JOSE LUIS TEMES

TRATADO DE SOLFEO CONTEMPORANEO

III c

JOSE LUIS TEMES

TRATADO DE SOLFEO CONTEMPORÁNEO

III c: Entonación

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 III C

Es evidente que un libro de texto, o un libro didáctico para uso académico, nunca pasará de ser —por muy bueno que tal libro sea— un simple guión o programa sistematizado sobre la materia específica de que trate. Mejor o peor construido, más o menos pedagógico y más o menos progresivo —que ello diferenciará el bueno del mal texto—, pero siempre una base incompleta.

Cuando el libro de texto en cuestión lo que pretende es que el estudiante aprenda a entonar música correctamente, como es nuestro caso, el carácter de libro-guía o libro-programa es aún más claro. Porque la única escuela realmente eficaz para conseguir los fines últimos de esta aspiración es la de cantar en la práctica real los más diversos géneros de música. Por ello, no nos cansamos de repetir que lo mucho o poco que pudieras aprender en esta serie «C» de nuestro Tratado, dedicada a la entonación, siempre se verá incompleto si no está complementado con frecuente ejercitación práctica ante partituras de la dificultad correspondiente al nivel en el que te encuentres en cada momento.

¿Qué tipo de prácticas concretas puedes realizar? Será tu profesor el que mejor te aconseje, según tus intereses musicales y características como estudiante, pero hay una muy especialmente que no debes omitir, si quieres llegar a ser un buen solfista: el hábito de cantar en Coro. Es esta una de las mejores formas —si no la mejor— de adquirir una perspectiva musical de lo que es la entonación: te acostumbra a oír a las demás voces y a afinar en función de ellas; es una excelente escuela práctica de la Armonía; si el coro es de cierto número de voces, te iniciará también en el hábito de hacer música bajo un director, etc.

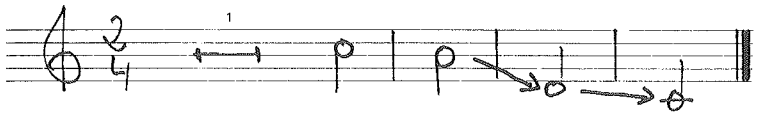
Si no te es posible ingresar en un Coro ya formado, o si tu centro de enseñanza no cuenta con uno, lo mejor es que te juntes con otros pocos amigos y amigas también estudiantes de Solfeo y practiquéis por vuestra cuenta; y si ni siquiera te es posible conseguir las voces correspondientes —la formación más habitual es la de cuatro voces mixtas: soprano, contralto, tenor y bajo— no dudéis en distribuiros las voces aunque sea de forma que no correspondan a vuestra tesitura: lo importante es practicar muchas horas de polifonía. Pese a esto, es evidente que la práctica coral será tanto más productiva cuanto más adecuada sea la formación del Coro y la distribución de las voces.

Después de lo antedicho, quizá te sorprenda no encontrar en este nuevo cuaderno más pieza coral que la colaboración de Antón Larrauri al final del libro. La razón es sencillísima: en los dos cursos anteriores hubimos de seleccionar nosotros algunas piezas corales de poca dificultad, lo que a veces no es fácil de encontrar; pero ahora, que ya tenemos mayores conocimientos y practicaremos casi todas las tonalidades, te será facilísimo encontrar tú mismo infinito número de partituras corales para trabajar sin mayores dificultades técnicas.

Vamos ya, pues, con el contenido de este nuevo cuaderno, no sin antes agradecer a Antón Larrauri su ya mencionada colaboración final que cierra este texto. Un texto, como decíamos arriba, que aspira sobre todo a servirte de guión lo más escalonado posible para superar progresivamente las dificultades de entonación con las que te vas a encontrar si pretendes ser un auténtico músico de sólida formación. Ni menos, ni más.

Como te habrá ido mostrando tu profesor —o tú mismo habrás deducido—, todos los ejercicios de nuestro tratado de entonación han ido encaminados hasta el momento a desarrollar el «sentimiento armónico» de nuestro oído; es decir, que hemos venido aprendiendo a entonar según las funciones tonales que cada nota puede desempeñar en una melodía: la tónica nos produce un sentimiento de estabilidad armónica, la sensible de tensión hacia la tónica, etc.

Queremos decir con ello que, consciente o inconscientemente, te habrá sido más fácil entonar los ejercicios de nuestros anteriores libros teniendo presente la función melódico-armónica de cada nota, que intentando entonar cada intervalo según su clasificación y especie. Pongamos un ejemplo cualquiera, y pensemos que se trata de entonar el siguiente fragmento en Do mayor:



Centrémonos en concreto en la entonación de los saltos señalados con una flecha (Si, Re, Do, descendentes). Si logras entonar correctamente tal diseño, es sin duda por considerar el primer intervalo como salto desde la sensible (cuyo sentimiento tonal es inconfundible), hasta el grado que está inmediatamente por encima de la tónica, es decir el II; desde aquí, la caída en la tónica es simplemente bajar un «peldaño». Y así, tantos ejemplos podríamos presentar.

Con toda probabilidad, este sistema de entonación te ha sido mucho más intuitivo y lógico que el de los intervalos en abstracto. Así, el ejemplo precedente te habría sido más incómodo de cantar por el sistema de entonar primero una sexta mayor descendente (Si-Re), y después una segunda mayor descendente (Re-Do); y es por que la mayoría de las distancias interválicas no solemos tenerlas «en la cabeza» intuitivamente, pero sí el sentimiento de la tonalidad y sus grados. Otra cosa es que seguramente te hayas valido —consciente o inconscientemente, repetimos— de la complementariedad de ambos procedimientos, pues no es menos cierto que algunos intervalos —los justos, sobre todo— sí los solemos tener muy claros en nuestra intuición musical.

Pero es ya el momento, en nuestra opinión, de tratar de familiarizarnos con las diversas distancias interválicas de una manera consciente y abstracta, ahora que ya hemos adquirido en los dos anteriores libros «C» una cierta base de entonación armónica. Por ello, dedicaremos las primeras páginas de este cuaderno a realizar ejercicios en forma de escalas con los diversos intervalos justos, mayores y menores que aparecen en una escala diatónica. Y lo haremos por el orden que nos parece más didáctico: quintas justas, cuartas justas, octavas justas, terceras mayores, terceras menores, sextas mayores, sextas menores, segundas mayores, y segundas menores.

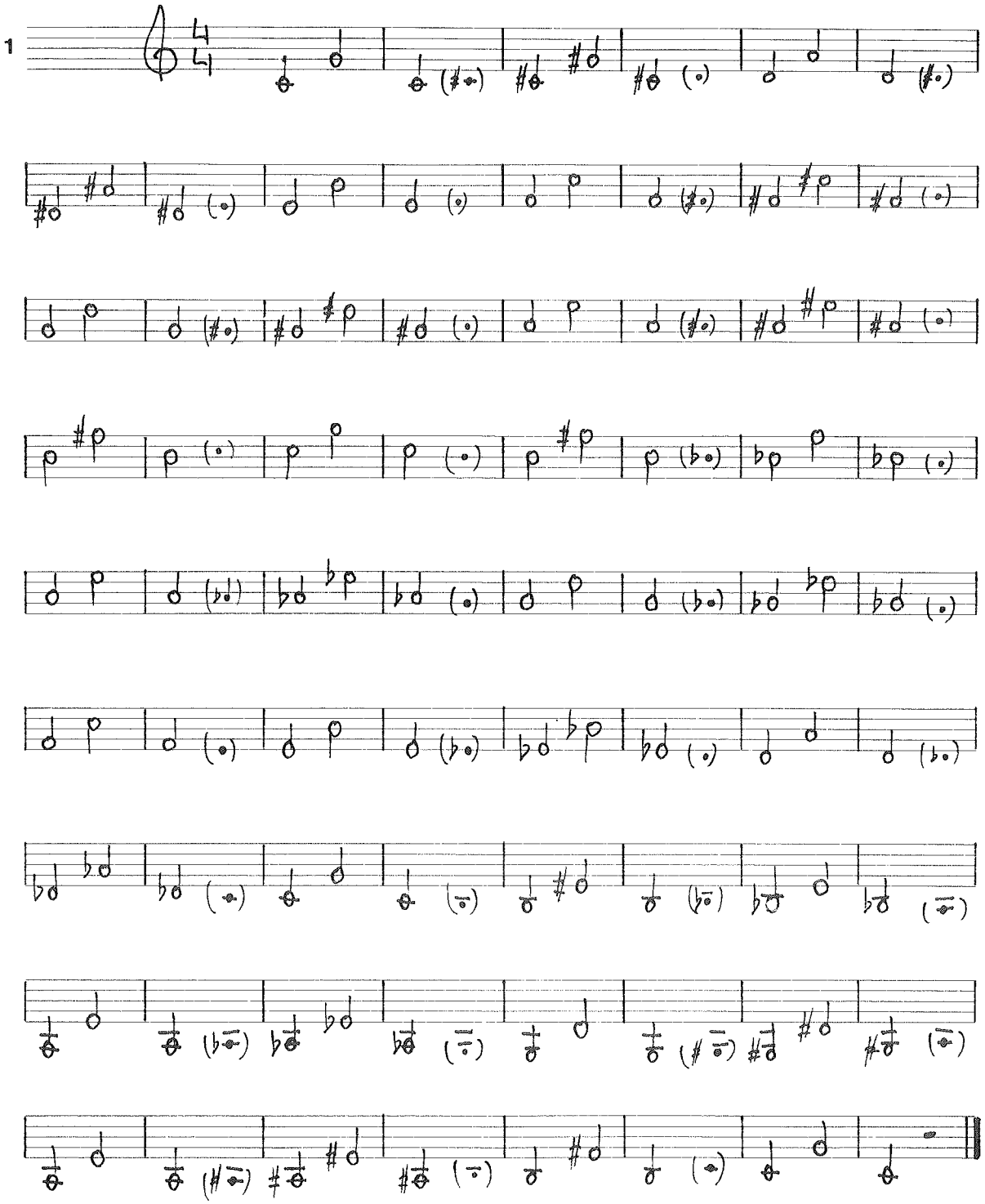
El objetivo de toda esta primera serie de ejercicios queda, pues, bien claro: el que te familiarices en abstracto y al margen de toda función tonal con la sonoridad y la extensión de cada uno de los intervalos mencionados; es decir, que retengas en tu sentimiento interno «cómo suena», por ejemplo, una tercera mayor o una cuarta justa, o cualquier otro intervalo; así podrás llevar tal intervalo a cualquier contexto melódico y tonal cuando llegue la ocasión[2].

Respecto al método de escritura que hemos empleado para estas series, verás que hay algunas notas entre paréntesis, que toman el valor de una blanca: son notas que no deben ser cantadas en voz alta, sino «internamente»; es decir, no deben cantarse, sino «sentirse» en silencio, pues nos dan el punto de partida para el siguiente intervalo. Digamos también antes de empezar, que no hay inconveniente —e incluso, al principio es muy recomendable— que estos ejercicios se comiencen a practicar acompañados por algún instrumentos que toque tu profesor. Trabaja, pues, las siguientes series con mucho detenimiento, sin prisas y, sobre todo, tratando de familiarizarte con la sonoridad y extensión de cada intervalo practicado.

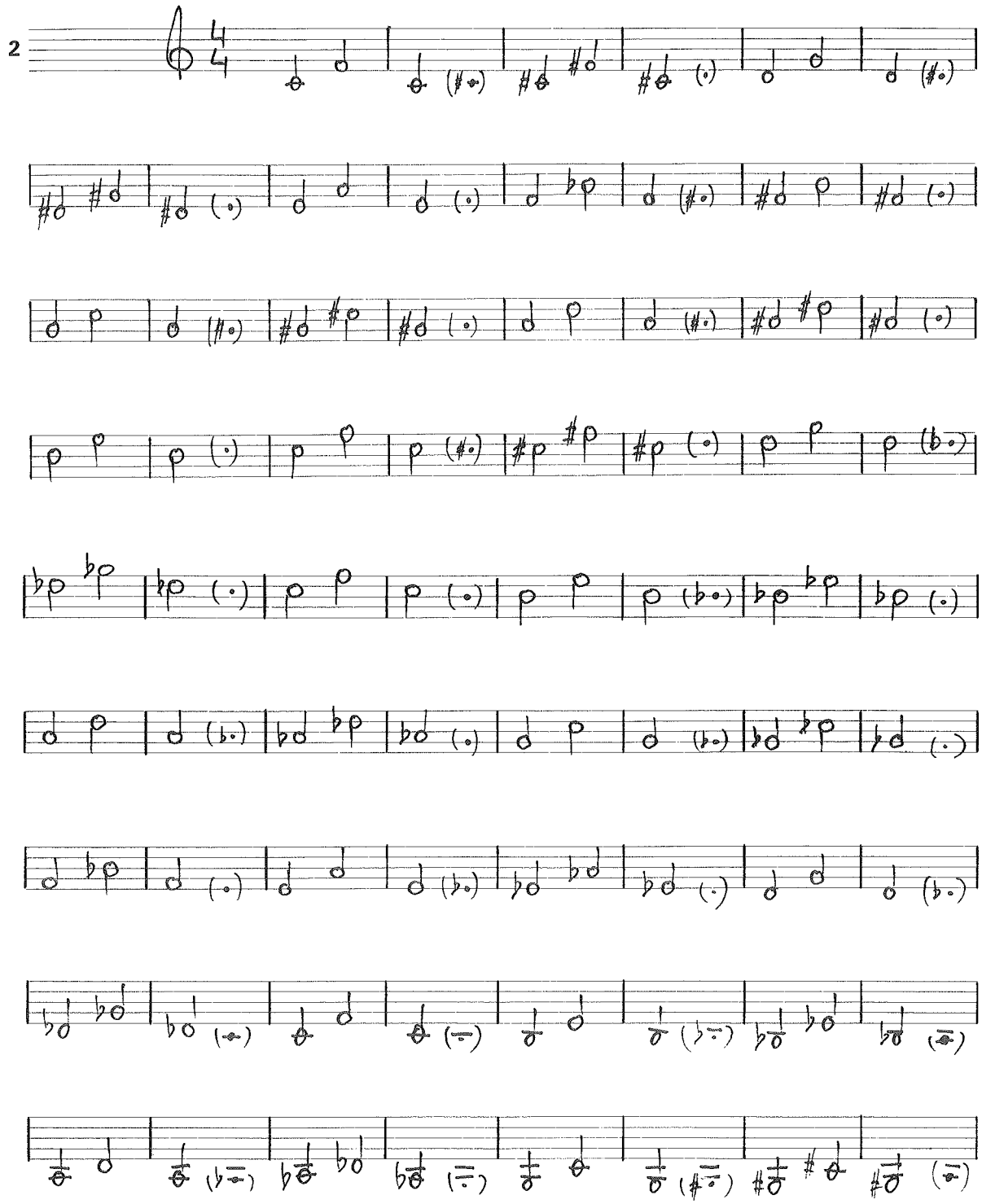
[1] Te recordamos que este signo suele expresar en música algo así como el «etcétera» en el lenguaje ordinario, con la diferencia de que en música podemos colocarlo antes o después del fragmento propiamente dicho. En este caso concreto, quiere decirnos que el ejemplo propuesto habría comenzado algunos compases atrás.

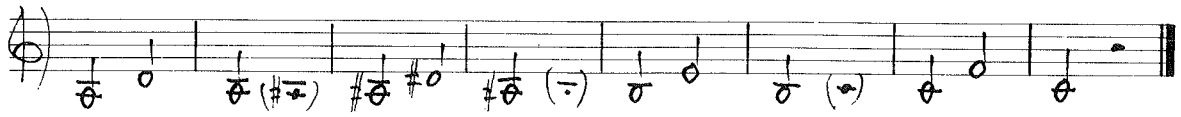
[2] Piensa que cuando comencemos a entonar música atonal, el conocimiento abstracto de los intervalos será prácticamente nuestra única guía, pues no tendremos punto alguno de referencia tonal.

SERIE DE QUINTAS JUSTAS

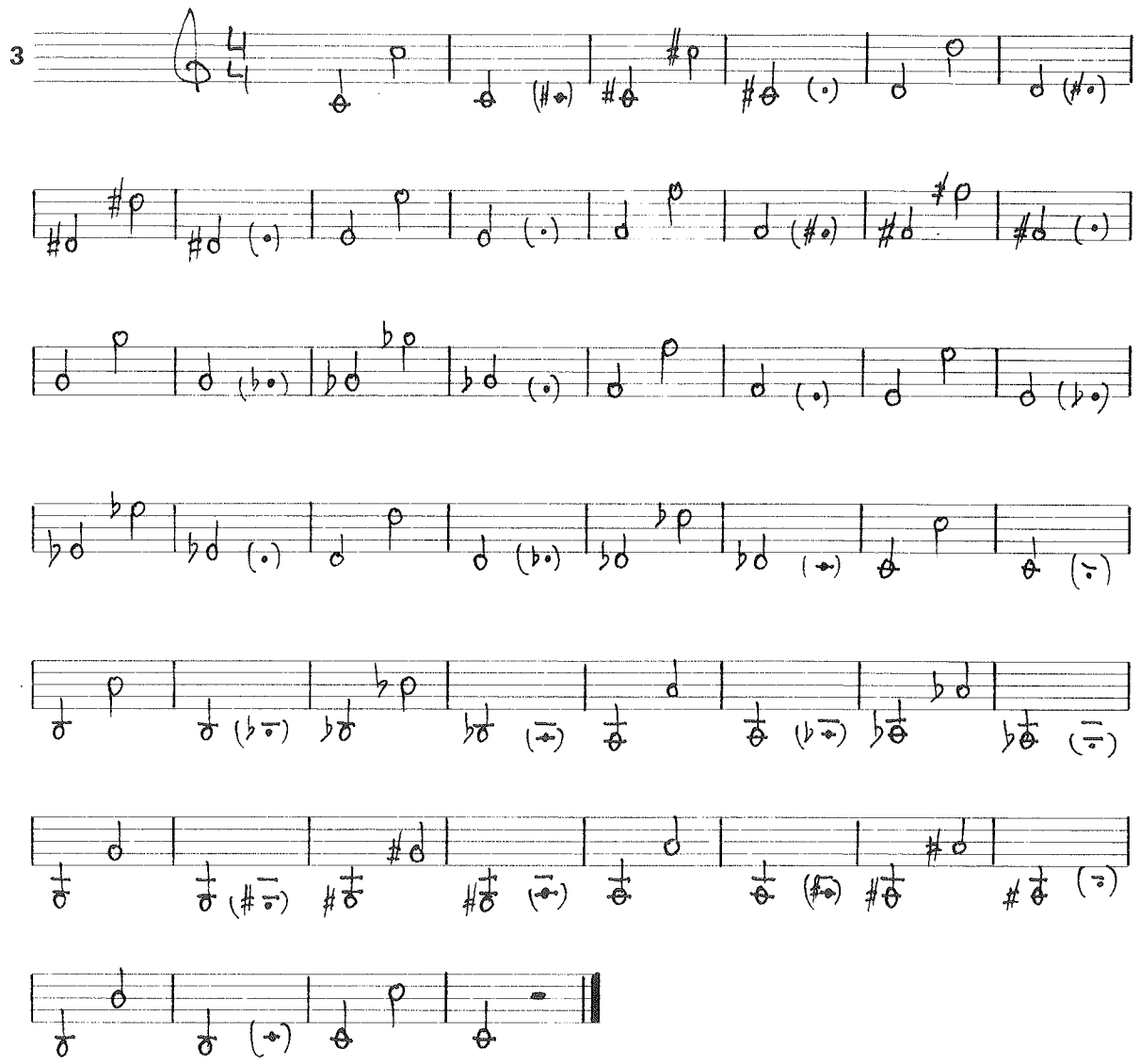


SERIE DE CUARTAS JUSTAS

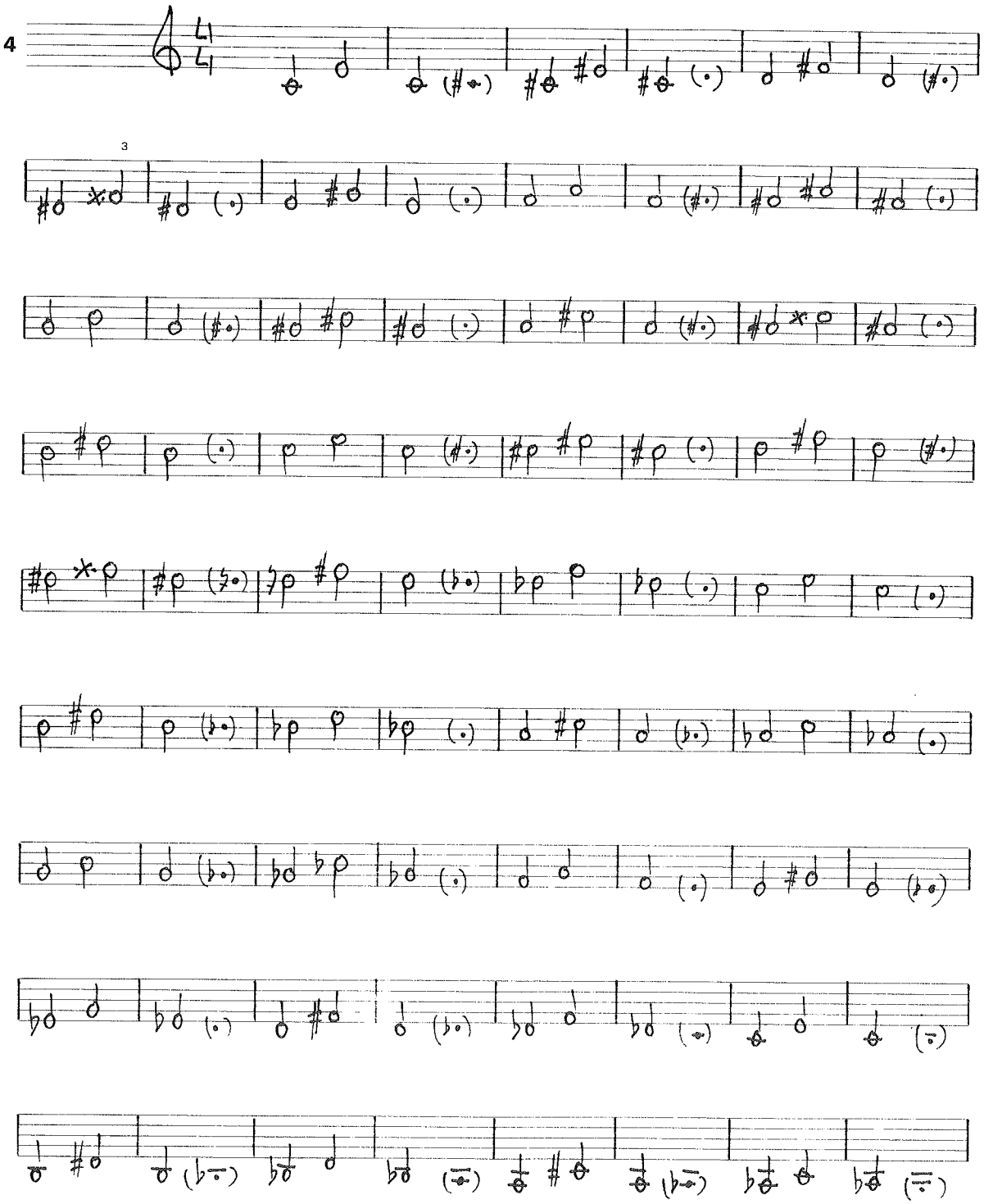




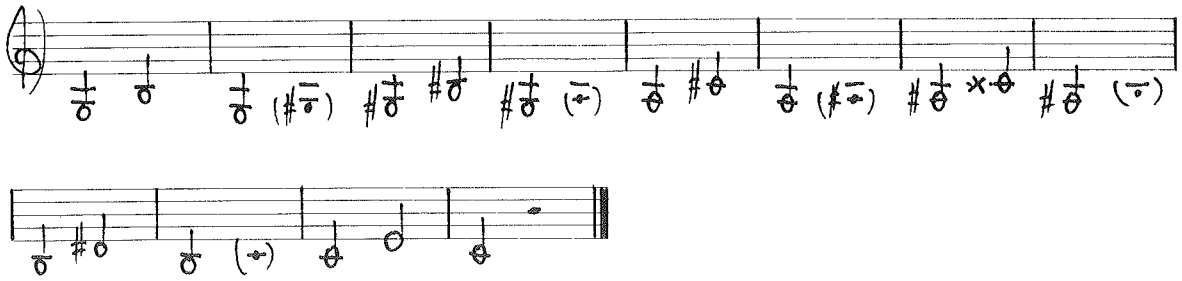
SERIE DE OCTAVAS JUSTAS



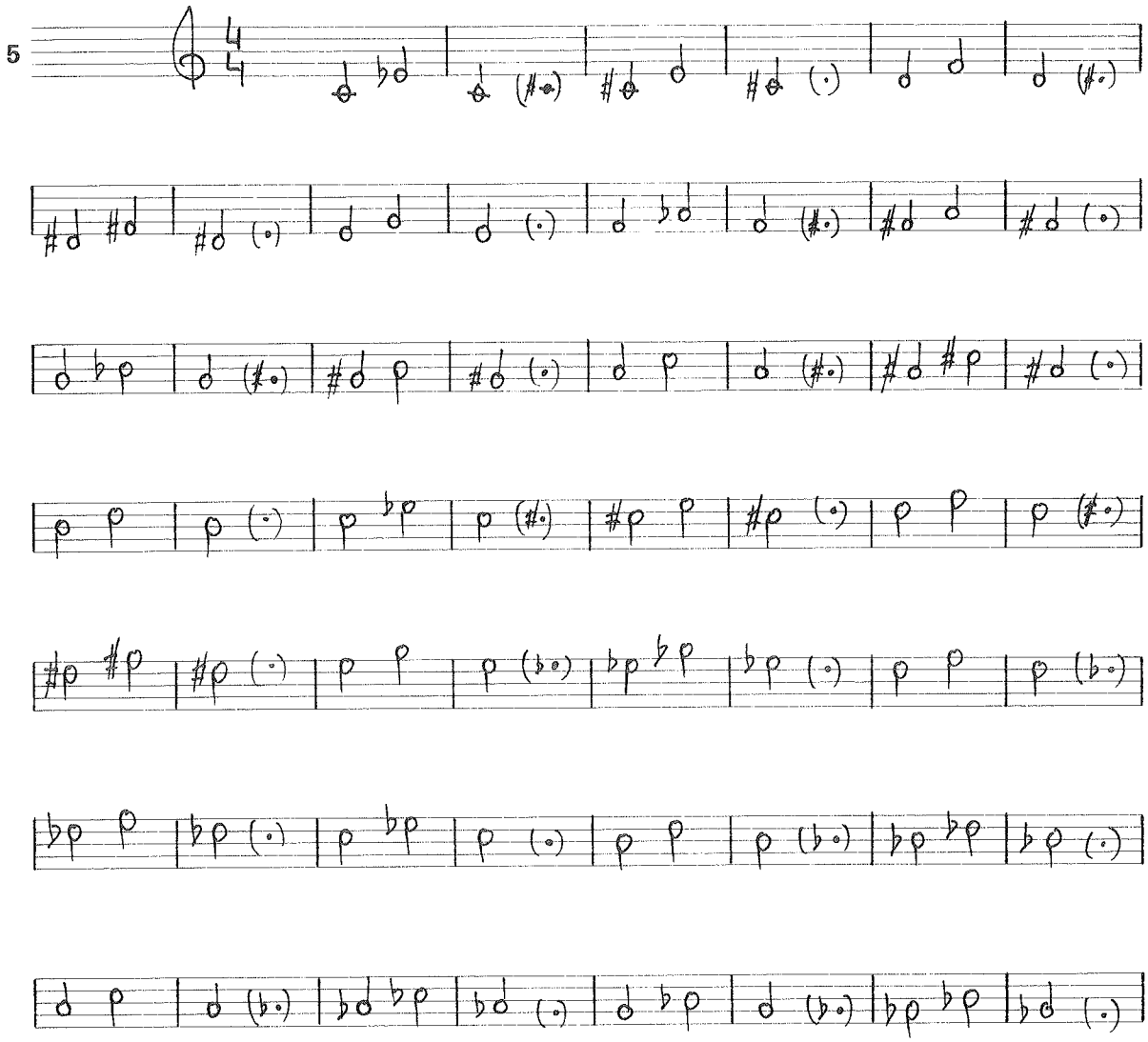
SERIE DE TERCERAS MAYORES

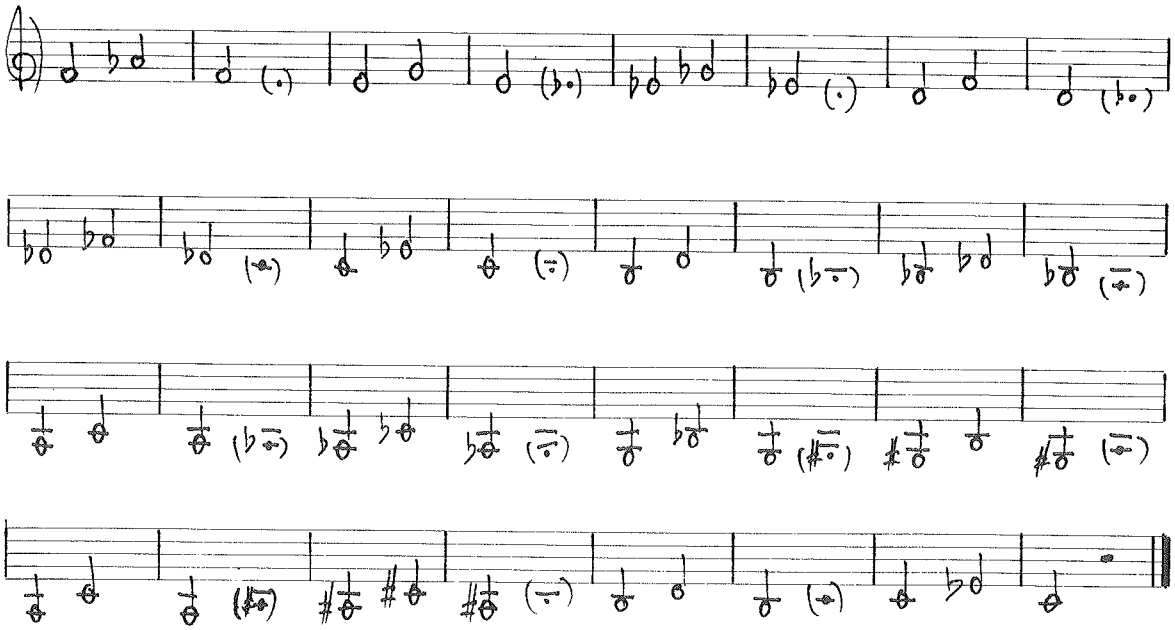


[3] Al principio te parecerán muy incómodas de entonar las notas con dobles alteraciones; pero si están colocadas con una lógica y justificación armónicas, verás cómo no presentan especial problema.

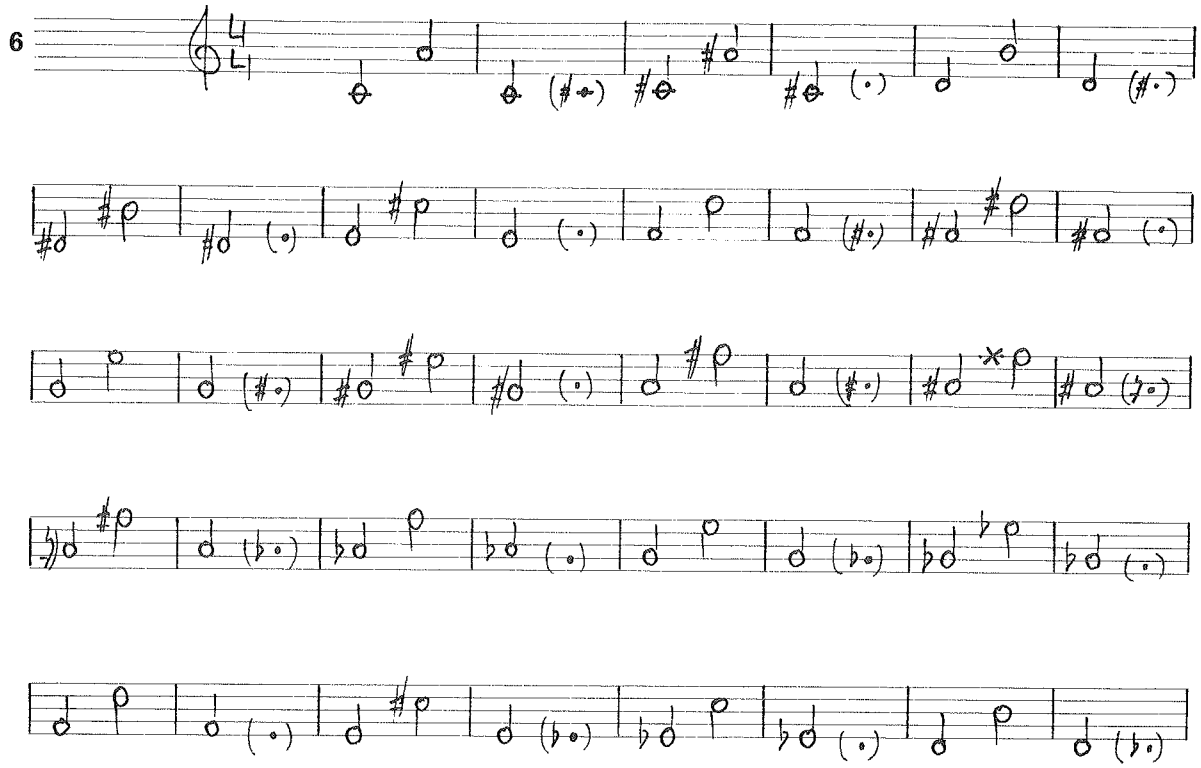


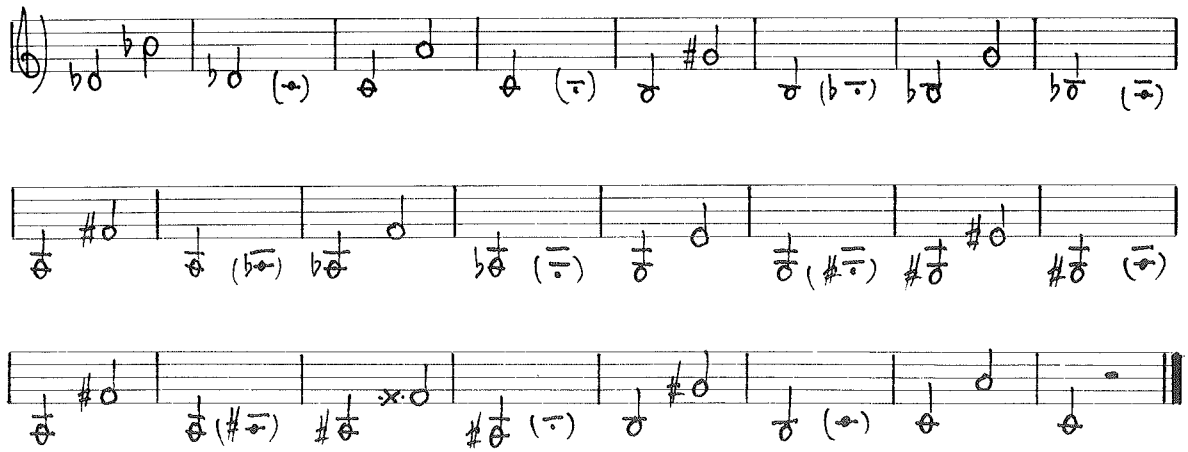
SERIE DE TERCERAS MENORES



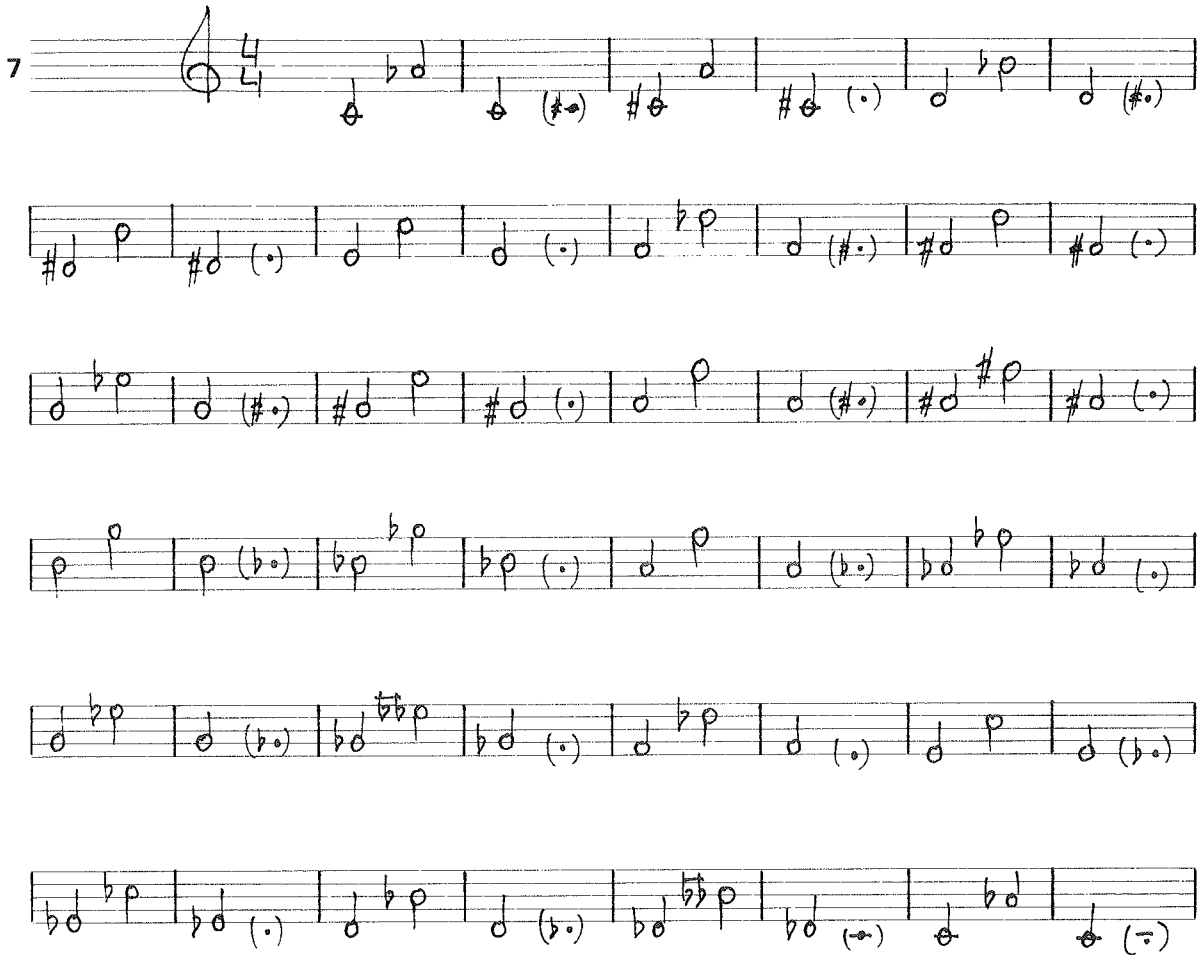


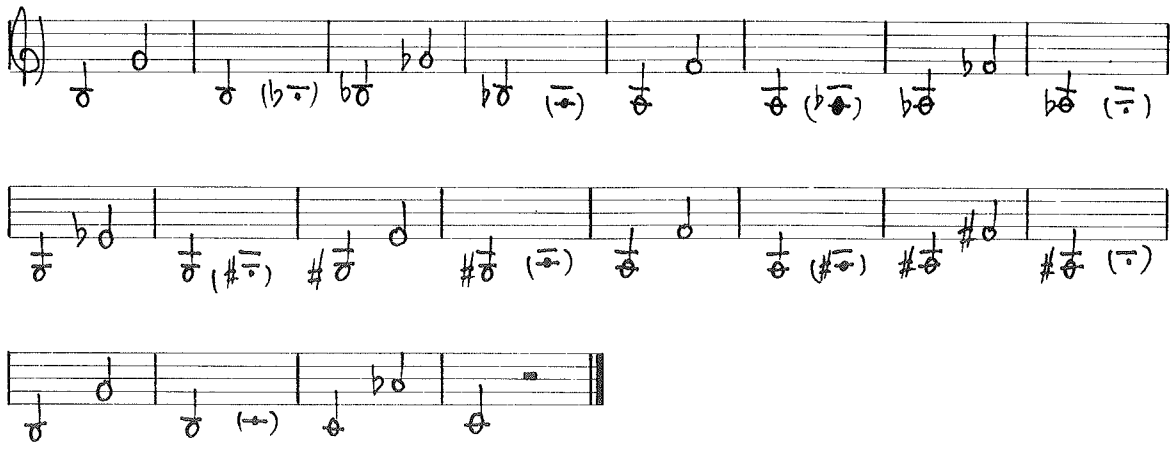
SERIE DE SEXTAS MAYORES



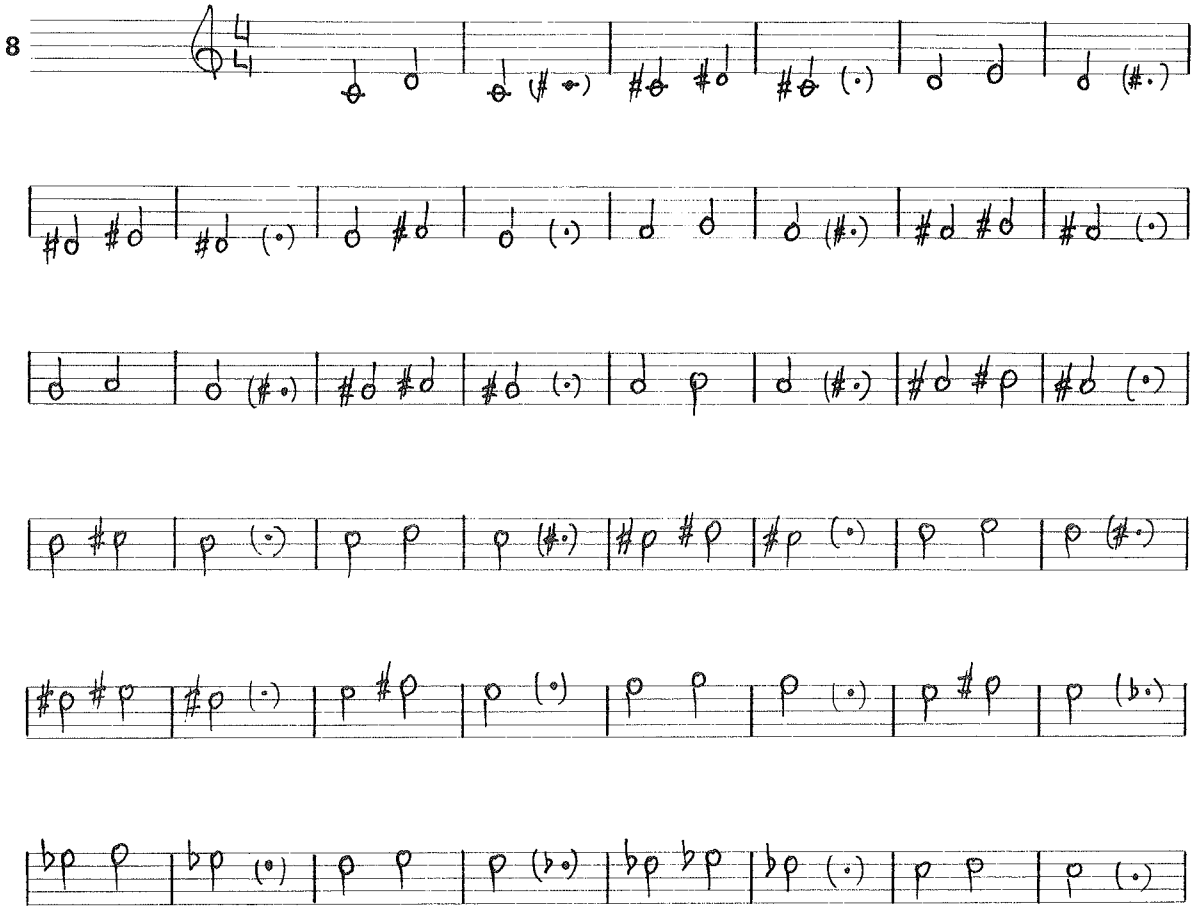


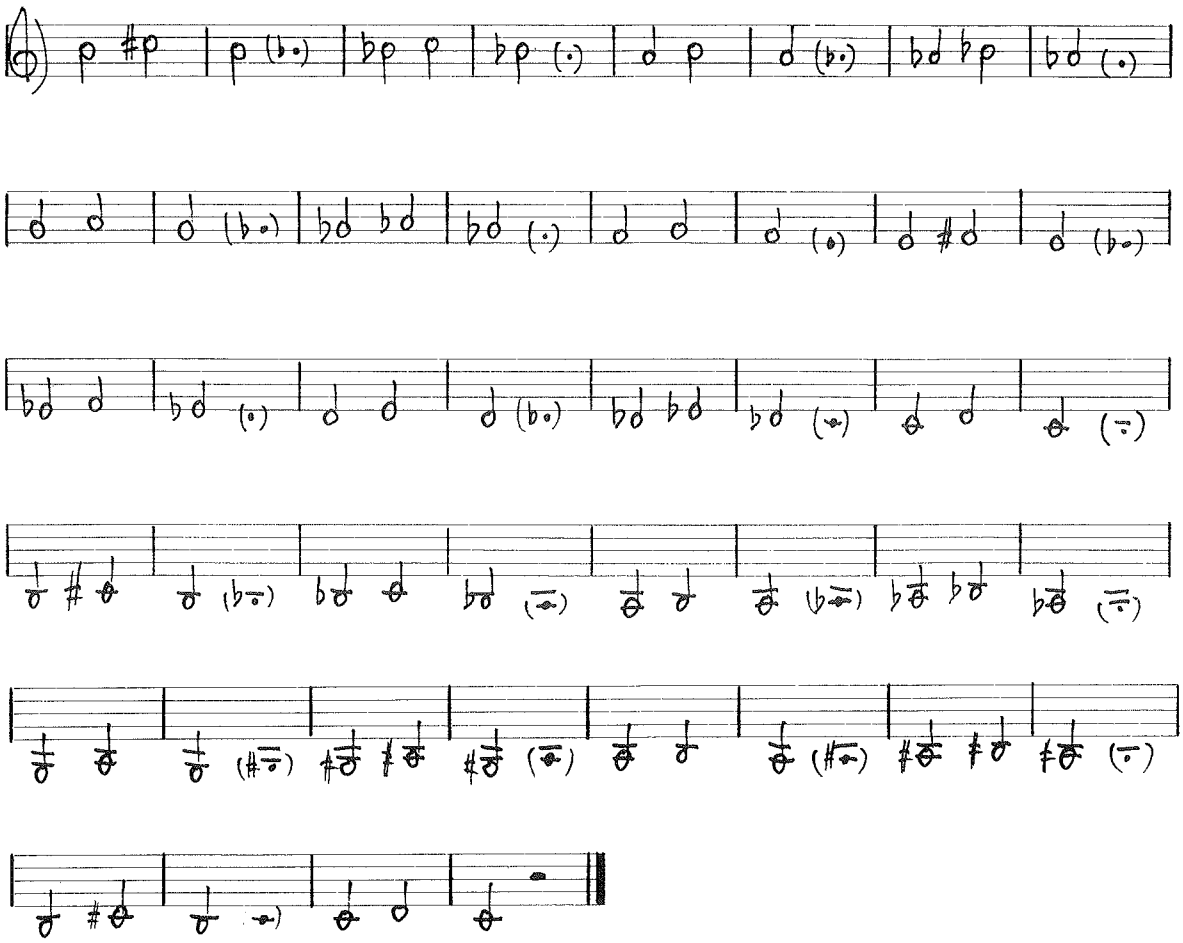
SERIE DE SEXTAS MENORES



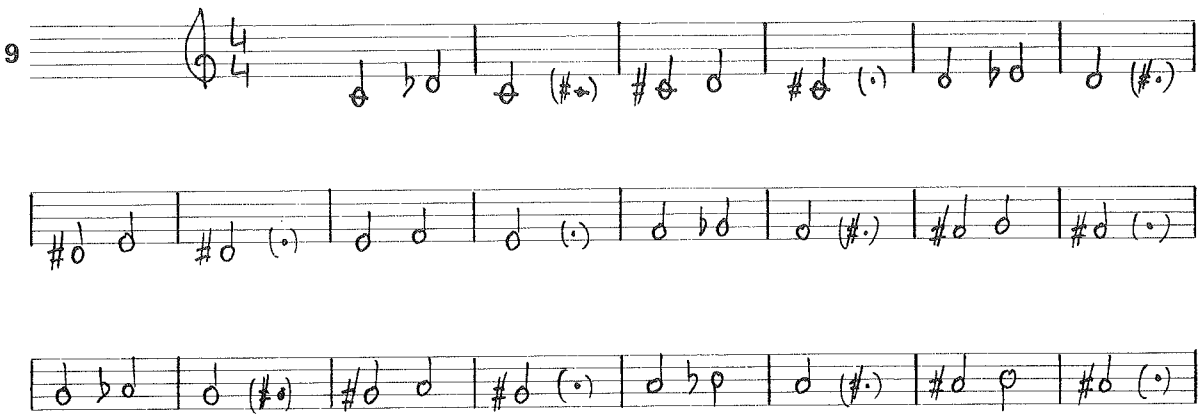


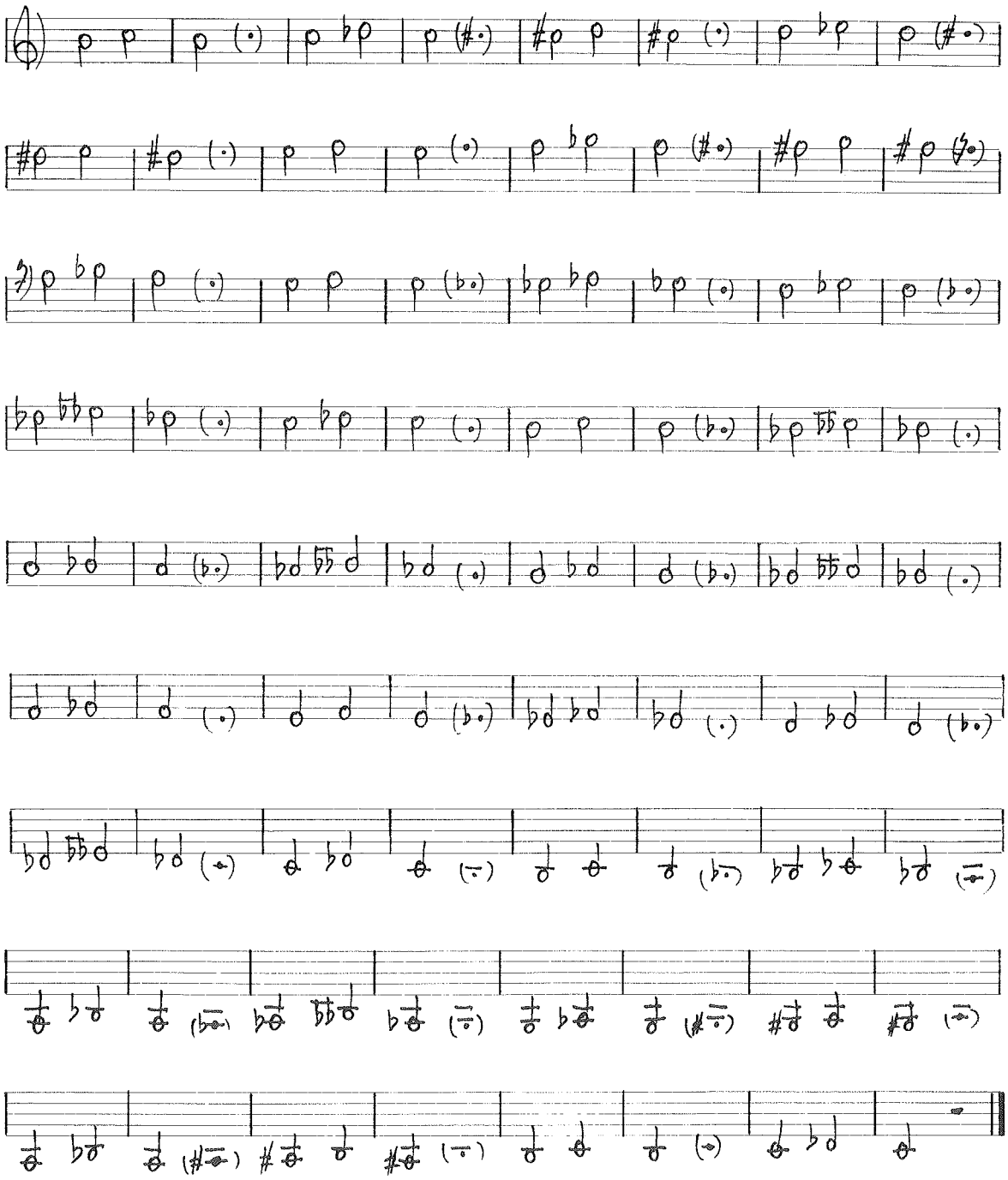
SERIE DE SEGUNDAS MAYORES





SERIE DE SEGUNDAS MENORES (o de semitonos diatónicos)





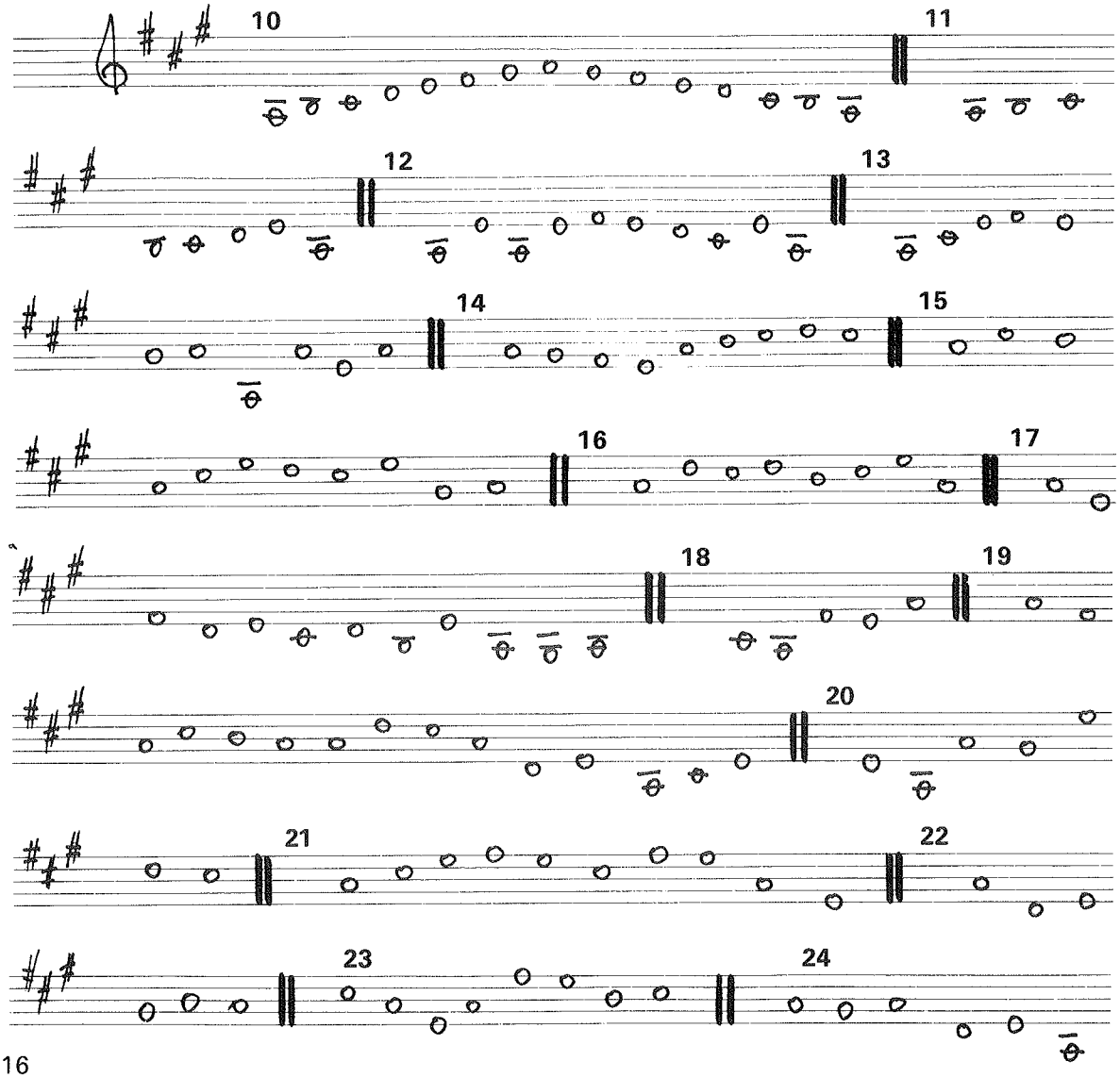
Terminada la práctica de estas series interválicas, continuamos a partir de aquí el tipo de trabajo por tonalidades que veníamos haciendo en los cuadernos I C y II C; abordaremos en éste las tonalidades mayores y menores con tres, cuatro y cinco alteraciones. A su vez, los modos menores presentarán indistintamente sus cuatro formas variantes, aunque evitaremos la segunda aumentada entre el VI y VII grado de la escala armónica.

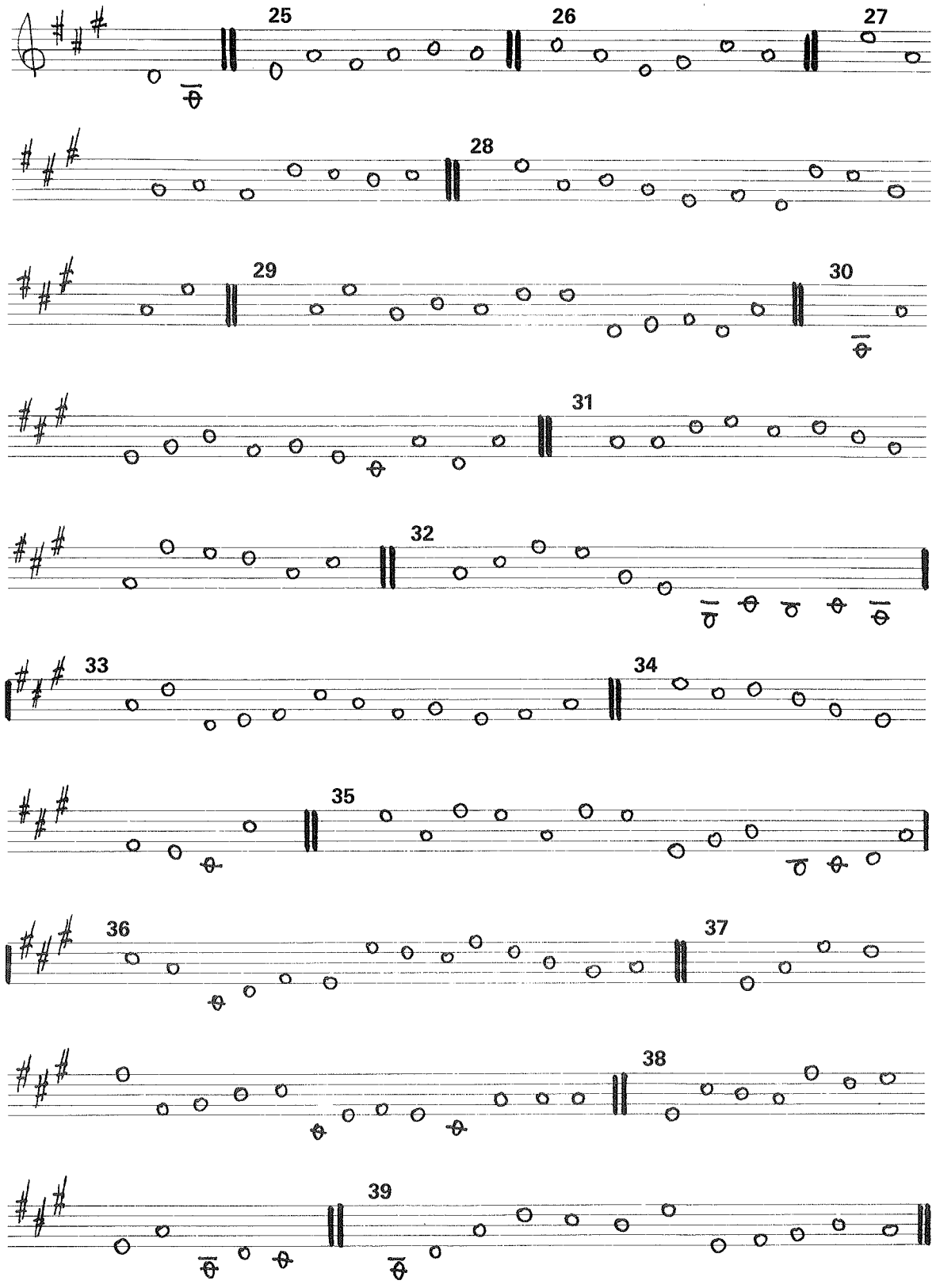
El sistema de trabajo será el mismo: primero, entonación de notas sin medida; después, ejercicios en forma de breves melodías. Por cierto, que en estas breves melodías omitimos deliberadamente la escritura de ligaduras expresivas: eres tú quien, una vez entonado y comprendido cada ejercicio melódico, debe escribir tales ligaduras; éste es un excelente trabajo para comprender mejor la escritura musical.

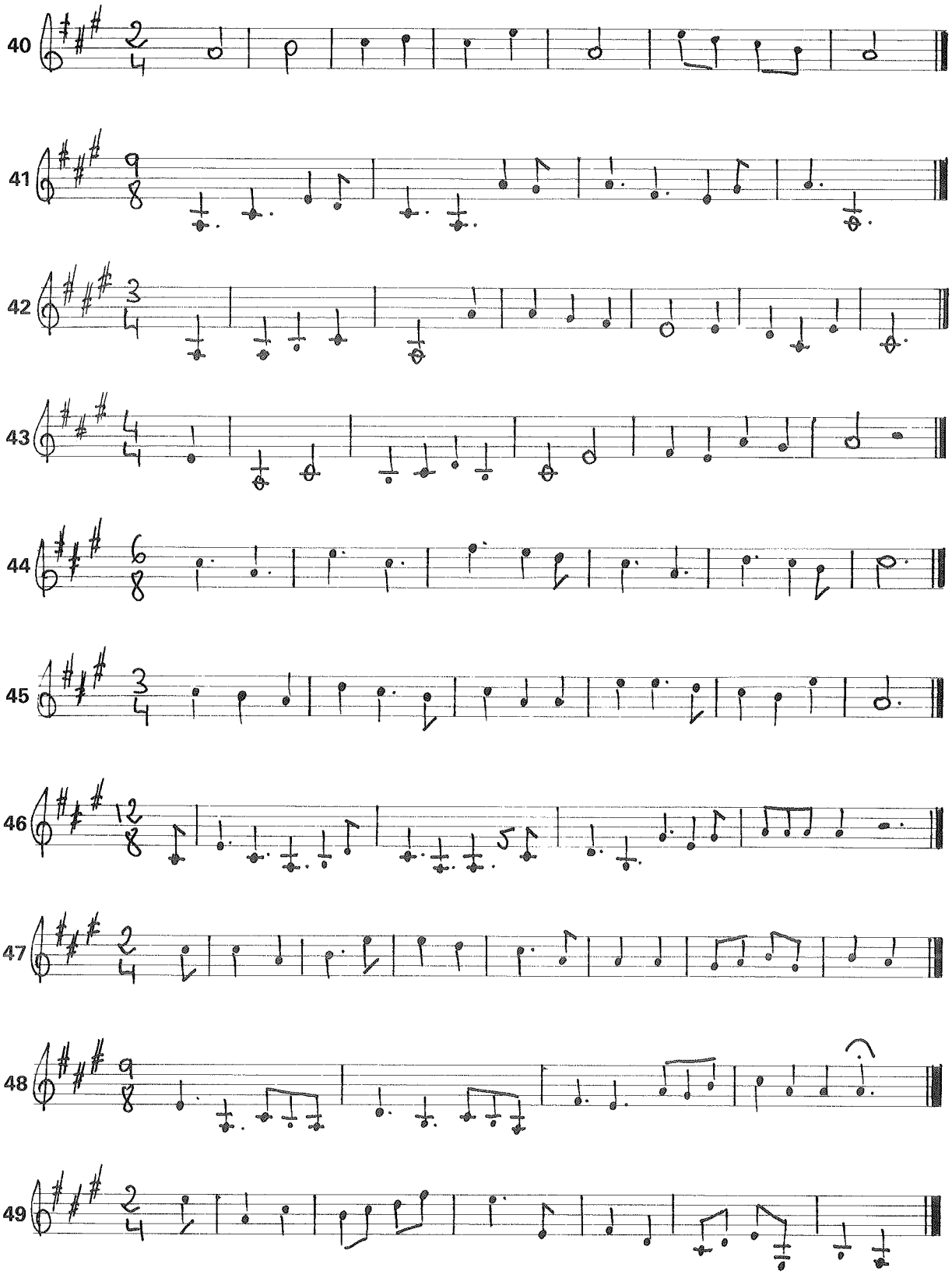
Los siguientes ejercicios te servirán, pues, para familiarizarte con estas doce nuevas tonalidades. No olvides que debes conseguir llegar a entonarlas SIN ACOMPAÑAMIENTO INSTRUMENTAL, aunque eventualmente un acompañamiento polifónico en ciertas cadencias y giros puede darte una mayor perspectiva armónica. Recordamos también que seguiremos evitando los intervalos de séptima, así como los aumentados y disminuidos, cuya práctica abordaremos más adelante. Tampoco encontrarás intervalos compuestos.

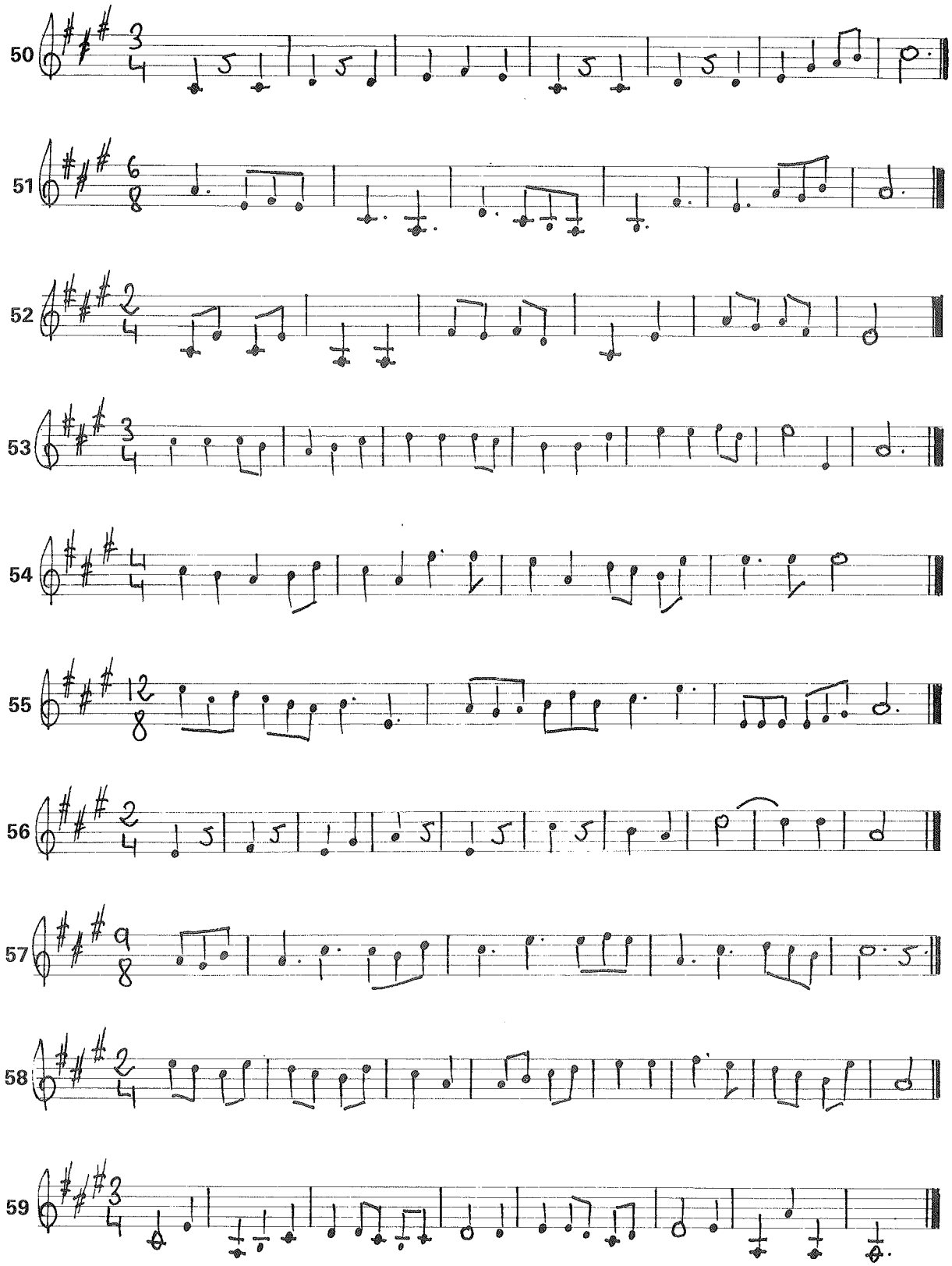
Por emplear siempre el mismo sistema de trabajo, no incluiremos más texto hasta el final de todo este largo bloque de ejercicios.

TONALIDAD DE LA MAYOR

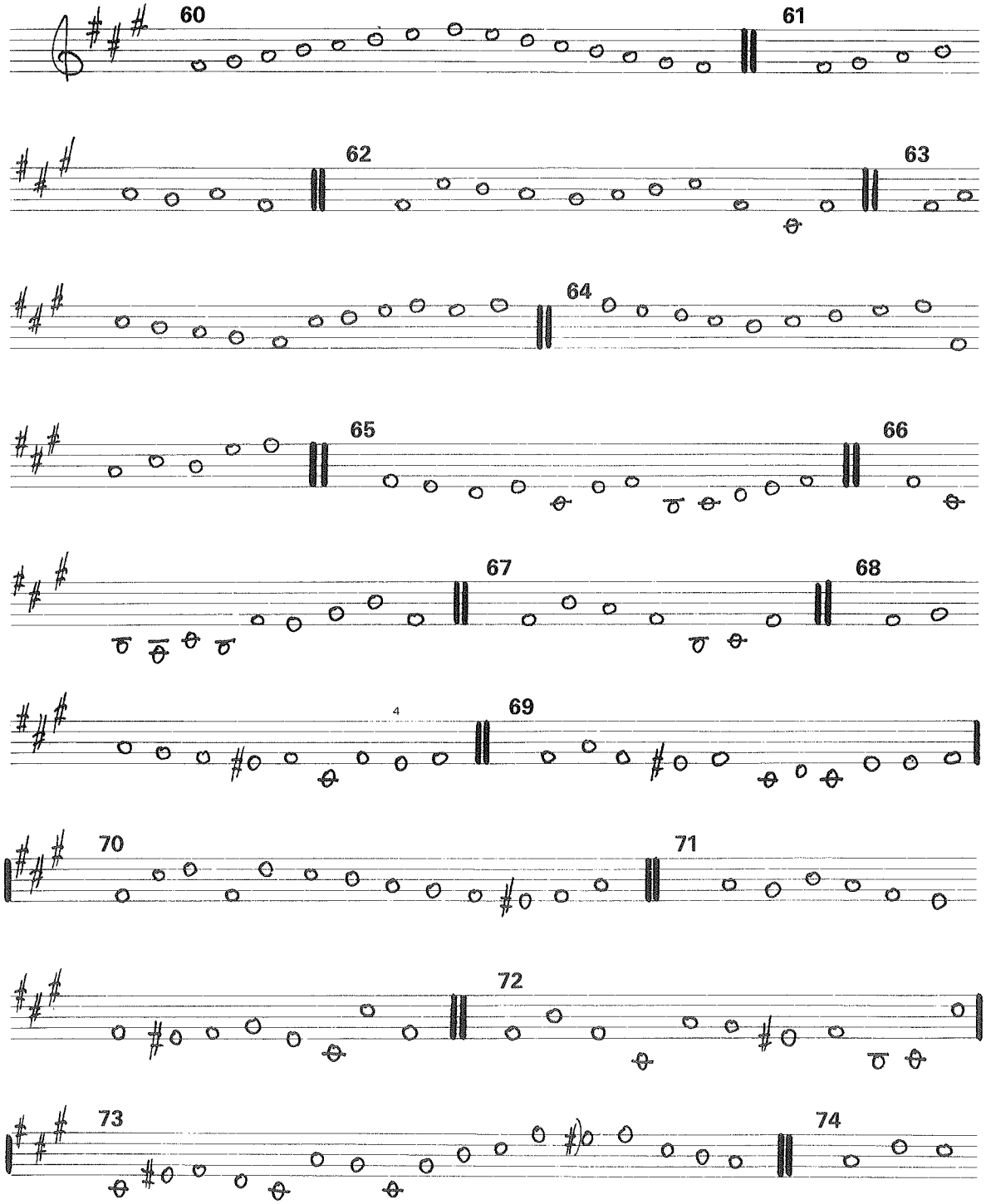



25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39

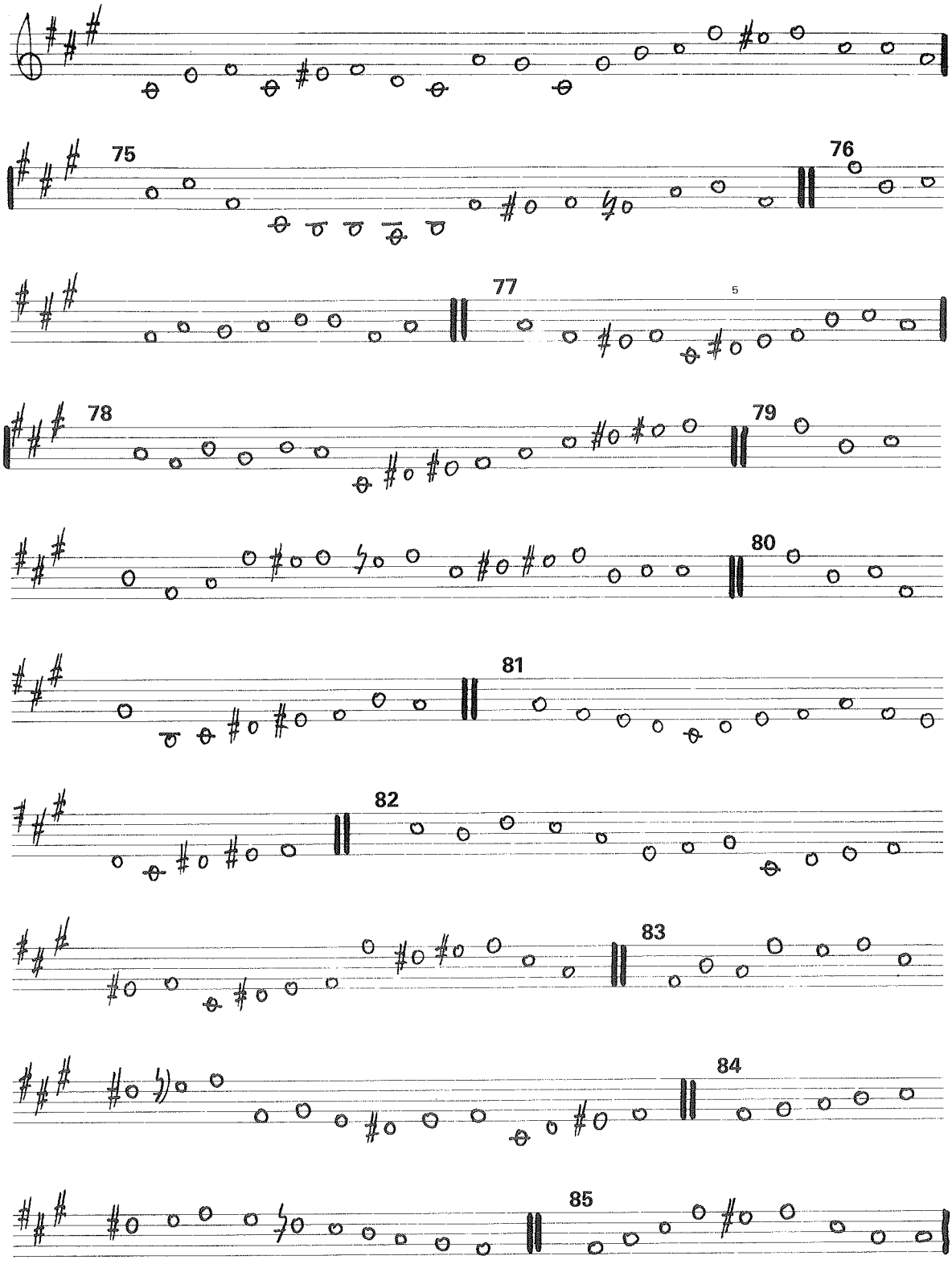

40
41
42
43
44
45
46
47
48
49


50
51
52
53
54
55
56
57
58
59

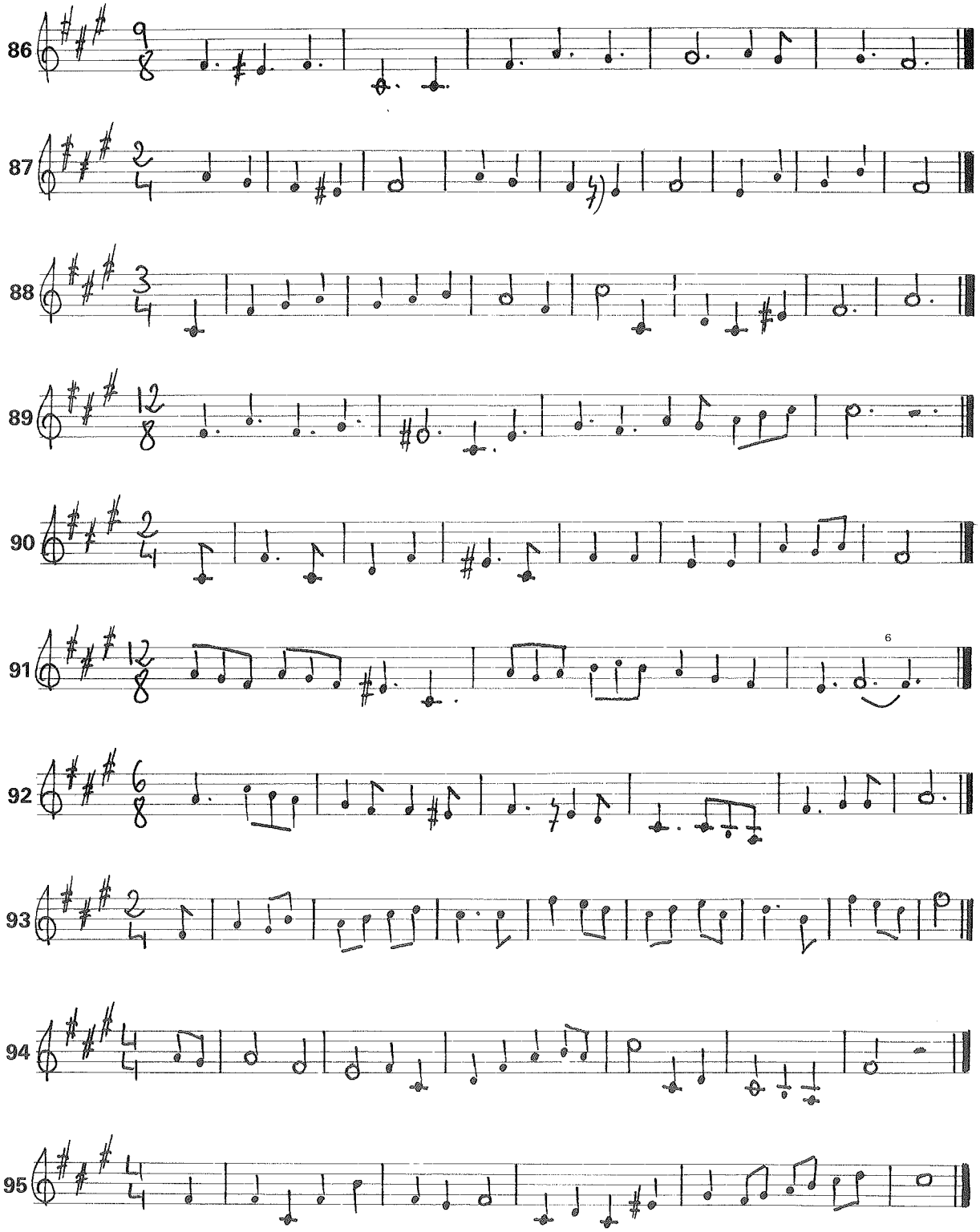
TONALIDAD DE FA SOSTENIDO MENOR



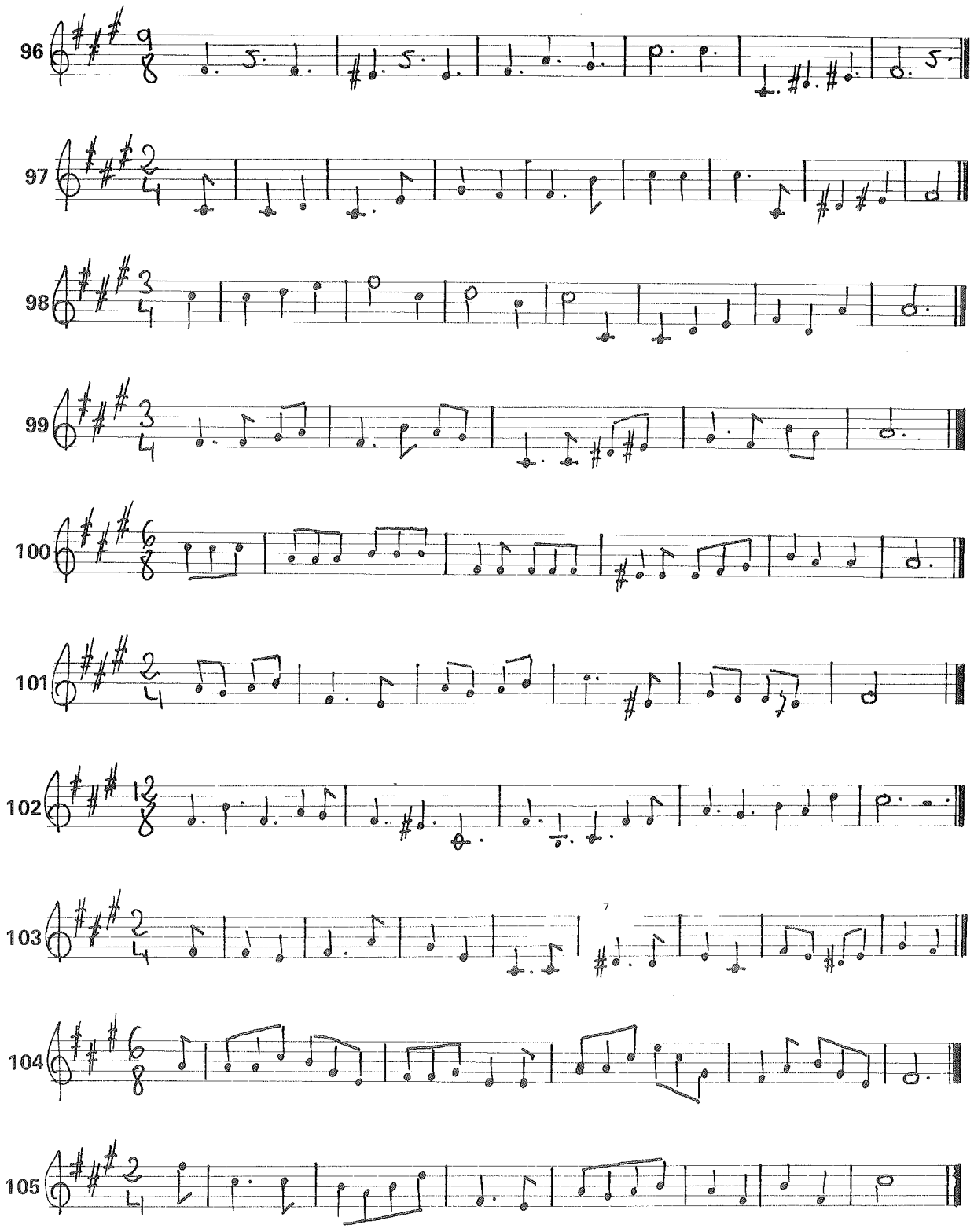
[4] Al igual que en el curso pasado, entenderemos en estos ejercicios que una alteración accidental afecta también a todas las notas del mismo nombre hasta el final de tal ejercicio.



[5] Como ves, empleamos aquí la variante melódica de la escala menor.

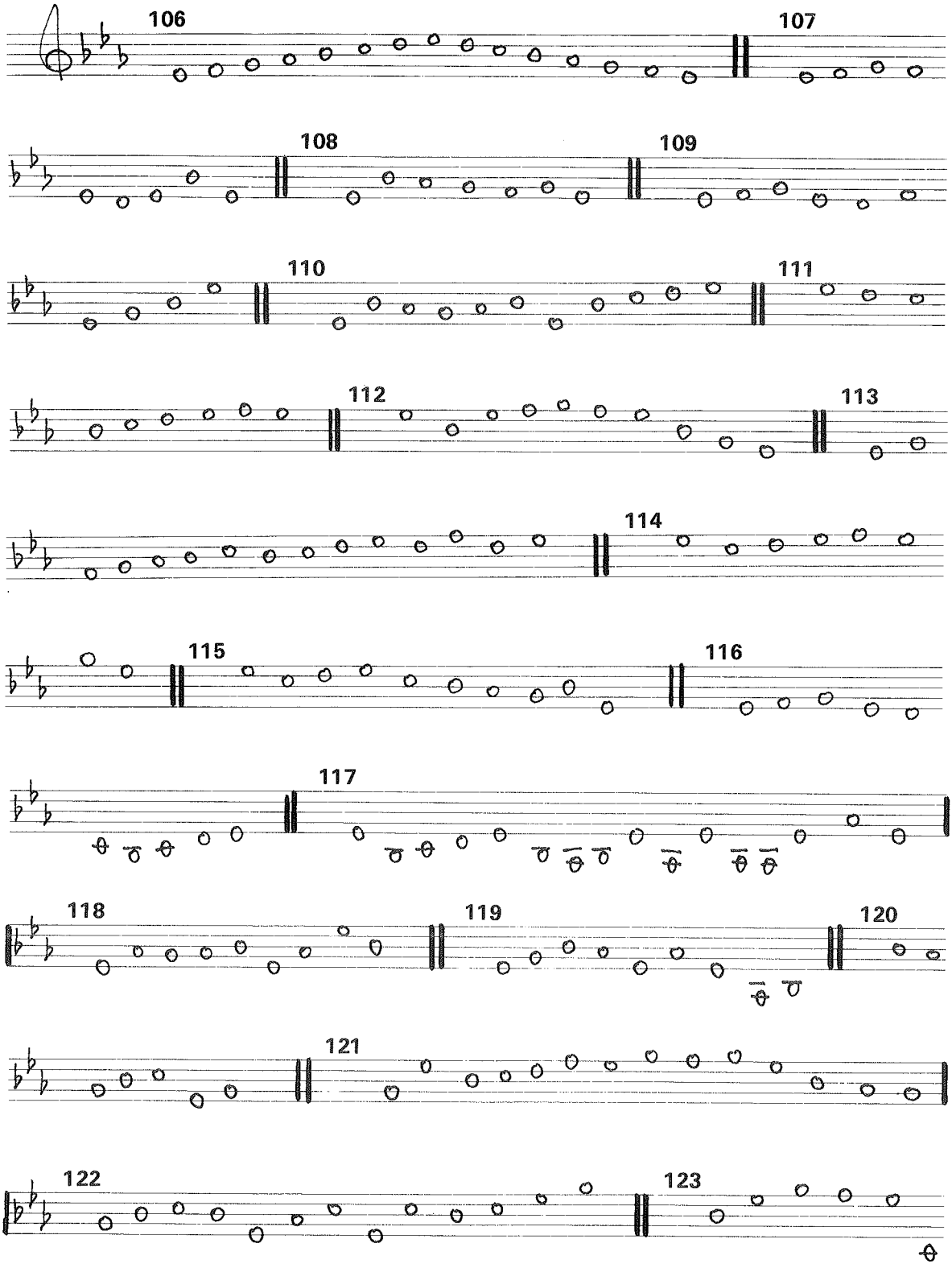


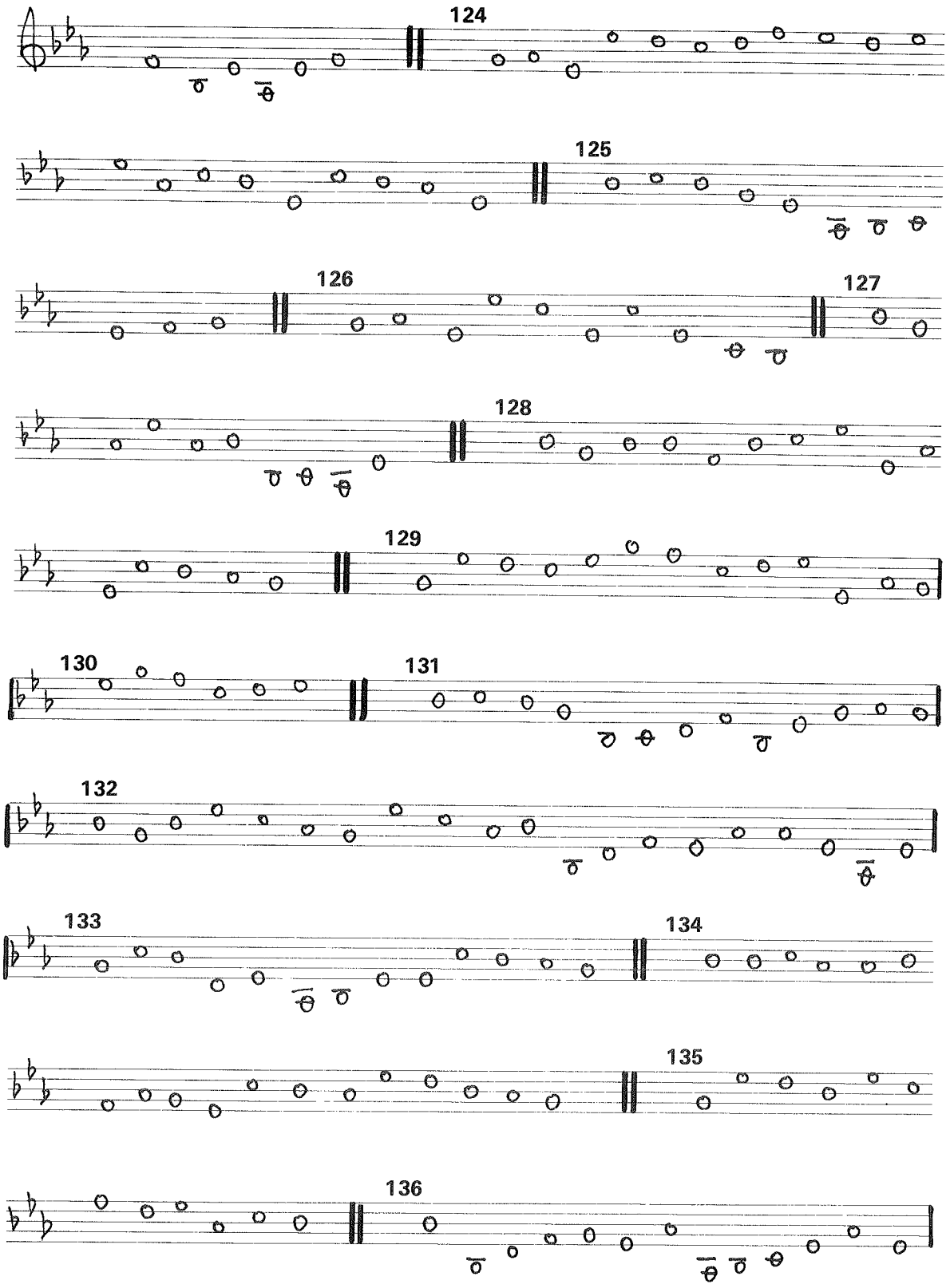
[6] Este es uno de los pocos casos en que podríamos invertir el orden de las figuras en una síncopa (es decir, escribir primero la negra con puntillo y después la blanca con puntillo) en aras de una mayor claridad visual.

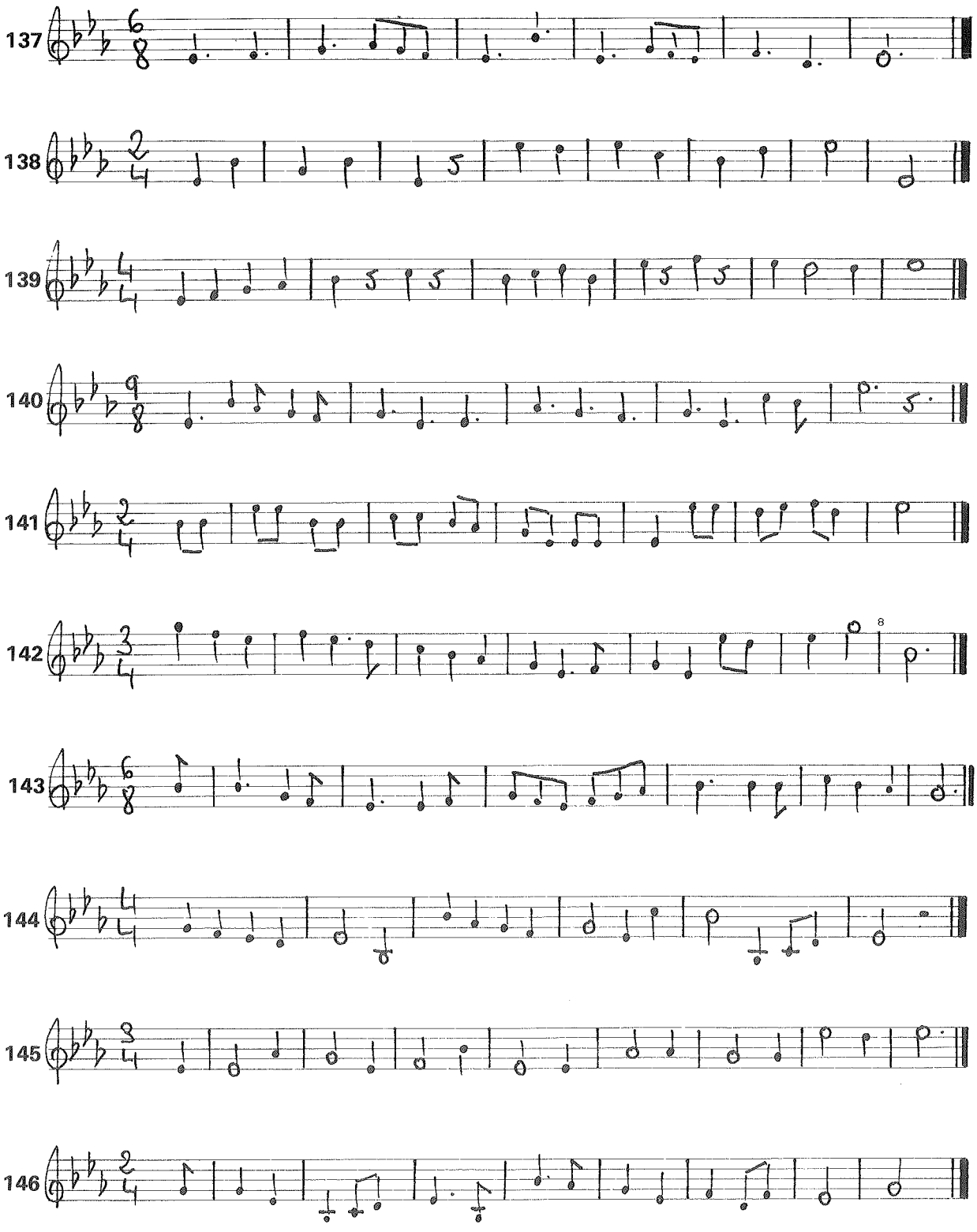


[7] Como ves, este pasaje está escrito conforme al IV tipo de escala menor.

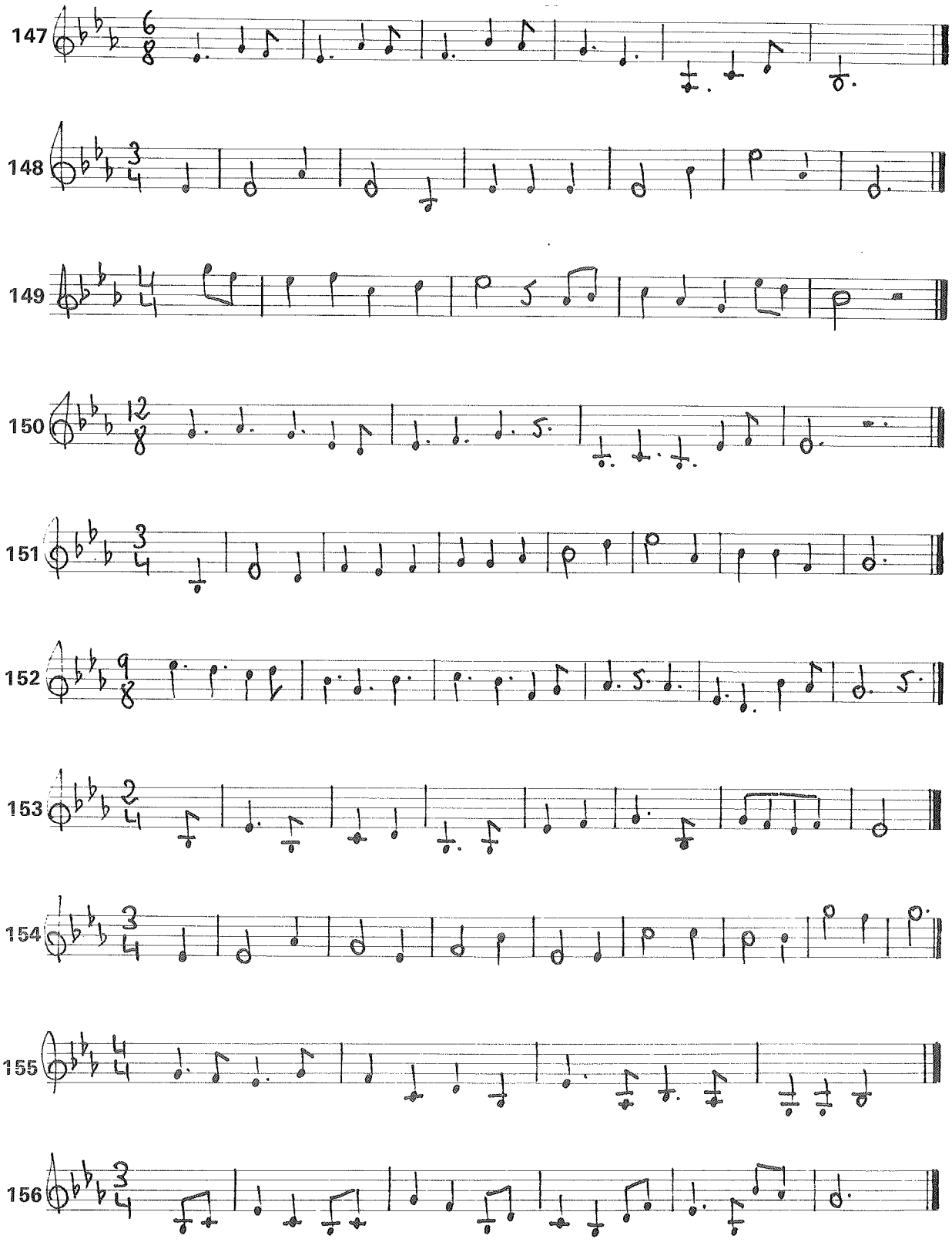
TONALIDAD DE MI BEMOL MAYOR



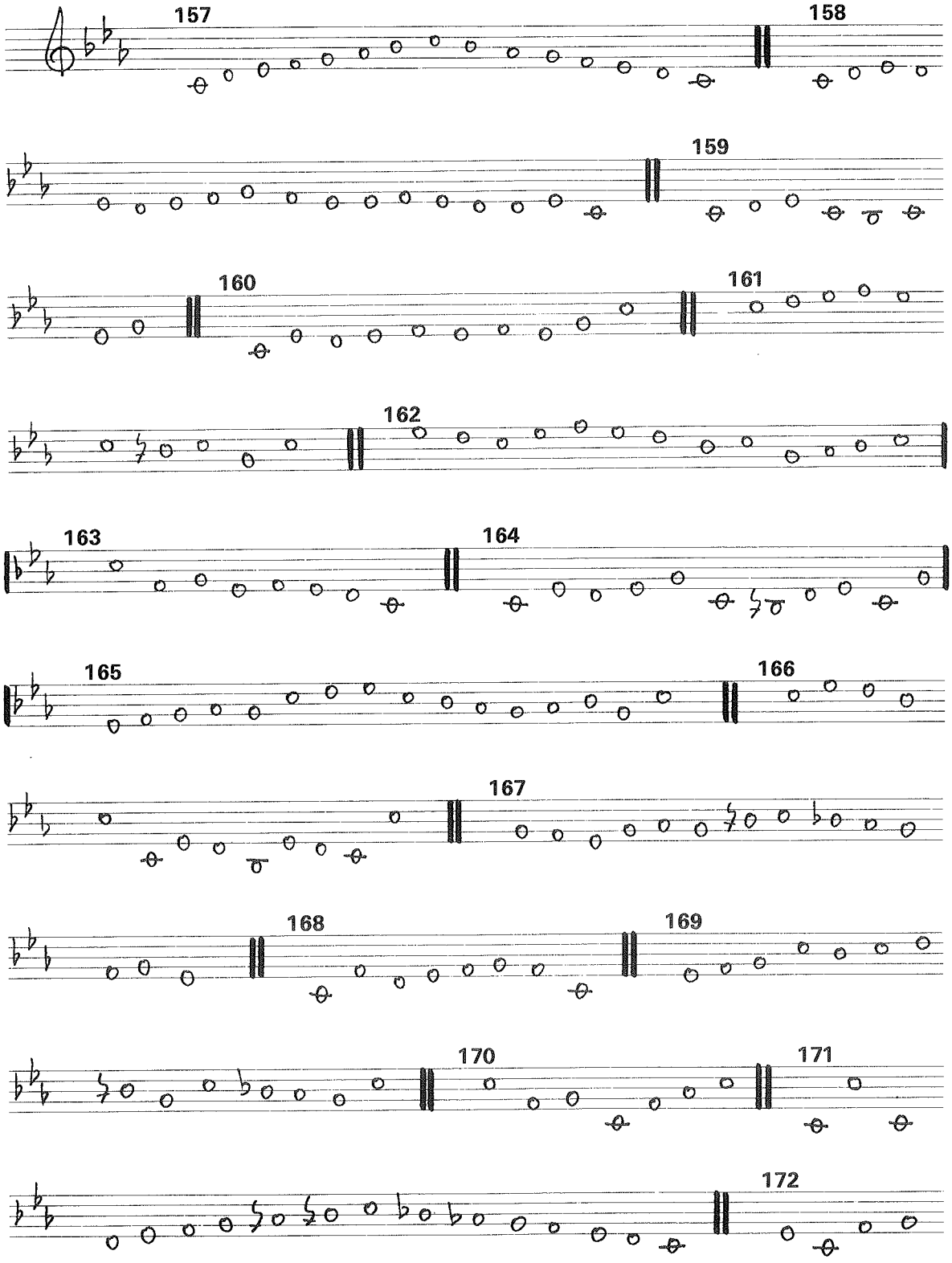

124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136

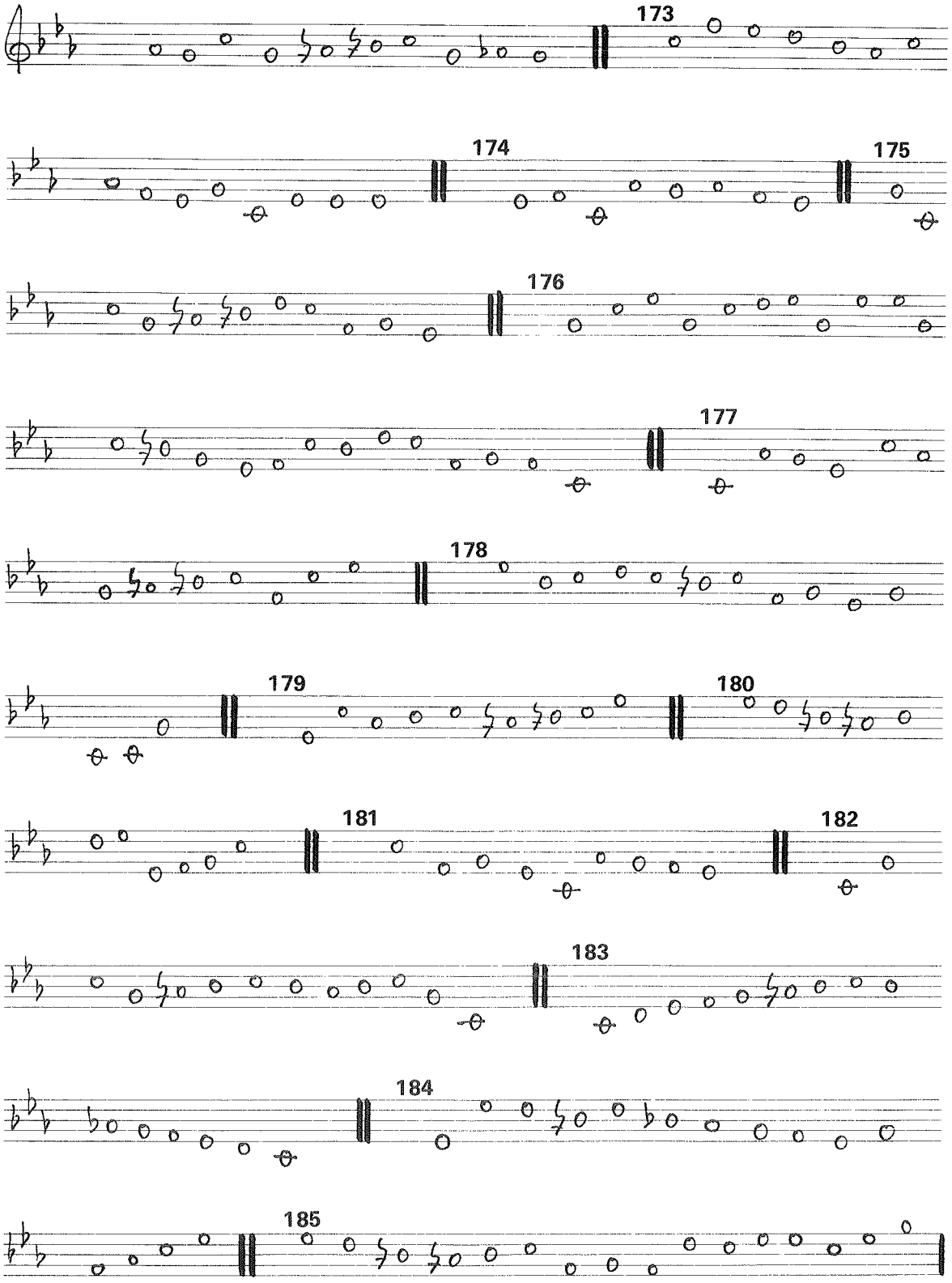


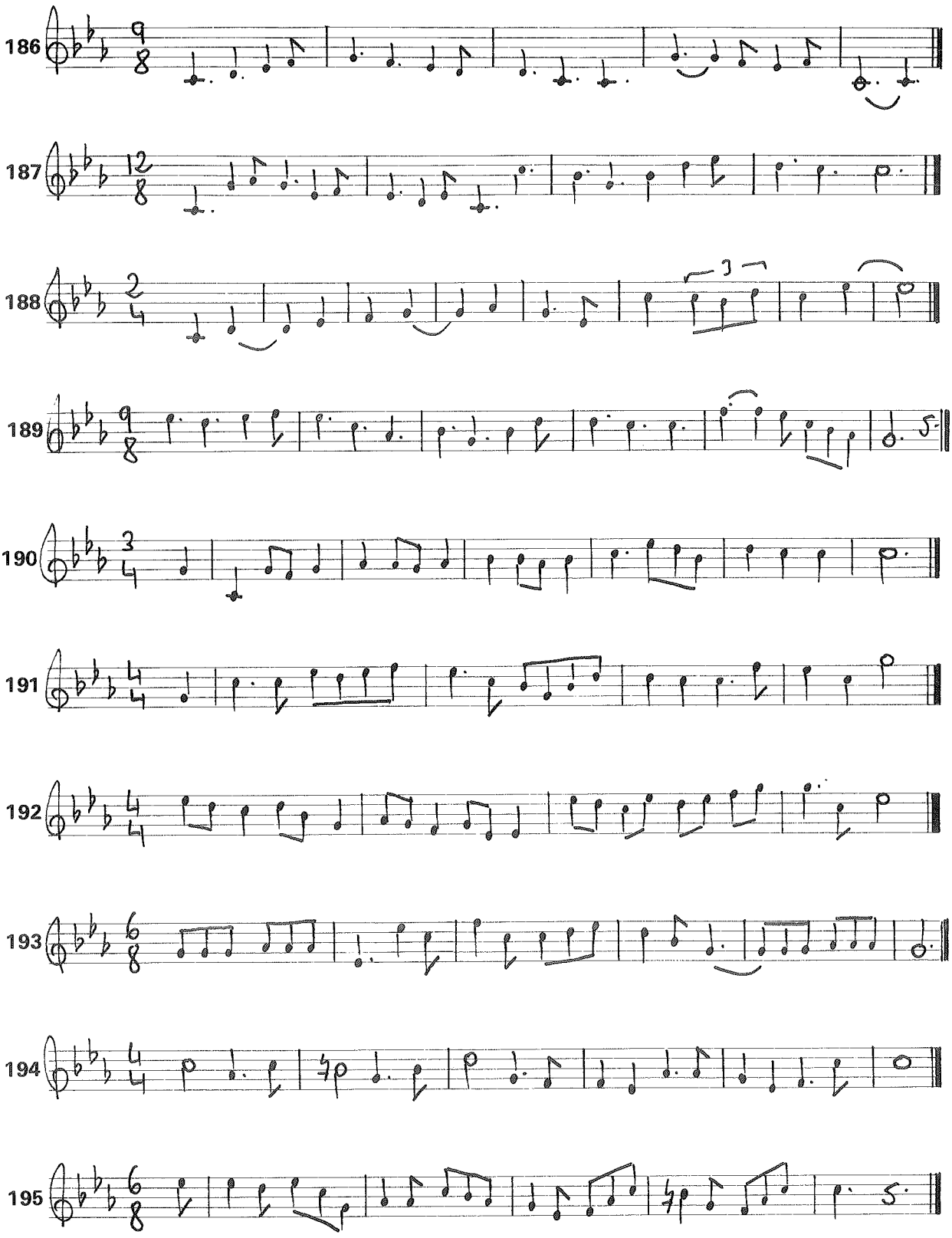
[8] Atención a esta cadencia, algo inhabitual.

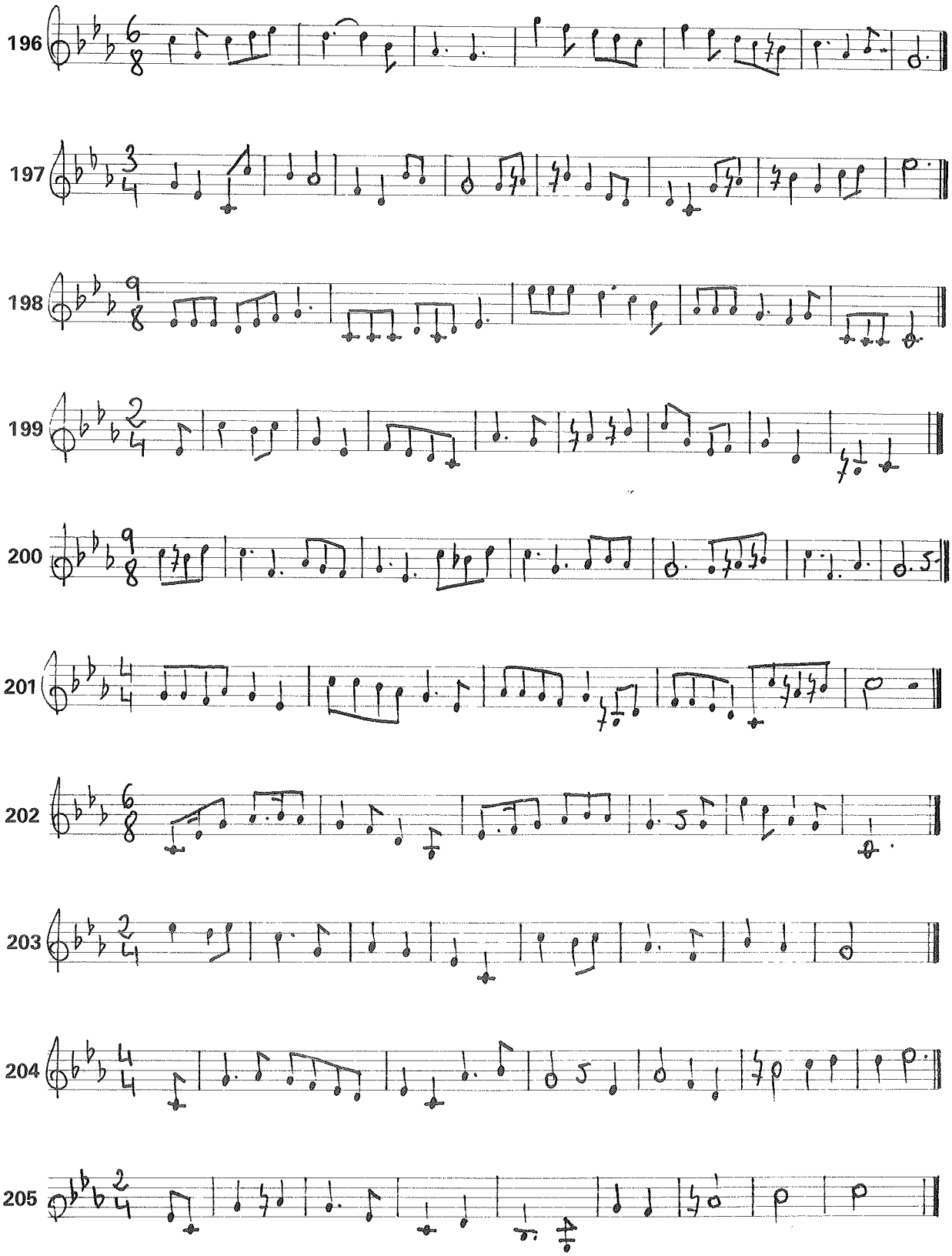

147
148
149
150
151
152
153
154
155
156

TONALIDAD DE DO MENOR

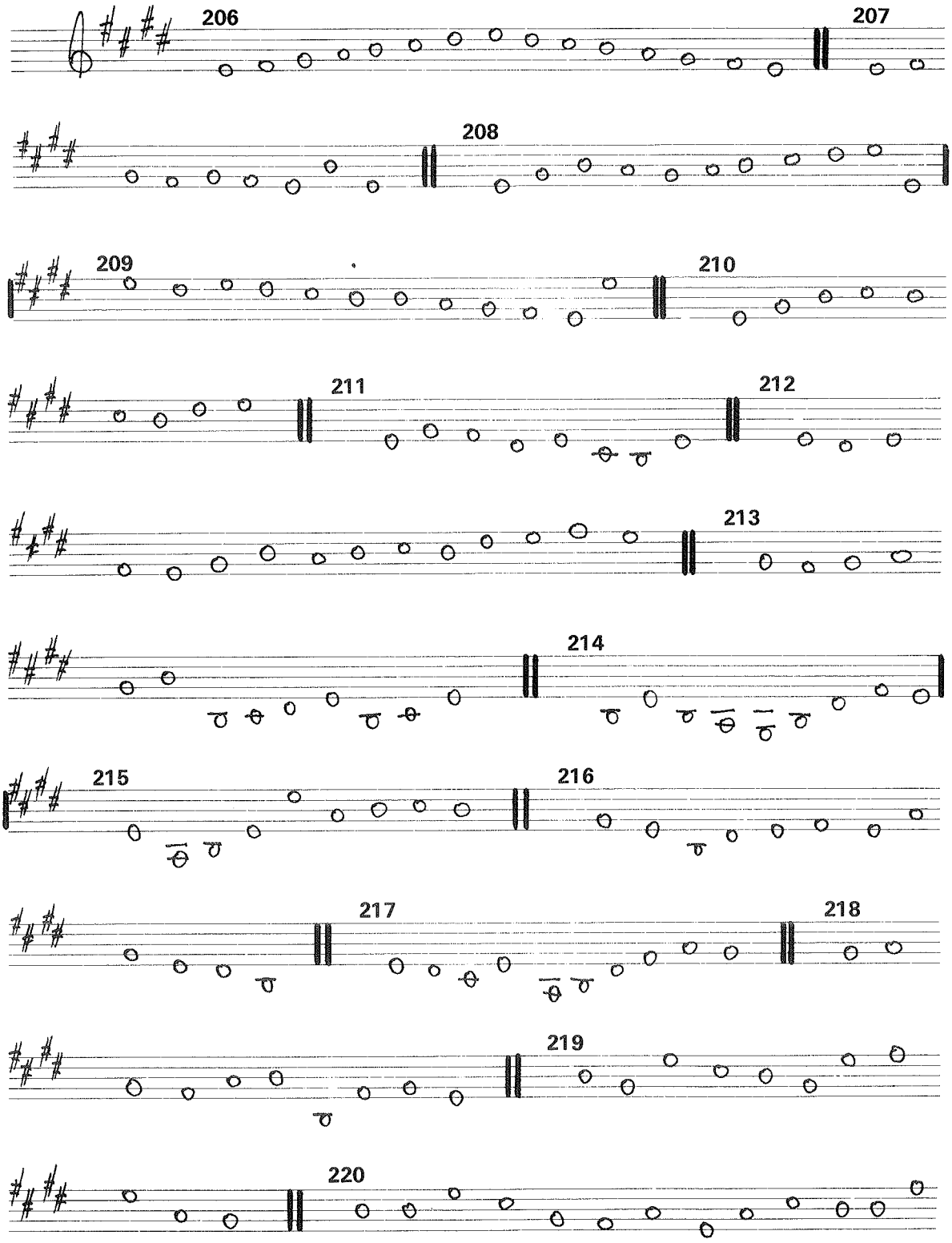


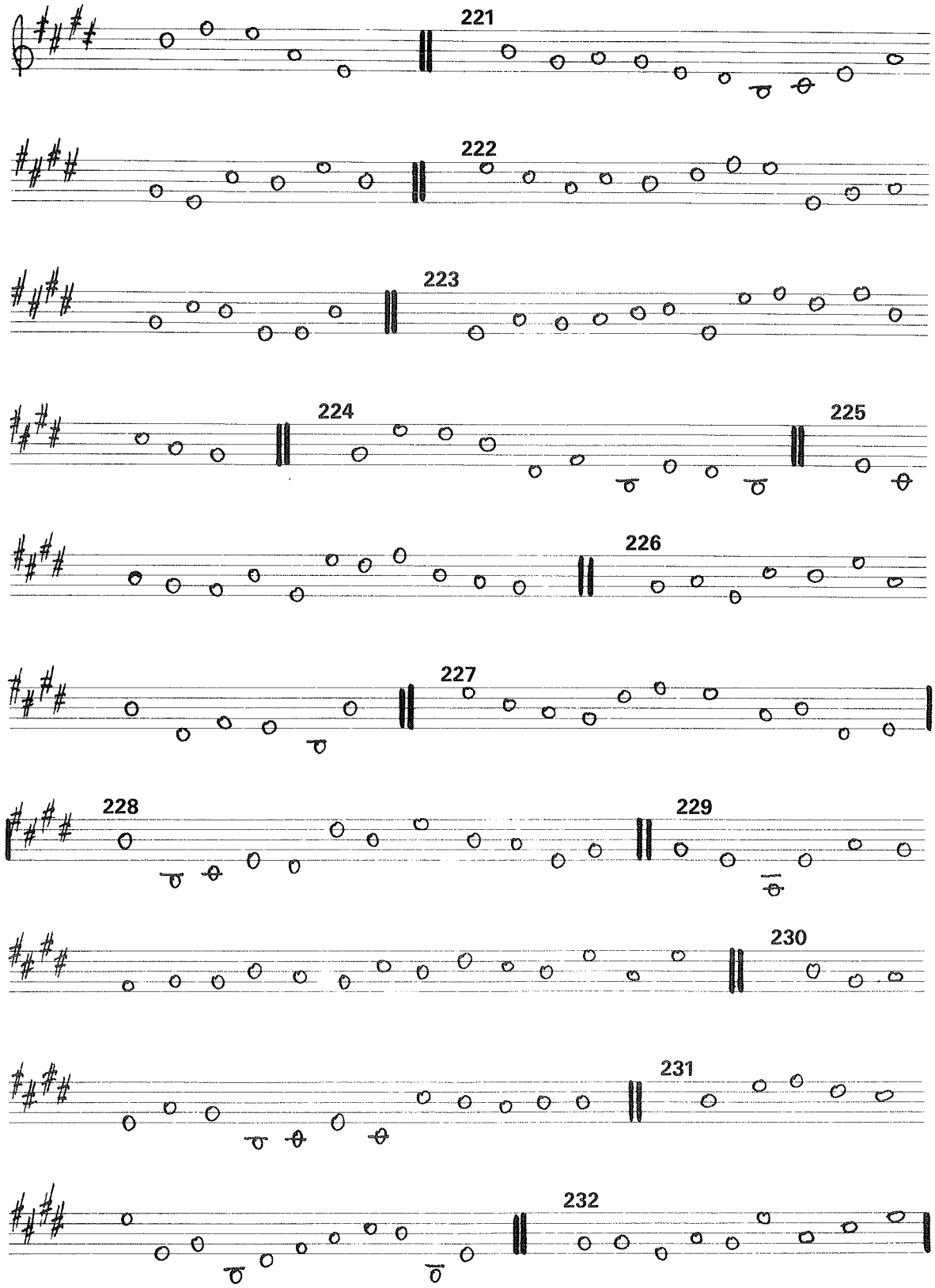

173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185


186
187
188
189
190
191
192
193
194
195

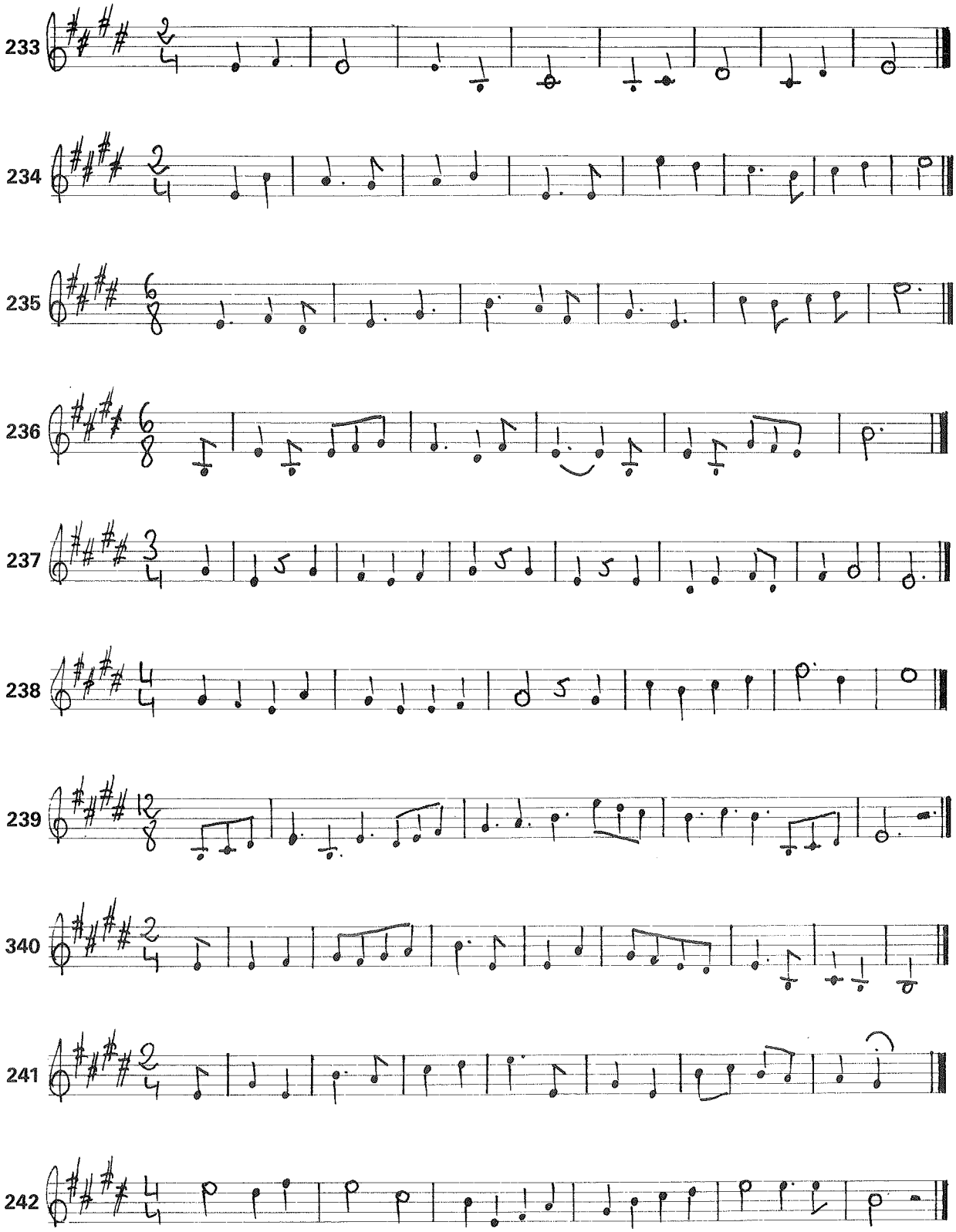

196
197
198
199
200
201
202
203
204
205

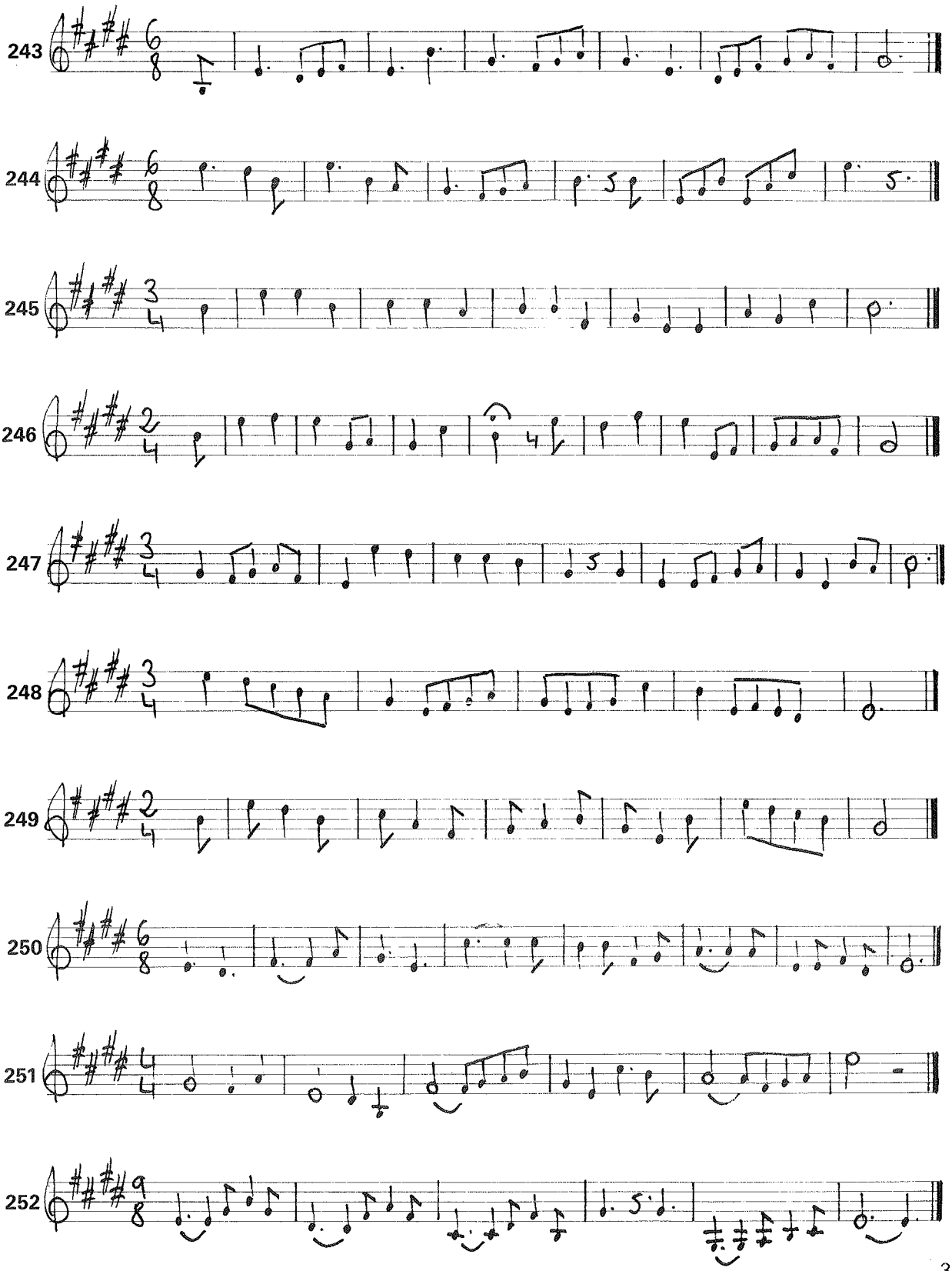
TONALIDAD DE MI MAYOR



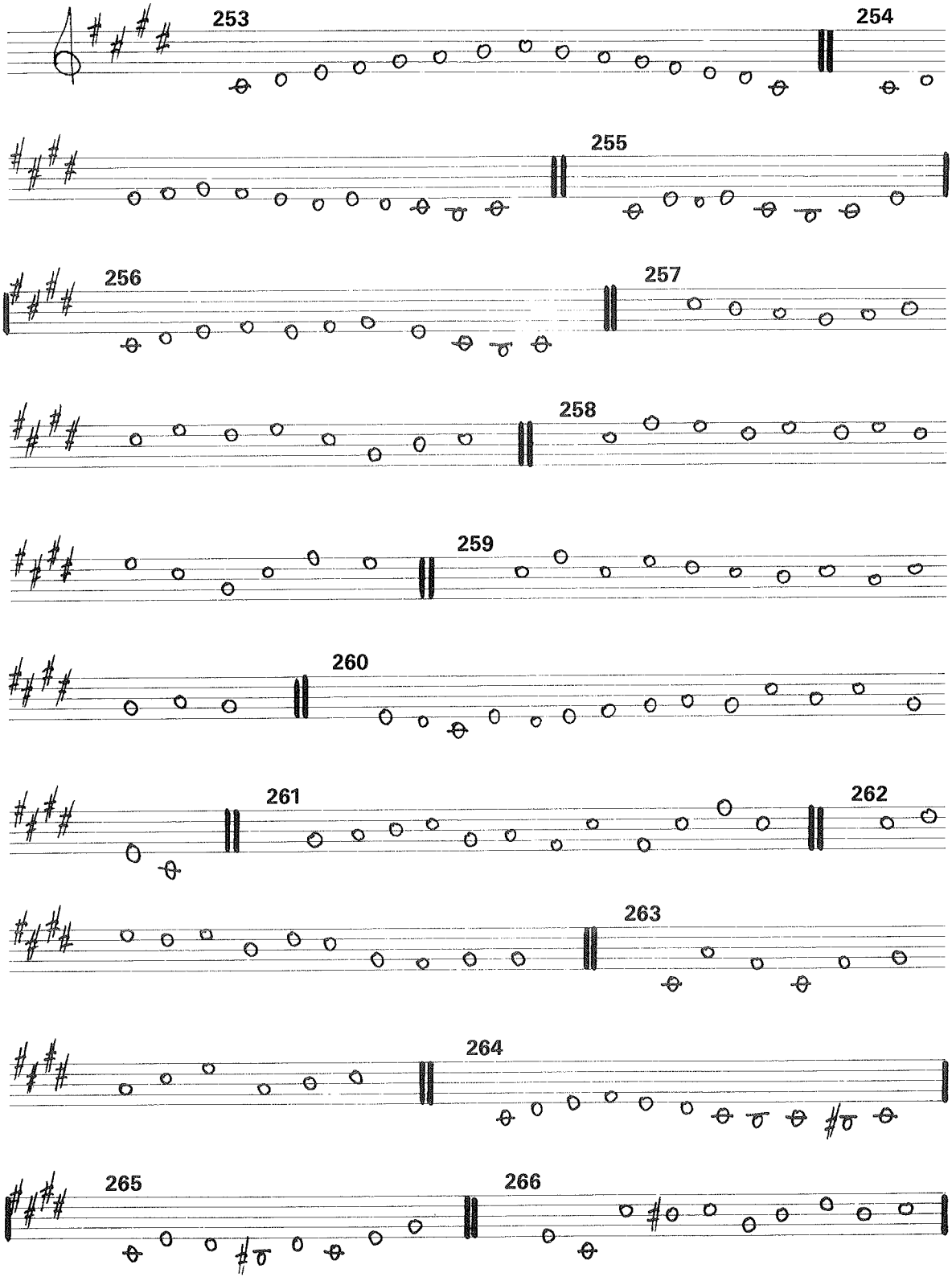


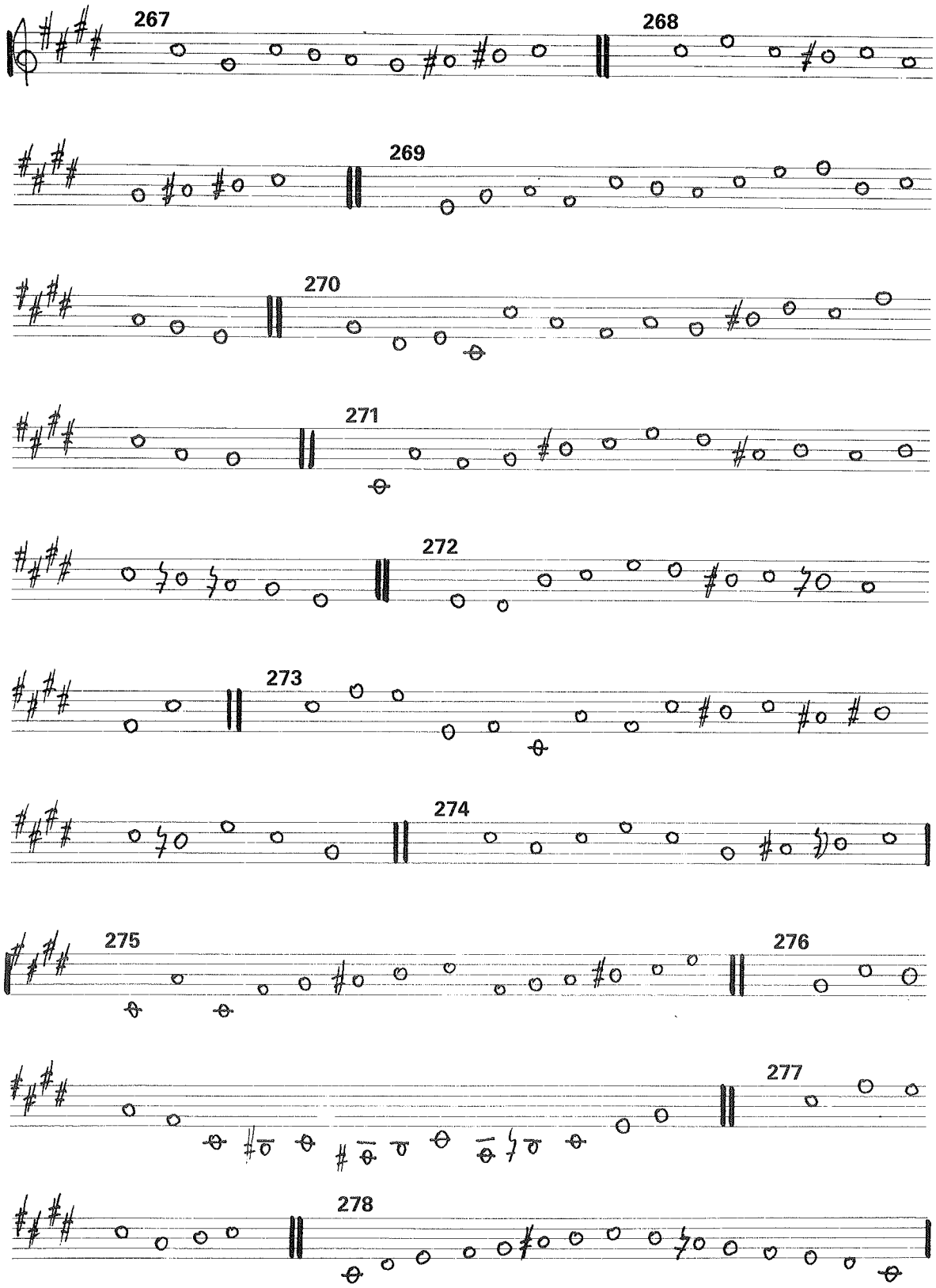
3

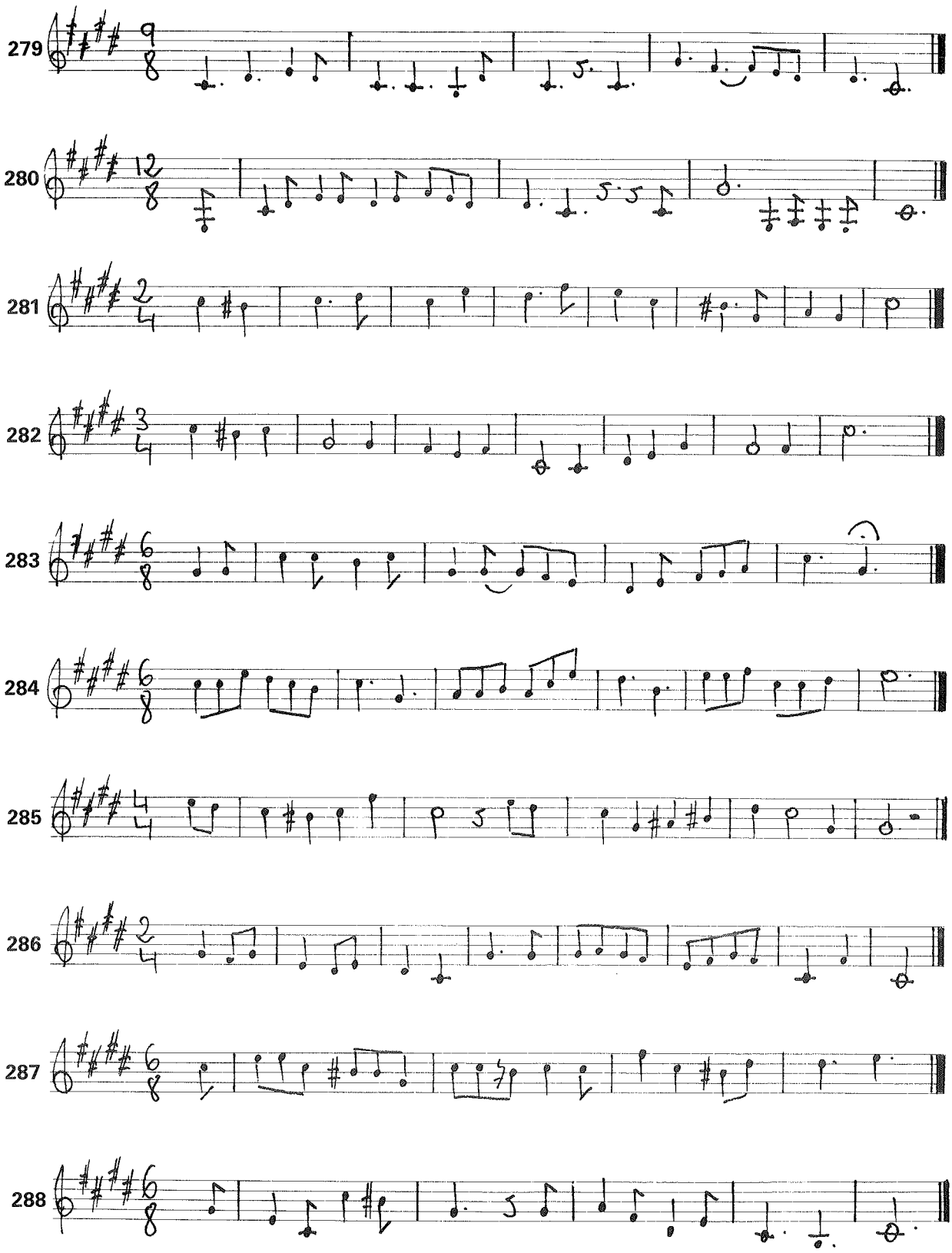

233
234
235
236
237
238
239
340
241
242

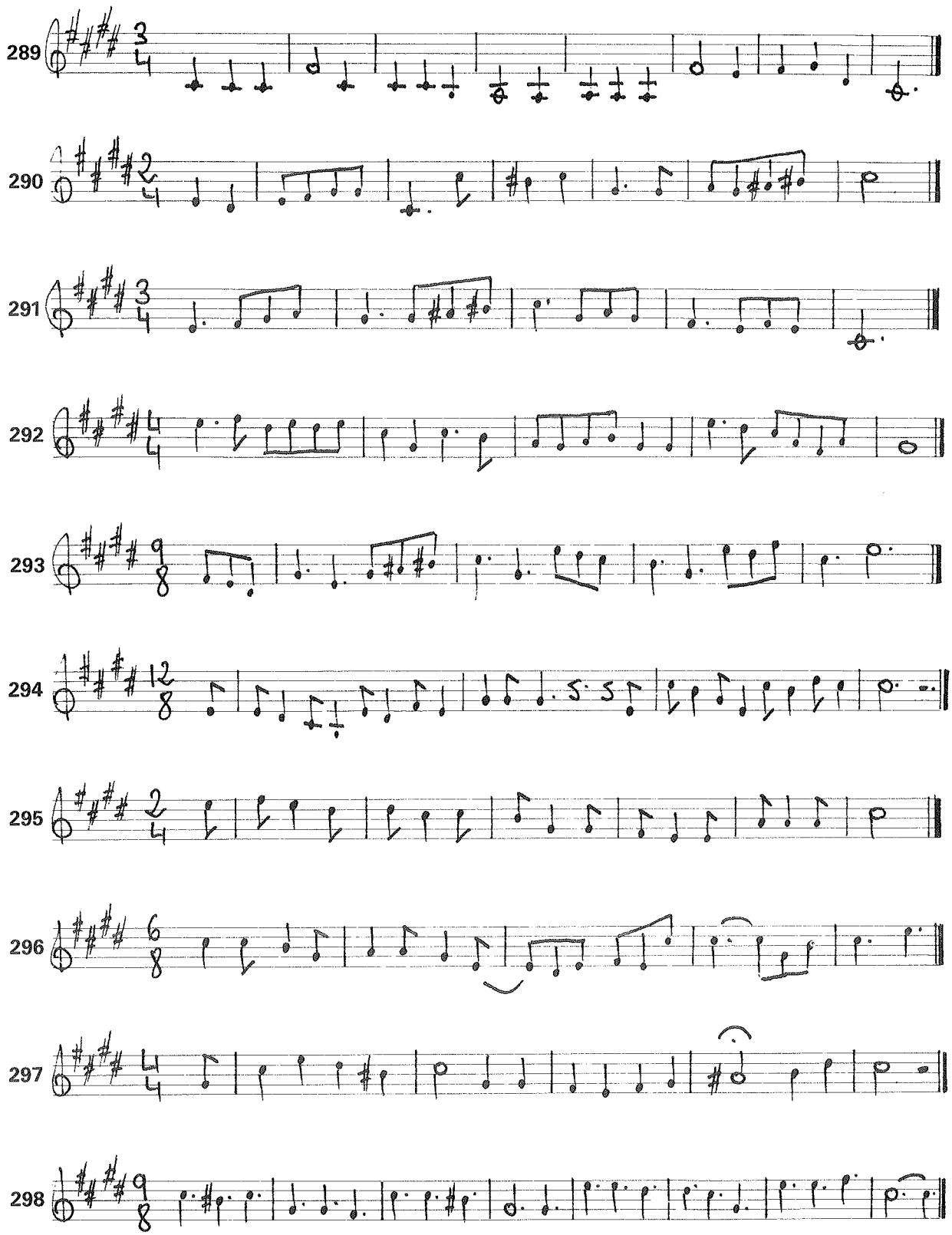

243
244
245
246
247
248
249
250
251
252

TONALIDAD DE DO SOSTENIDO MENOR

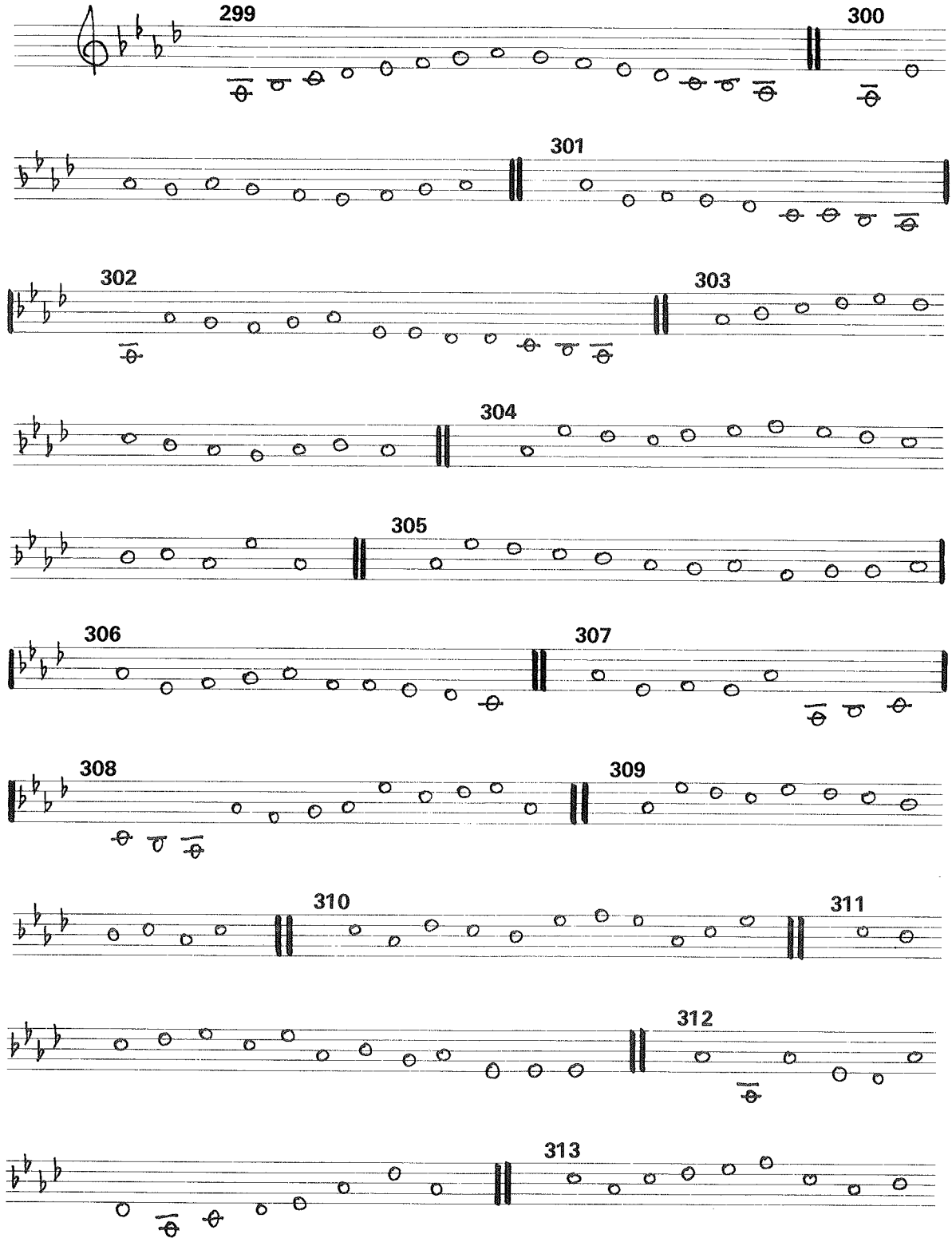


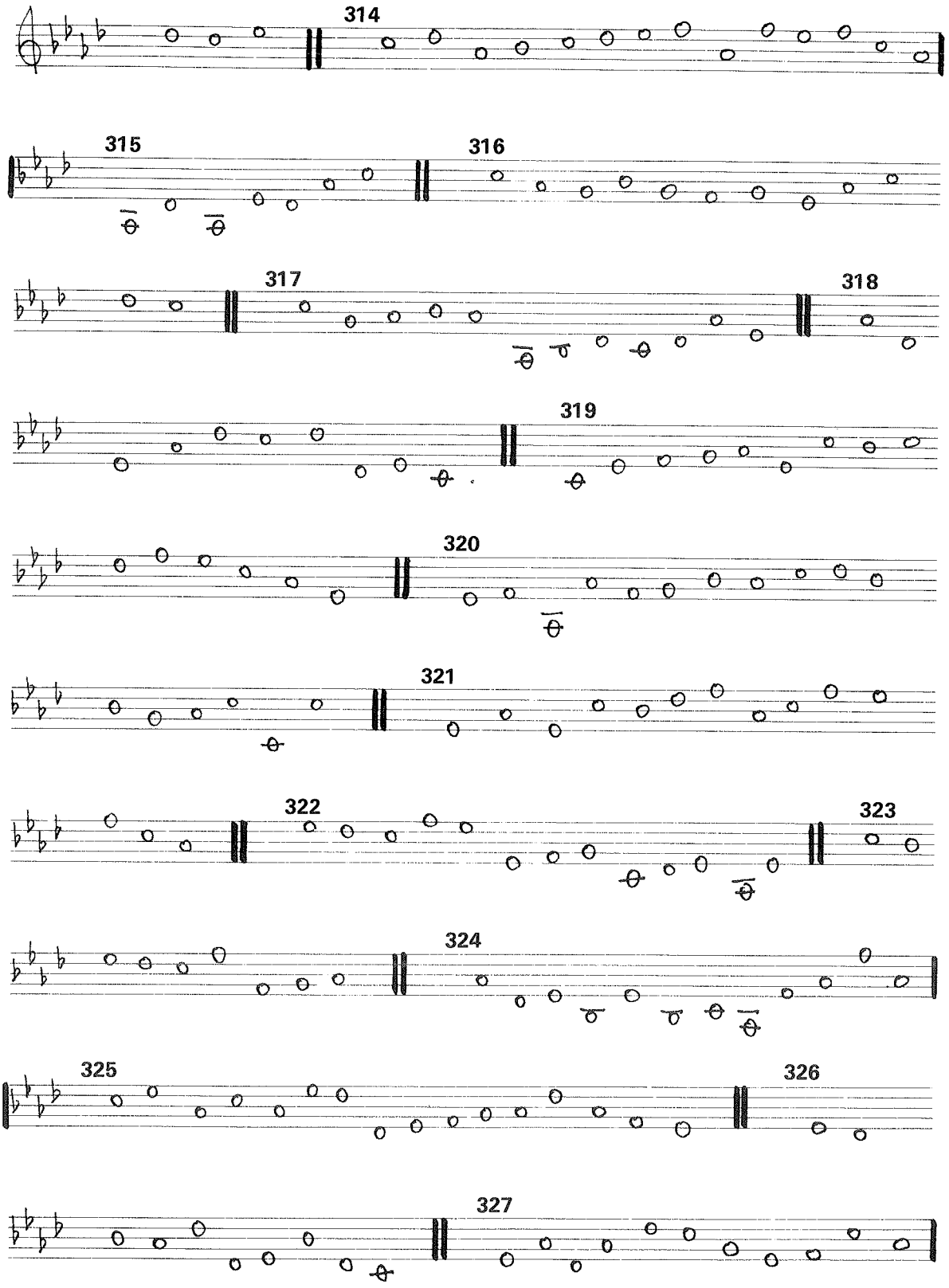

267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278

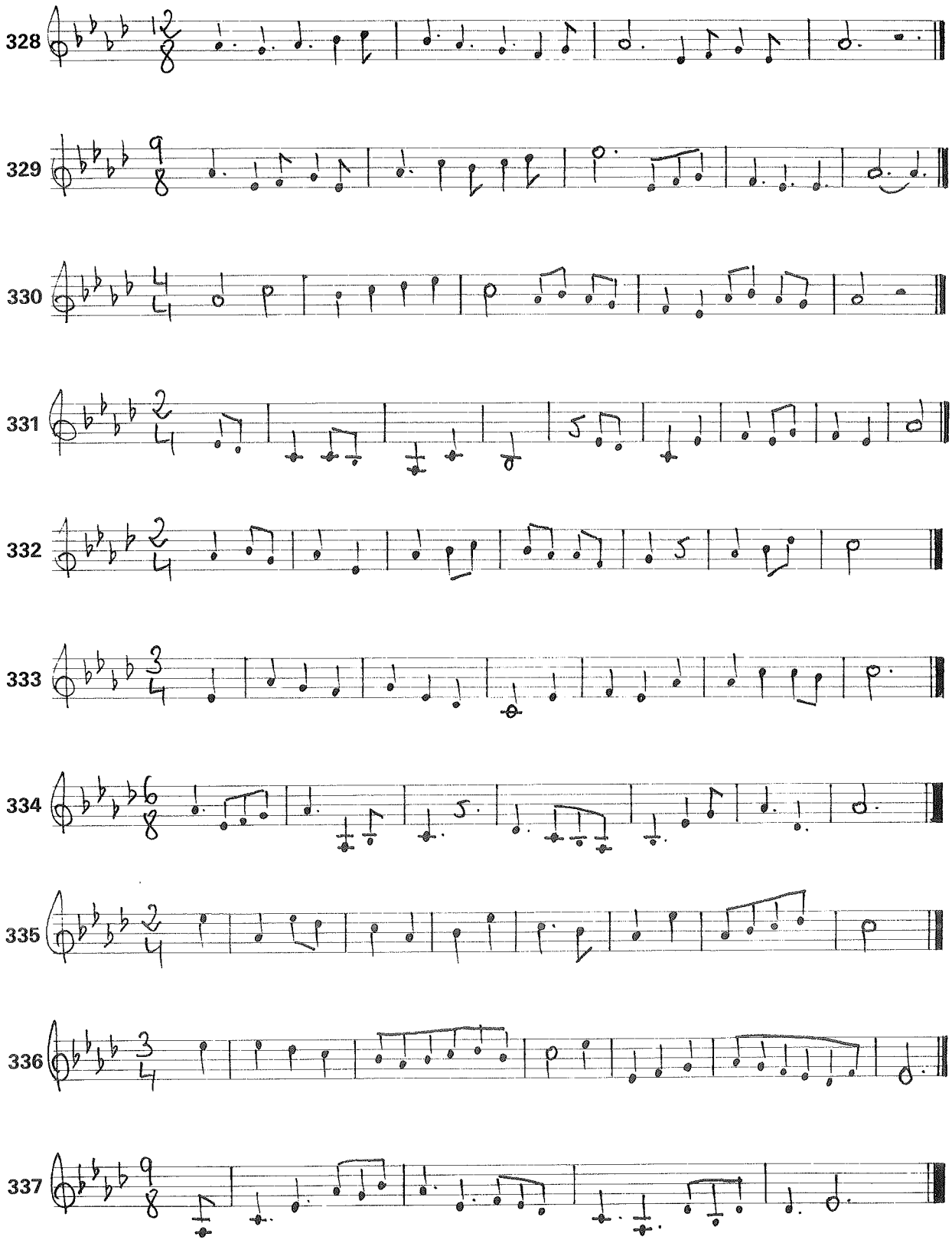

279
280
281
282
283
284
285
286
287
288

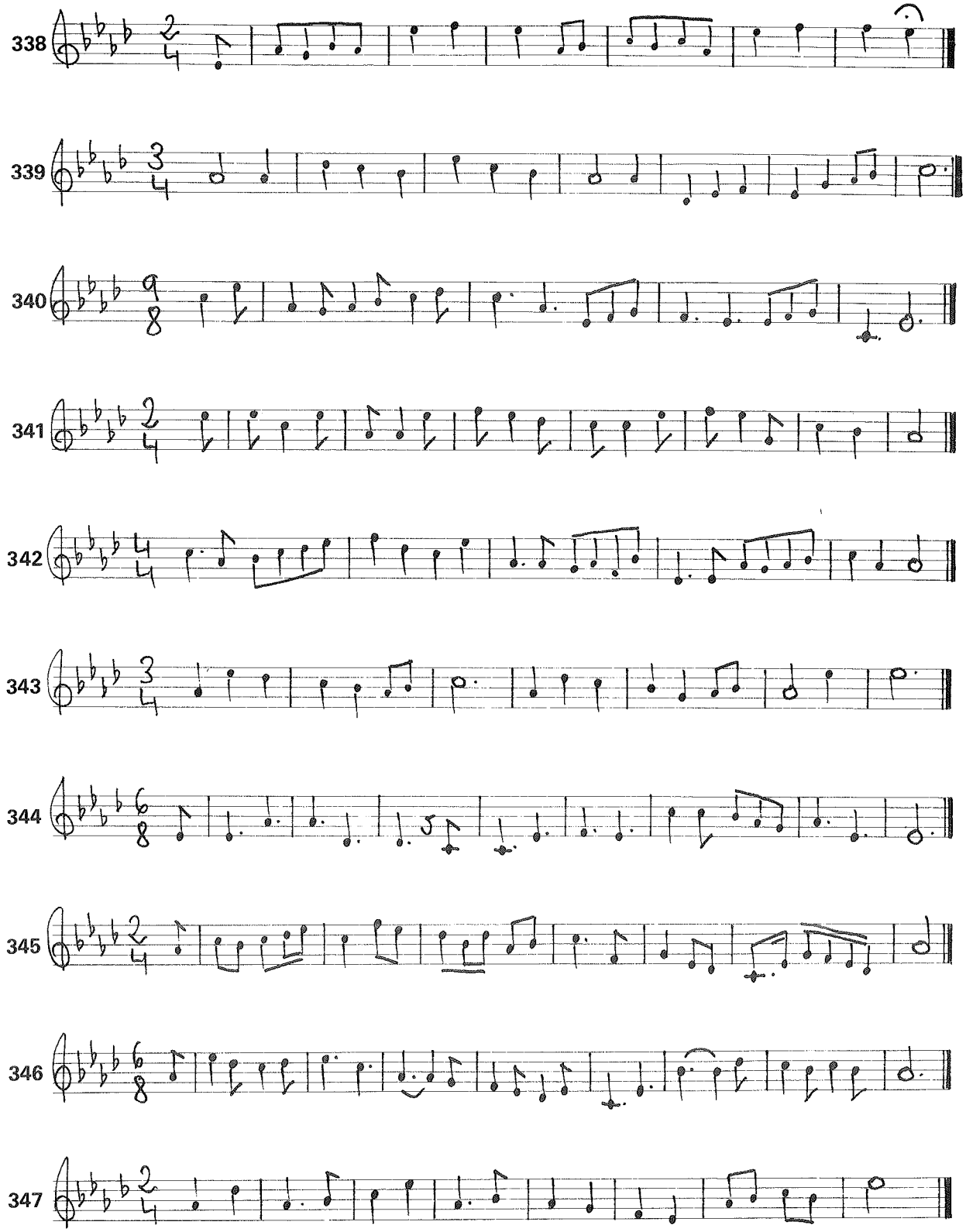

289
290
291
292
293
294
295
296
297
298

TONALIDAD DE LA BEMOL MAYOR

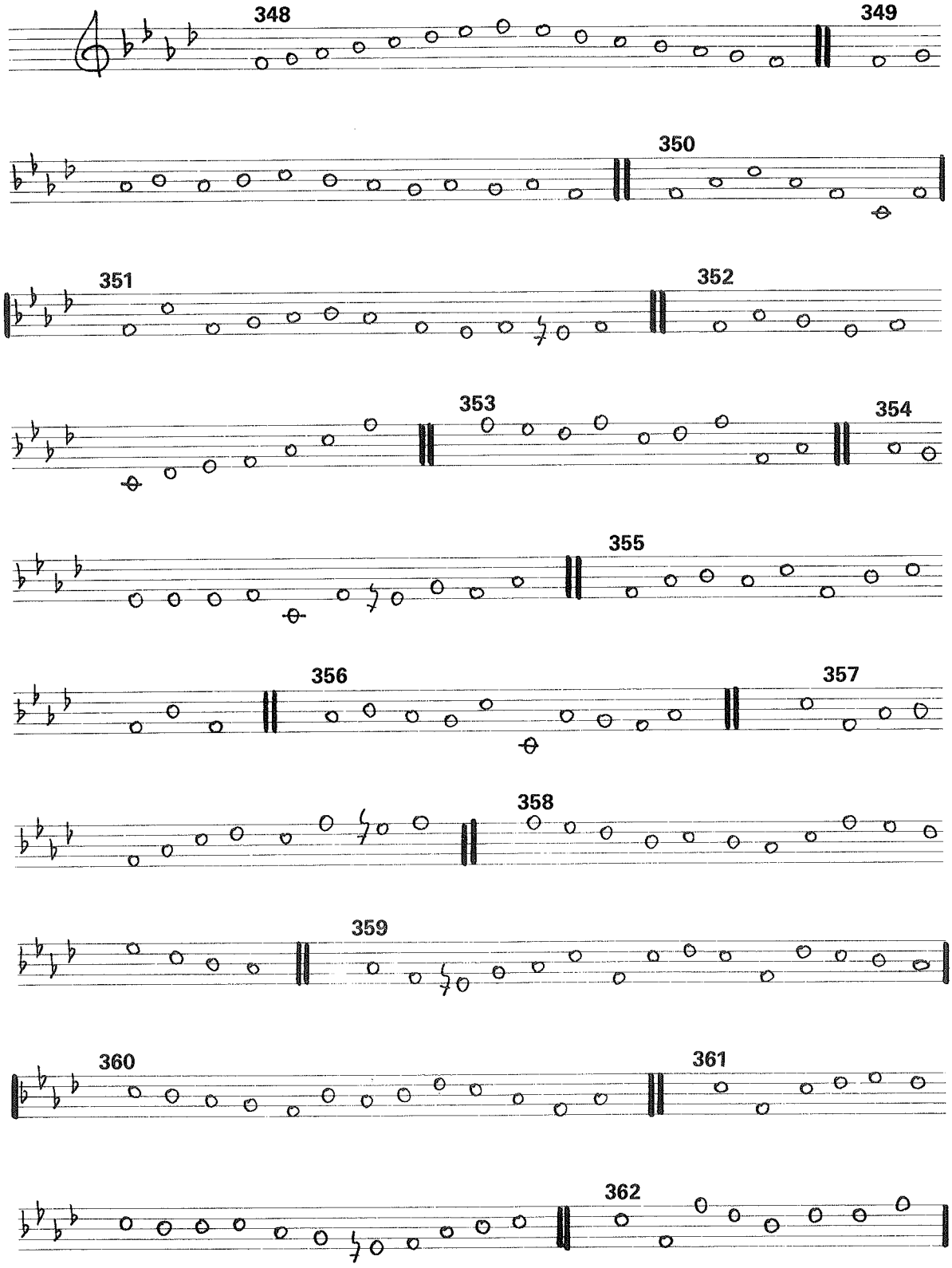


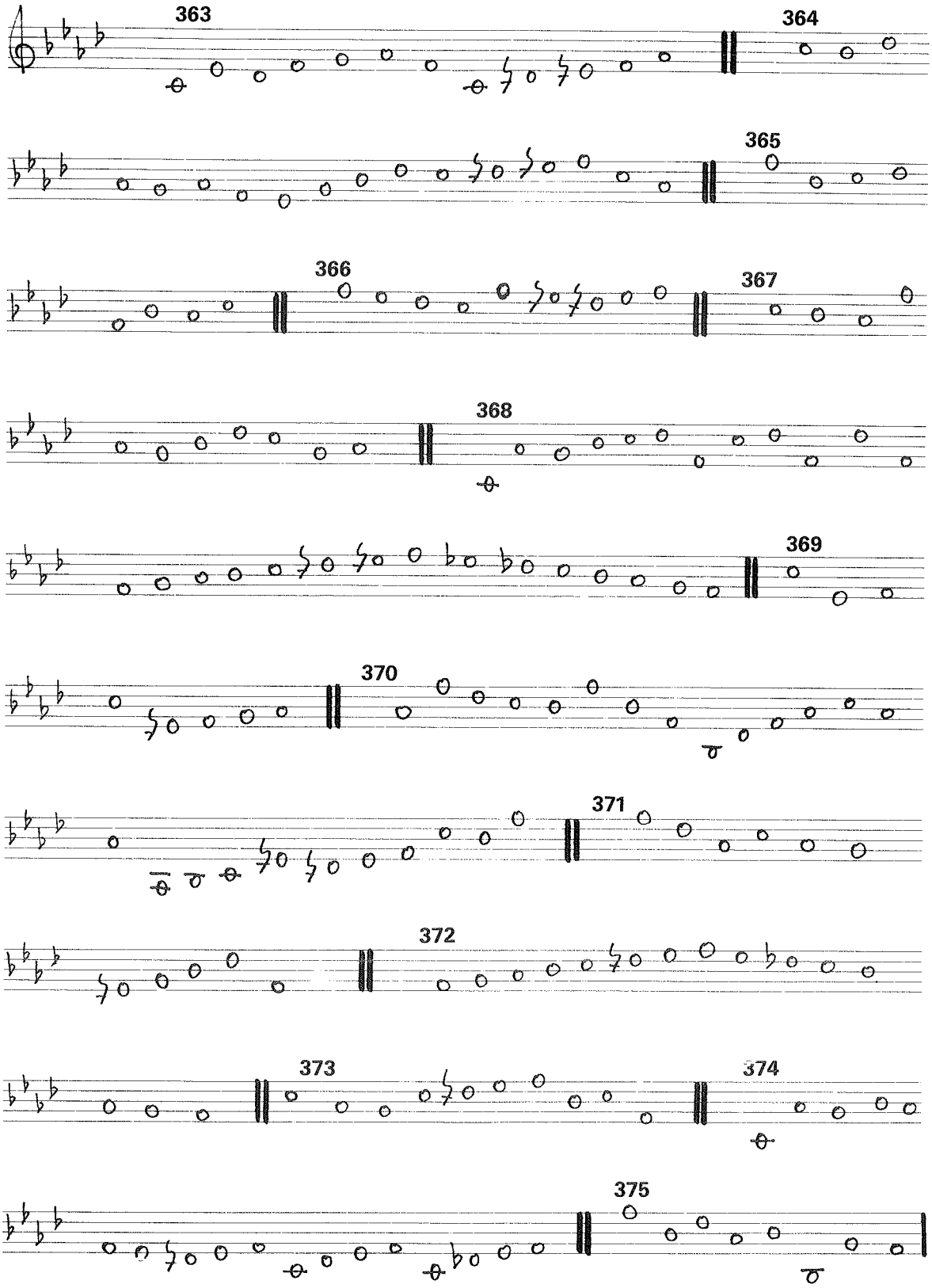

314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327

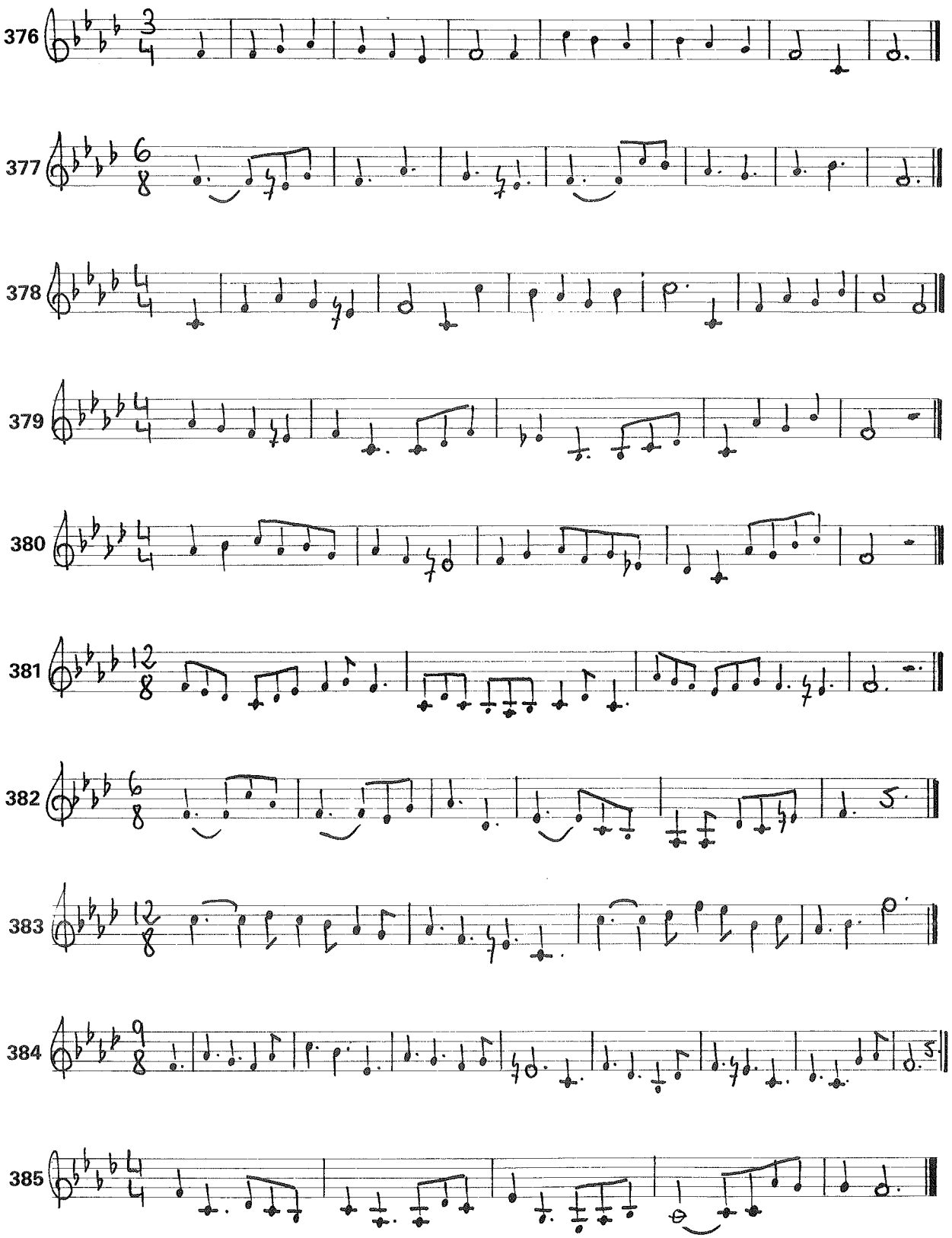

328
329
330
331
332
333
334
335
336
337

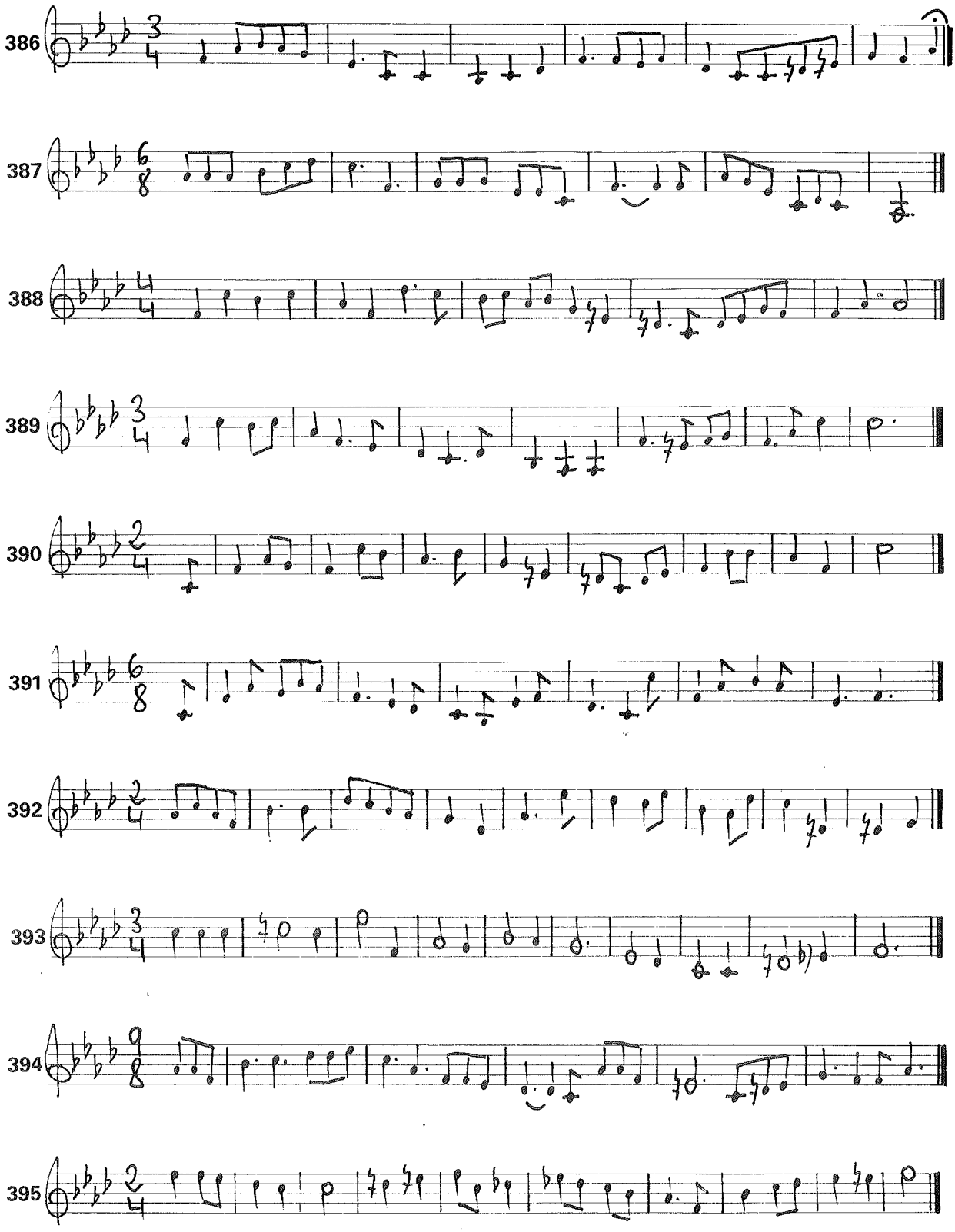

338
339
340
341
342
343
344
345
346
347

TONALIDAD DE FA MENOR

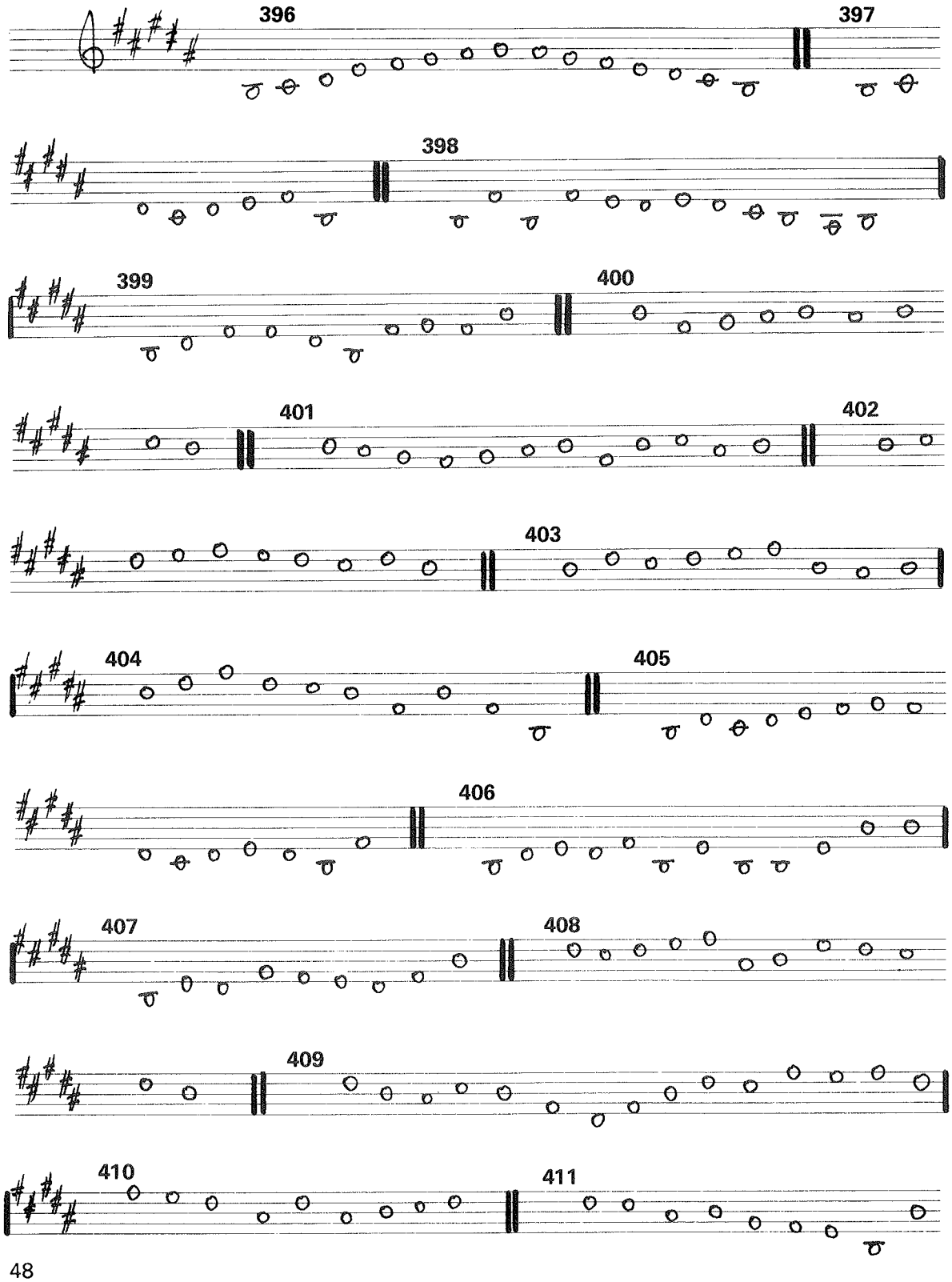


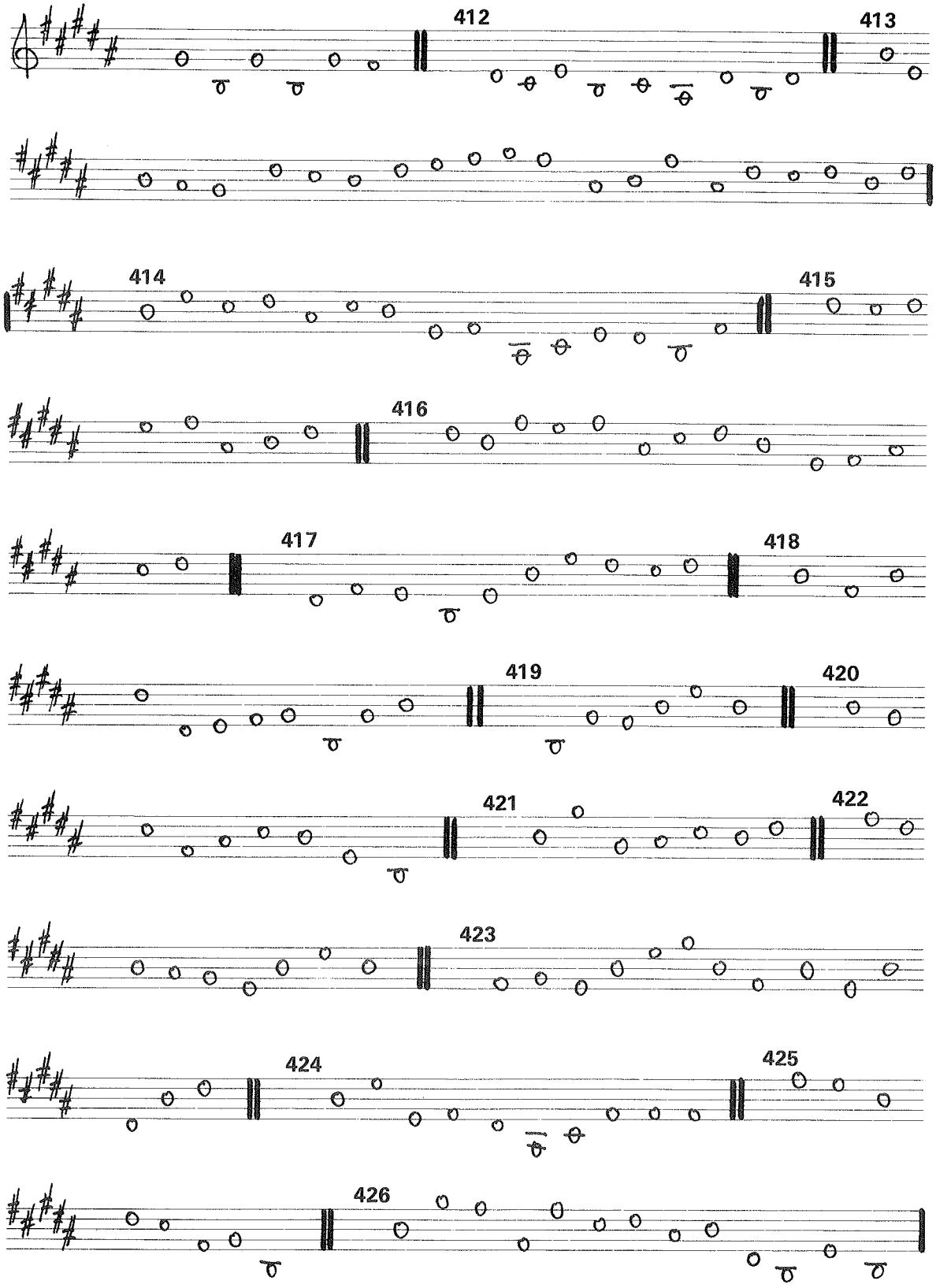

363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375


376
377
378
379
380
381
382
383
384
385

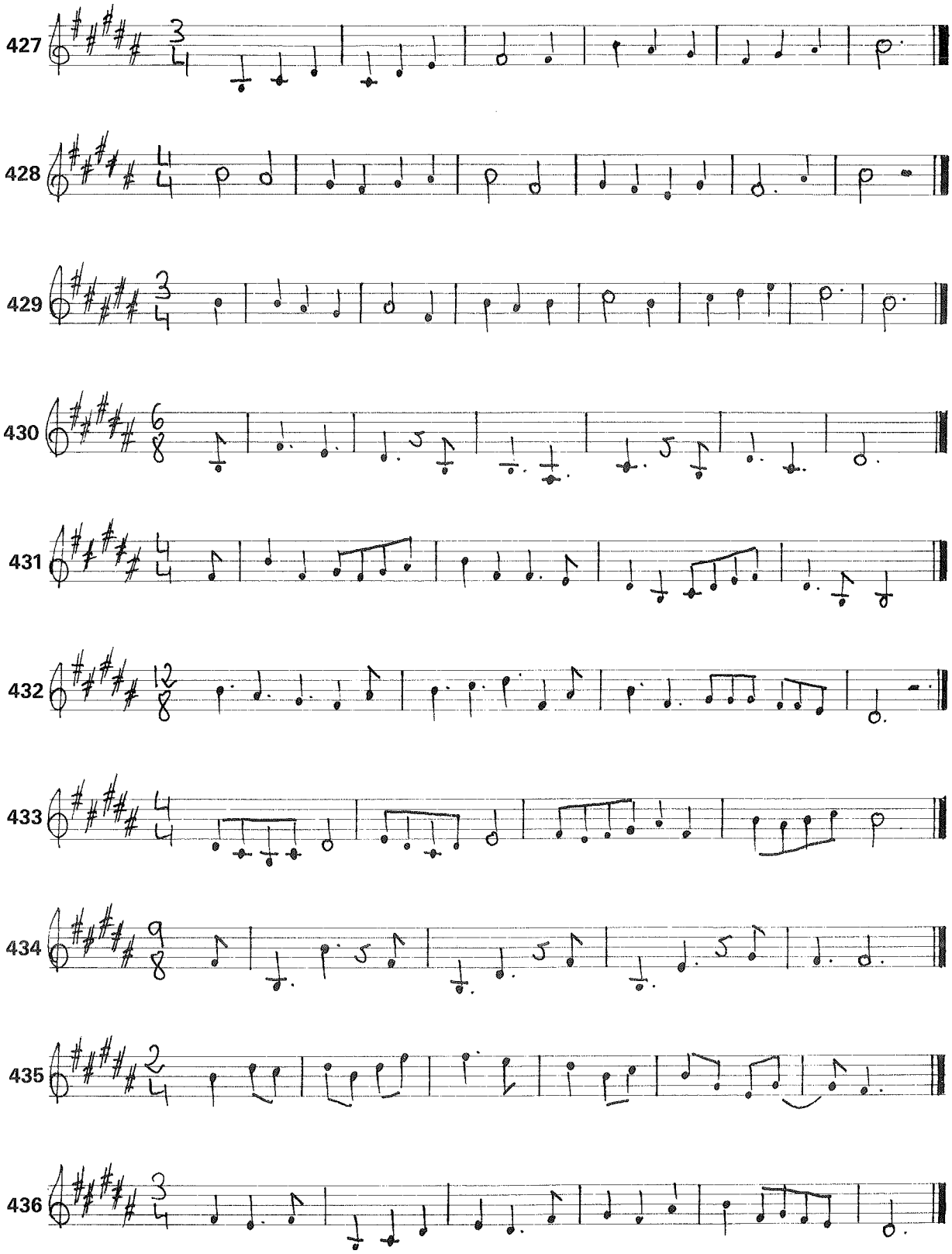

386
387
388
389
390
391
392
393
394
395

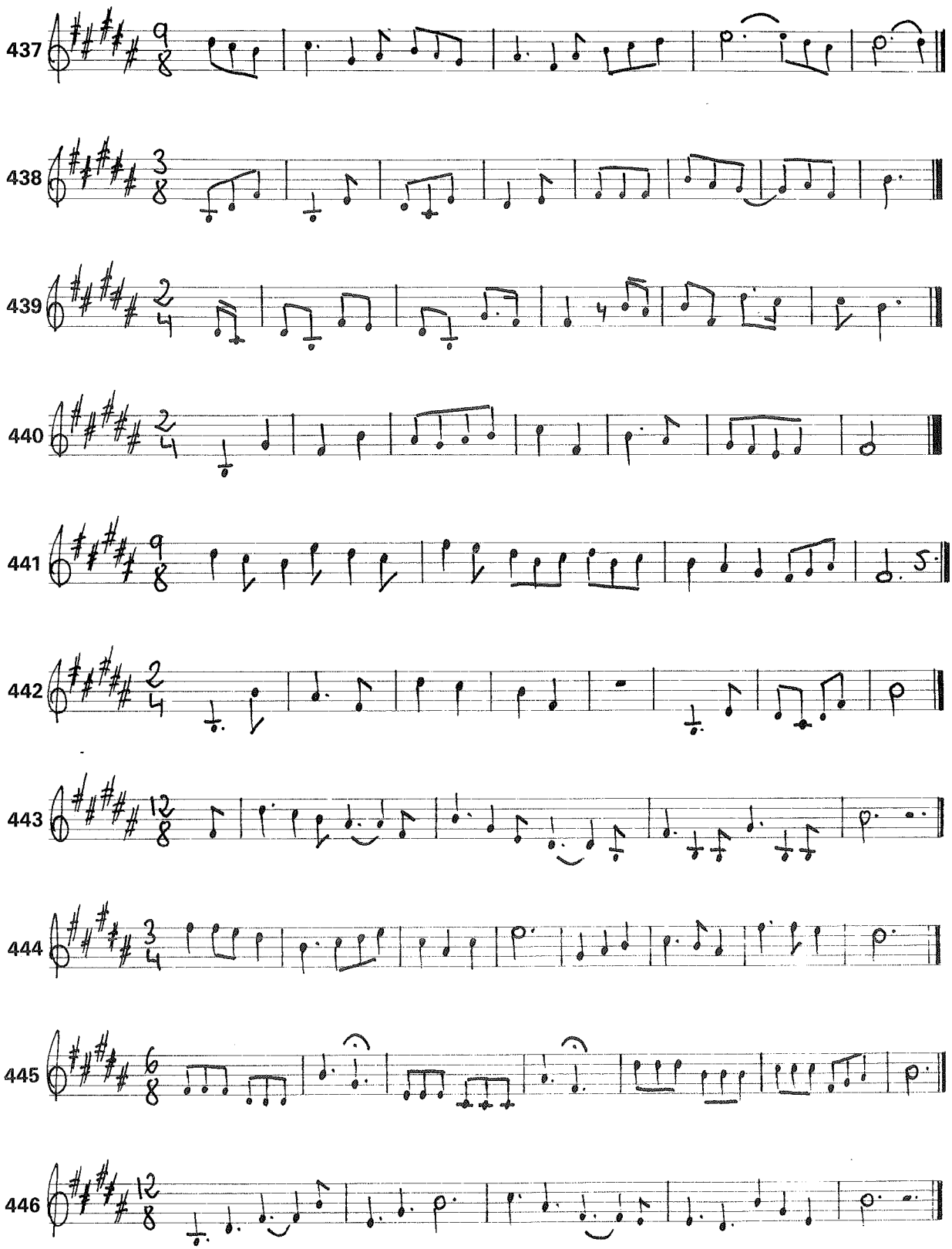
TONALIDAD DE SI MAYOR



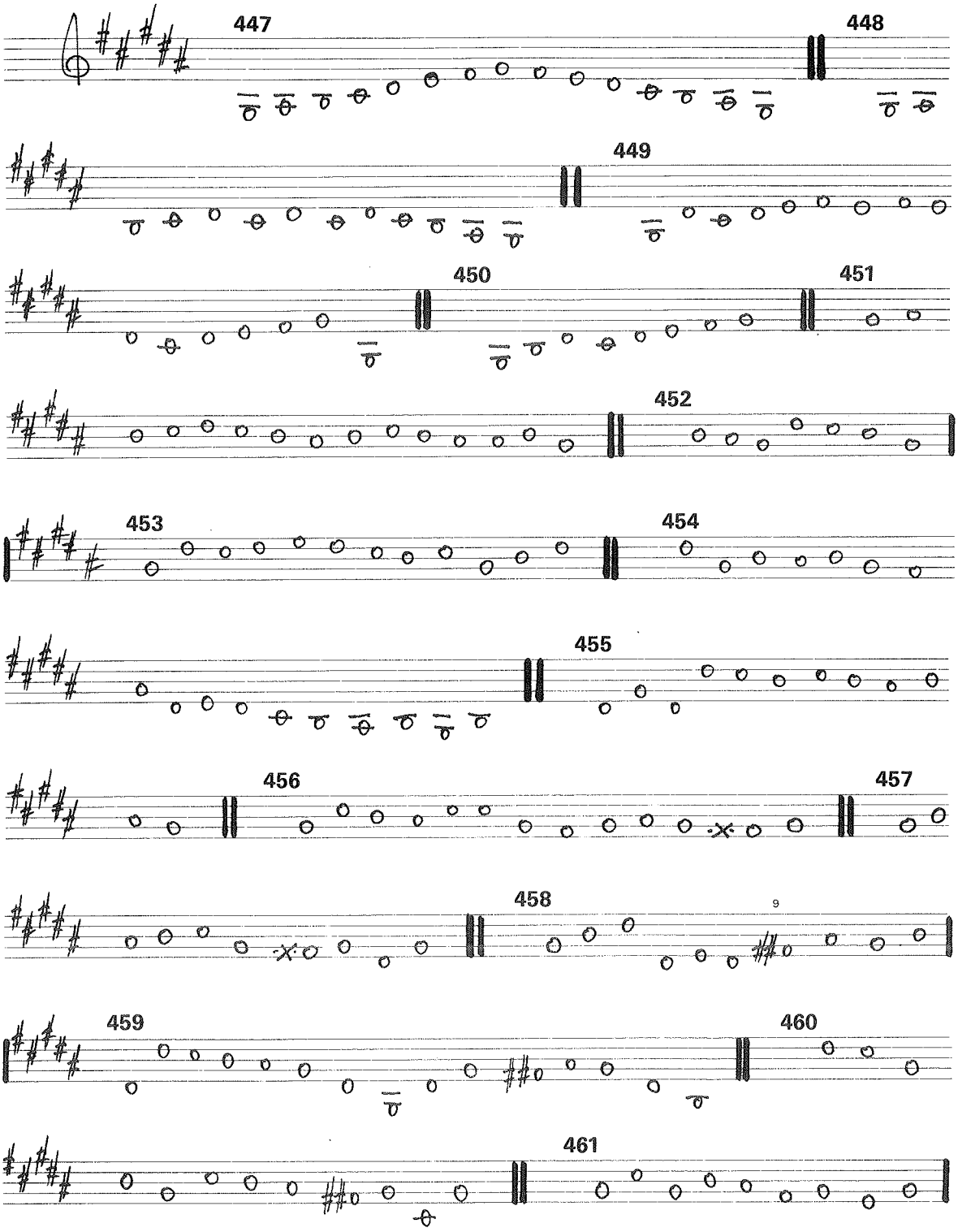


4

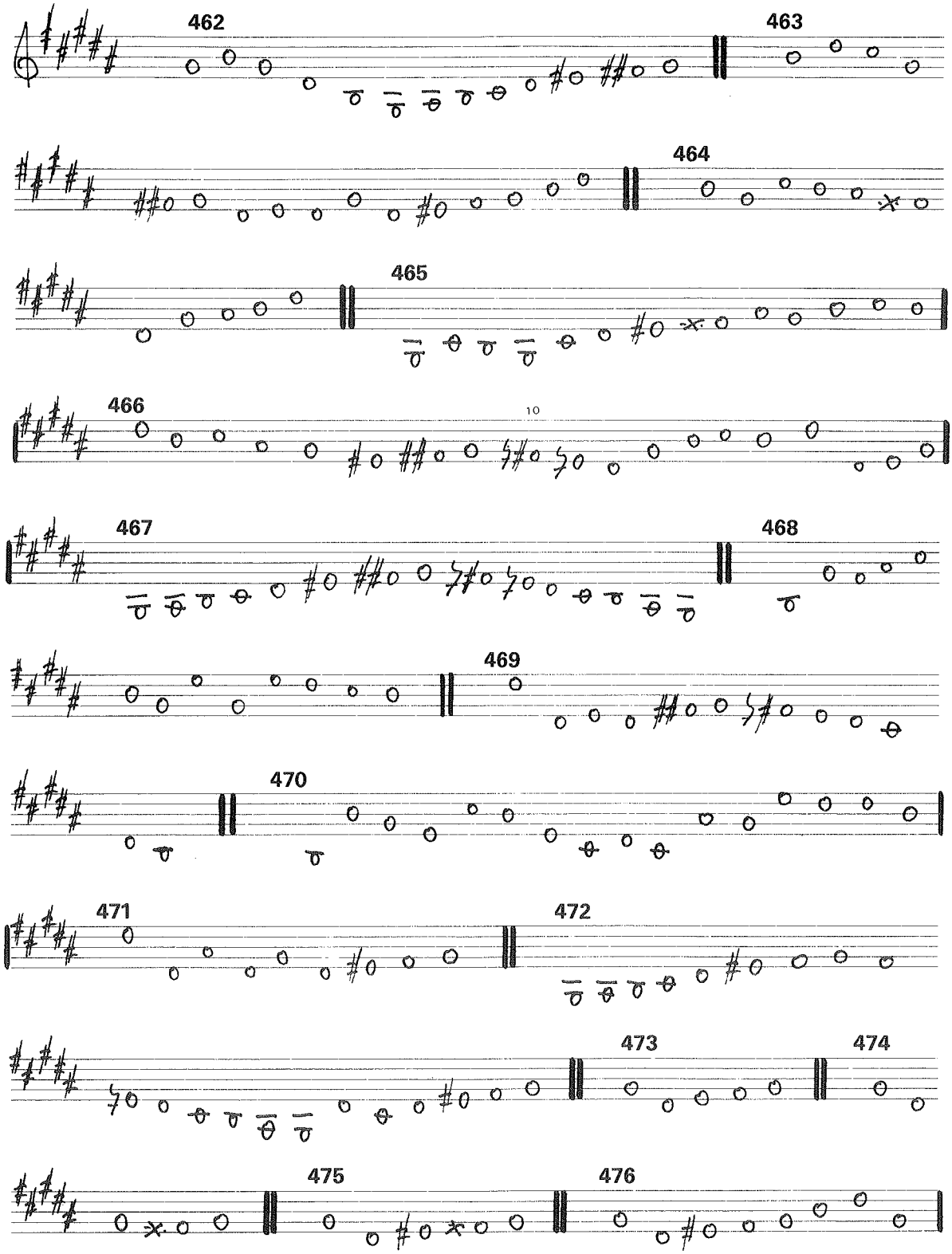

427
428
429
430
431
432
433
434
435
436


437
438
439
440
441
442
443
444
445
446

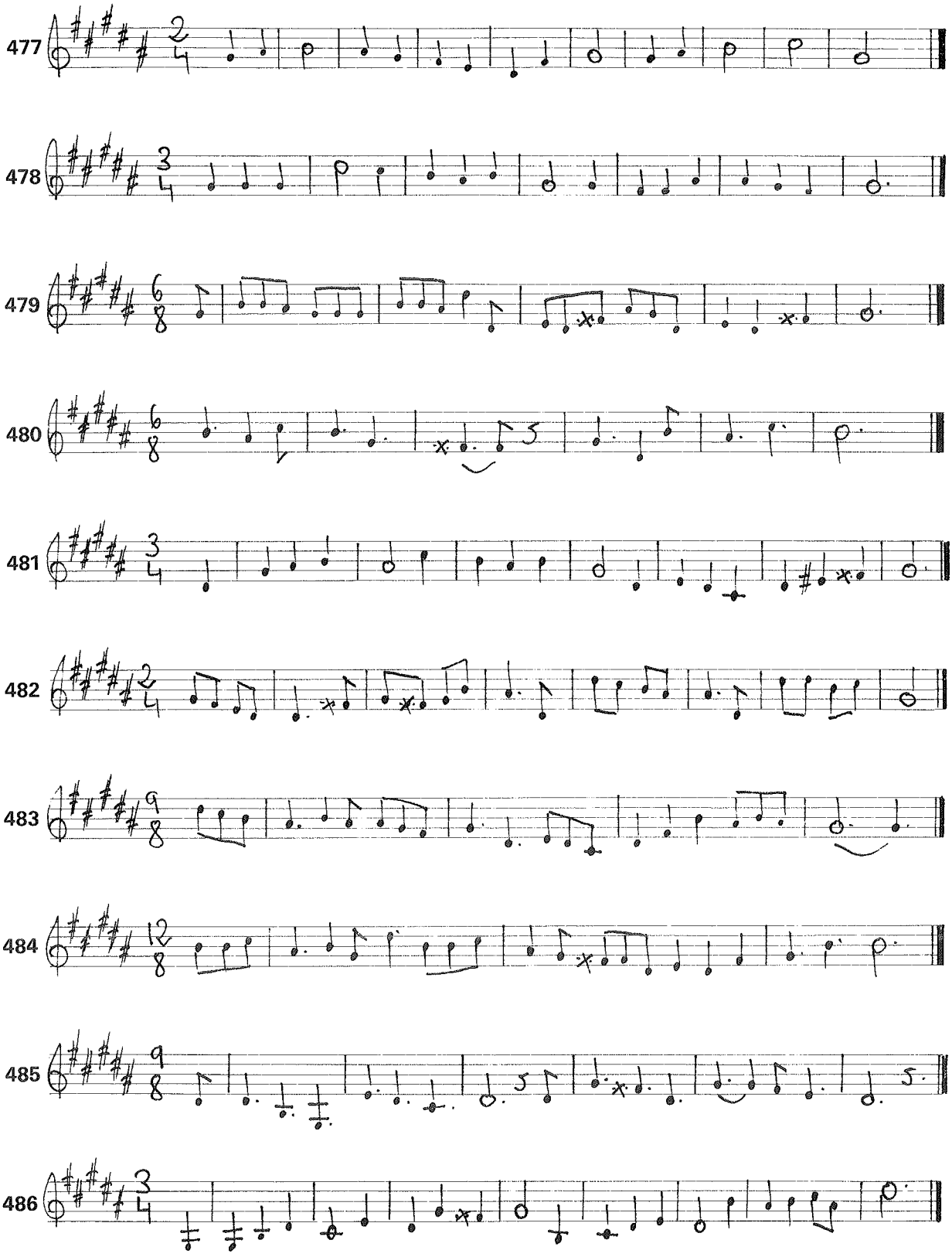
TONALIDAD DE SOL SOSTENIDO MENOR

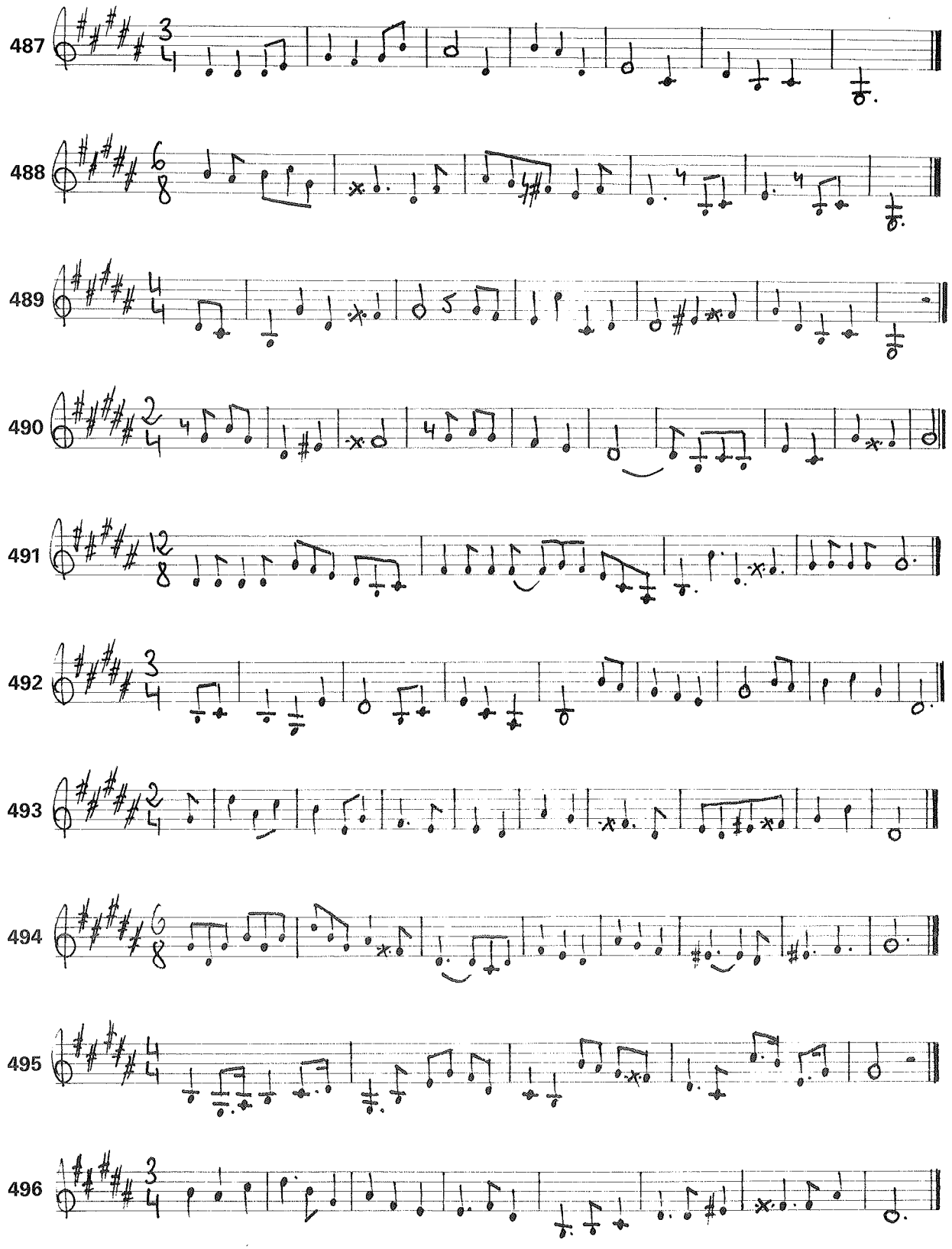


[9] Como verás, simultaneamos ambos signos de doble sostenido.

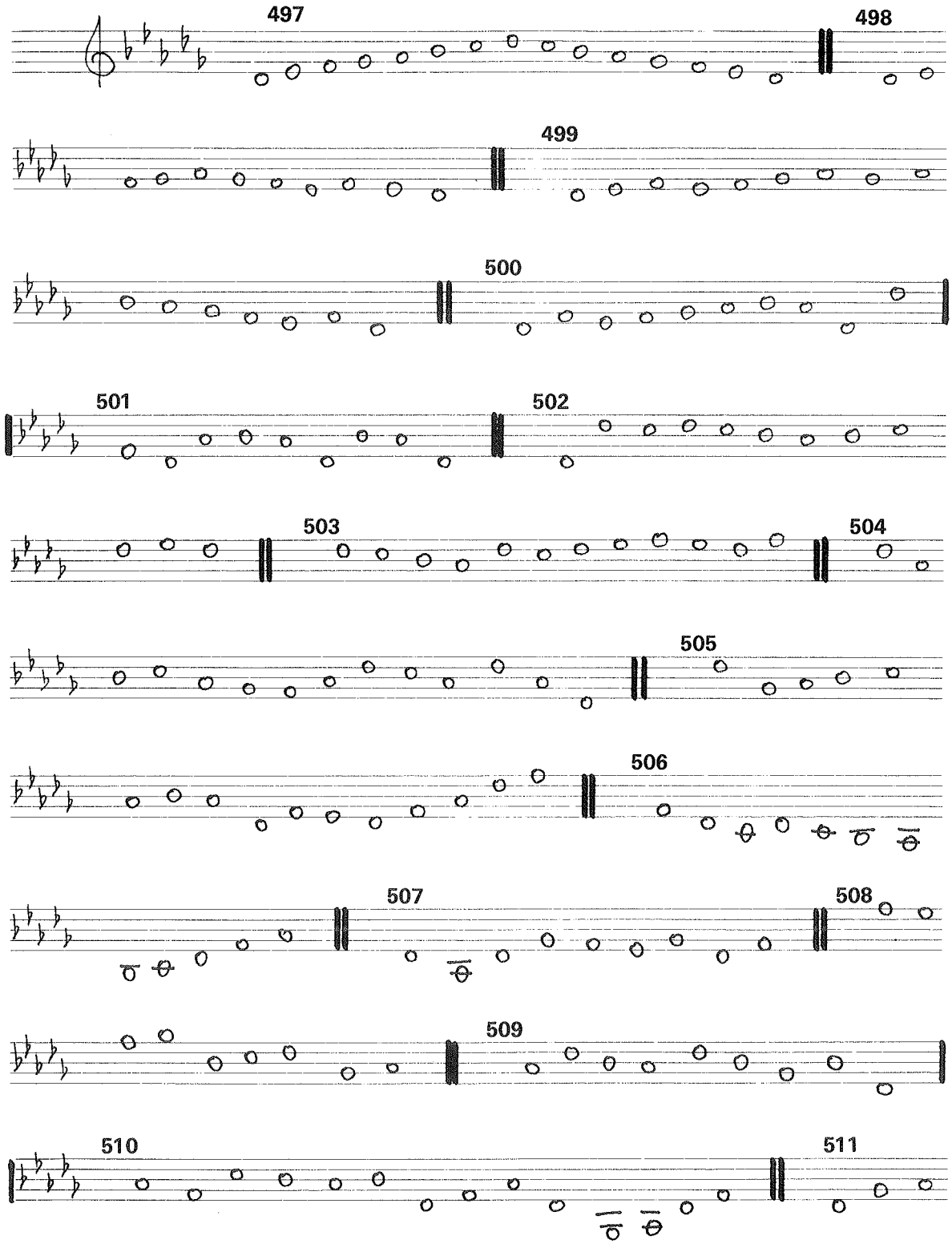


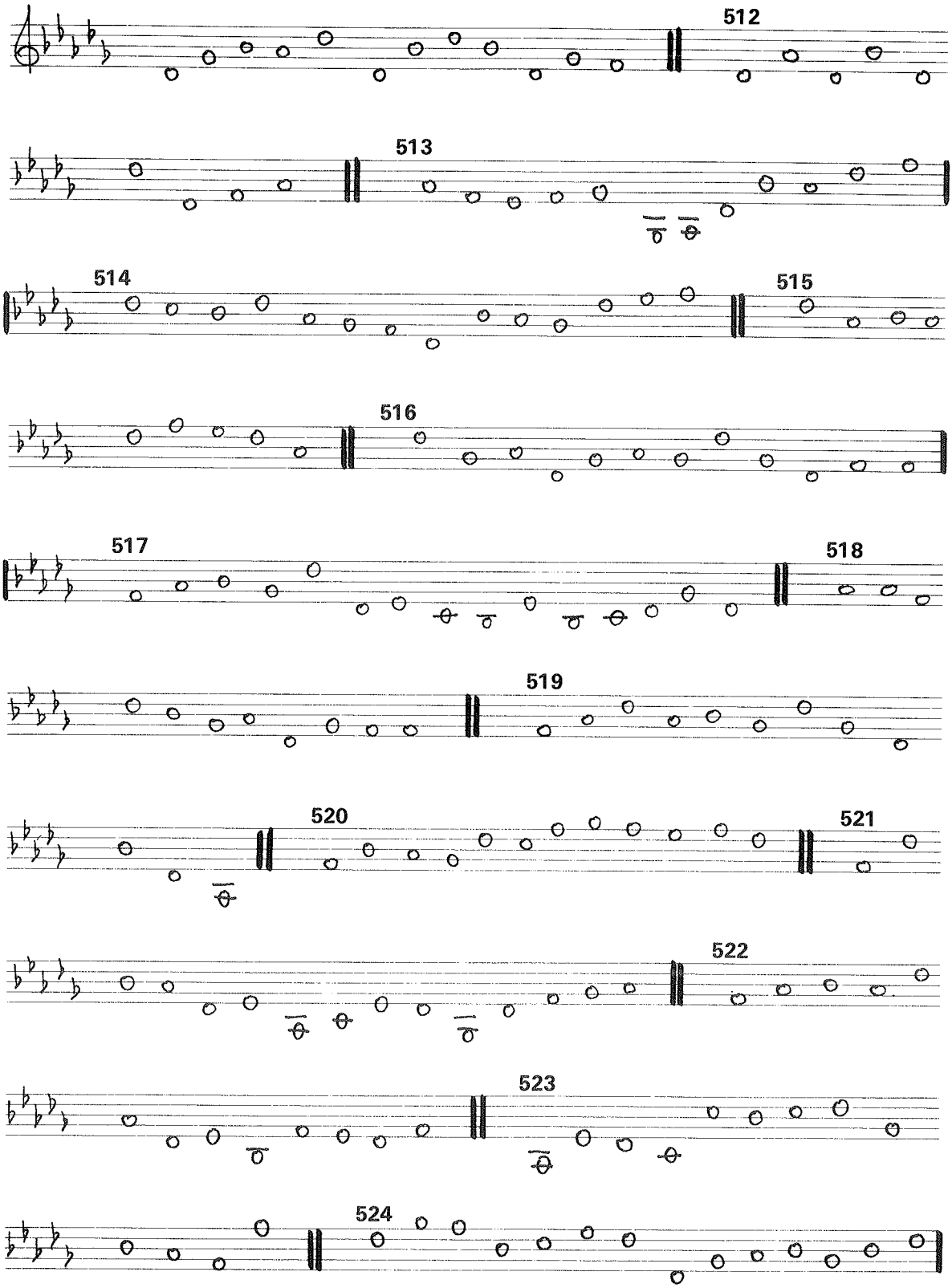
[10] Recuerda el procedimiento de conversión de una nota con doble alteración en nota con alteración simple.

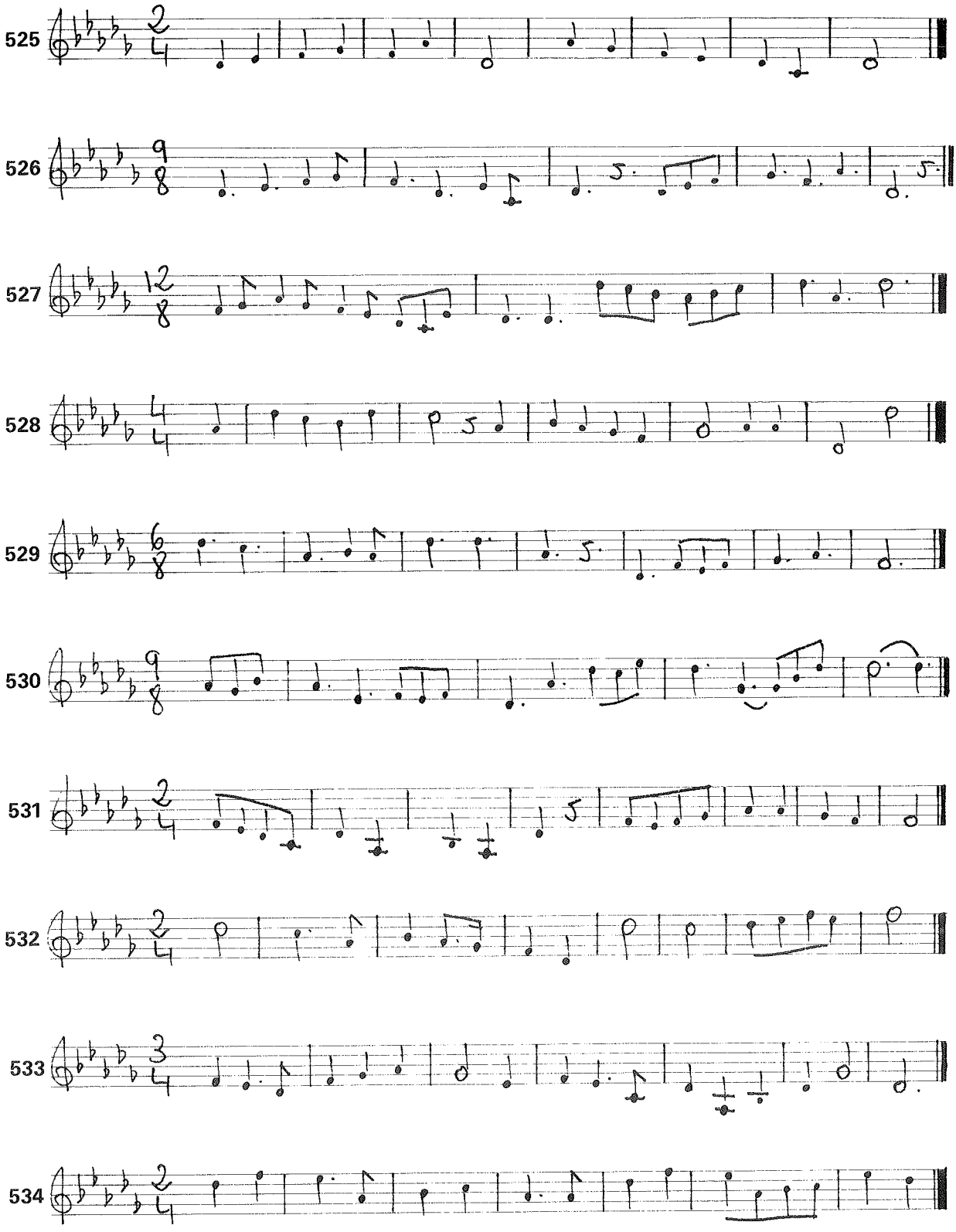

477
478
479
480
481
482
483
484
485
486

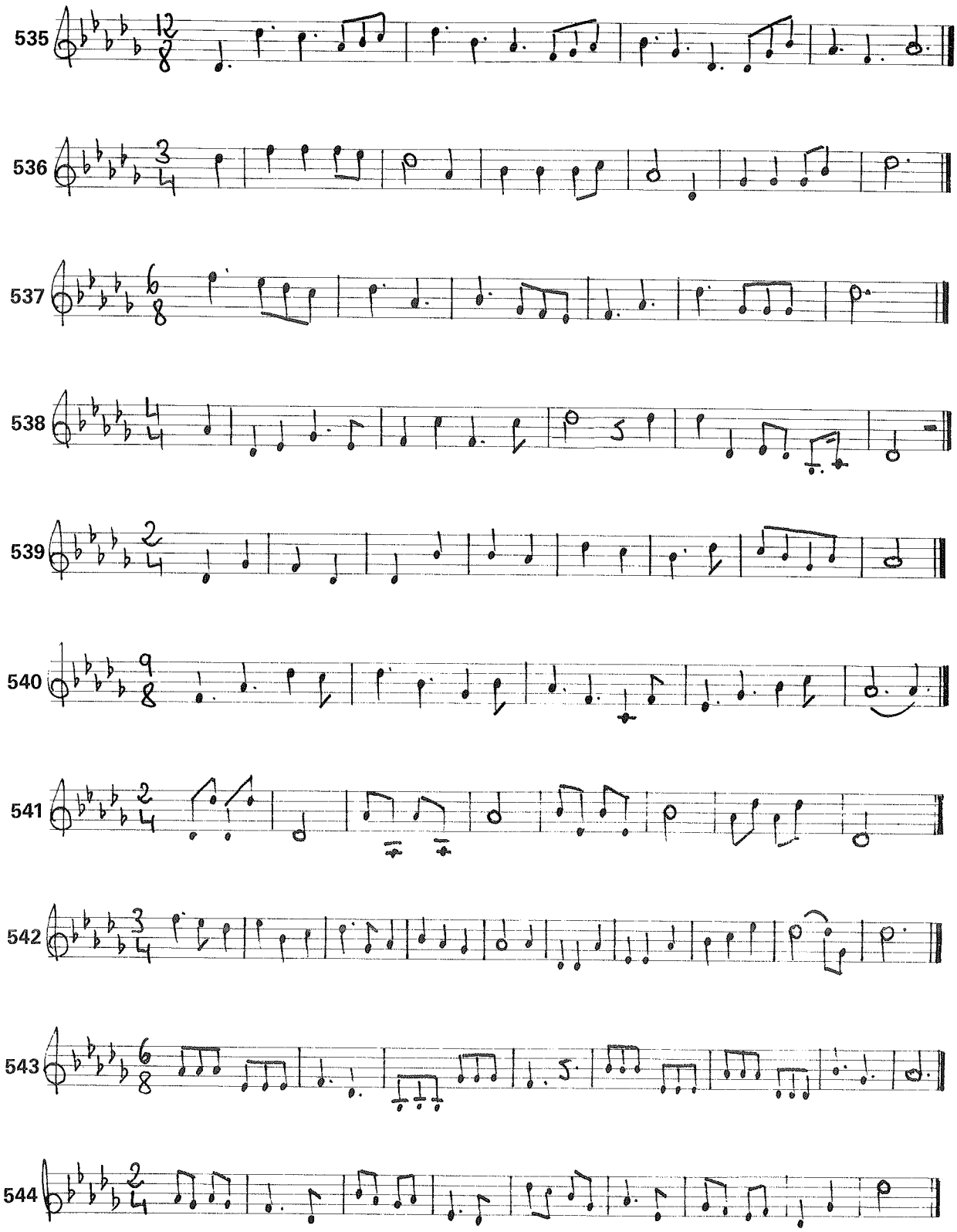

487
488
489
490
491
492
493
494
495
496

TONALIDAD DE RE BEMOL MAYOR

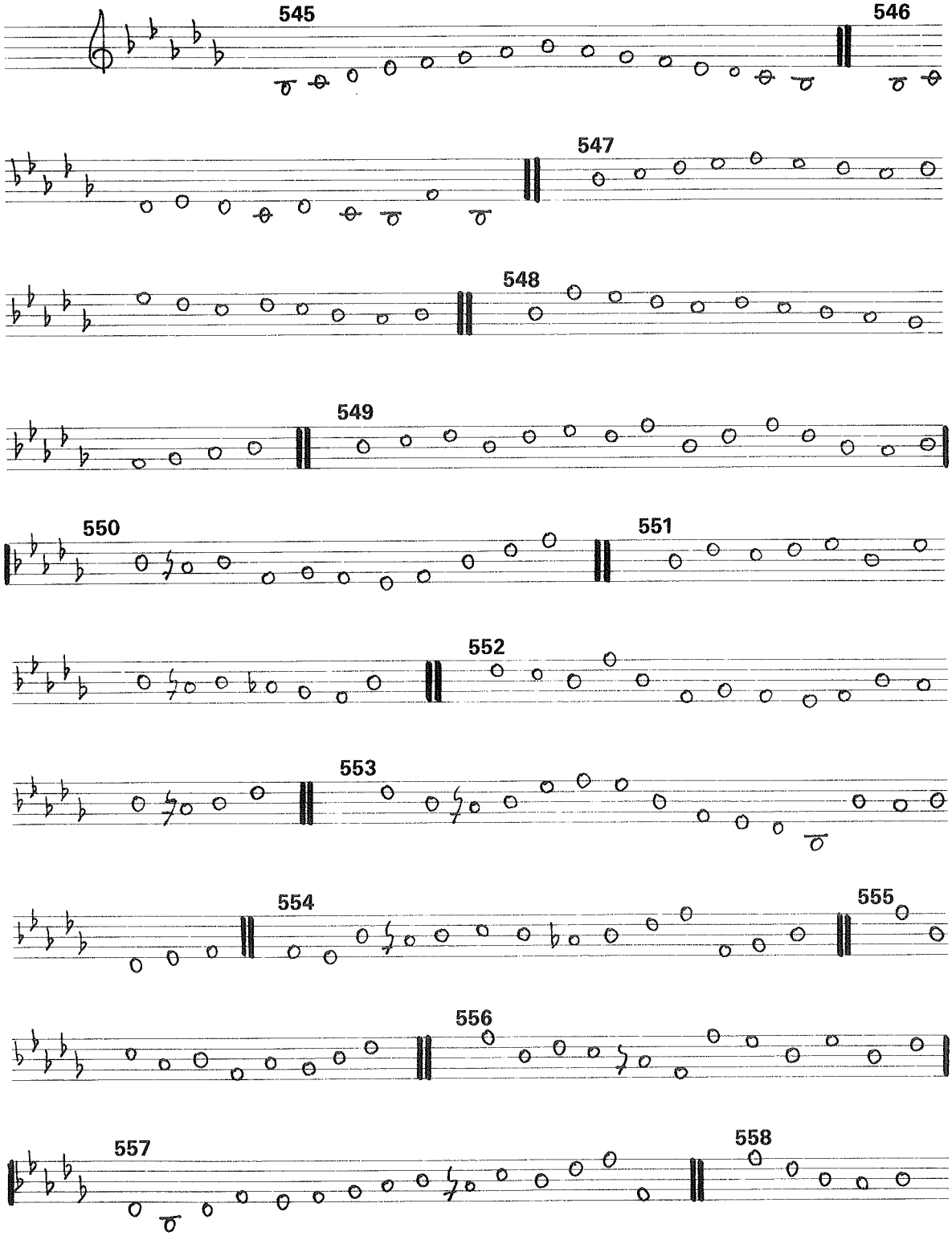


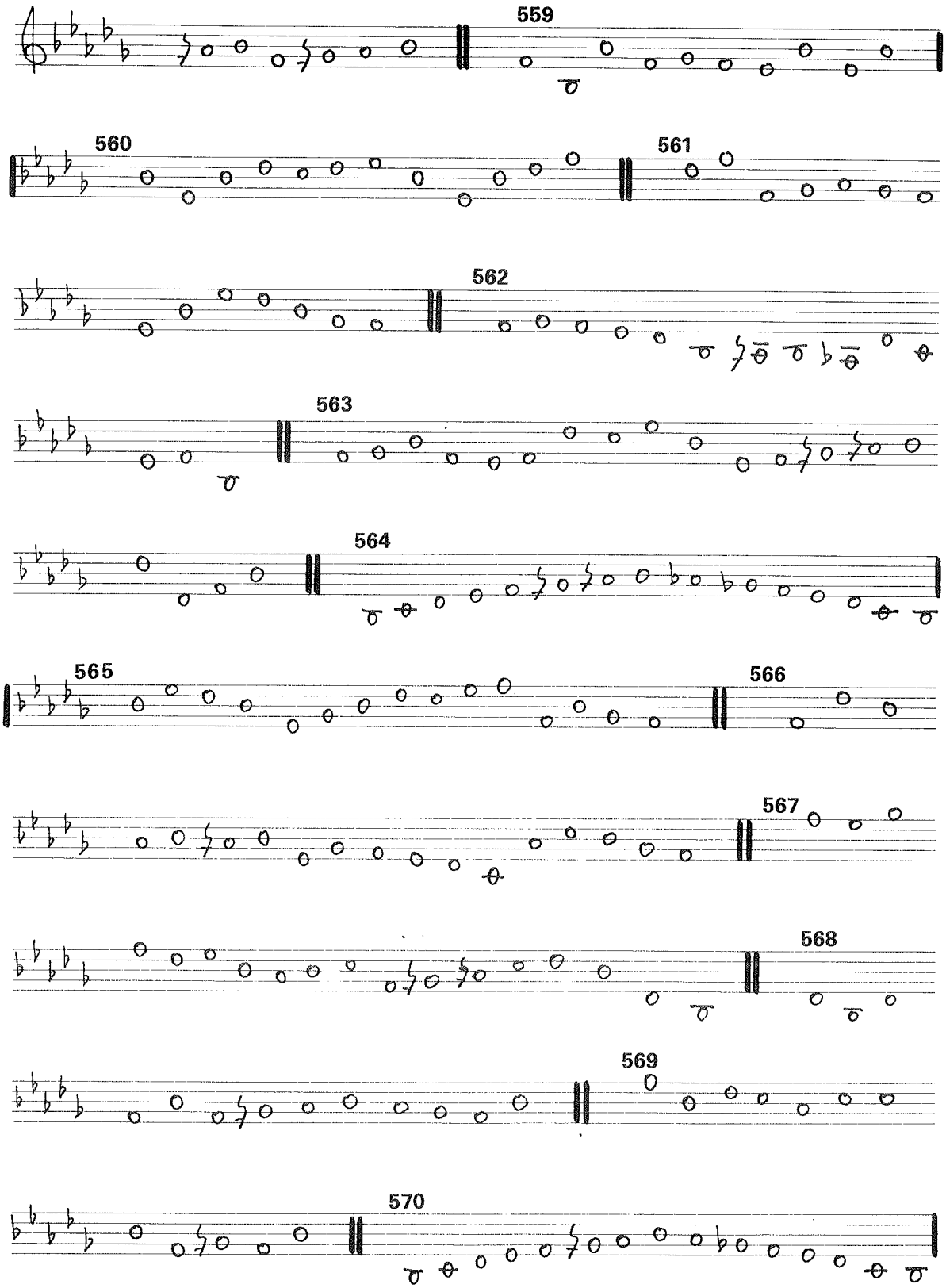

512
513
514
515
516
517
518
519
520
521
522
523
524

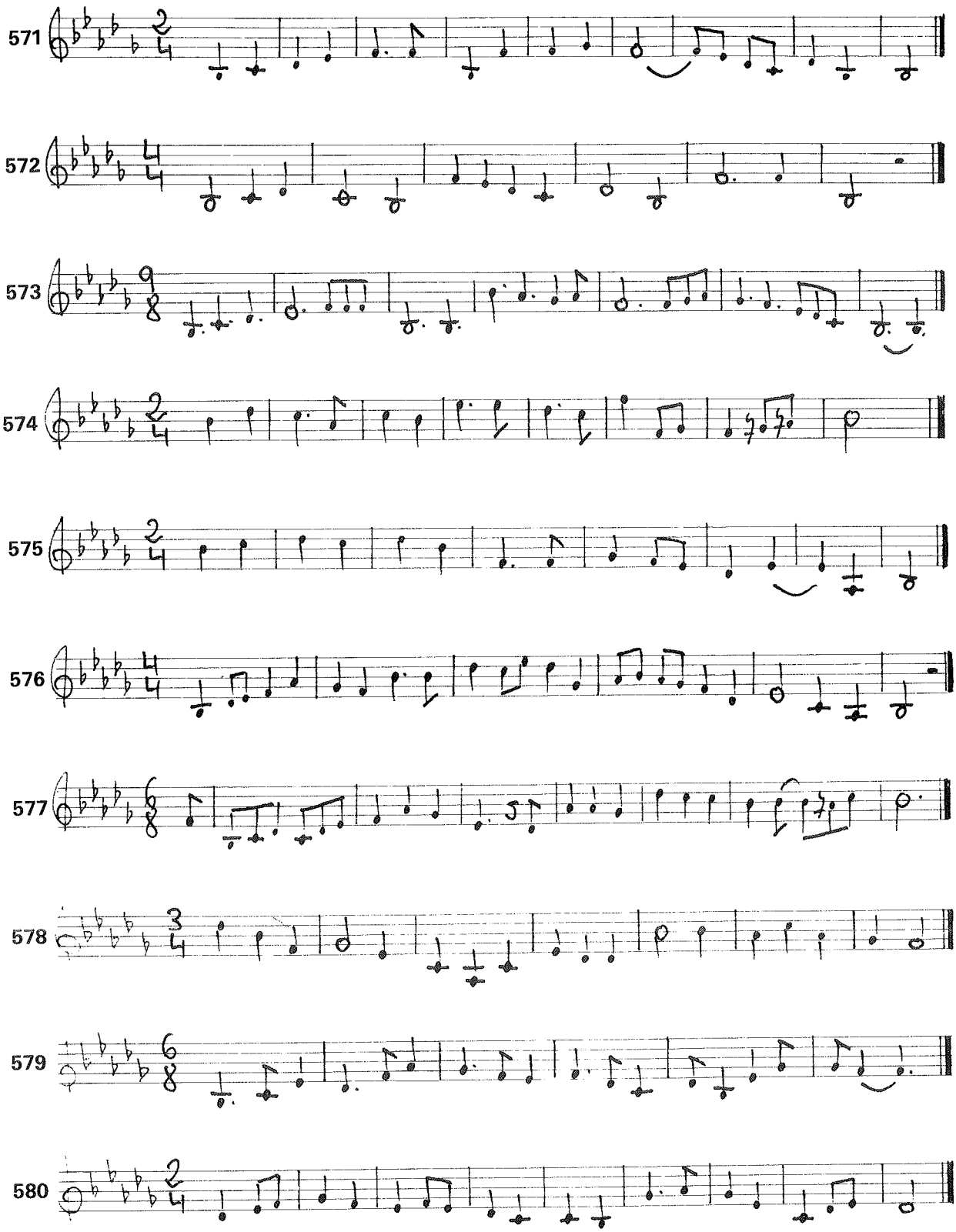

525
526
527
528
529
530
531
532
533
534

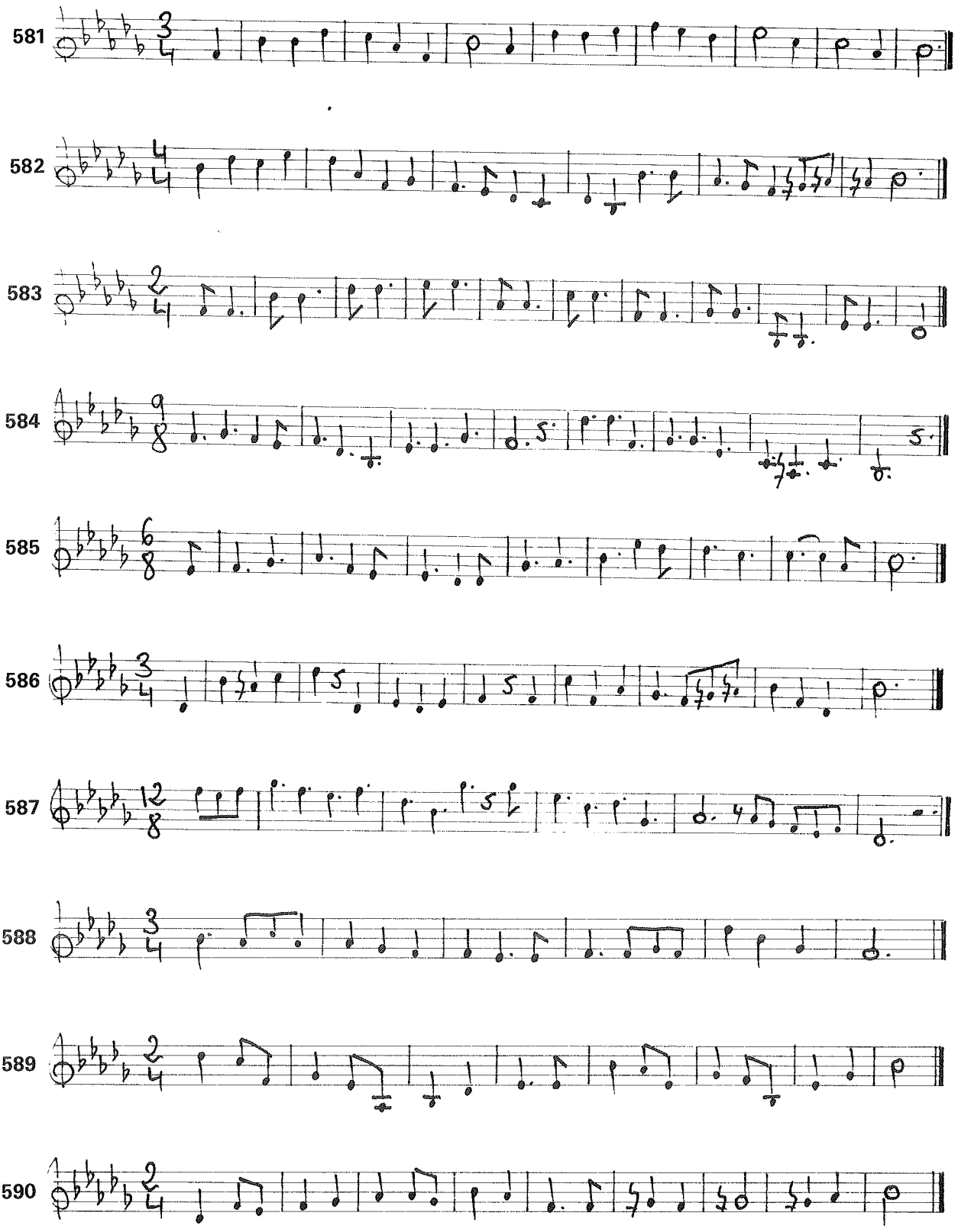

535
536
537
538
539
540
541
542
543
544

TONALIDAD DE SI BEMOL MENOR




559
560
561
562
563
564
565
566
567
568
569
570


571
572
573
574
575
576
577
578
579
580

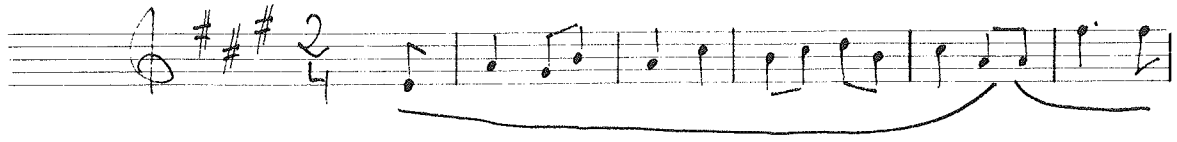

581
582
583
584
585
586
587
588
589
590

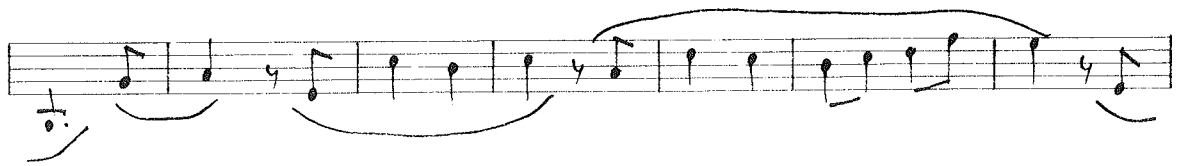
Con el siguiente bloque de ejercicios melódicos continuamos familiarizándonos con las doce nuevas tonalidades que acabamos de practicar, pero con una pequeña dificultad adicional: la de alejarnos ocasionalmente de las notas tónica y dominante. Nos explicamos: al ser tan breves los ejercicios medidos de la serie que hemos terminado, las notas tónica y dominante, que como sabes son las más representativas de cada tono, están siempre presentes en nuestro sentimiento, pues no hay espacio musical suficiente para que los diseños melódicos se distancien mucho de estos puntos básicos de referencia.

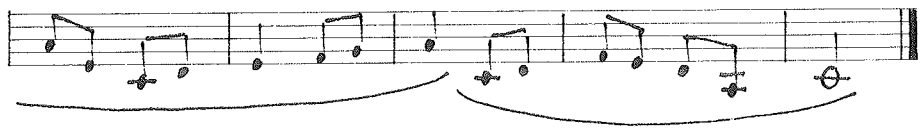
Es pues en estos próximos veinticuatro ejercicios donde las melodías tienen suficiente espacio para desarrollarse y separarse ligeramente de las notas tónica y dominante. En todo caso, seguimos sin incluir alteraciones accidentales ni modulación alguna. Son ejercicios unitonales pero con un «vuelo» armónico ligeramente superior (tampoco grandemente) al de los sintéticos y comprimidos ejercicios de la serie anterior.

Deliberadamente hemos entremezclado las tonalidades de cada uno de ellos (presentamos dos de cada tono, intercalados unos con otros), con el fin de que tú mismo te acostumbres a establecer en tu sentimiento interno cada tonalidad y escala, aunque sea algo lejana de la del ejercicio que has entonado anteriormente.

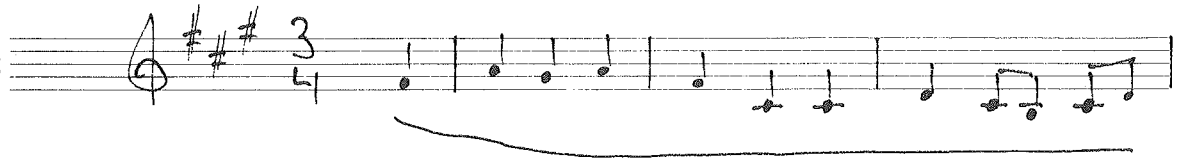
591

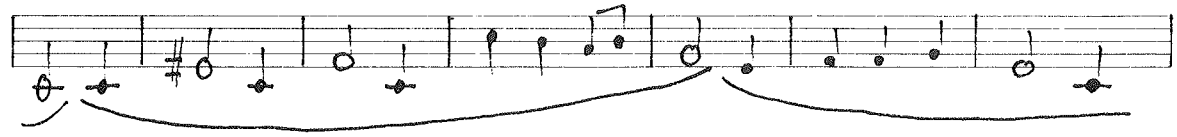


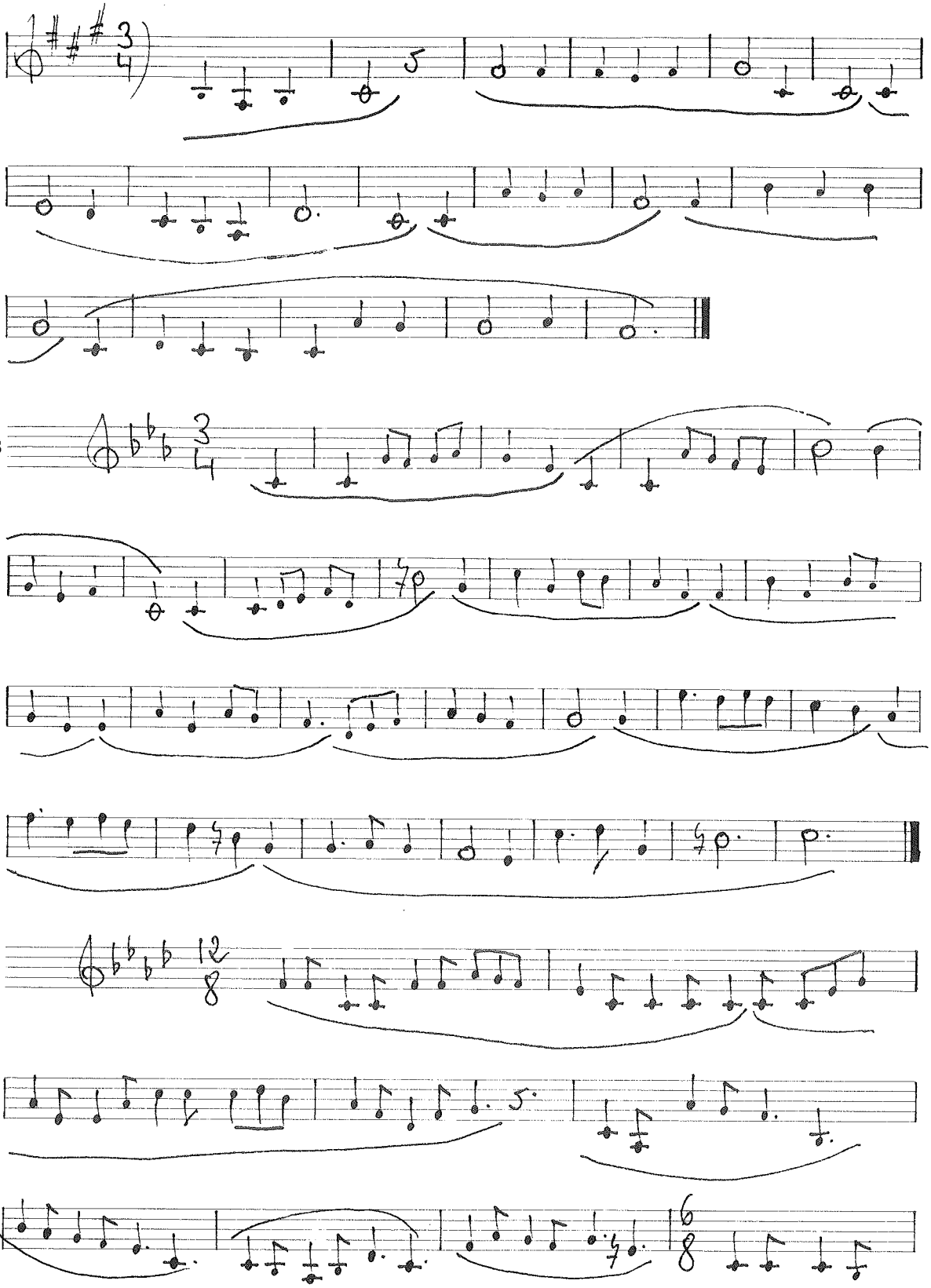




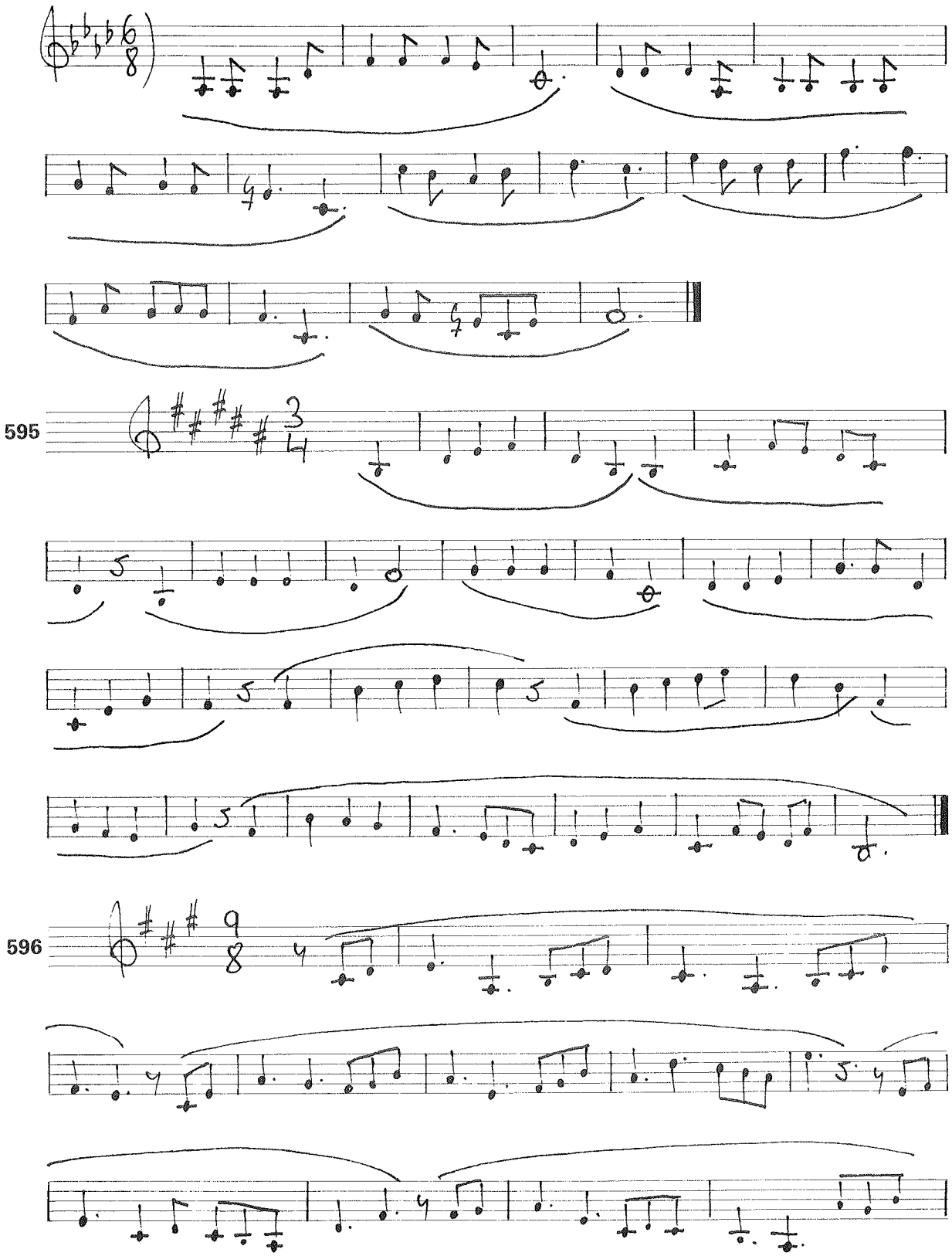
592

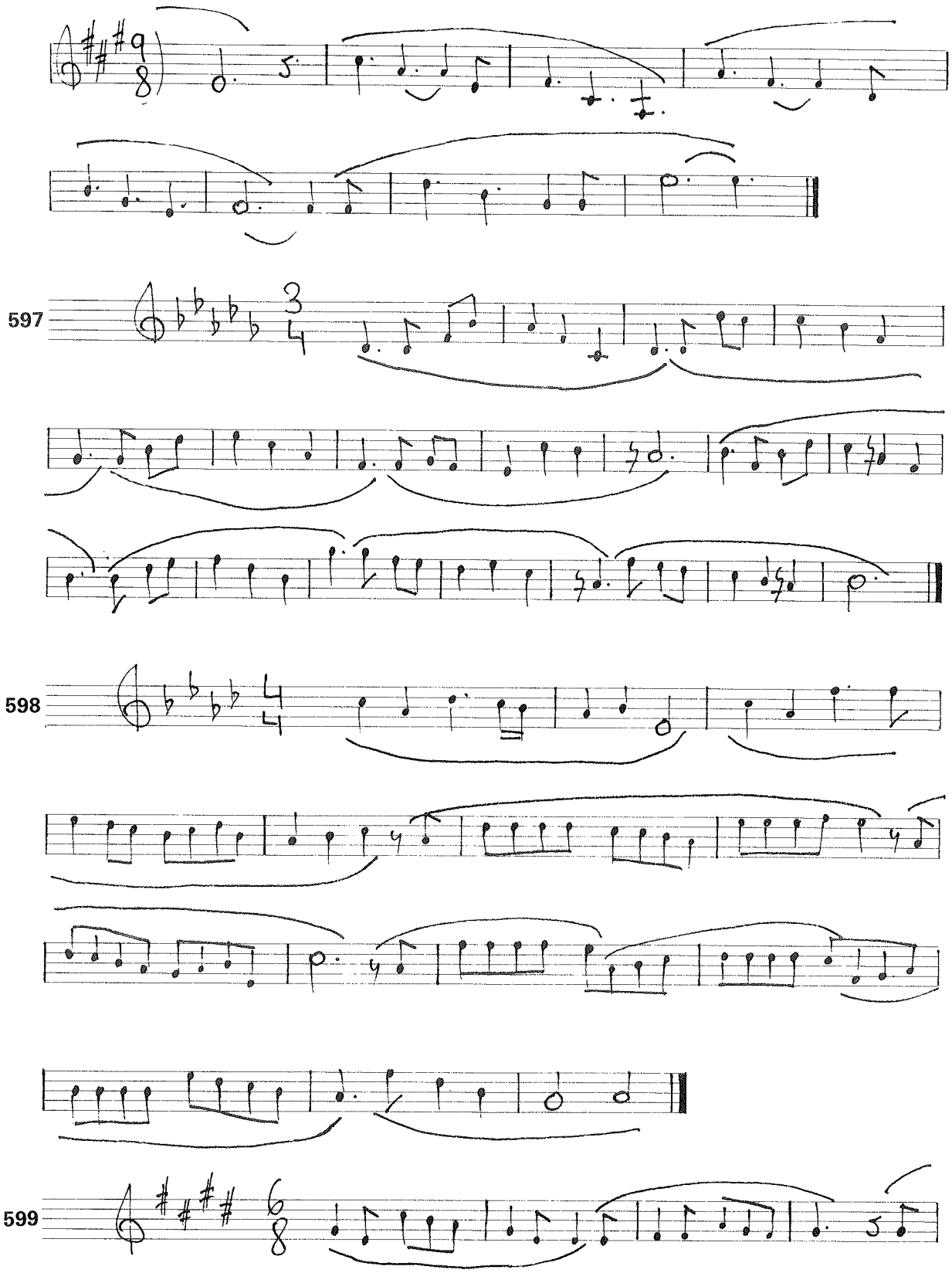


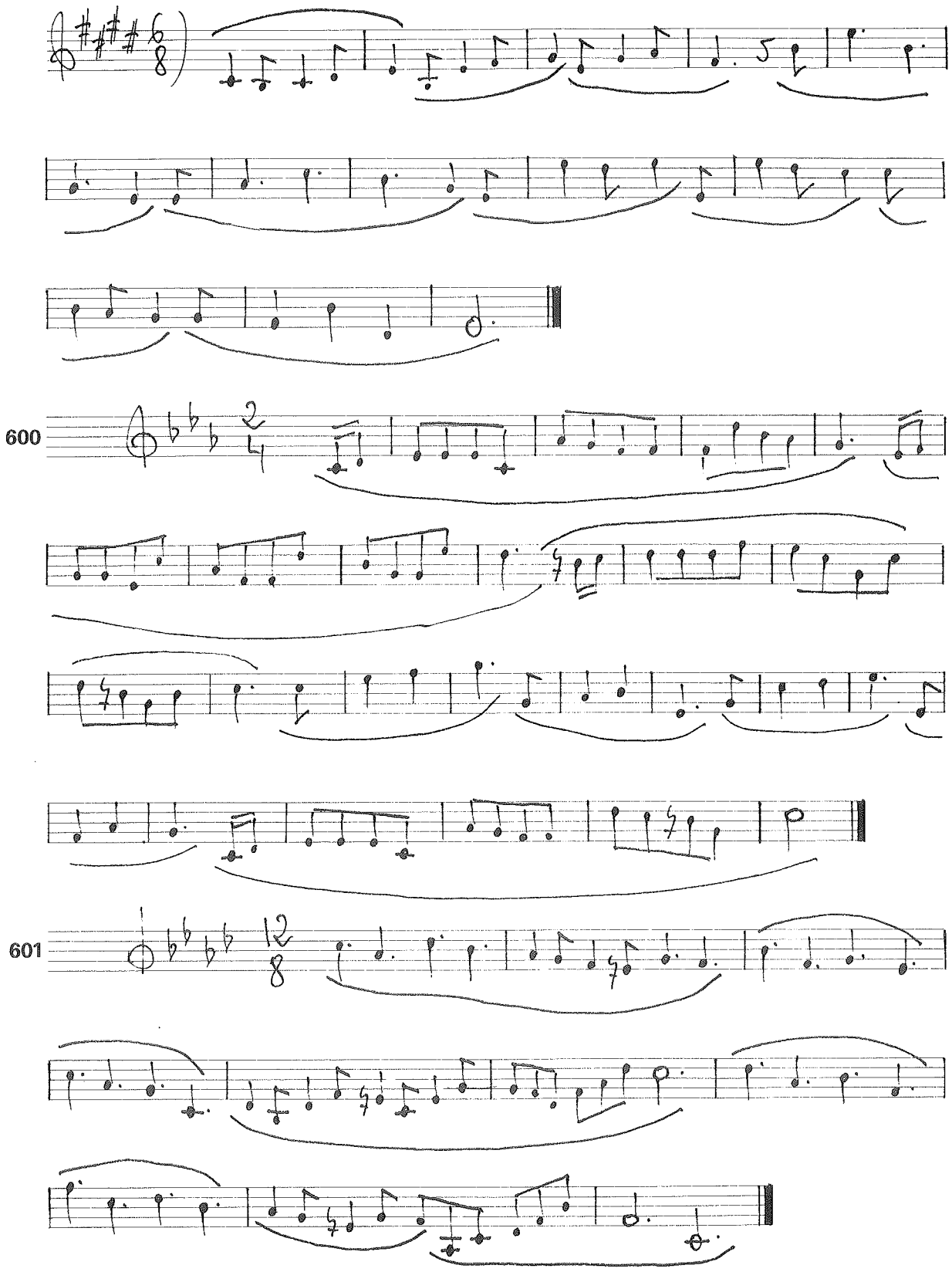


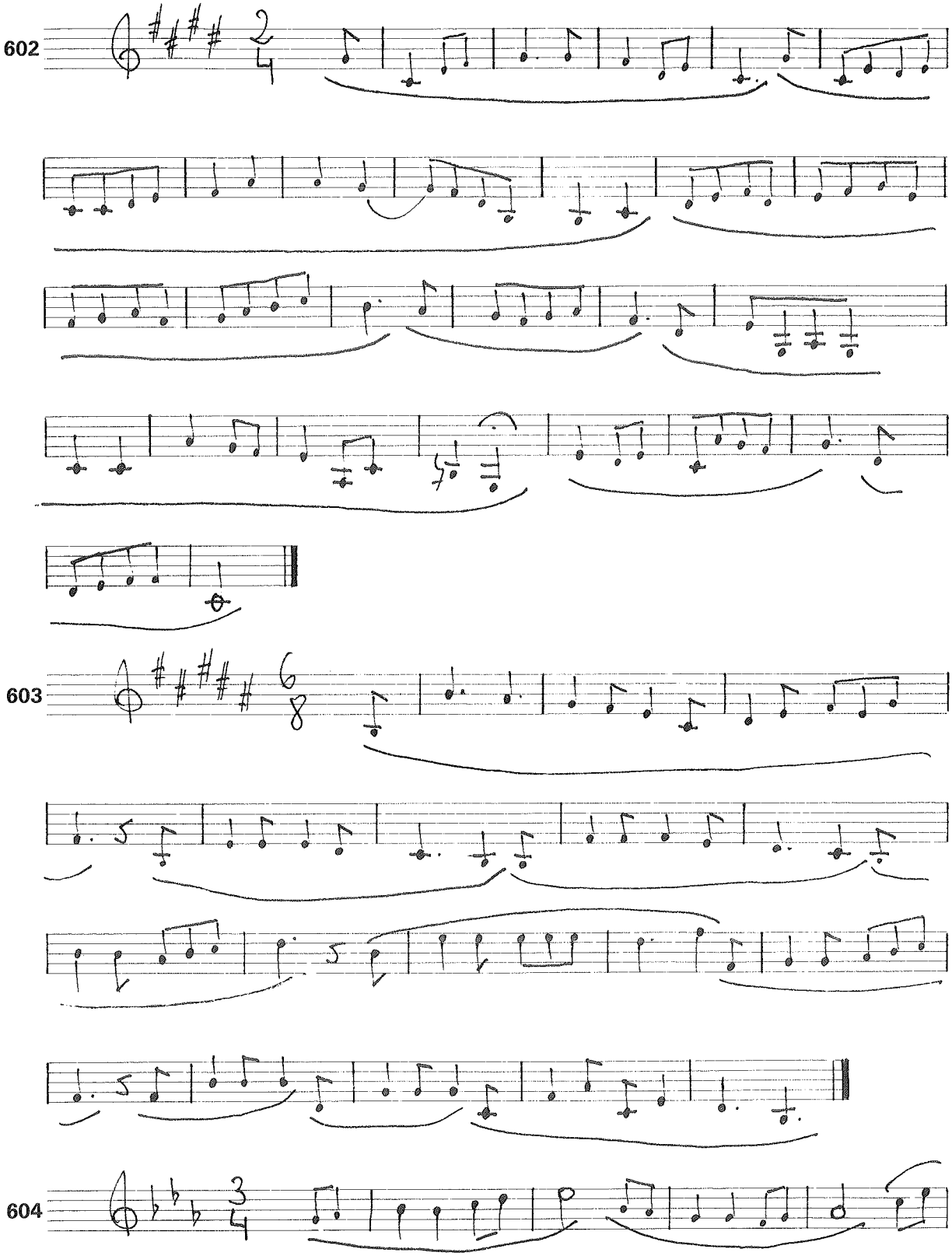


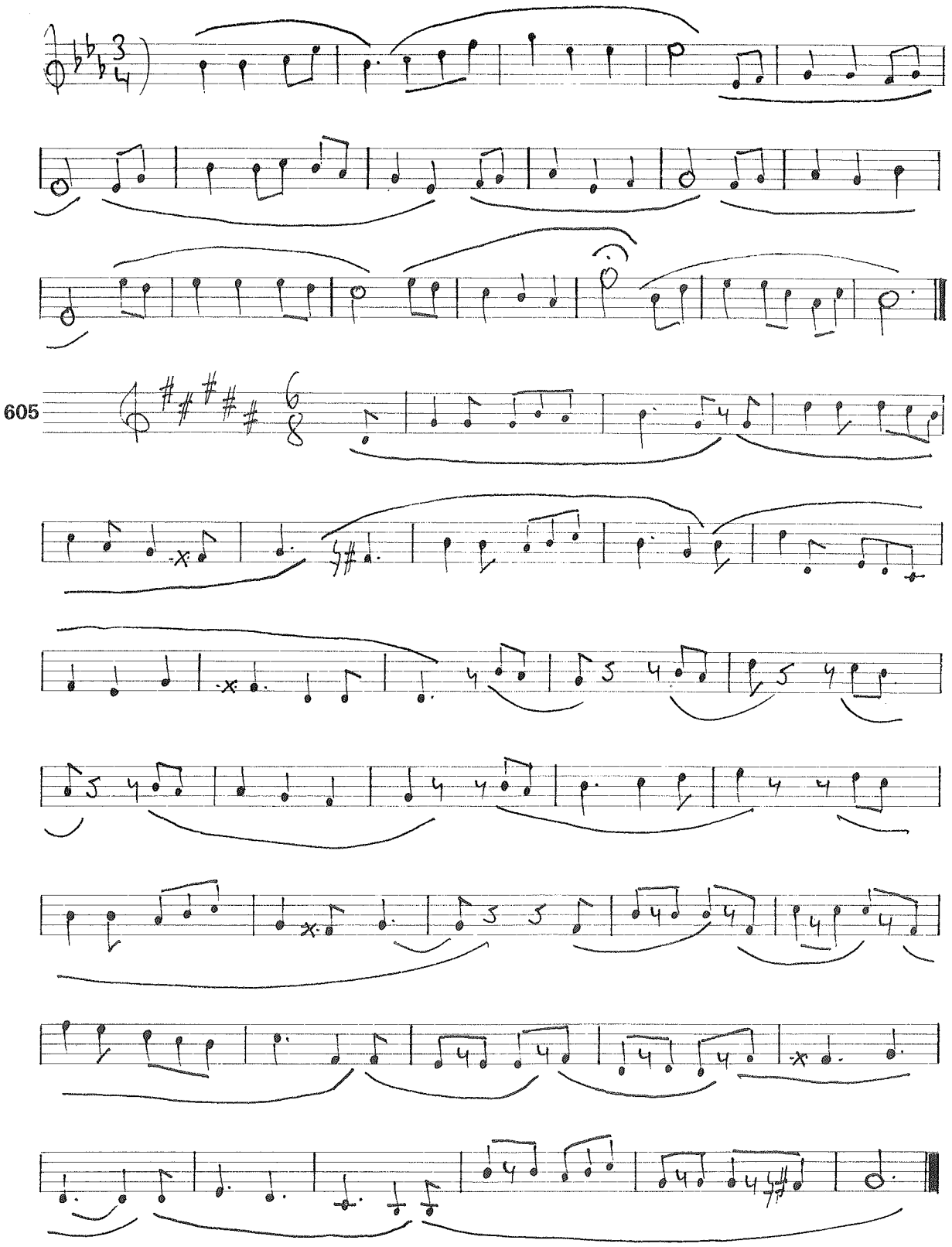
5


595
596

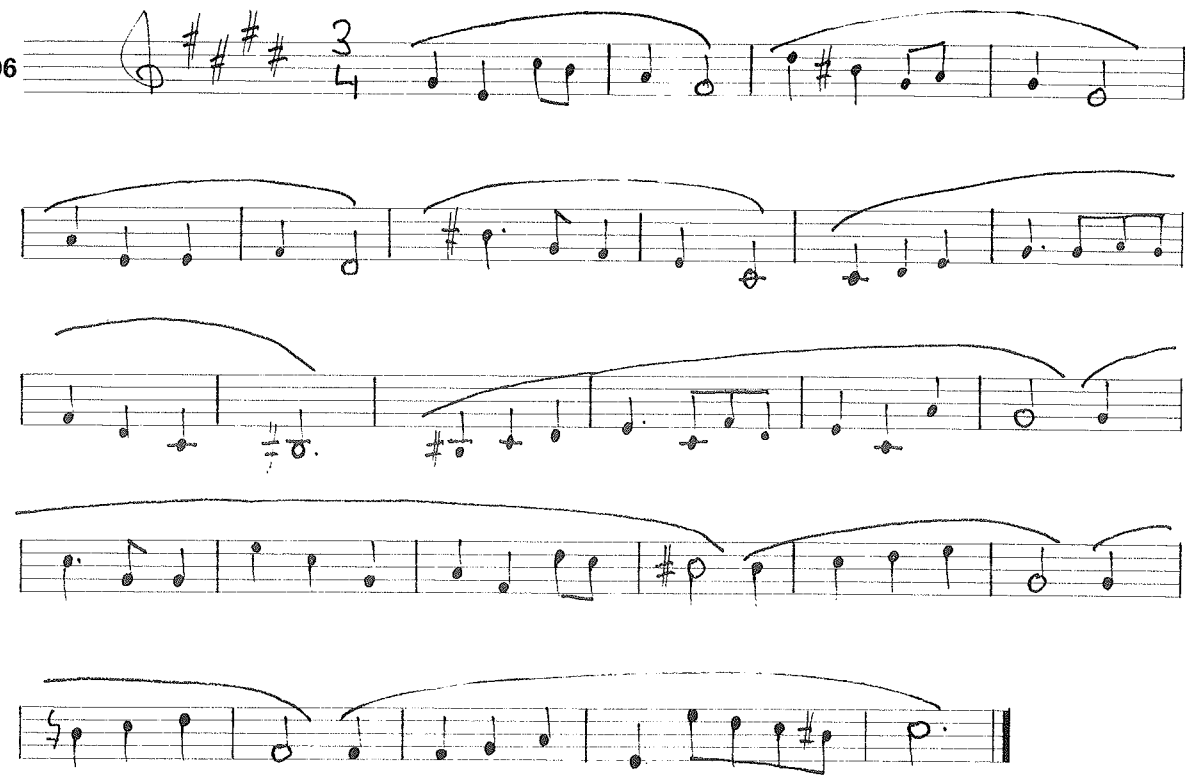

597
598
599


600
601

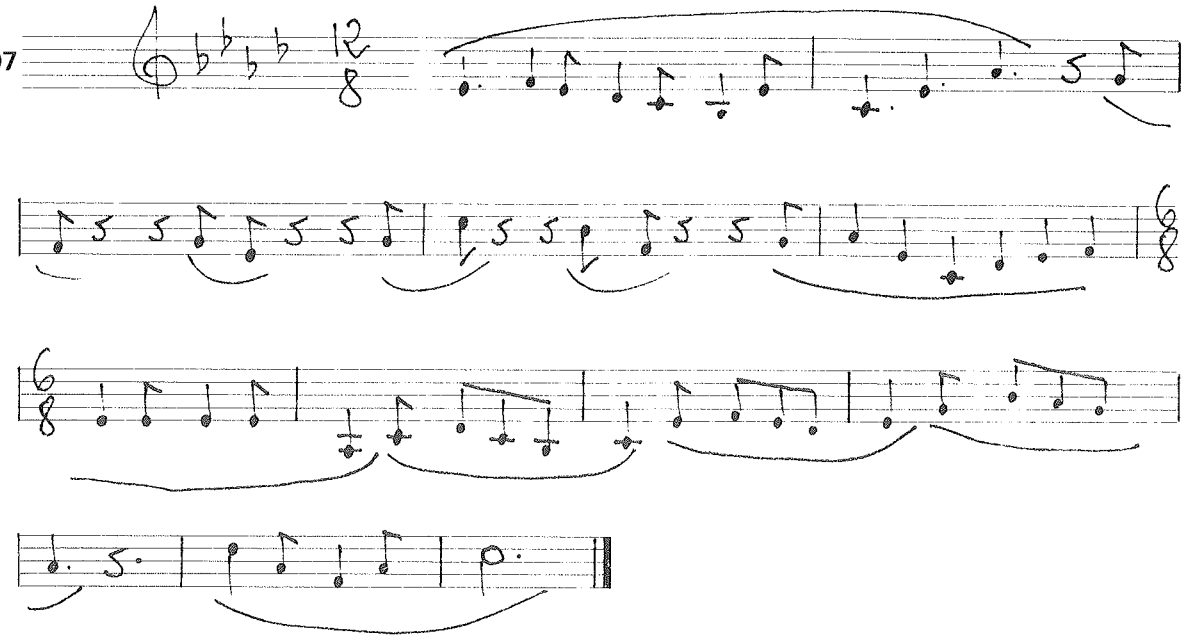

602
603
604


605

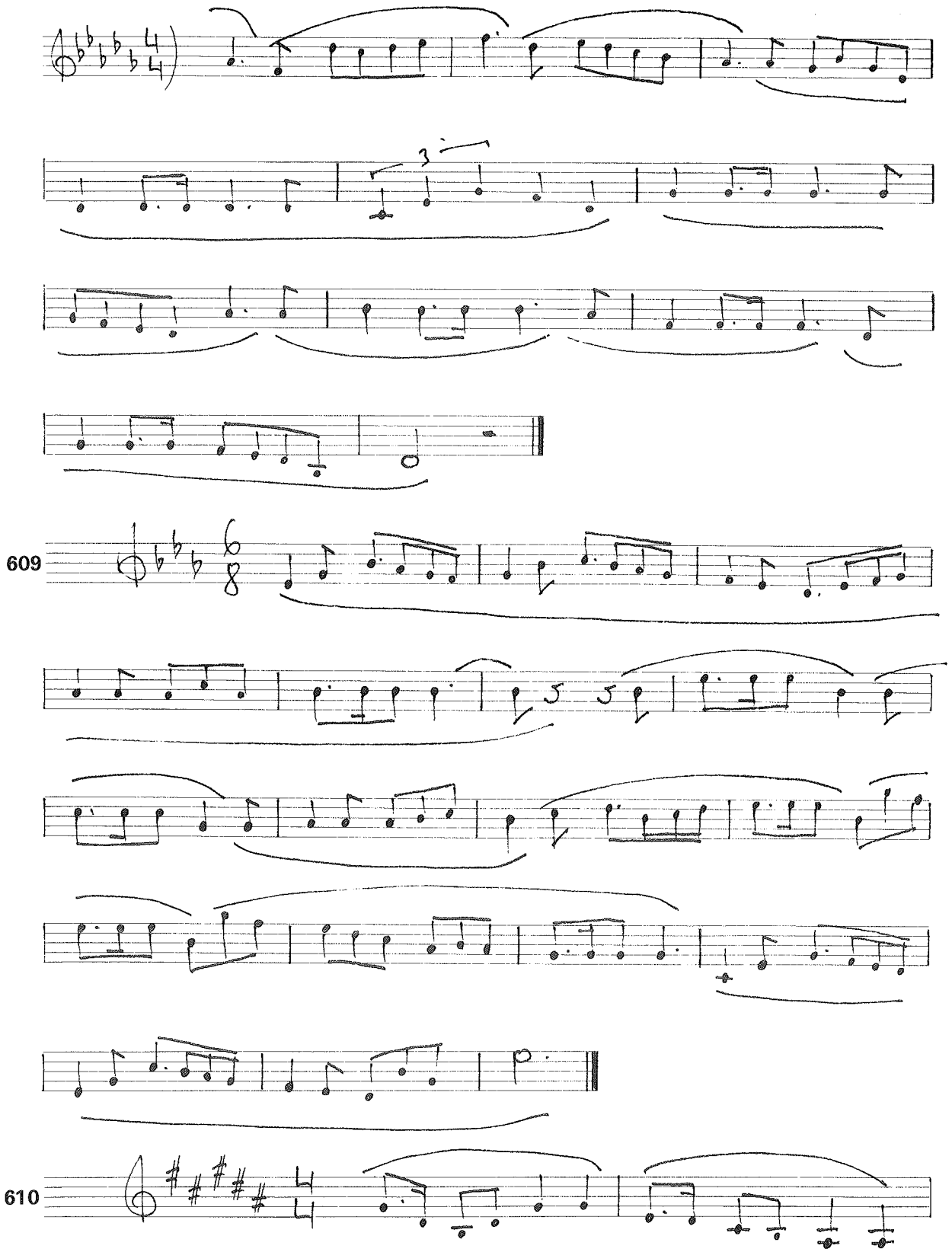
606

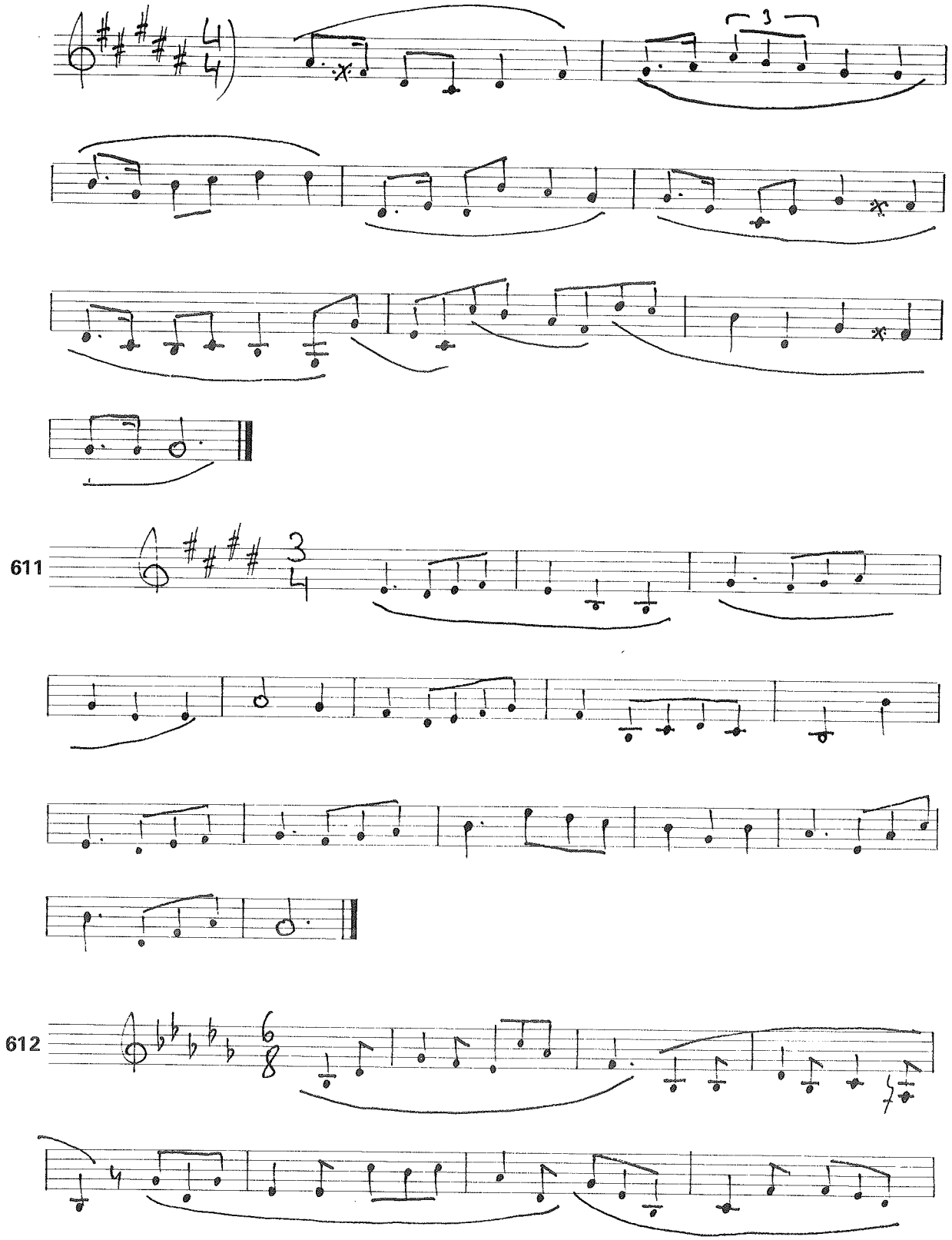


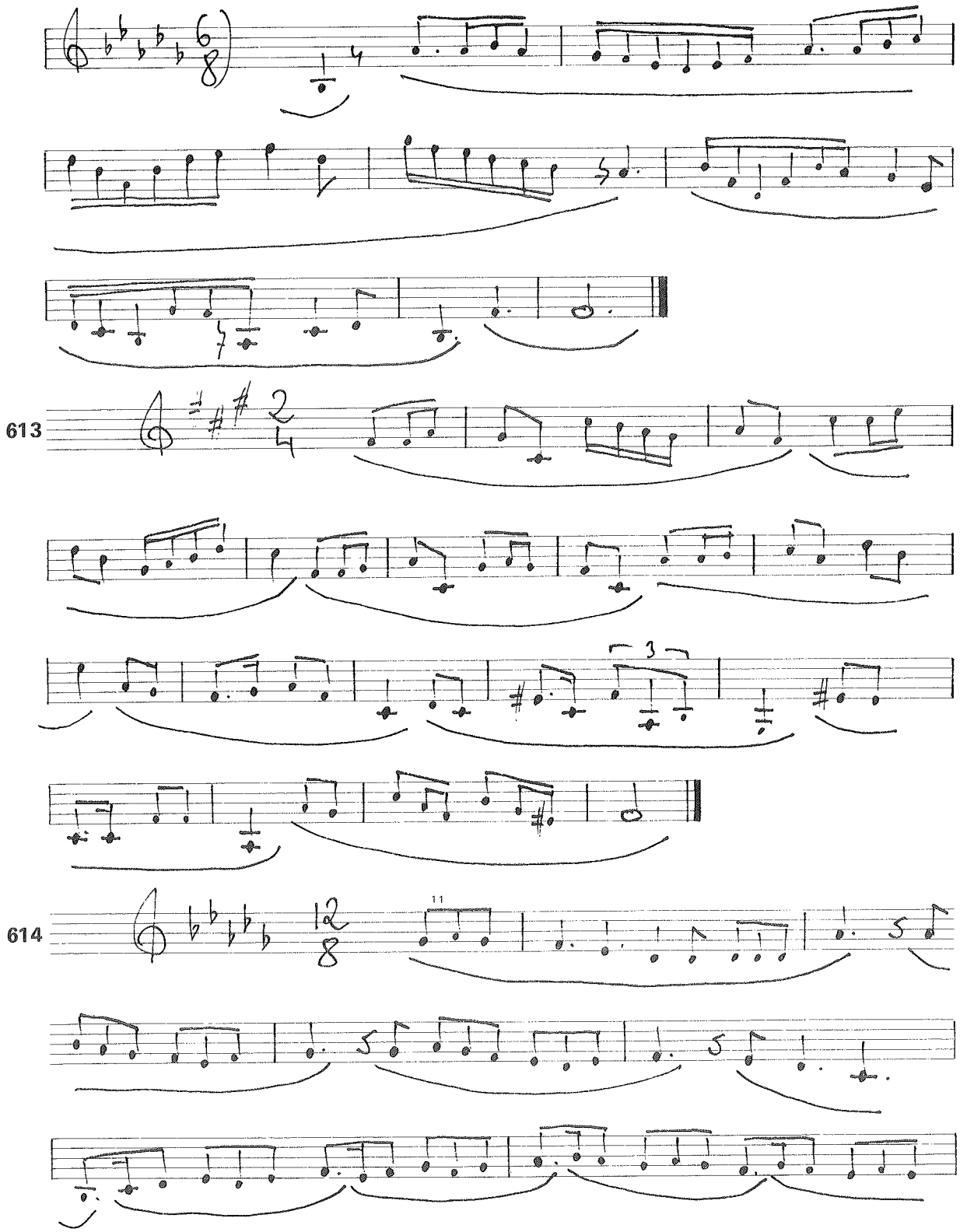
607



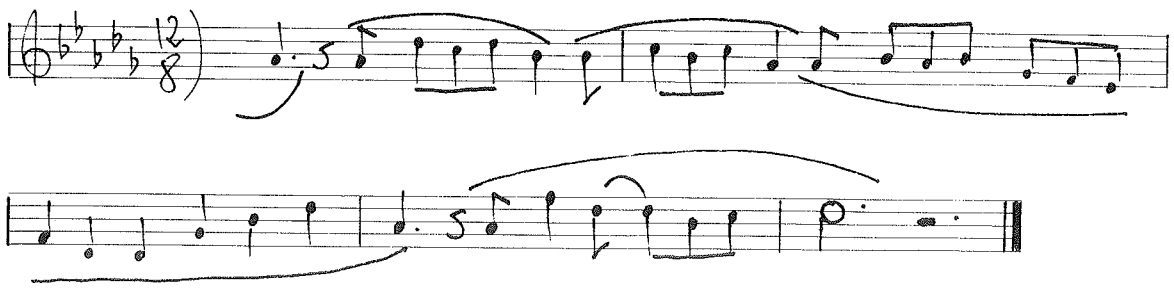
608


609
610


611
612



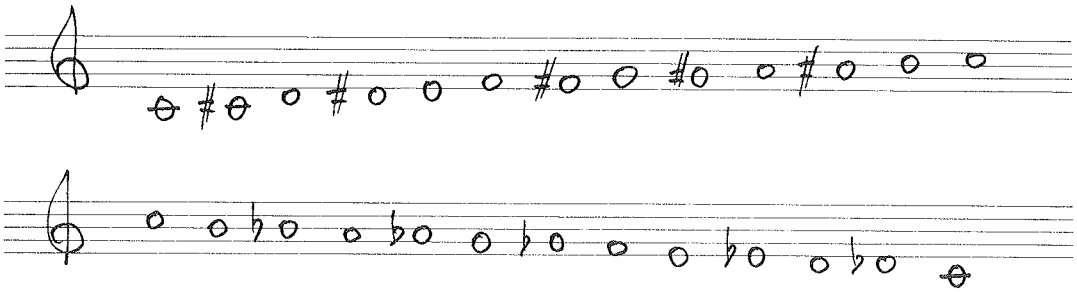
[11] Atención a este comienzo, con una nota ajena al acorde de tónica.



Practicadas las doce tonalidades anteriores en su estado «puro», es decir, sin alteraciones accidentales ni modulaciones, vamos a trabajar ahora precisamente la posibilidad de incluir en su desarrollo algunas alteraciones accidentales, de entonación no demasiado difícil, y siempre que no nos determinen intervalos aumentados ni disminuidos.

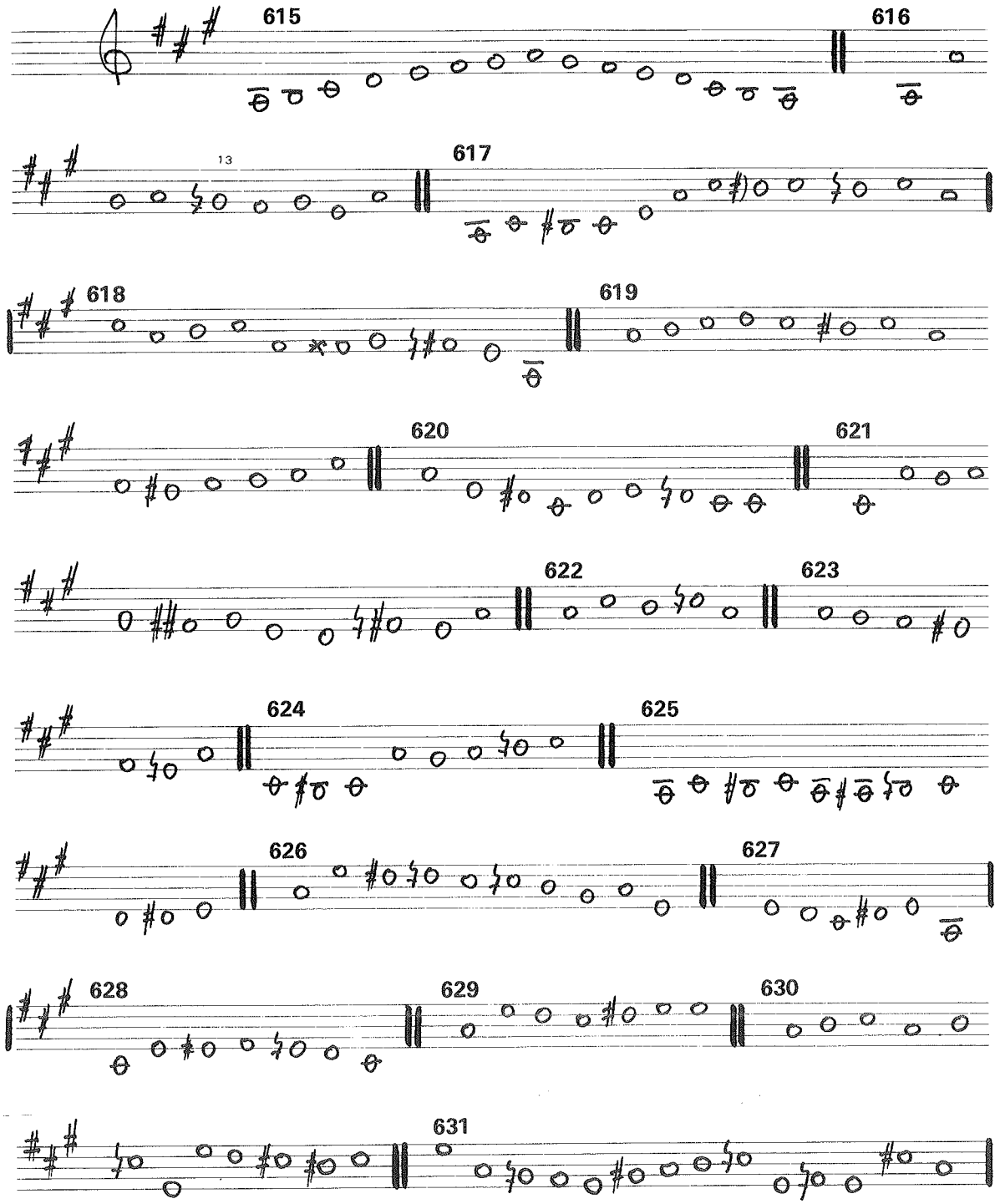
Muy frecuentemente, la alteración accidental lleva a la melodía a conducirse por semitonos —floreos, notas de paso, cromatismos[12], etc.— por lo que es muy conveniente que repasemos aquí la escala que procede por semitonos, o sea, la llamada escala cromática. Ya la practicamos en el libro anterior, pero no está de más el repasarla siempre que nos vuelva a ser útil.

Utilizamos la escritura más común, que es la que emplea sostenidos en el sentido ascendente, y bemoles en el descendente:

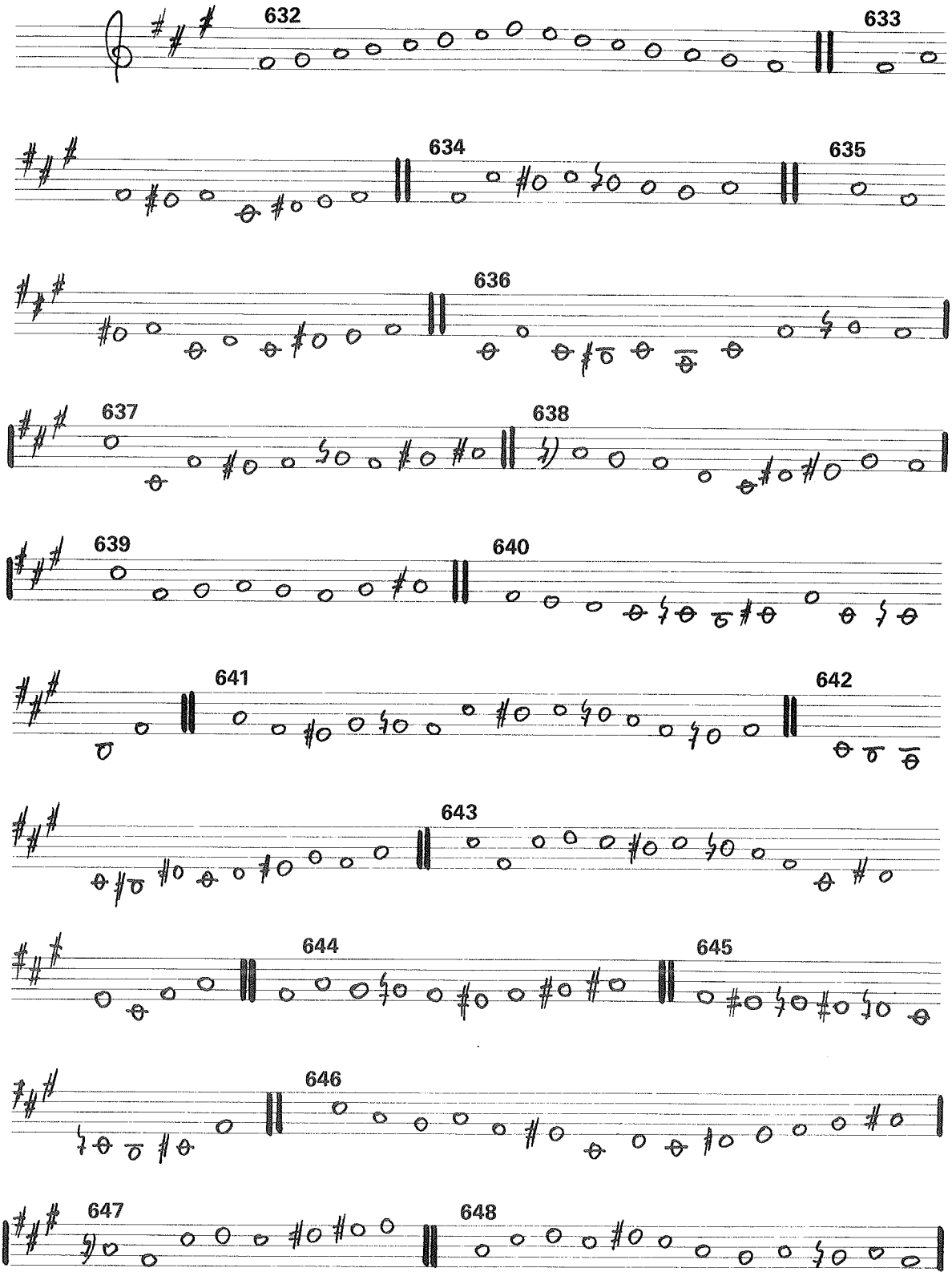


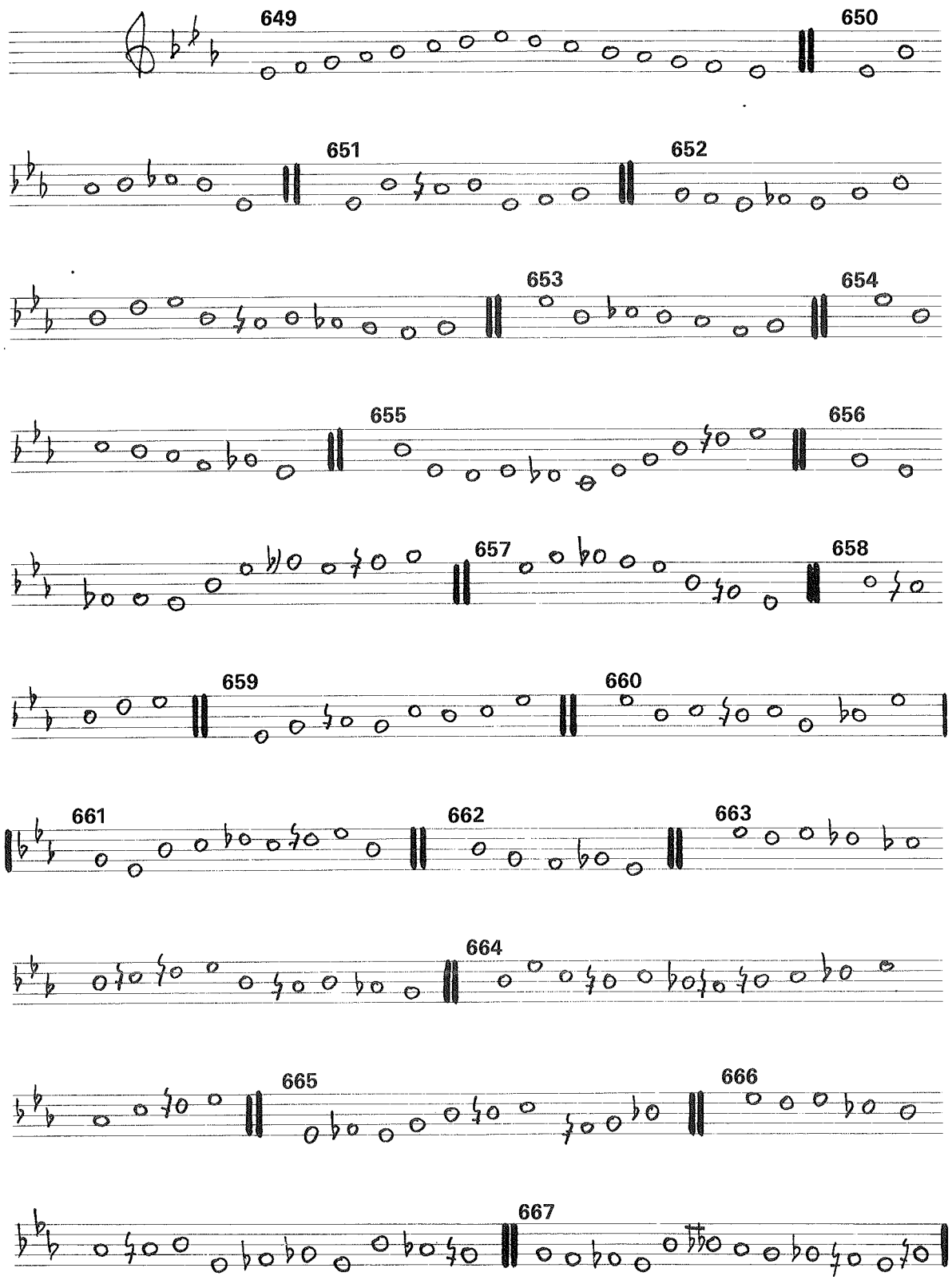
Pasemos ya, pues, a practicar las doce anteriores tonalidades con inclusión moderada de alteraciones accidentales; comenzaremos, como siempre, por trabajar una serie de distancias interválicas sin medida. Ten presente, a efectos de su entonación lógica, que cada ejercicio comienza y termina en la tonalidad correspondiente al ejercicio.

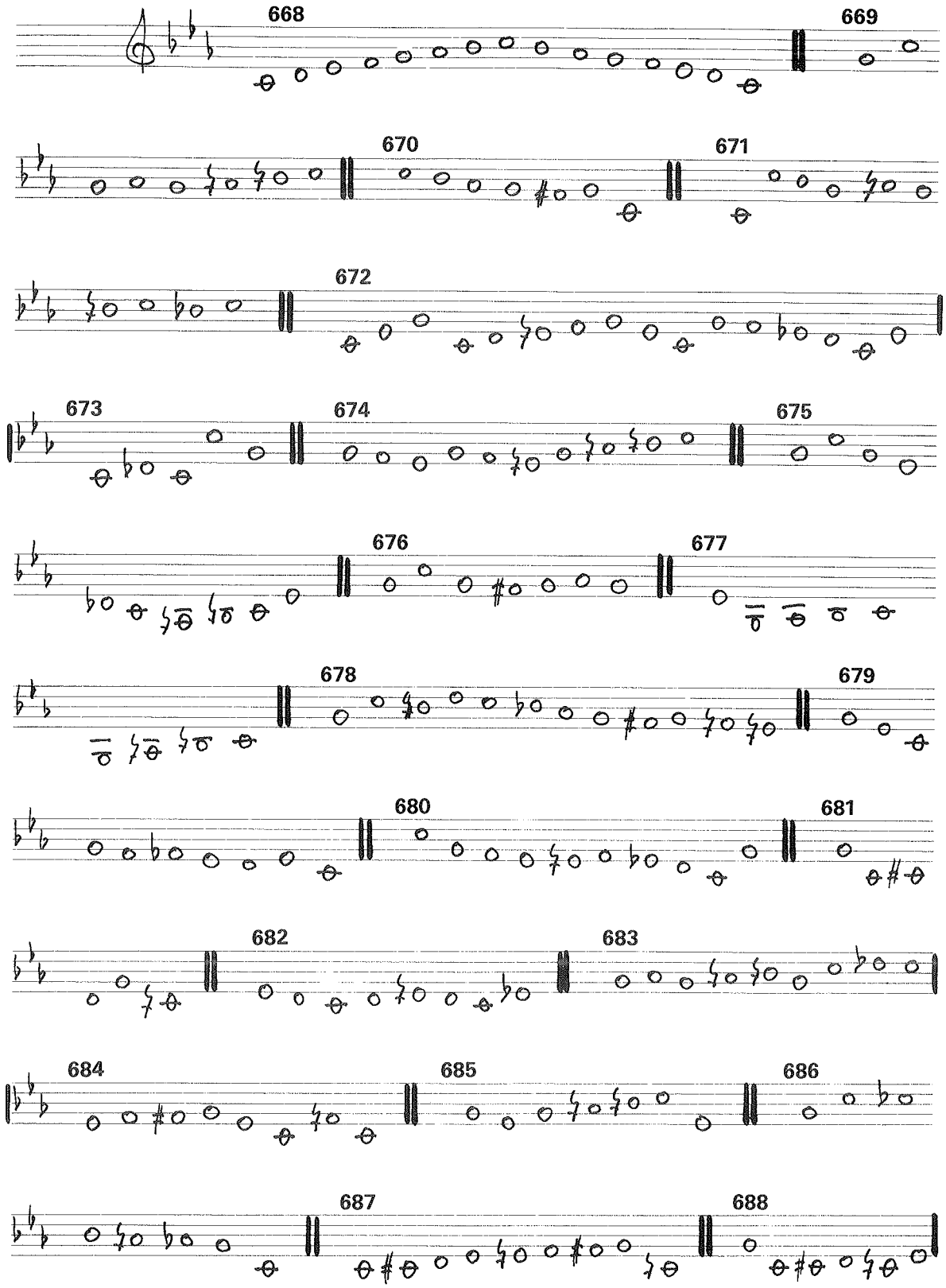
[12] En el texto III A tienes explicados estos conceptos.

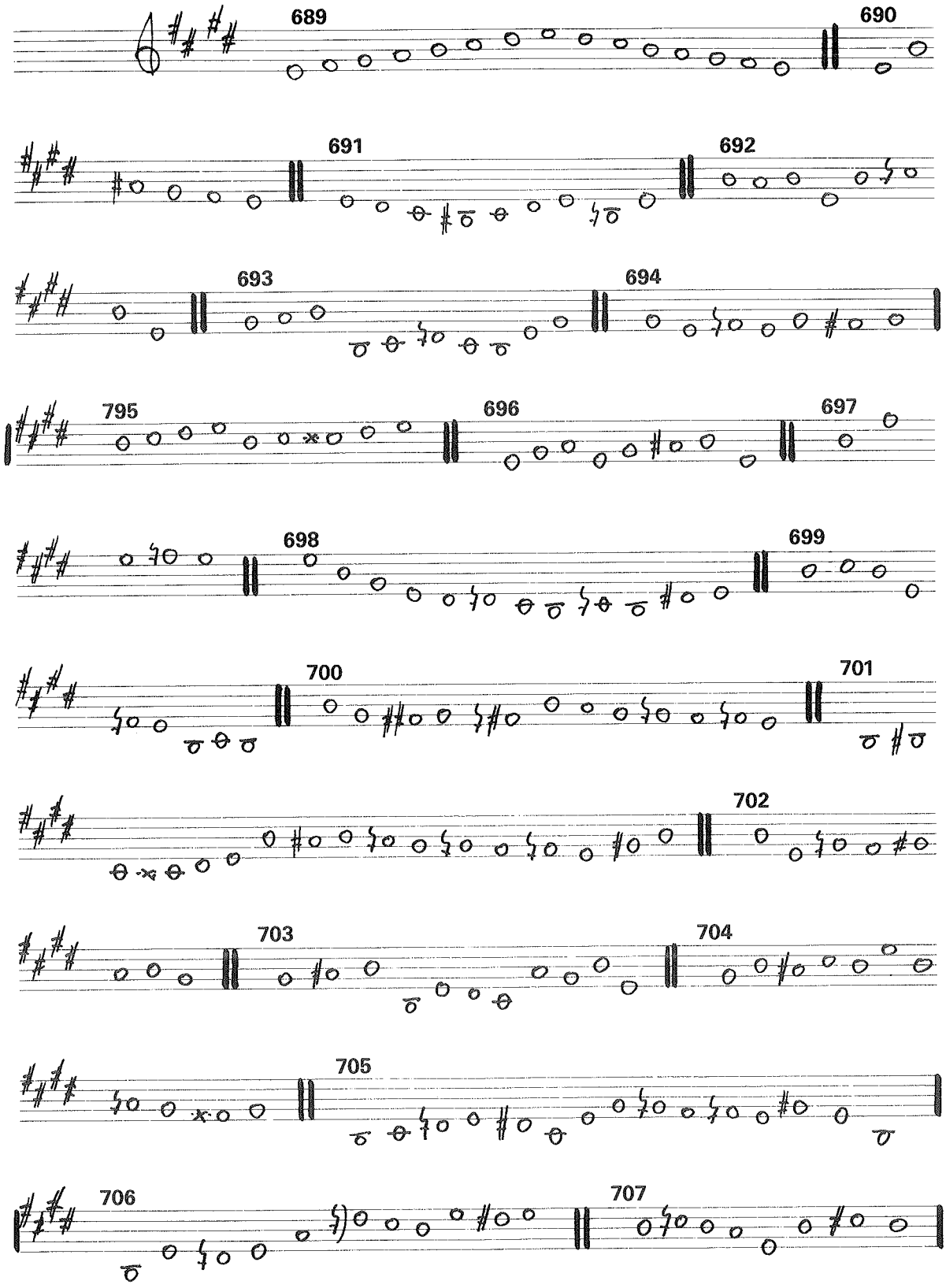


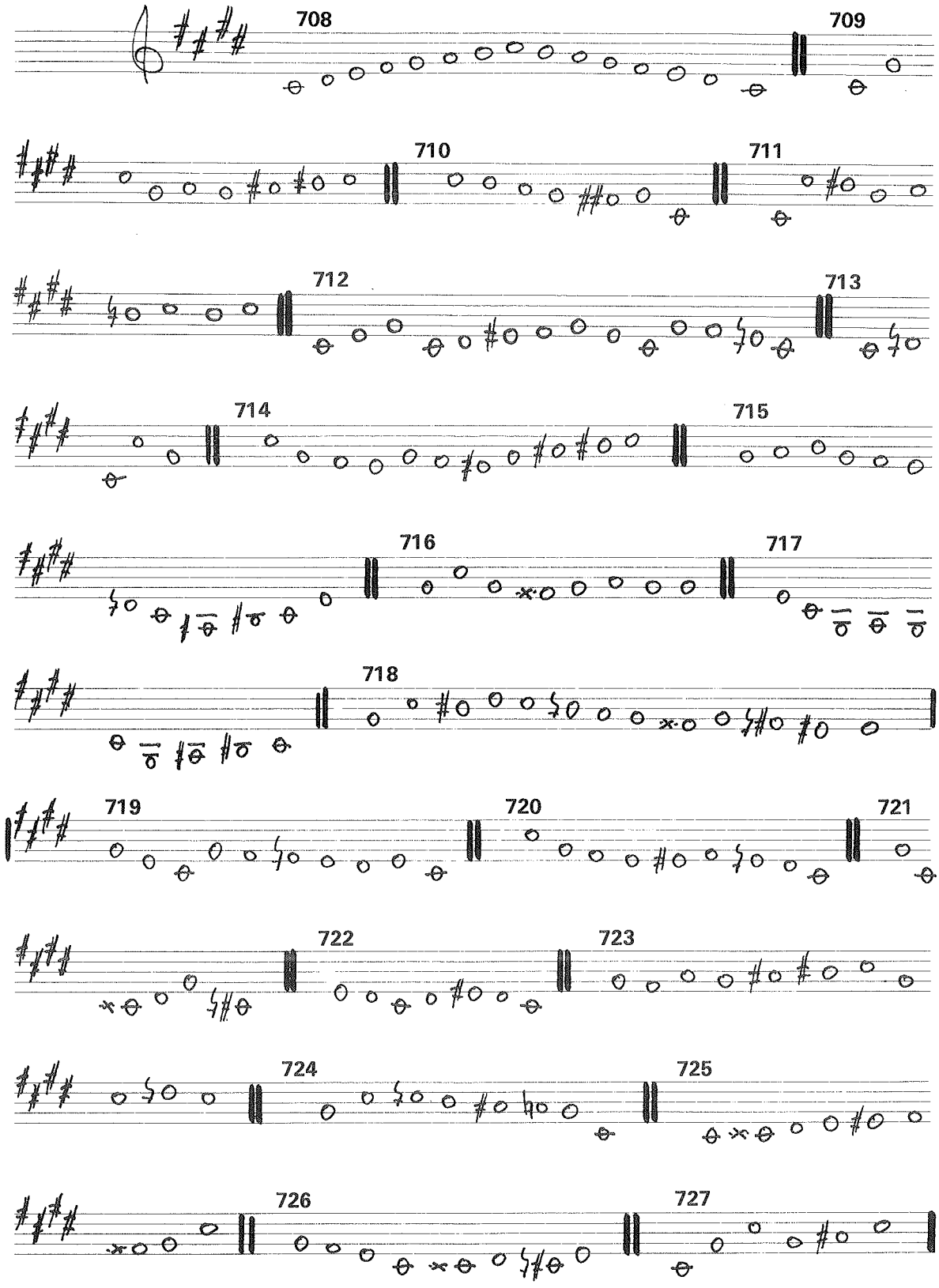
13 Recordamos una vez más que en estos ejercicios entendemos que una alteración accidental afecta a las demás notas del mismo nombre hasta el final de cada ejercicio, mientras no se presente un becuadro.

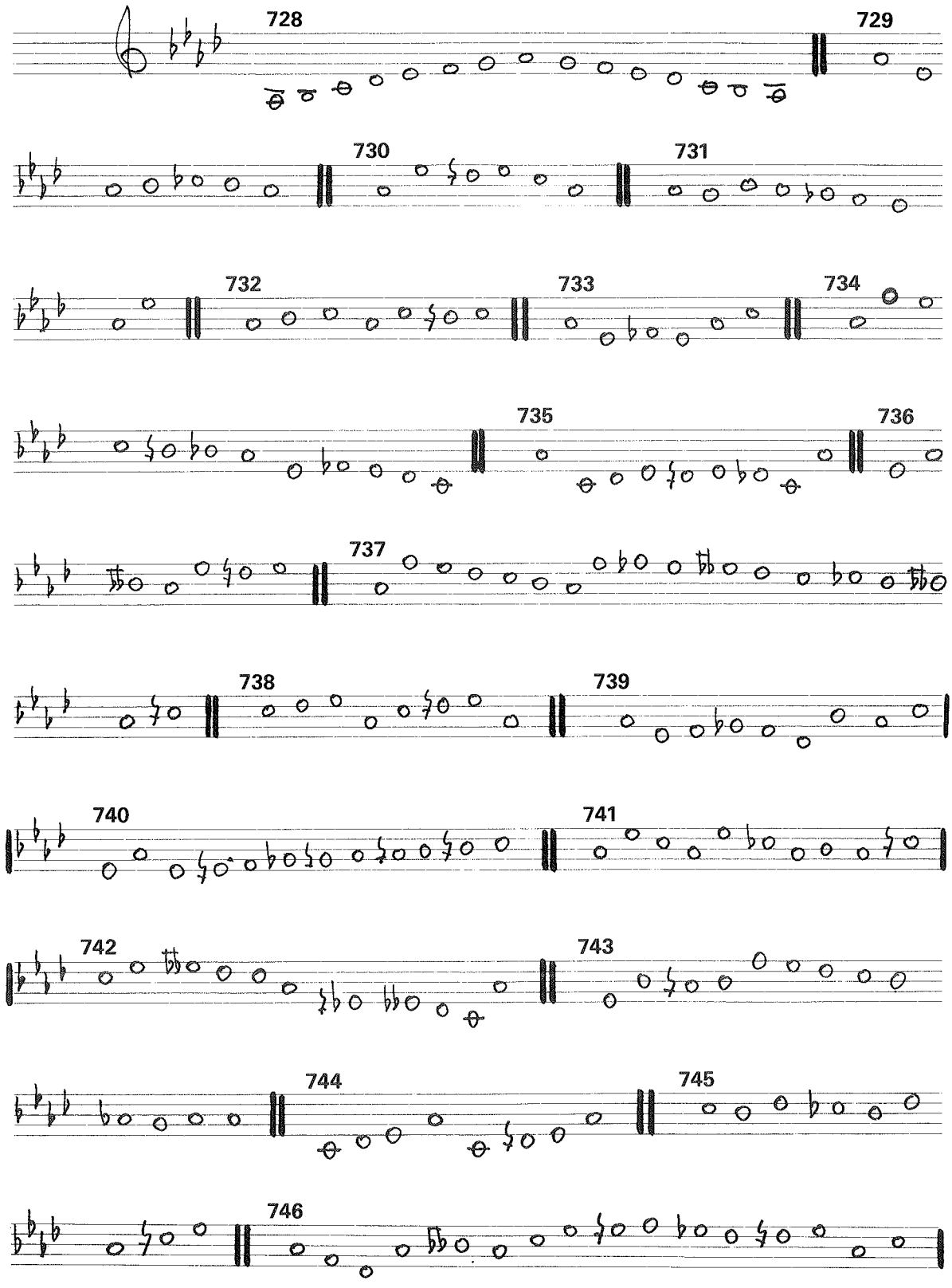

632
633
634
635
636
637
638
639
640
641
642
643
644
645
646
647
648

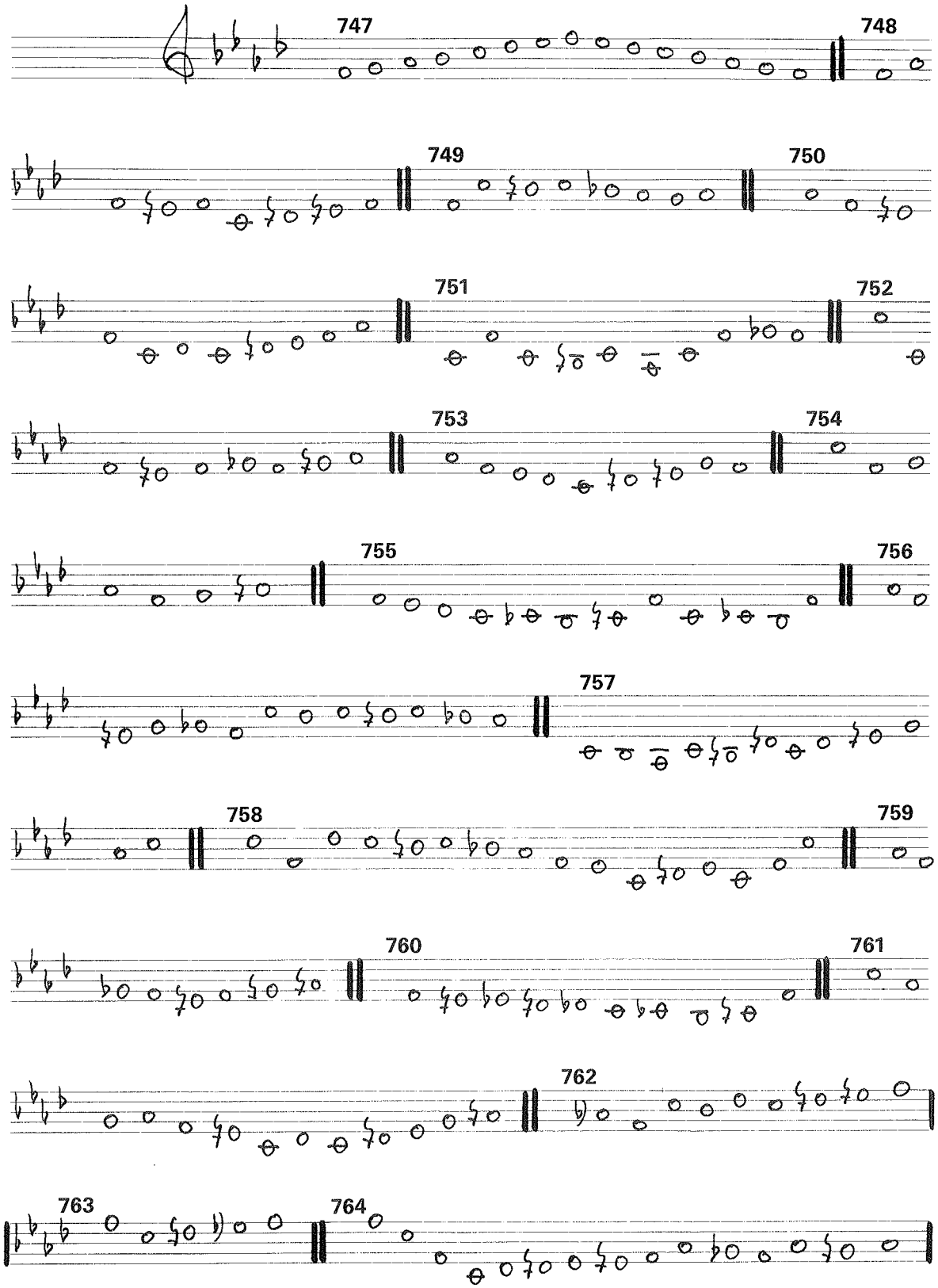

649
650
651
652
653
654
655
656
657
658
659
660
661
662
663
664
665
666
667

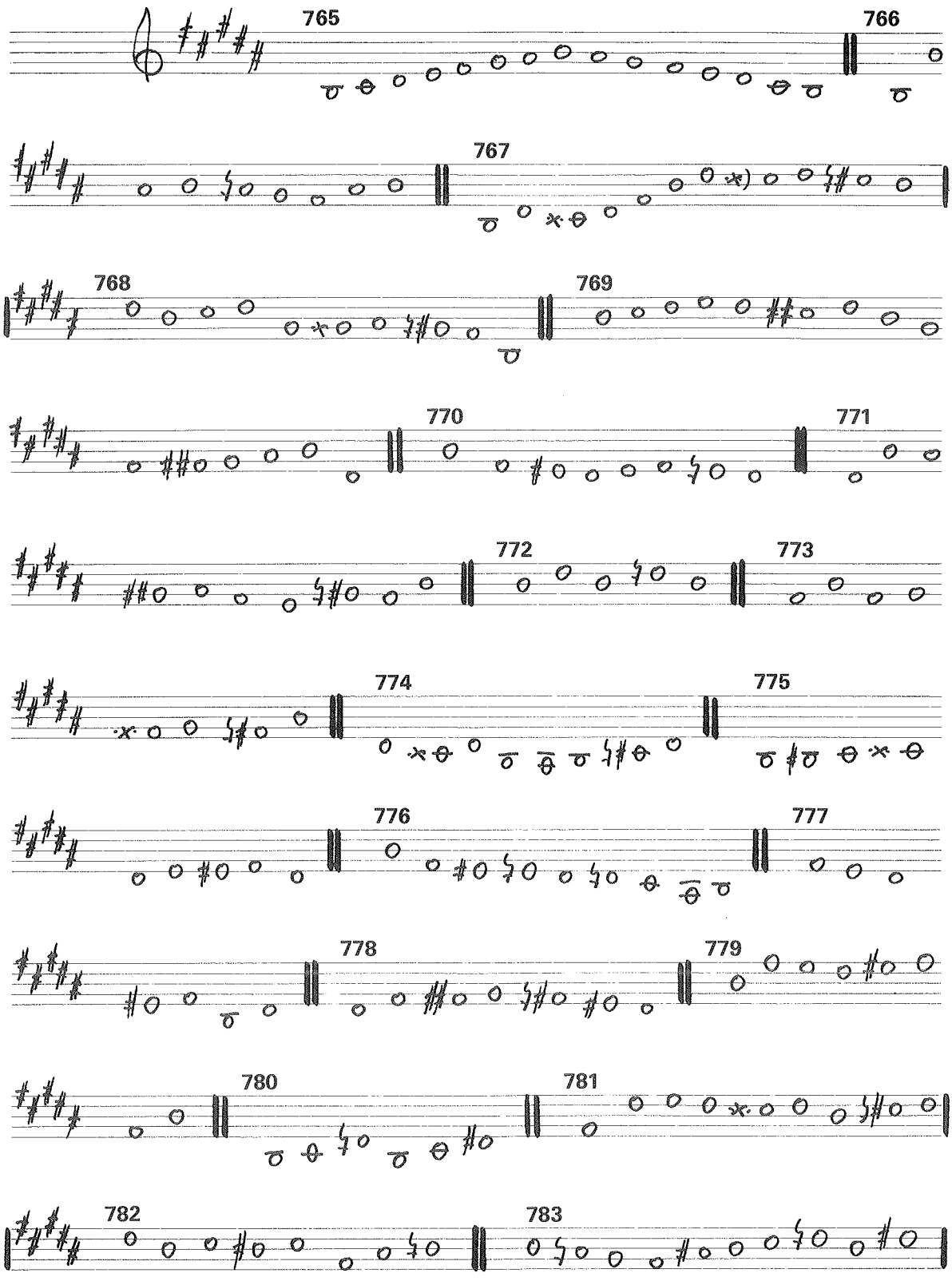

668
669
670
671
672
673
674
675
676
677
678
679
680
681
682
683
684
685
686
687
688

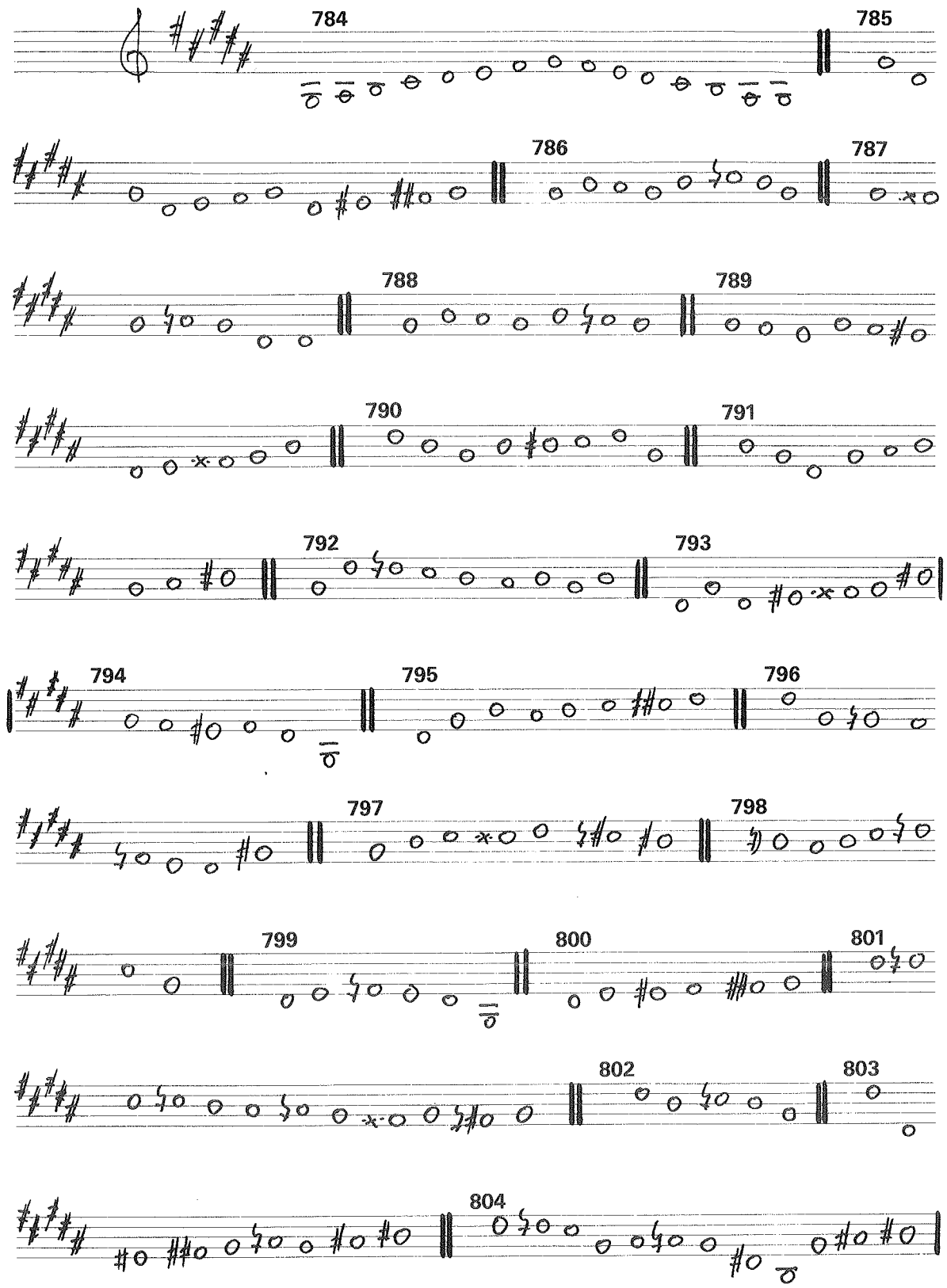

689
690
691
692
693
694
795
696
697
698
699
700
701
702
703
704
705
706
707

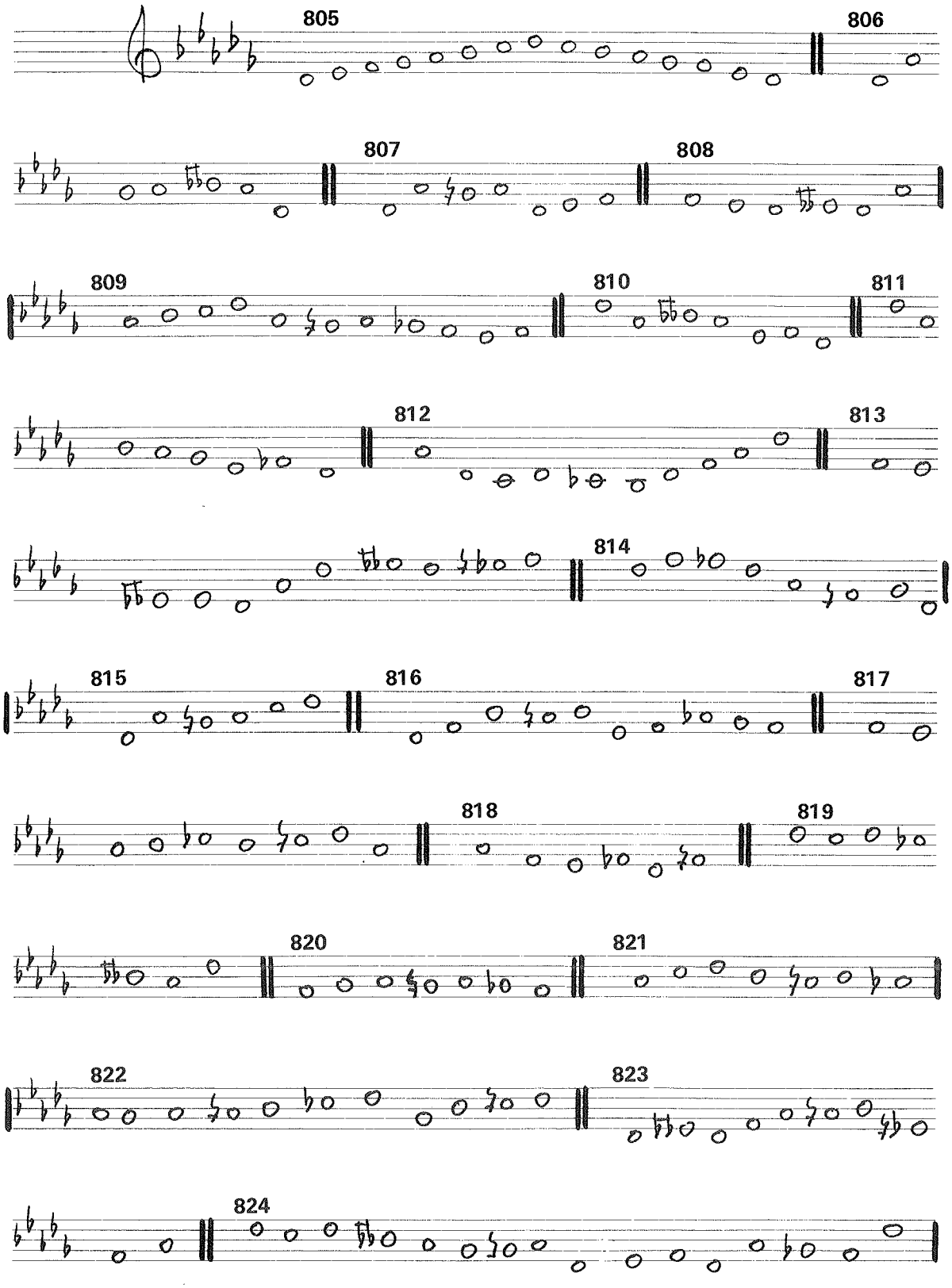

708
709
710
711
712
713
714
715
716
717
718
719
720
721
722
723
724
725
726
727

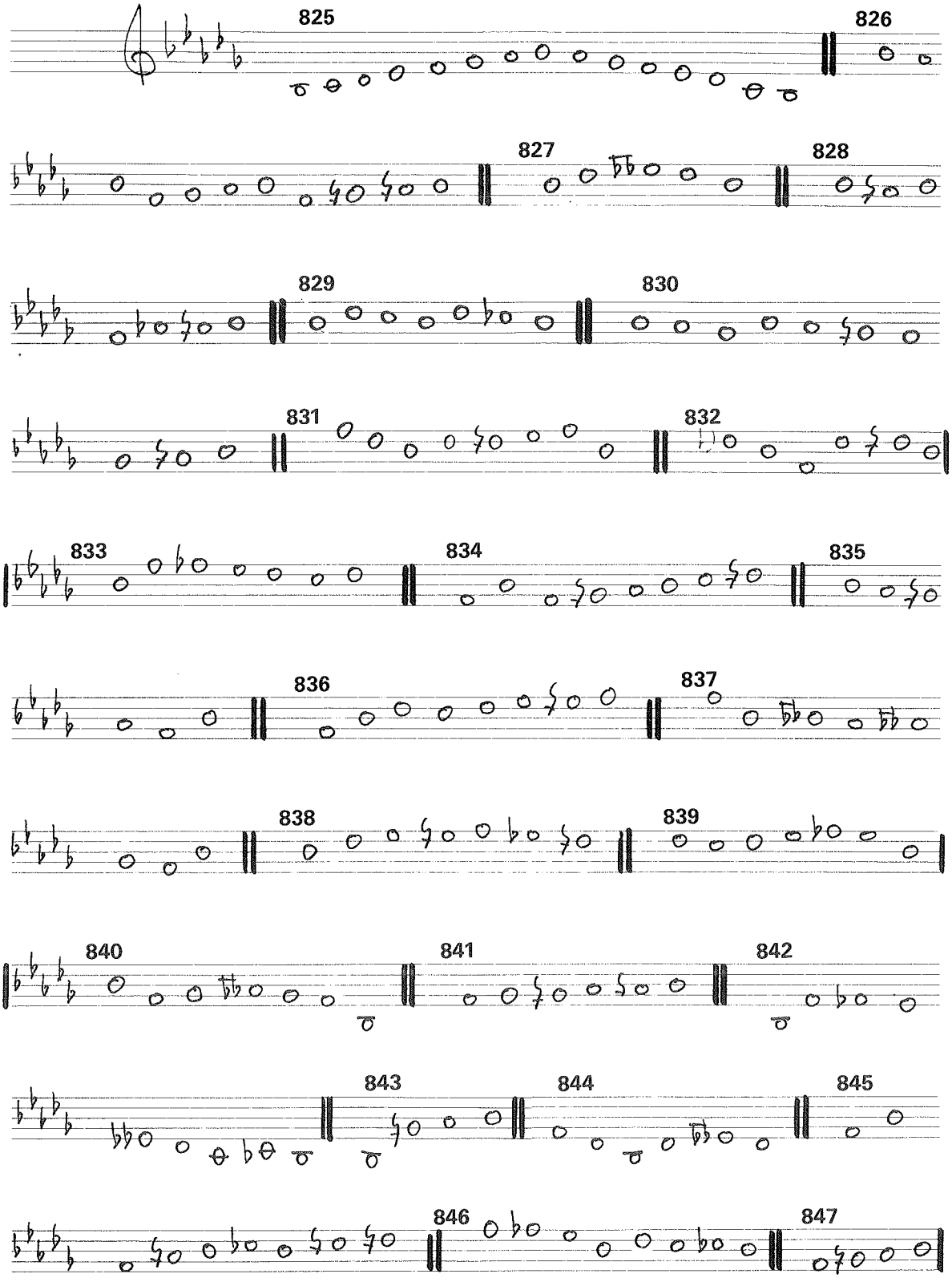

728
729
730
731
732
733
734
735
736
737
738
739
740
741
742
743
744
745
746


747
748
749
750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762
763
764


765
766
767
768
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
780
781
782
783


784
785
786
787
788
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
800
801
802
803
804


805
806
807
808
809
810
811
812
813
814
815
816
817
818
819
820
821
822
823
824

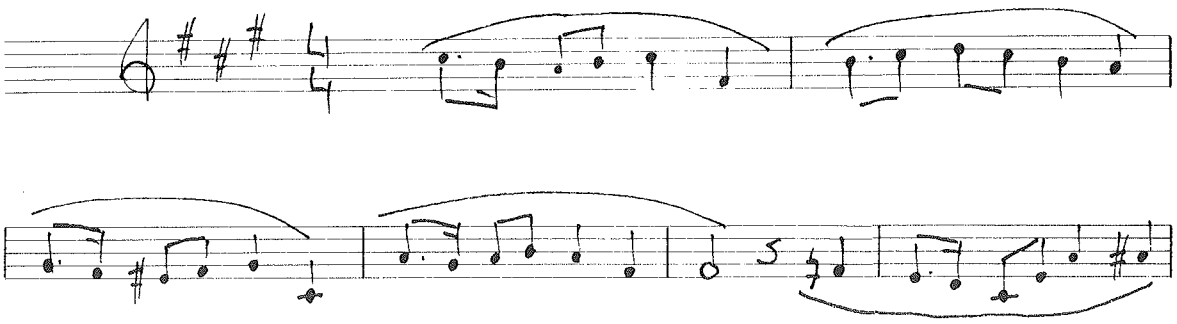

825
826
827
828
829
830
831
832
833
834
835
836
837
838
839
840
841
842
843
844
845
846
847

Y como siempre, trabajaremos a continuación una serie de ejercicios con sentido melódico, en los que practicaremos dentro de un contexto musical los intervalos que acabamos e ver como simples ejercicios de entonación.

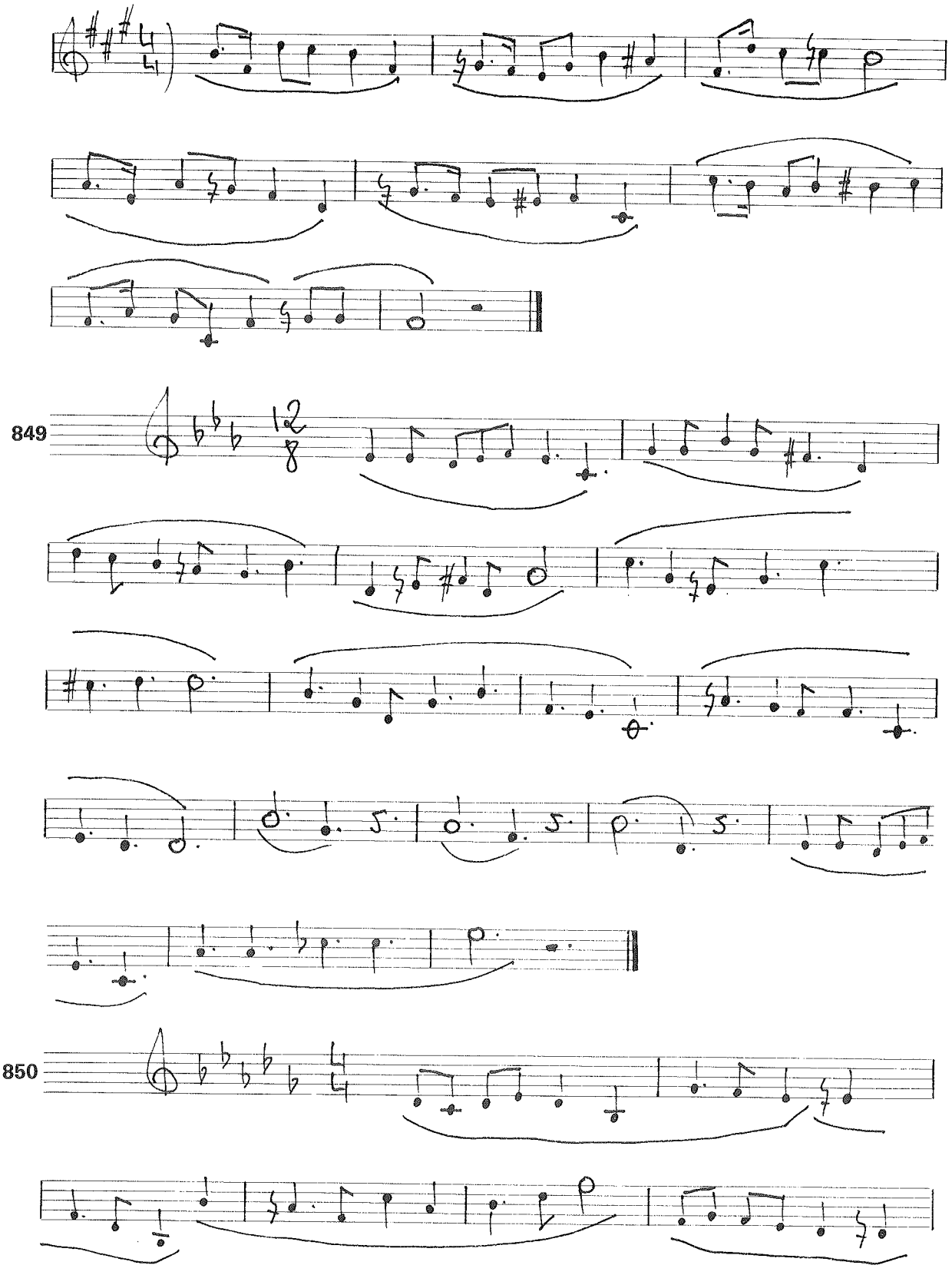
La posibilidad de utilizar alteraciones accidentales nos abre, entre otras, las puertas de la modulación; de modo que observarás —ya lo practicábamos en el cuaderno anterior— que en el desarrollo de cada ejercicio pasamos ocasionalente por tonos que no son los de comienzo y final. Por eso es conveniente que no sólo te preocupes de entonarlos correctamente, sino de analizarlos armónicamente, aunque sea de manera muy elemental. Has de saber en cada momento en qué tonalidad te encuentras, pues ello te ayudará grandemente a entonar correctamente el ejercicio[14]. Por cierto que en algún momento nos moveremos en alguna tonalidad que no hayamos trabajado hasta el momento.

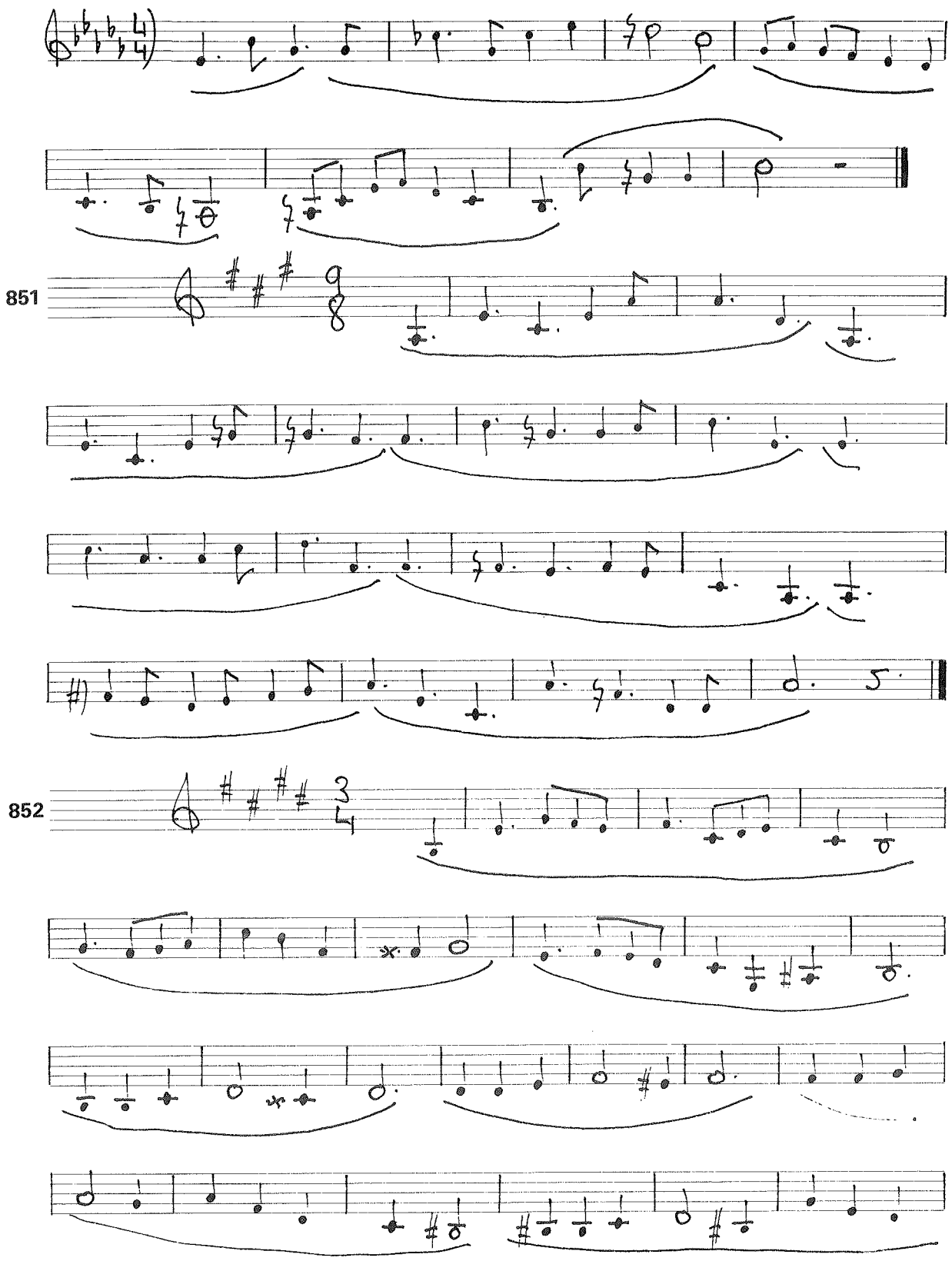
Otro objetivo de estos próximos ejercicios es que le vayas perdiendo el «miedo» a ciertas notas y tonalidades que pudieran parecer enrevesadas, pero que, presentadas en un contexto lógico y trabajadas con detenimiento, se comprenden y dominan fácilmente. Por ello es muy importante que trabajes los siguientes ejercicios con tranquilidad, analizando cada frase, comprendiendo su evolución melódica y armónica, y procurando, claro está, una entonación exacta.

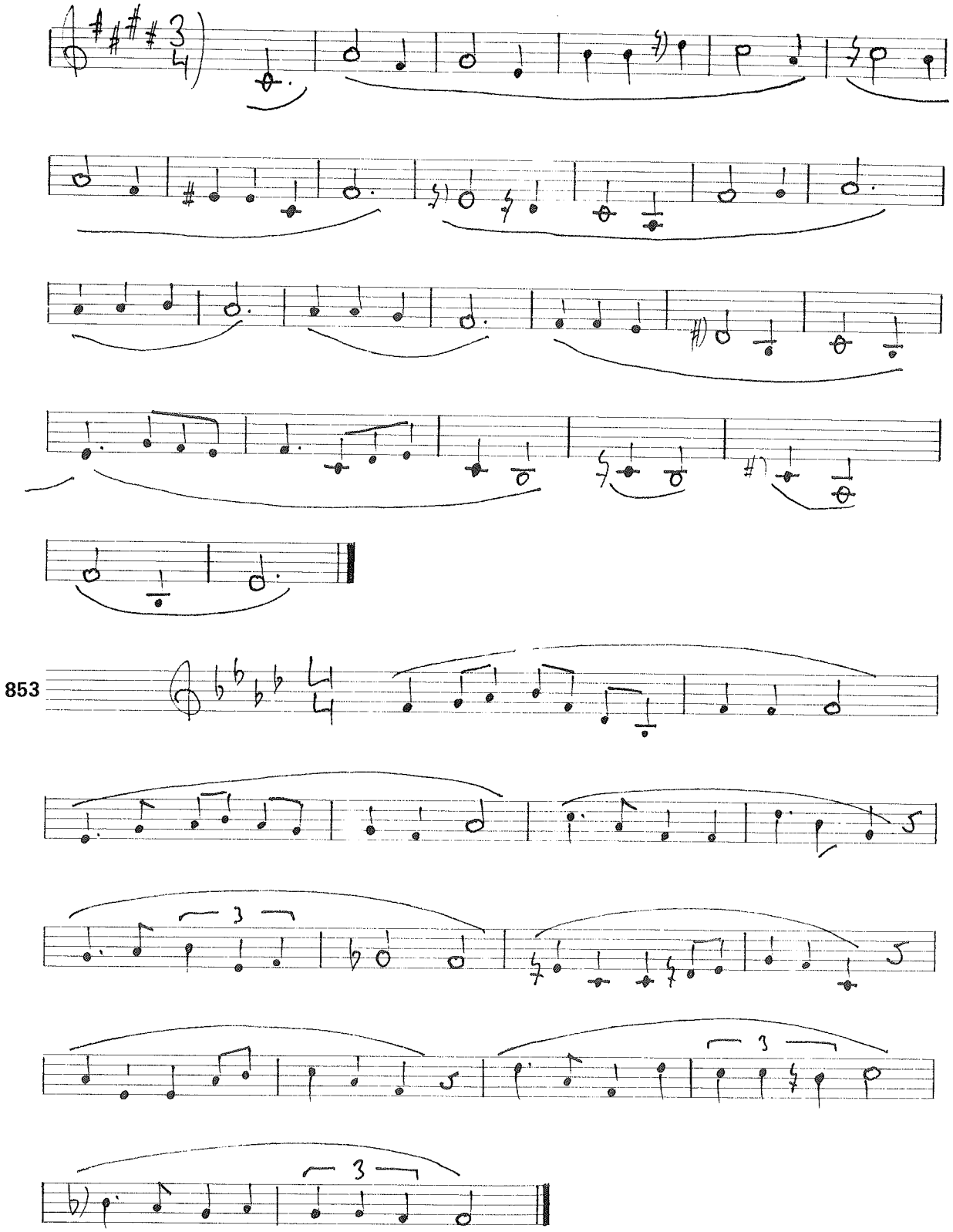
848

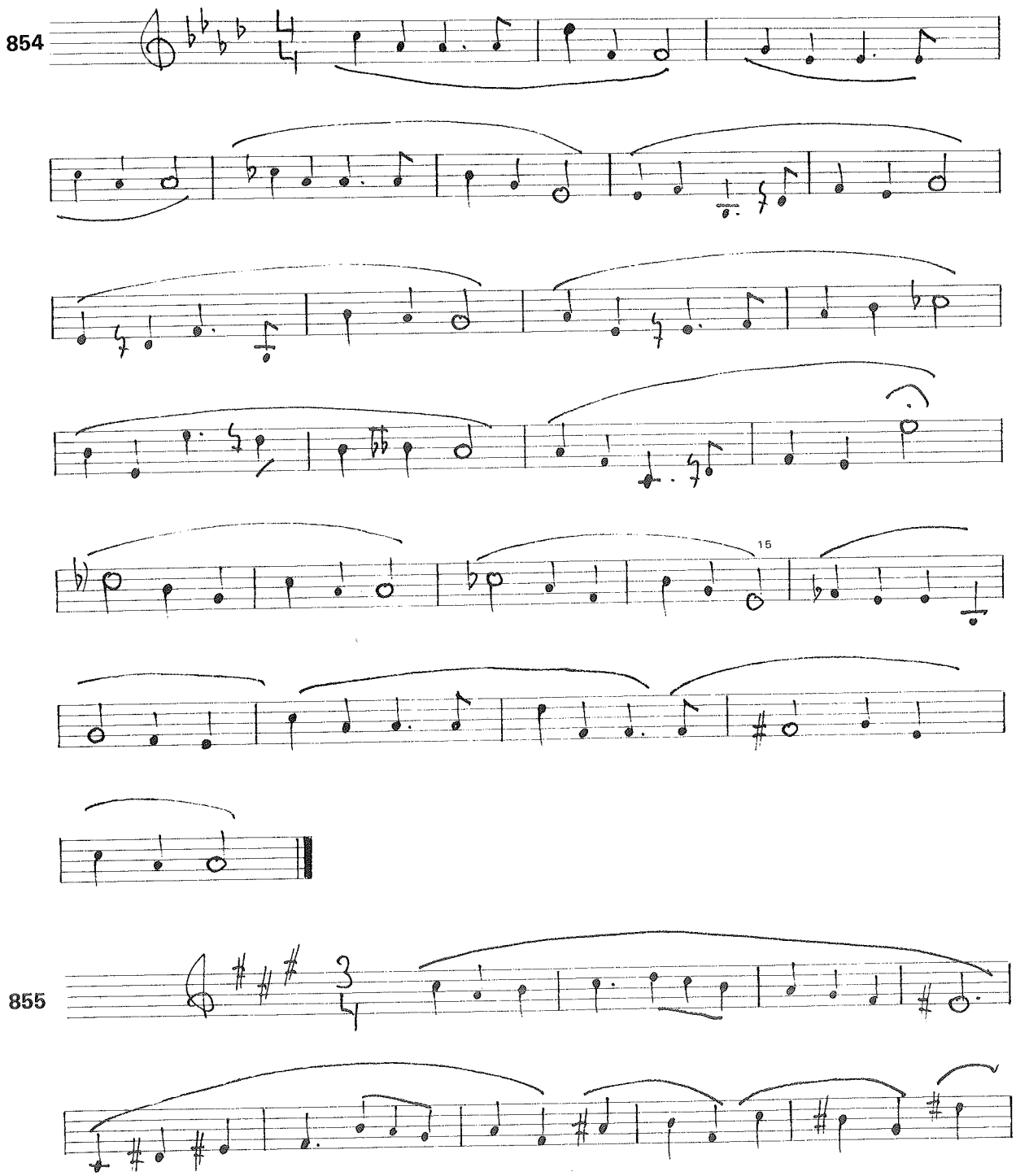


[14] En efecto, el conocimiento armónico del desarrollo de una frase no sólo es importante como tal conocimiento teórico, sino para su correcta entonación. Si no sabes en cada momento en qué tonalidad te encuentras, tendrás muchos problemas para sentir puntos de reposo, cadencias, etc.

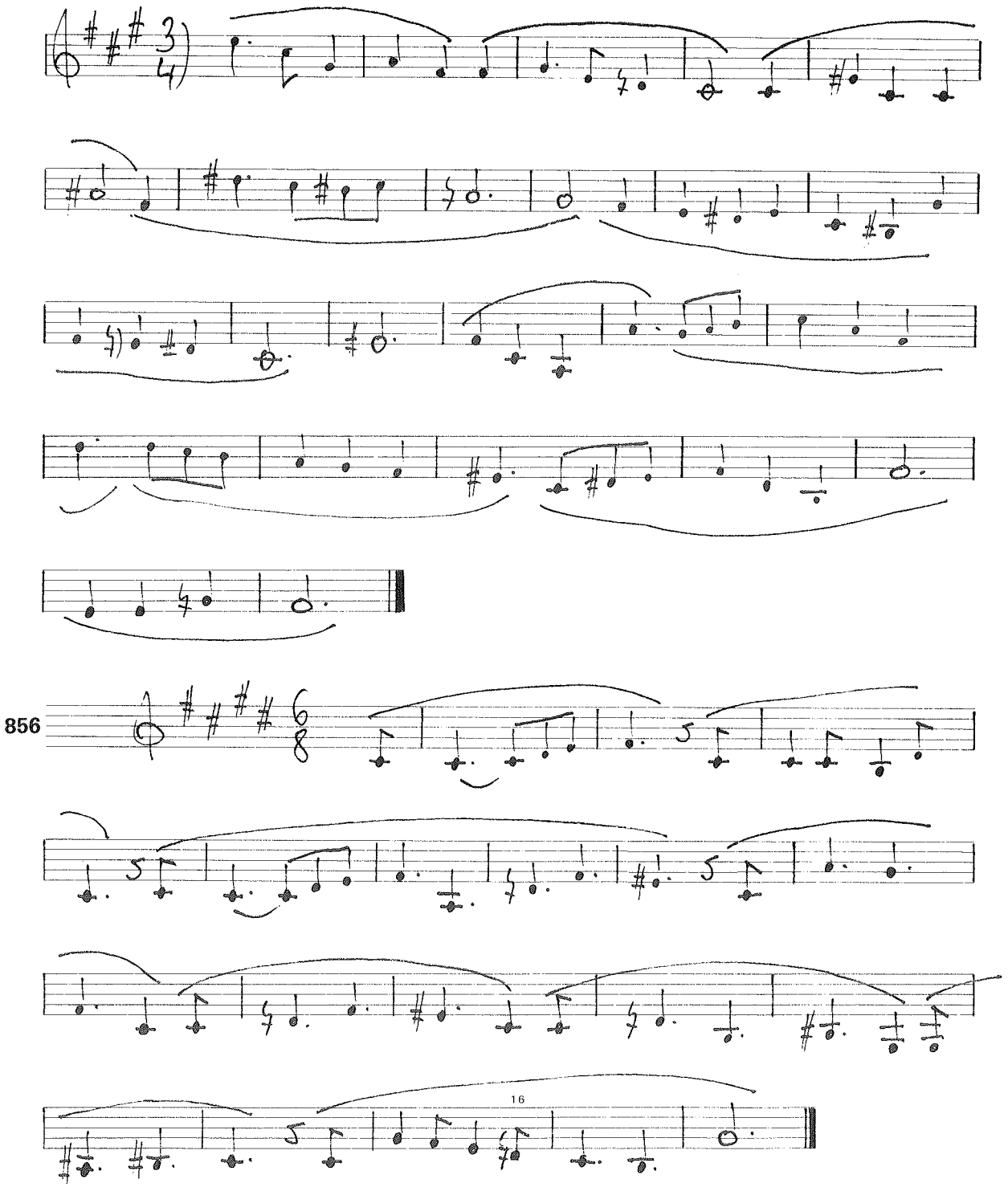

849
850


851
852

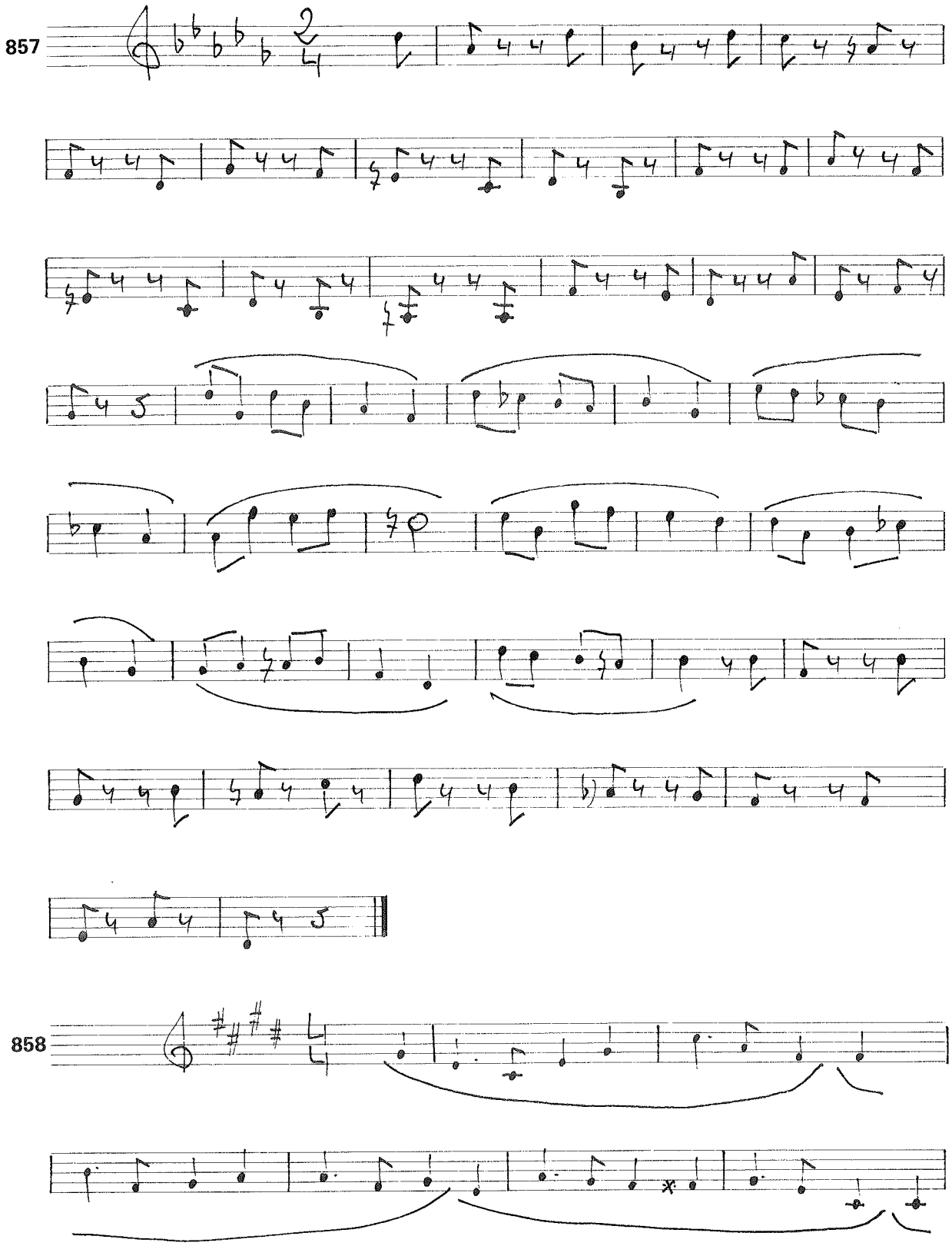

853
3
3
3

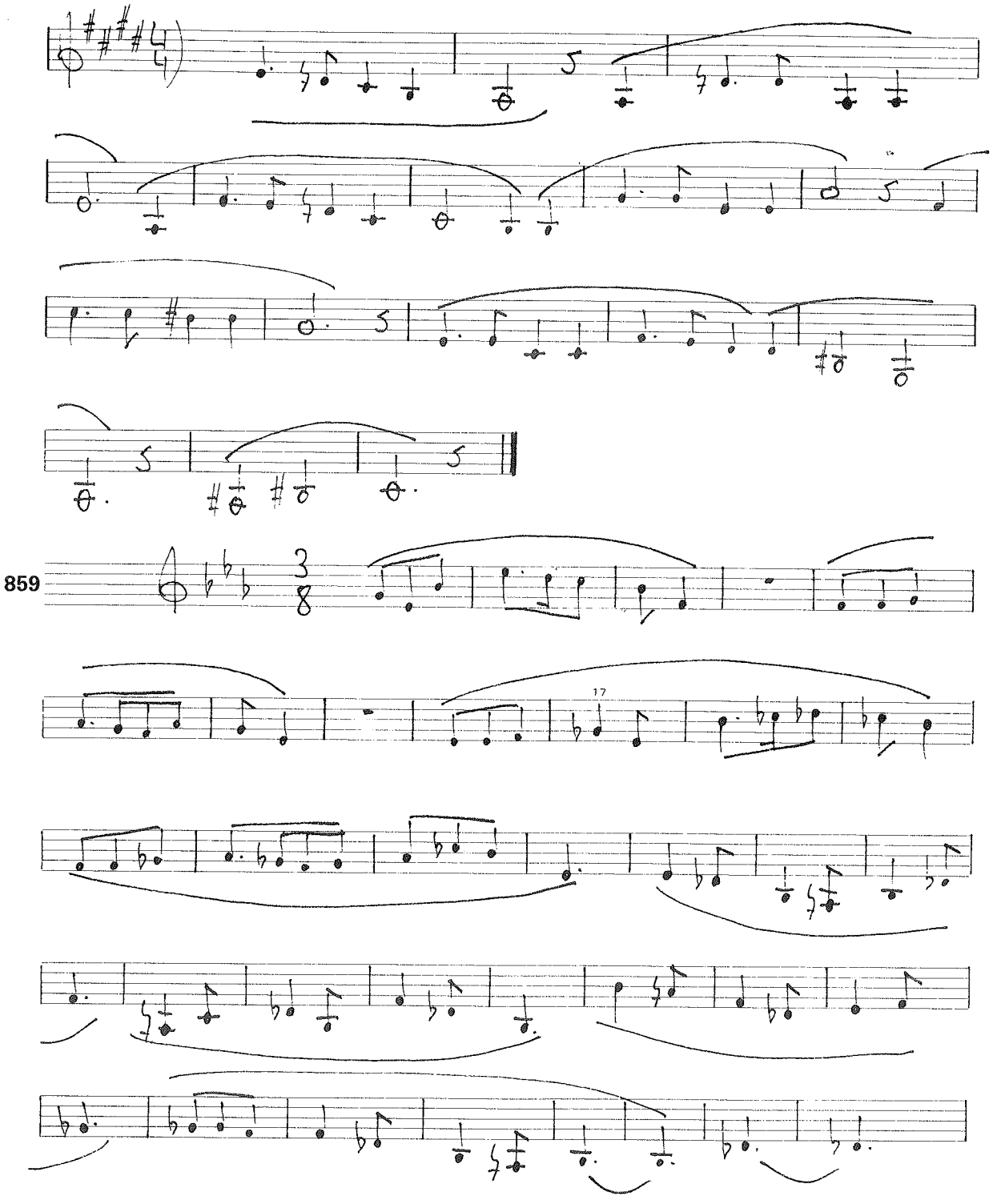


15 Comprenderás que para seguir la progresión correctamente, esta nota debería ser un Sol; pero la modificamos para evitar —a efectos didácticos— el intervalo de segunda aumentada descendente que resultaría con la nota siguiente (Sol - Fa bemol).

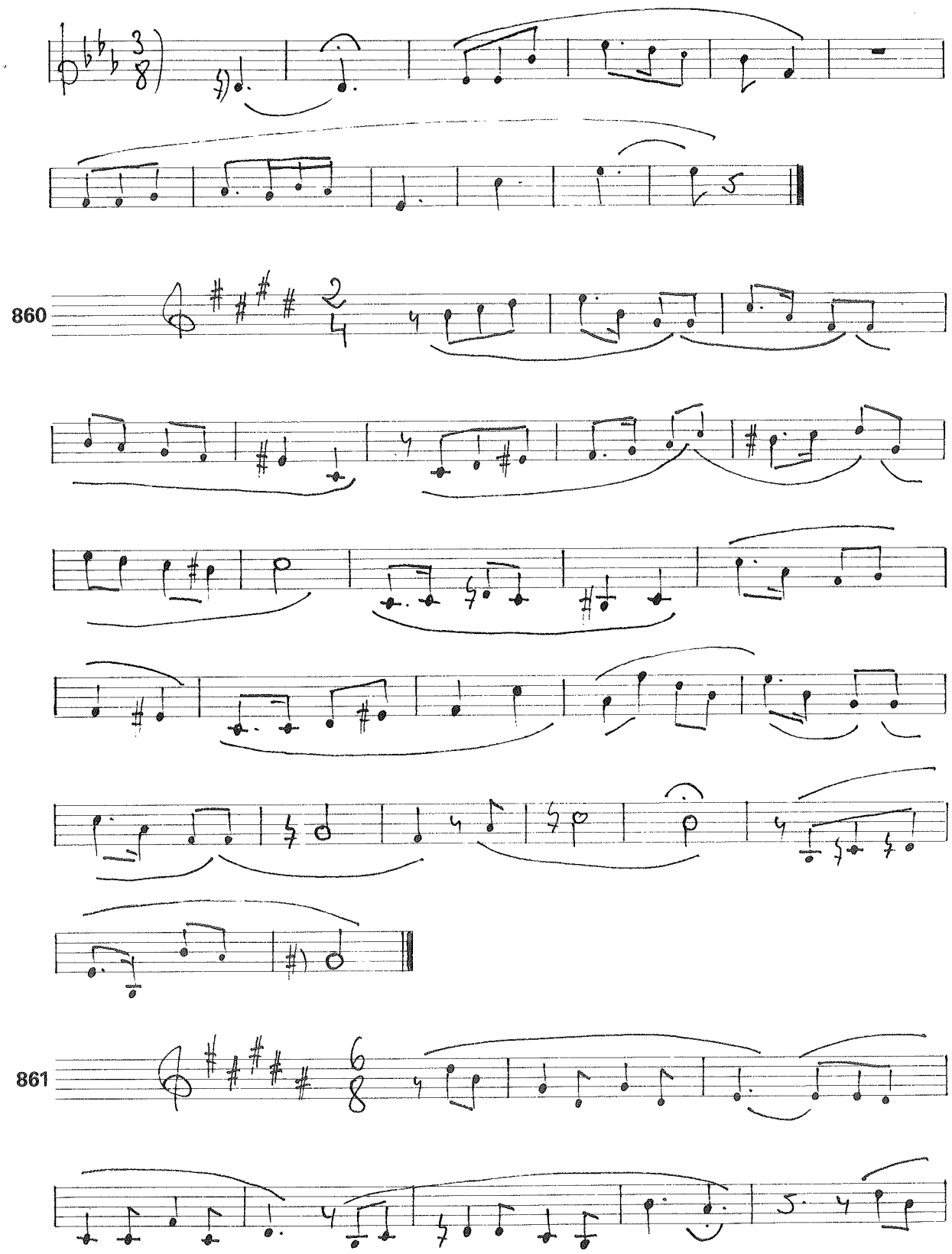


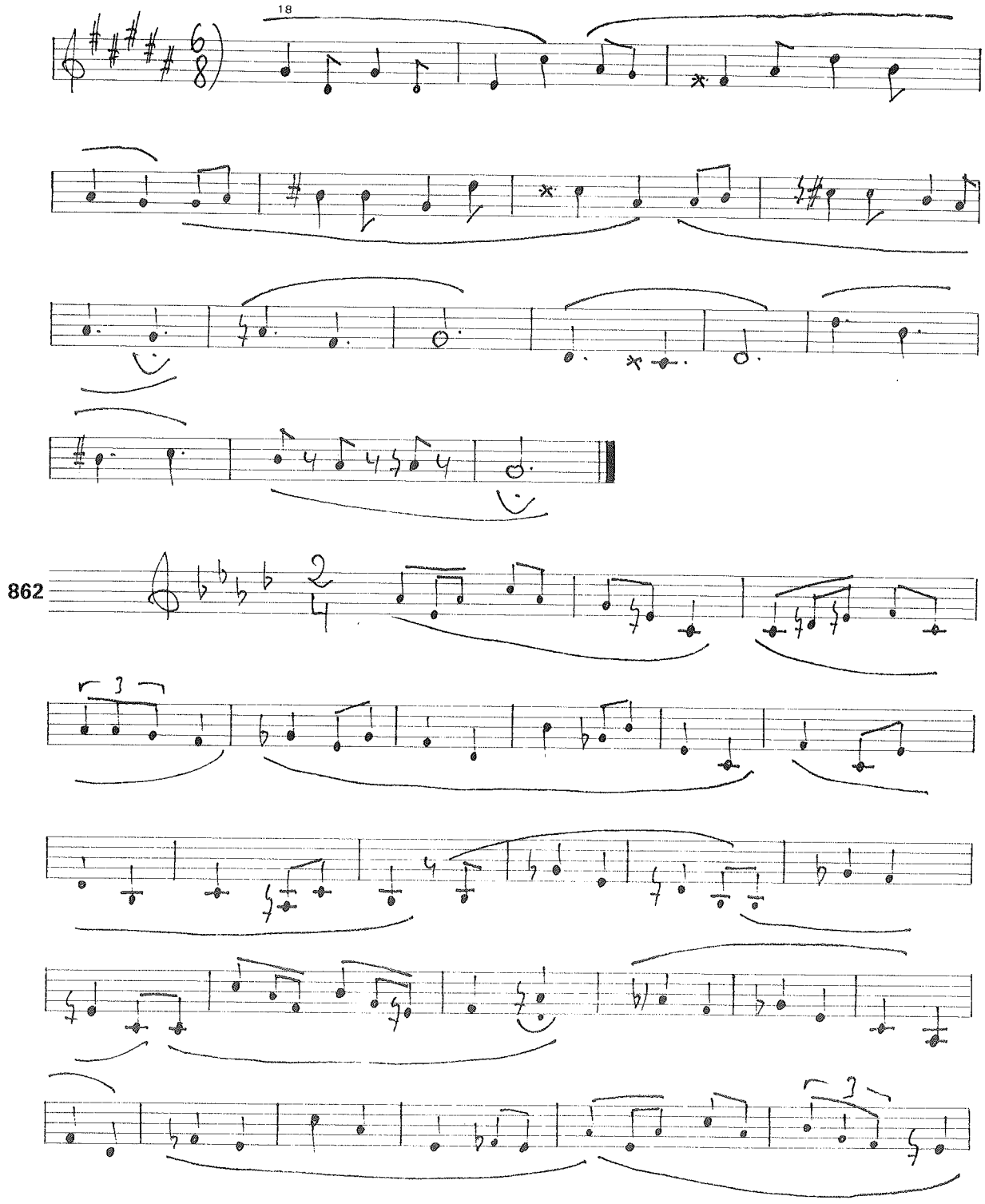
[16] La utilización del II grado rebajado (Re natural) y el final en el V grado confiere a este final un carácter especial.


857
858

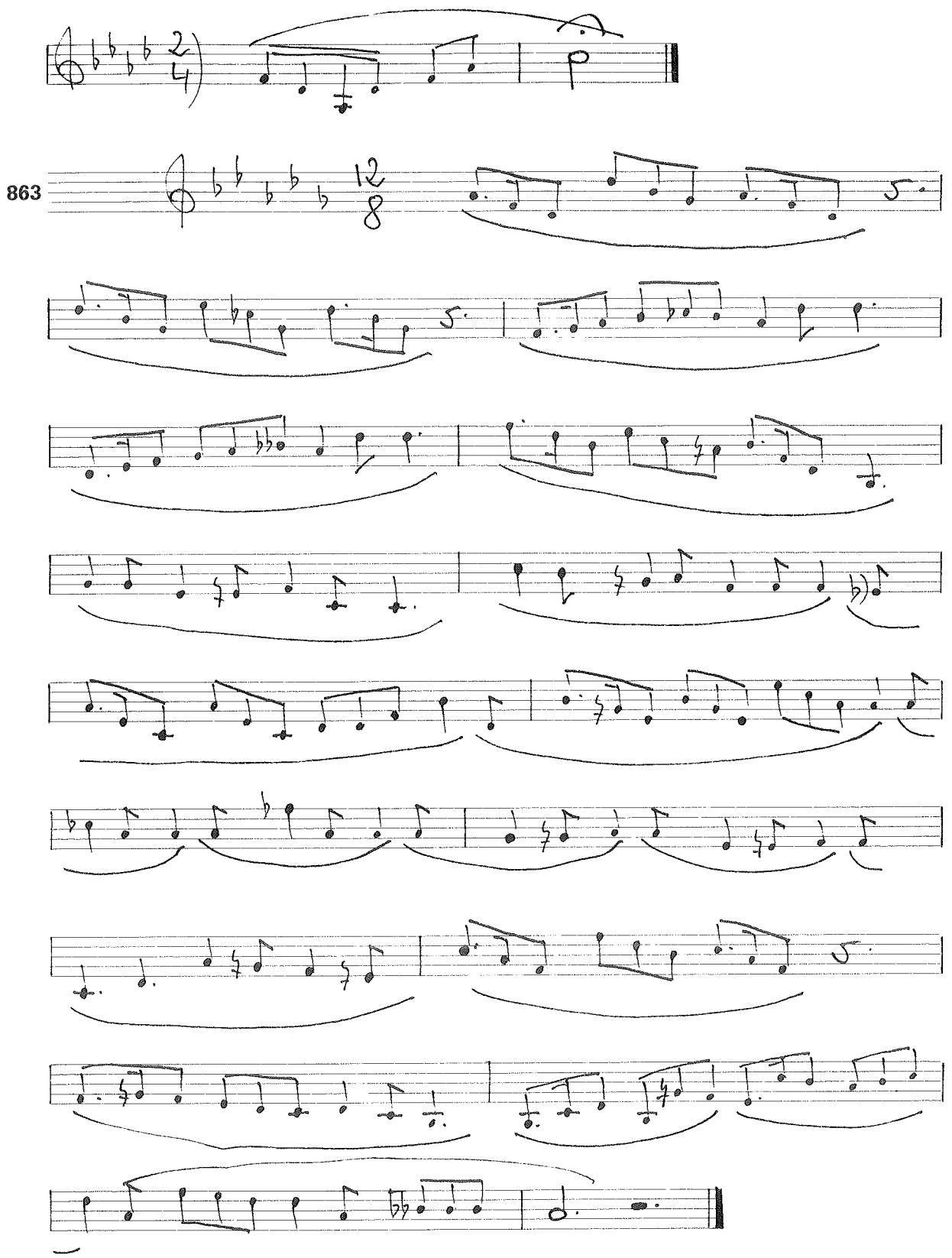


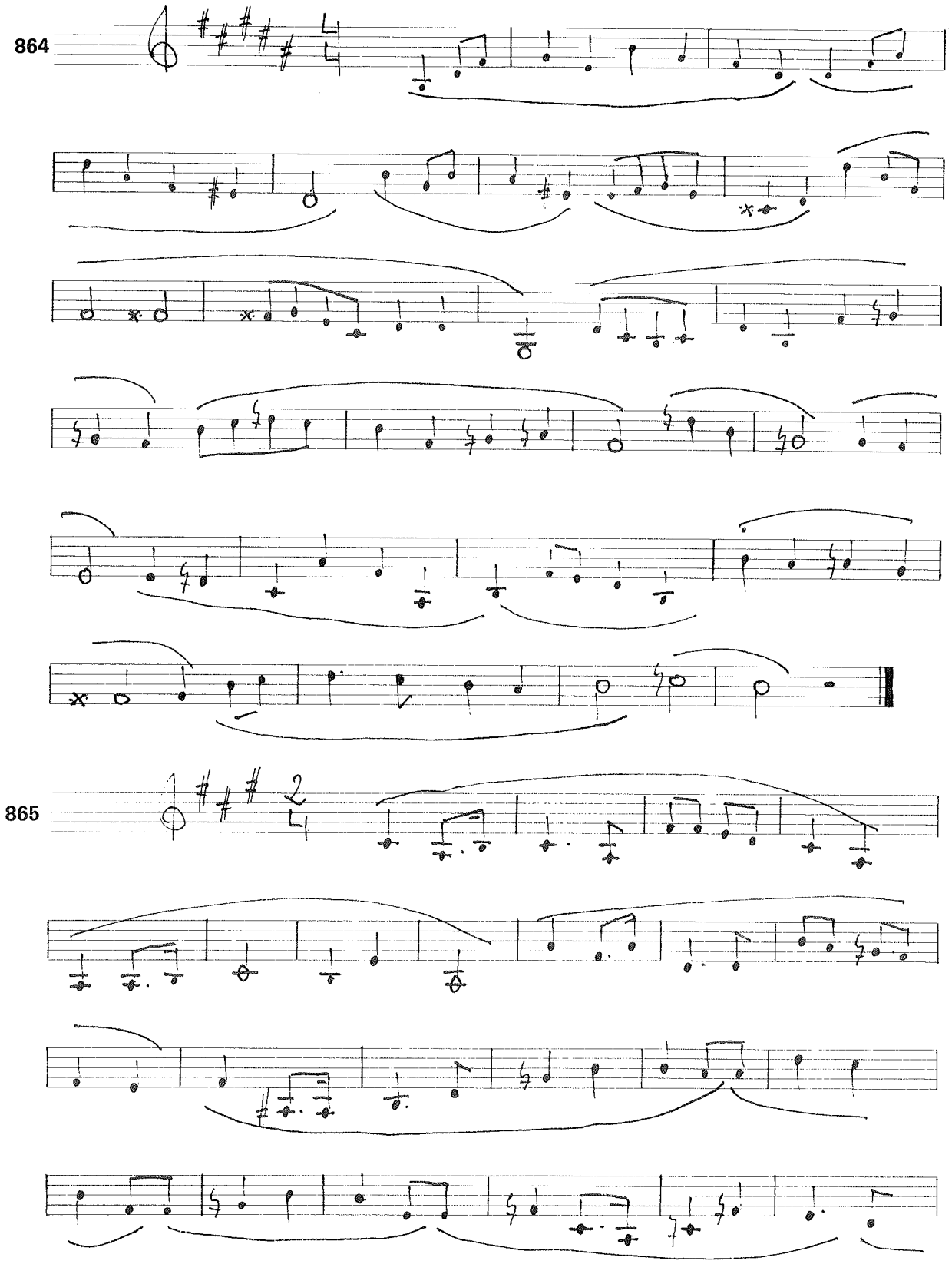
[17] Este pasaje, aparentemente complicado, no es más que la «minorización» del tono principal (es decir, Mi bemol menor).

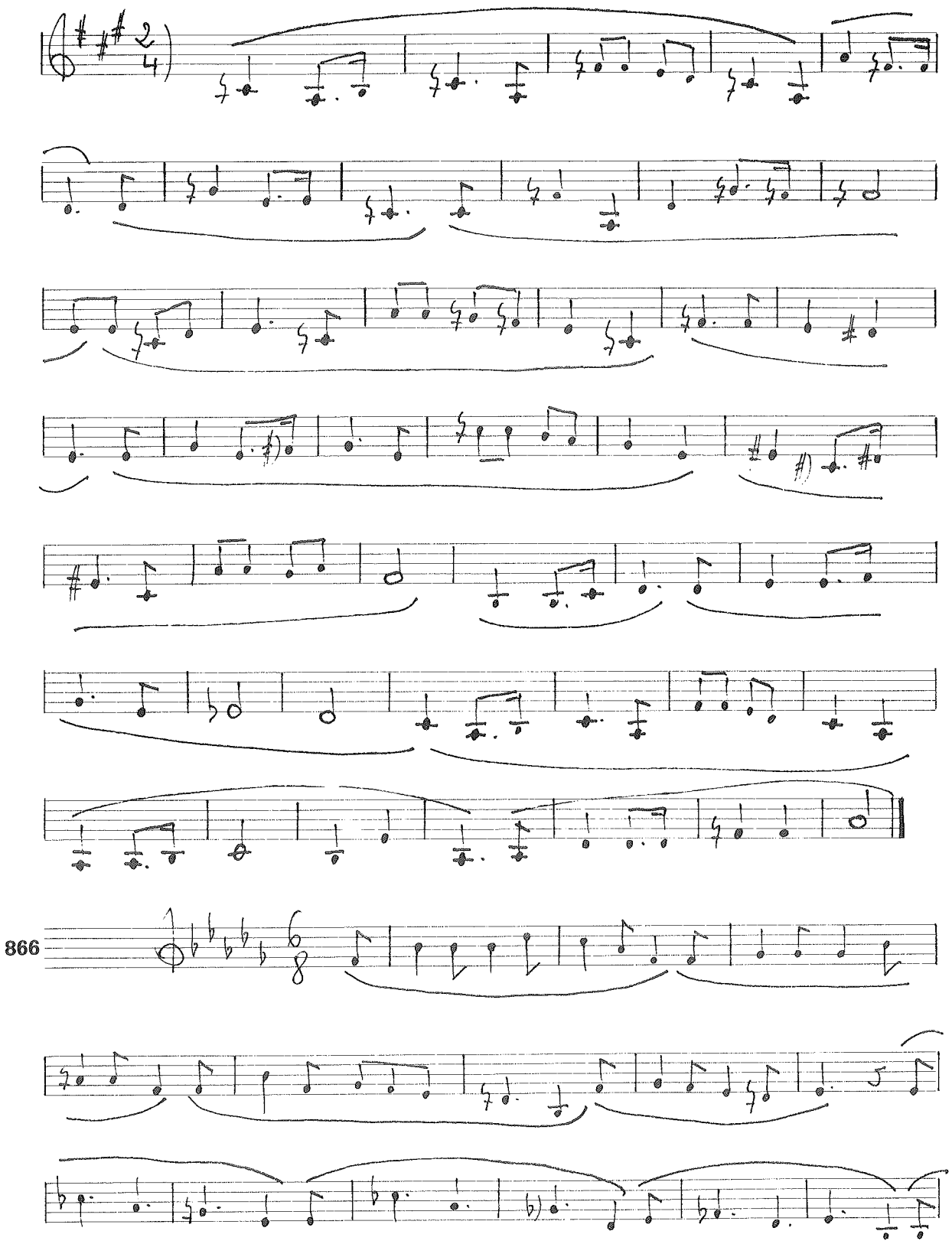

860
861

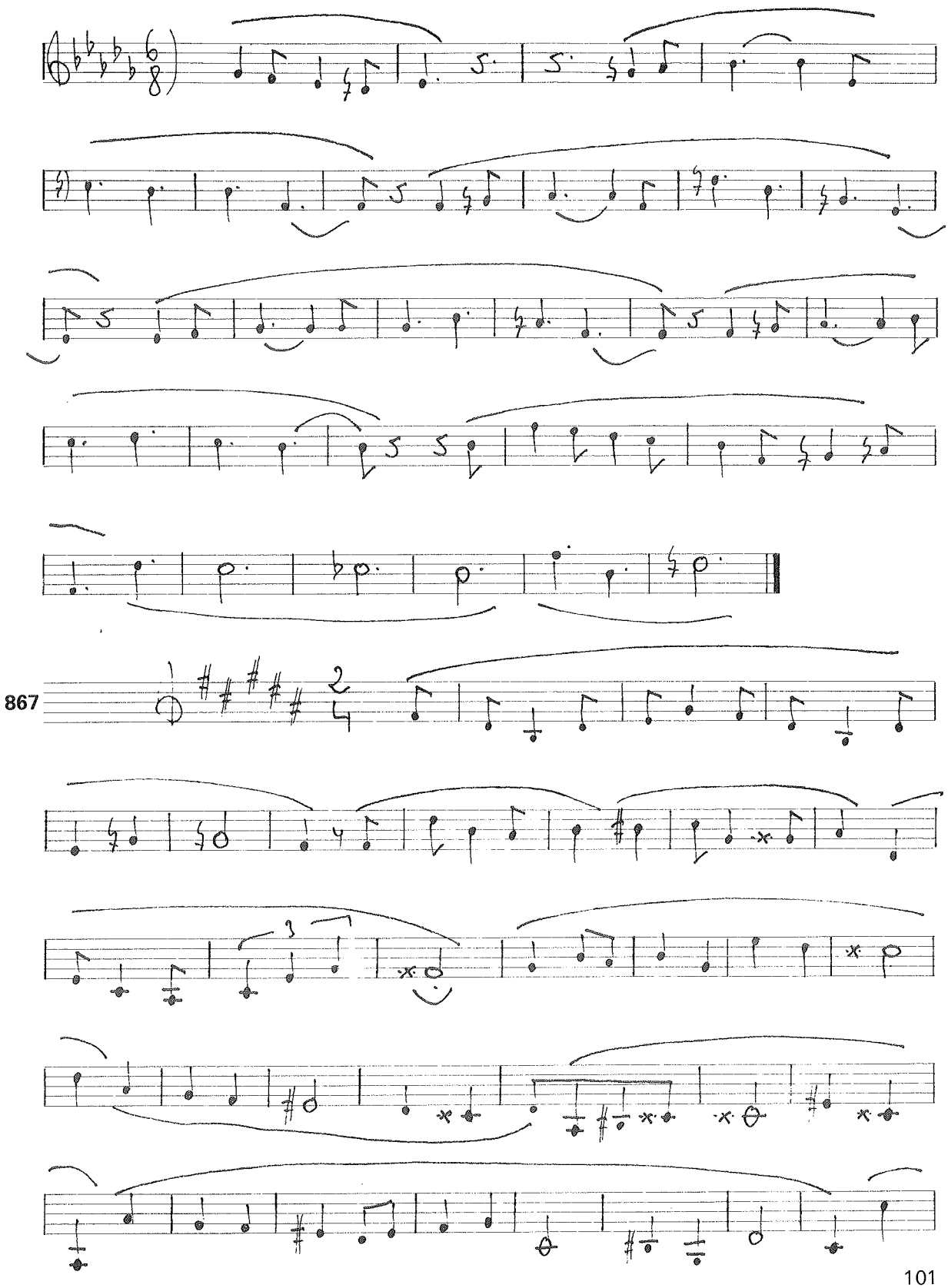


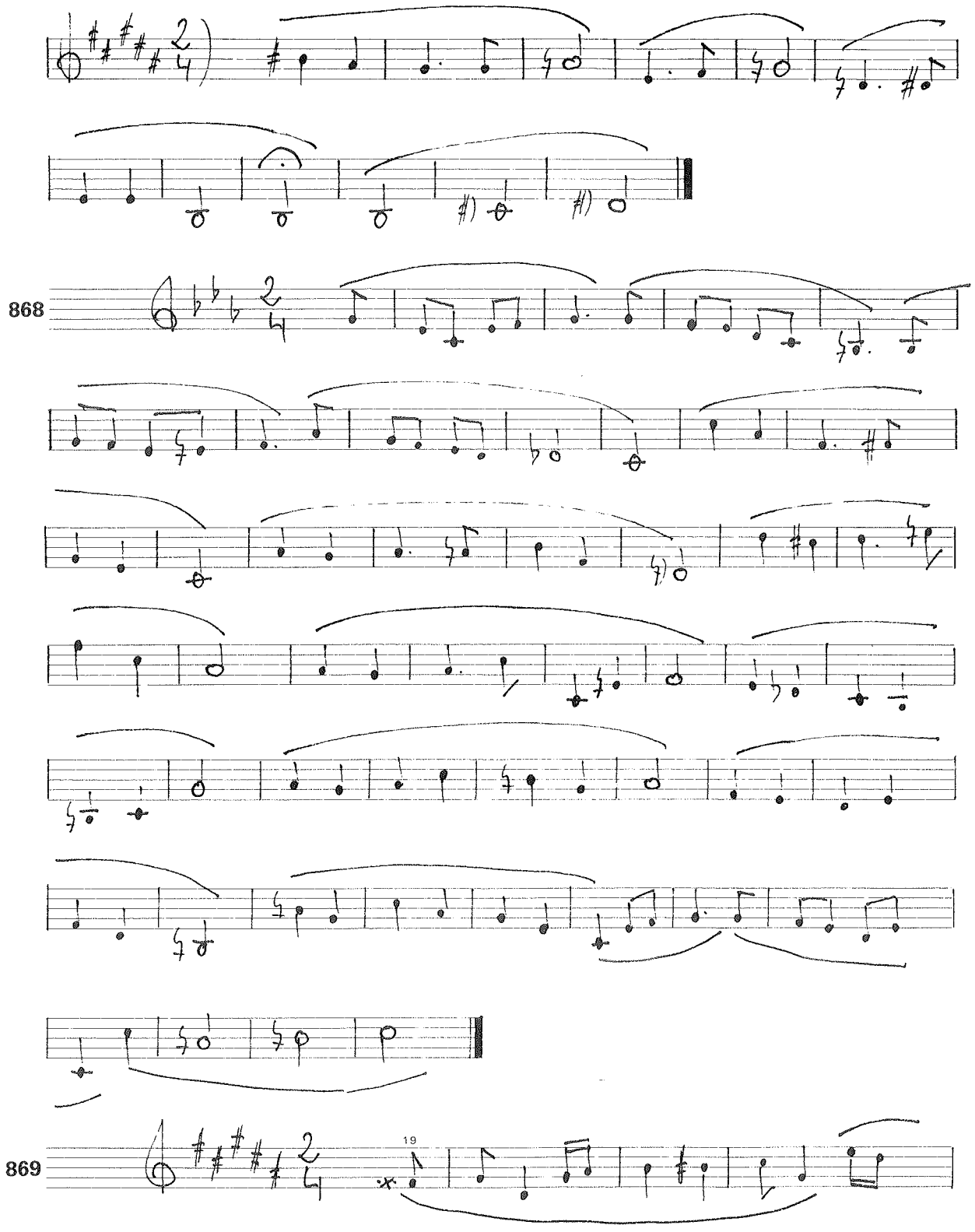
[18] Si te fijas, el auténtico espíritu rítmico de este diseño sería la alternancia de un 3/4 y un 6/8; aunque no se escriban gráficamente tales compases, al leer esta melodía debes darle esa intención.


863
p

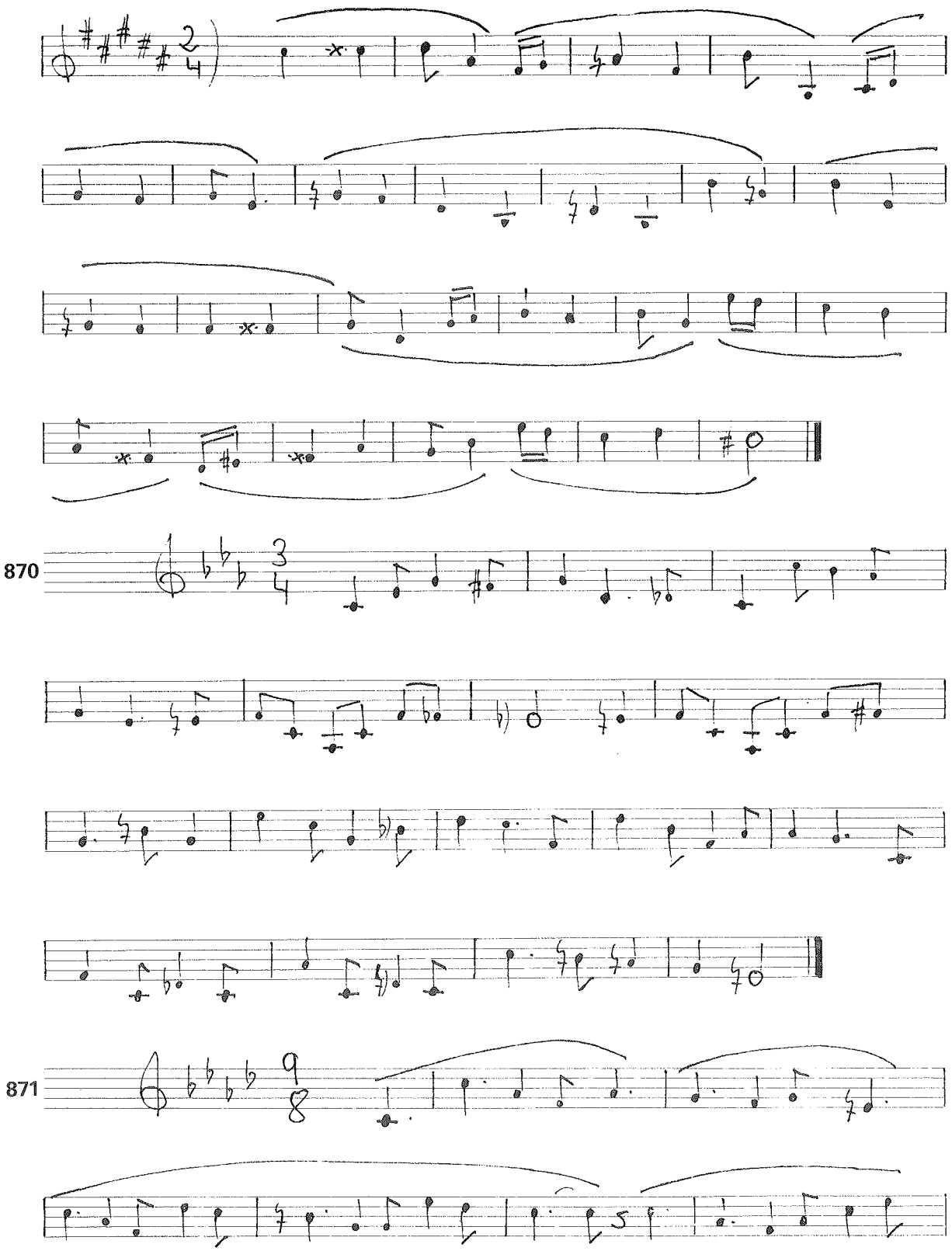

864
865

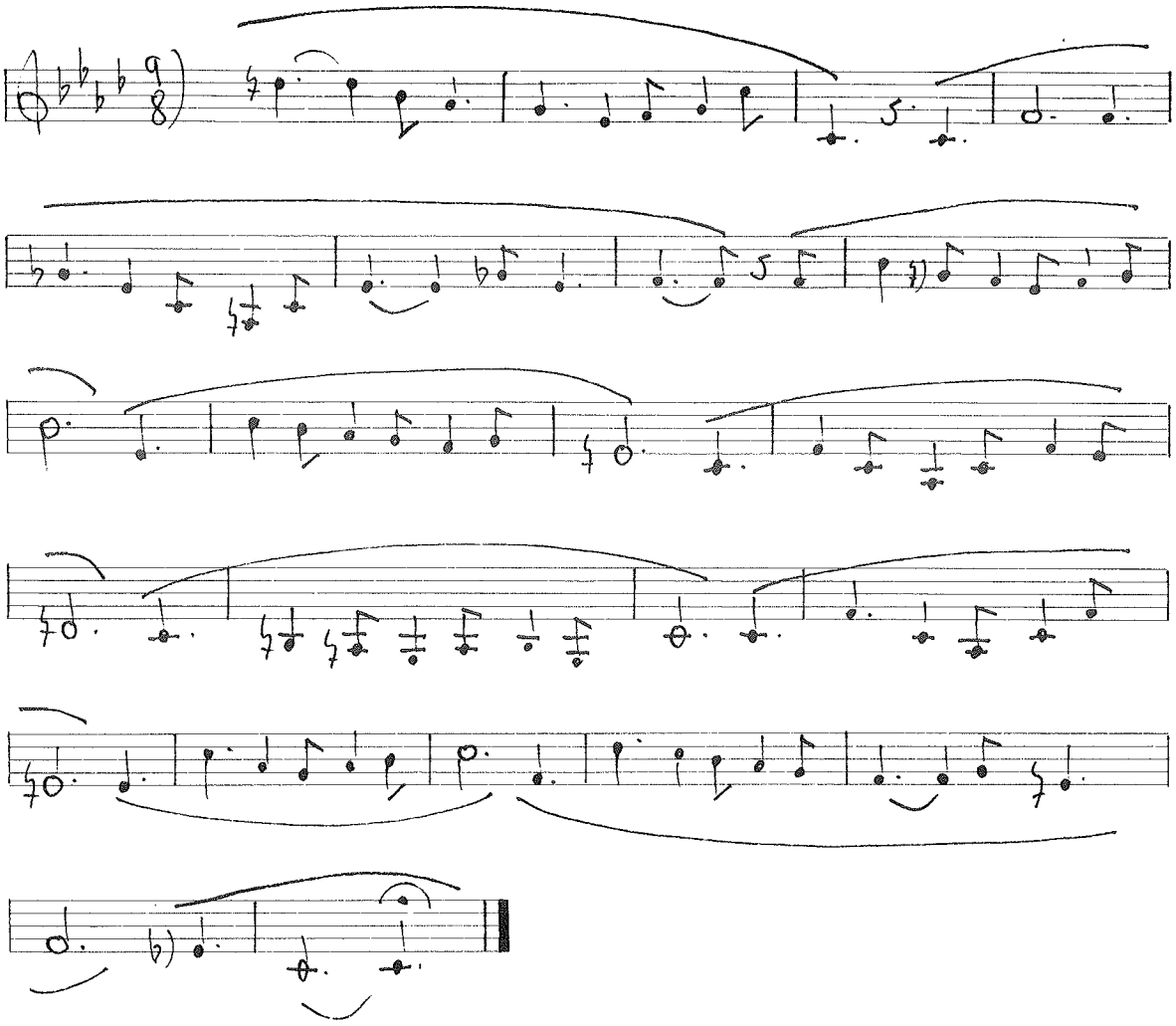

866


867



[19] Como ves, esta anacrusa es una sensible.


870
871



Hasta este punto de nuestro Tratado, hemos venido practicando todos lo intervalos mayores y menores que pueden darse en una escala diatónica, a excepción de los de séptima. Este es el momento en que vamos a abordar tales intervalos.

Los intervalos de séptima que se forman sobre los diversos grados de las escalas diatónicas son siempre menores, a excepción de los formados sobre el I y IV grados de las escalas mayores, y el III y el VI de las menores[20], hablando en sentido ascendente. El hecho de que el intervalo de séptima sea considerado —tanto armónica como melódicamente— entre los disonantes, no quiere decir que su práctica sea especialmente difícil ni que su empleo sea extraño al espíritu del tonalismo. Otra cosa es que su inestabilidad característica —especialmente en las séptimas mayores— haga de su empleo un movimiento algo delicado, y que por ello hayamos pospuesto su práctica solfística hasta este punto de nuestro aprendizaje.

[20] En el caso de las menores, nos estamos refiriendo al I tipo de escala.

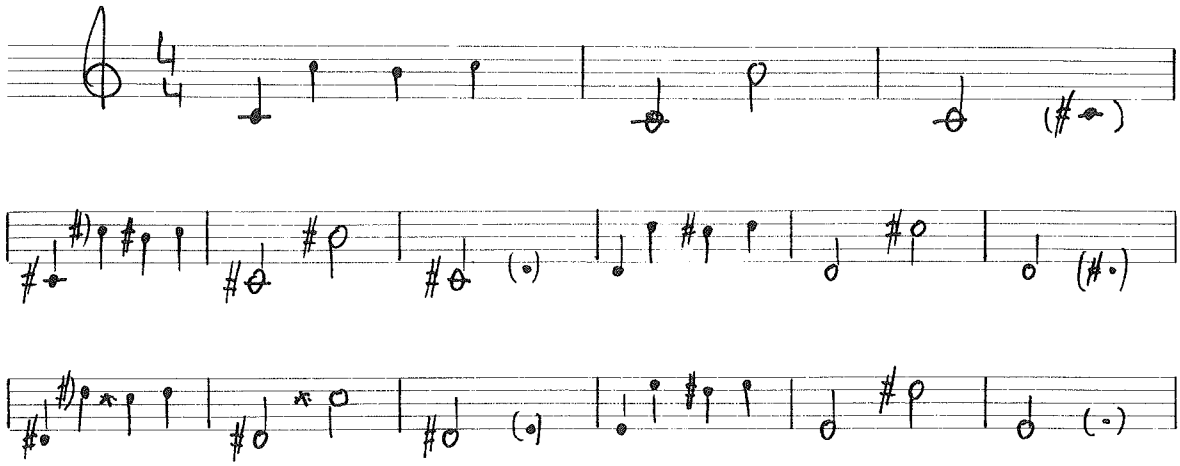
Lo primero que haremos será familiarizarnos con su característica sonoridad y distancia interválica, tanto en sentido ascendente como descendente. Para ello nos serviremos de las siguientes series, como ya hiciéramos al comienzo de este libro con otros intervalos consonantes; pero dado el carácter inestable de las séptimas, presentaremos cada salto de séptima con su respectiva «preparación» y «resolución»[21]. En el caso de las séptimas mayores, las consideraremos preparadas por medio de un salto de octava, y resueltas por ascenso de medio tono (es decir, algo así como una sensible ocasional de una tónica que saltara de octava). Las séptimas menores las trabajaremos como desarrollo de un acorde con séptima menor (es decir, construyendo sobre cada nota un arpegio[22] con tercera mayor, quinta justa, y la séptima menor objeto de nuestro estudio).

Ambos procedimientos utilizados pueden emplearse indistintamente con ambos tipos de séptima. Puedes, por tanto, construirte tus propias series utilizando para las séptimas mayores el referido arpegio, y para las menores la consideración de un tono por debajo del salto de octava[23].

Practiquemos pues, las siguientes series de séptimas mayores y menores[24]; puede ser aconsejable que al principio las cantes acompañado de algún instrumento para asegurar su correcta afinación.

SERIE DE SEPTIMAS MAYORES

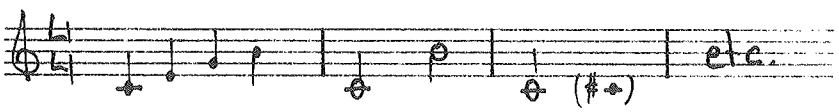
872



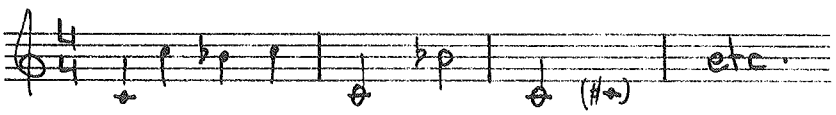
[21] Se llama «preparar» y «resolver» una disonancia al procedimiento que utilizamos para suavizar su ataque y continuación, respectivamente; generalmente consiste en utilizar algún intervalo consonante o nota repetida antes y después de presentar tal disonancia. Pide a tu profesor que te amplie este tema, en el que nosotros no debemos extendernos ahora.

[22] Como sabrás, un arpegio es el desenvolvimiento sucesivo de las notas que forman un acorde.

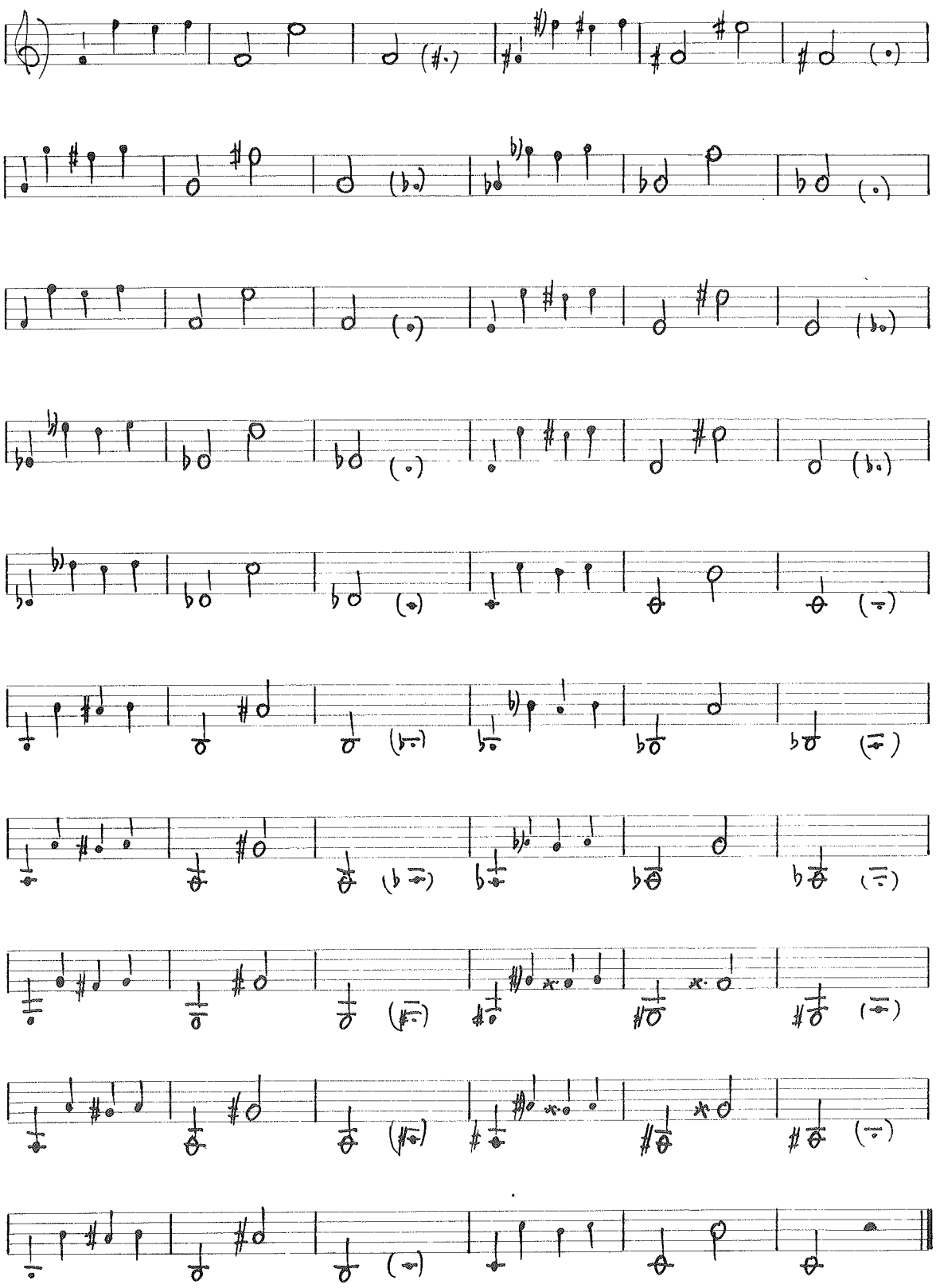
[23] Por tanto, la de séptimas mayores quedaría así:



y la de séptimas menores, así:

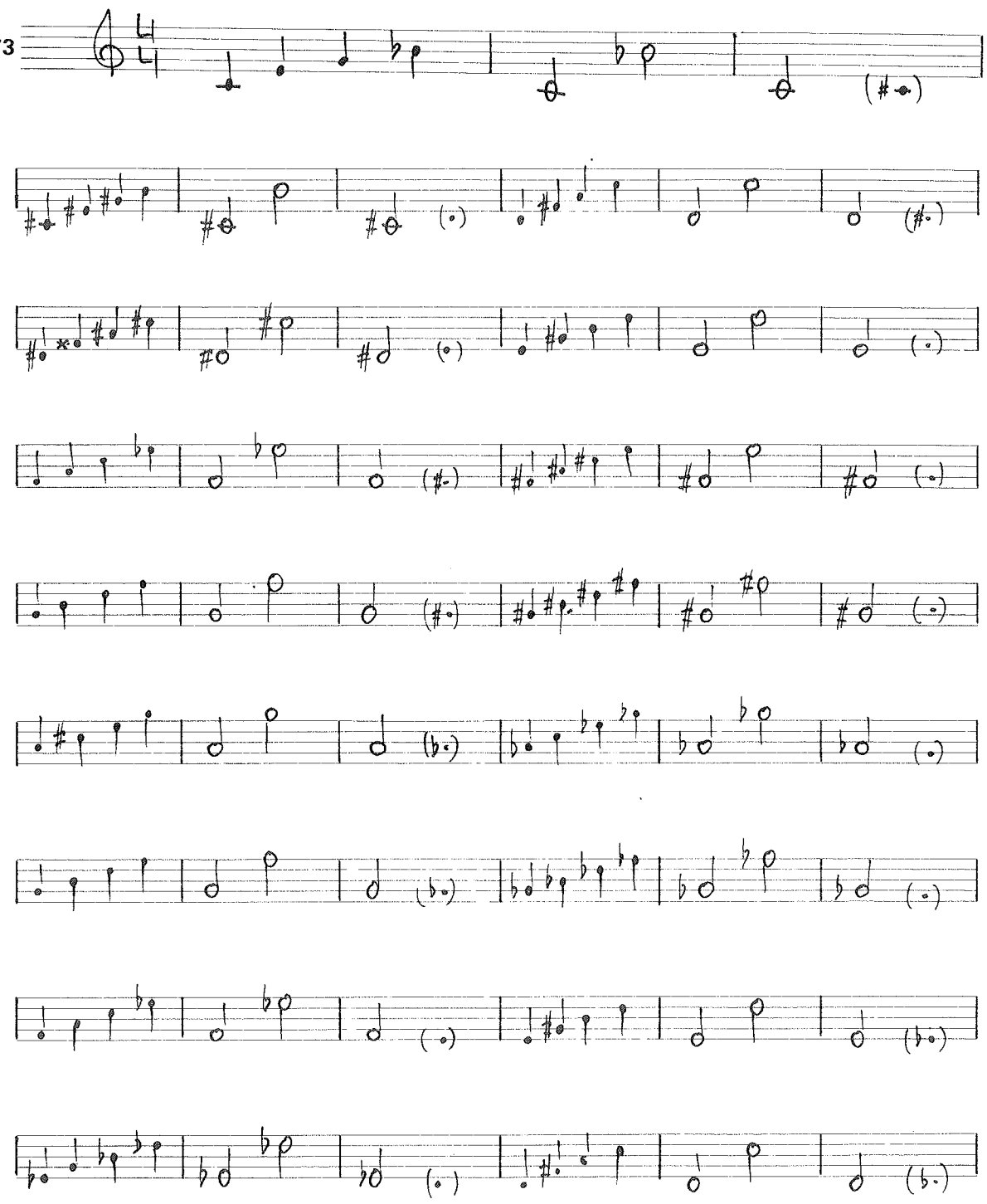


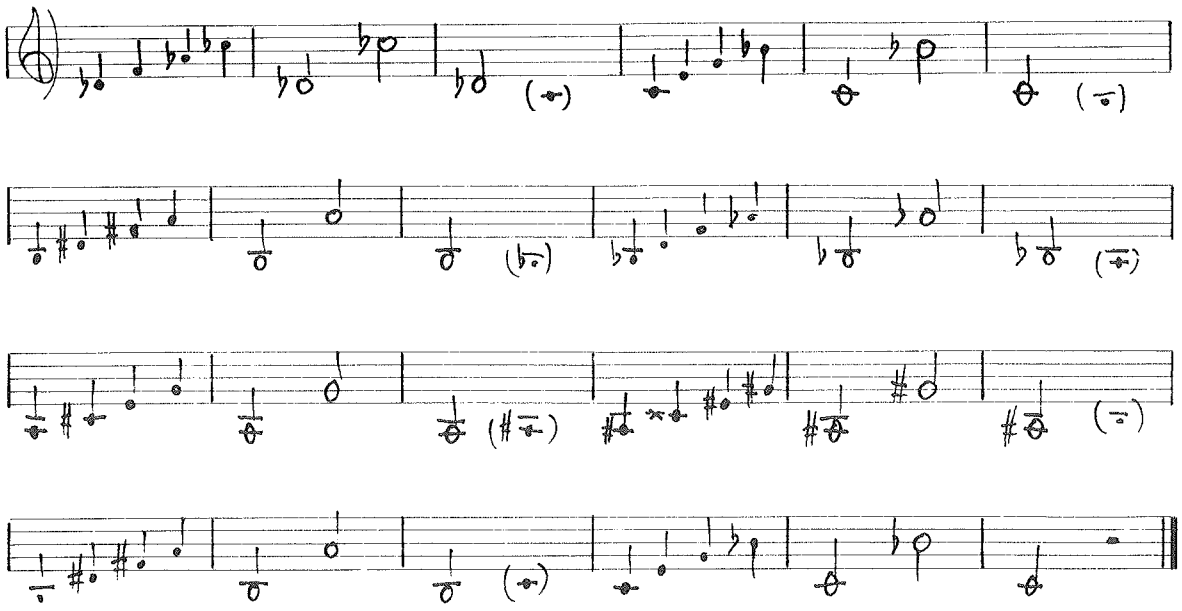
[24] Para las notas entre paréntesis, recuerda lo dicho en la pág. 5.



SERIE DE SEPTIMAS MENORES

873

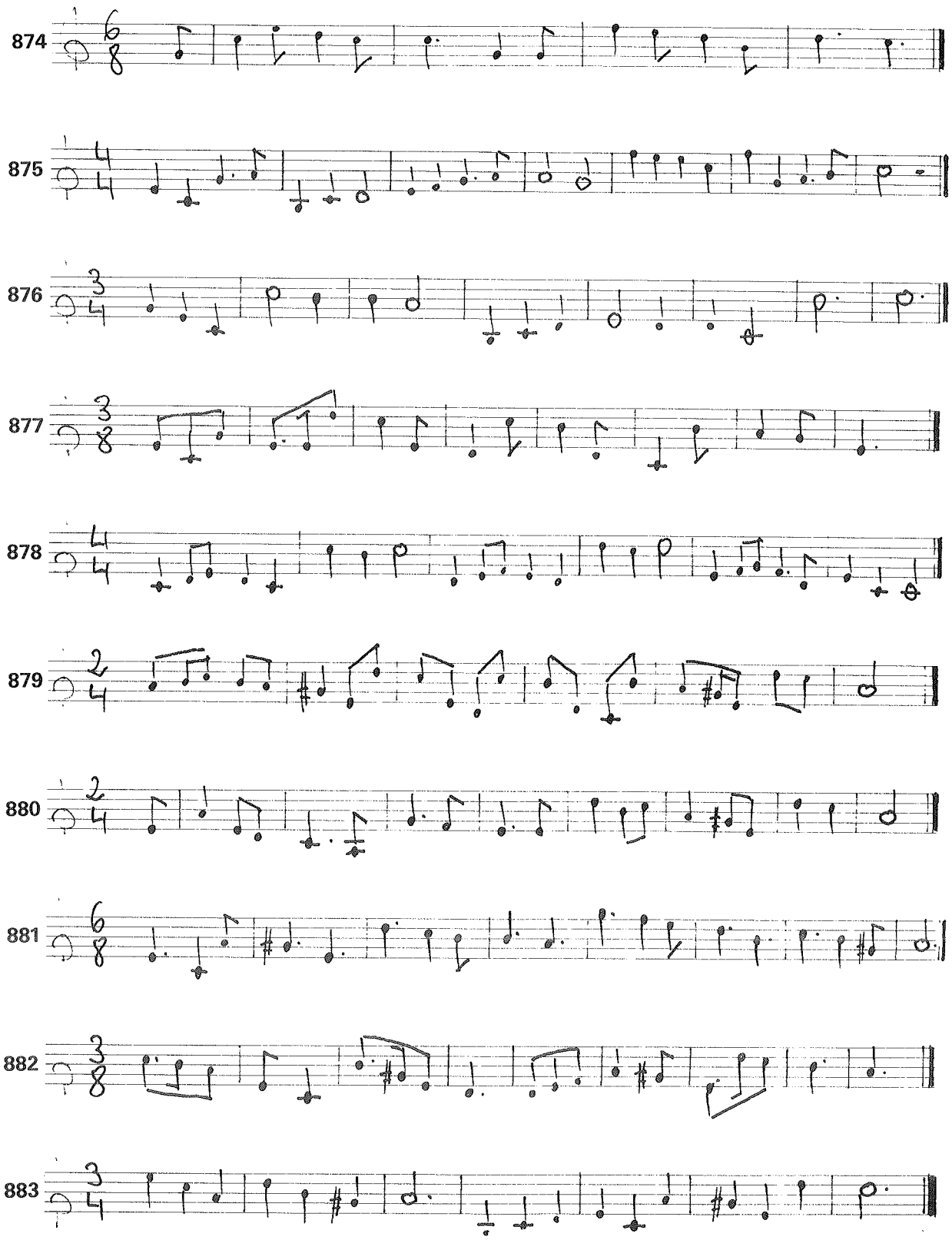




Y ahora practicaremos estos mismos intervalos de séptima mayor y menor en su uso dentro de un contexto melódico. Presentamos, pues, las siguientes 30 breves melodías que contienen numerosas séptimas diatónicas. Por este curso, limitaremos su estudio a tonalidades con ninguna o una alteración en la armadura.

Como siempre, te aconsejamos que trabajes la entonación con conocimiento de lo que estás haciendo: observa que en unos casos de la próxima serie, la séptima está tomada como apoyatura; en otros, como salto de segunda (mayor o menor) cambiando de octava; en otros como progresión a la séptima, etc.[25]. En todos los casos te será fácil encontrar un procedimiento lógico de entonación, aunque cuando tengas una cierta práctica, no te será necesario ningún «proceso mental» para la correcta entonación de estos intervalos. En todo caso debes recordar al comienzo que una séptima es siempre invertible en una segunda (mayor o menor). Haciendo mentalmente tal inversión y saltando de octava, nunca tendrás problema alguno.

[25] Por si no los recuerdas, estos conceptos los tienes detallados en el texto III A.


874
875
876
877
878
879
880
881
882
883

884

885

886

887

888

889

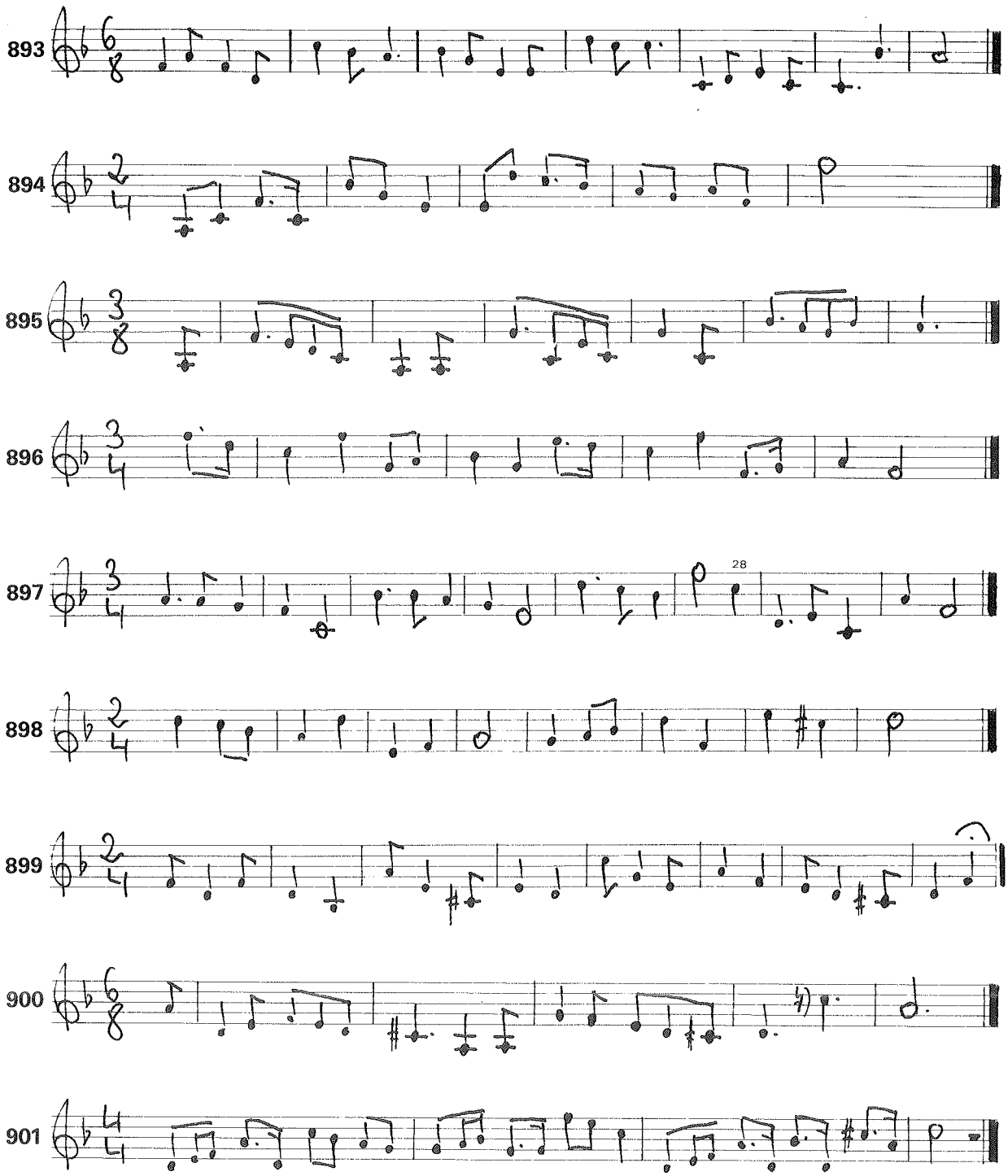
890

891

892

[26] Este final con movimiento de 7.ª M puede parecer algo «descarado» melódicamente, pero si lo armonizas, verás que es perfectamente lógico.

[27] Excepcionalmente utilizamos aquí una séptima disminuida; el contexto melódico-armónico la hace muy sencilla de entonación.

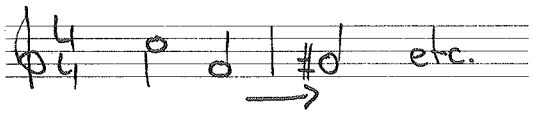


[28] Desde el punto de vista de la correcta conducción de una melodía, este movimiento doble (una cuarta y una séptima en el mismo sentido) es poco ortodoxo; estas licencias hay que utilizarlas con mucha mesura.

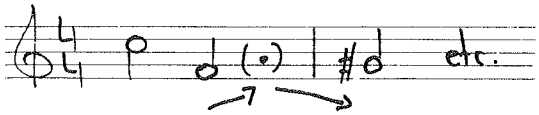
Con el anterior bloque de ejercicios hemos ya presentado y trabajado todos los intervalos justos, mayores y menores. Es hora de comenzar poco a poco a ejercitarnos en la entonación de intervalos aumentados y disminuidos. Comenzaremos por algunos casos no difíciles de segundas aumentadas. Aparentemente puede dar la sensación de que este intervalo es incómodo de entonación, pero no olvides que la segunda aumentada es enarmónica de la tercera menor, intervalo de entonación comodísima. Bien es cierto que esta enarmonía sólo en contadas ocasiones nos será util para facilitarnos la entonación, pues las funciones armónicas de ambos intervalos suelen ser bien diferentes.

Inicialmente, el sistema teórico más cómodo para introducirnos en la entonación de segundas aumentadas es su posible resolución por semitono diatónico en un intervalo de tercera mayor. Pongamos un ejemplo:

Si pretendemos entonar el siguiente intervalo:



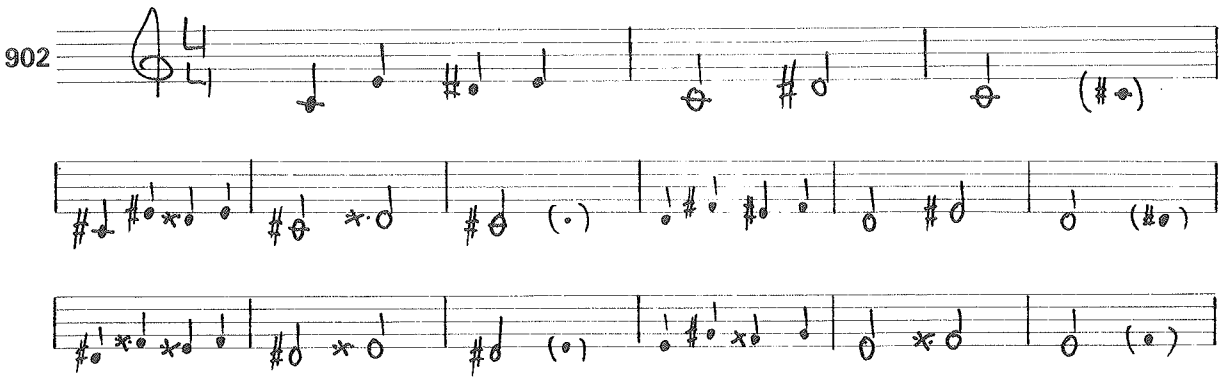
el camino más cómodo nos será considerar ese Sol sostenido como floreo de un hipotético La; es decir:



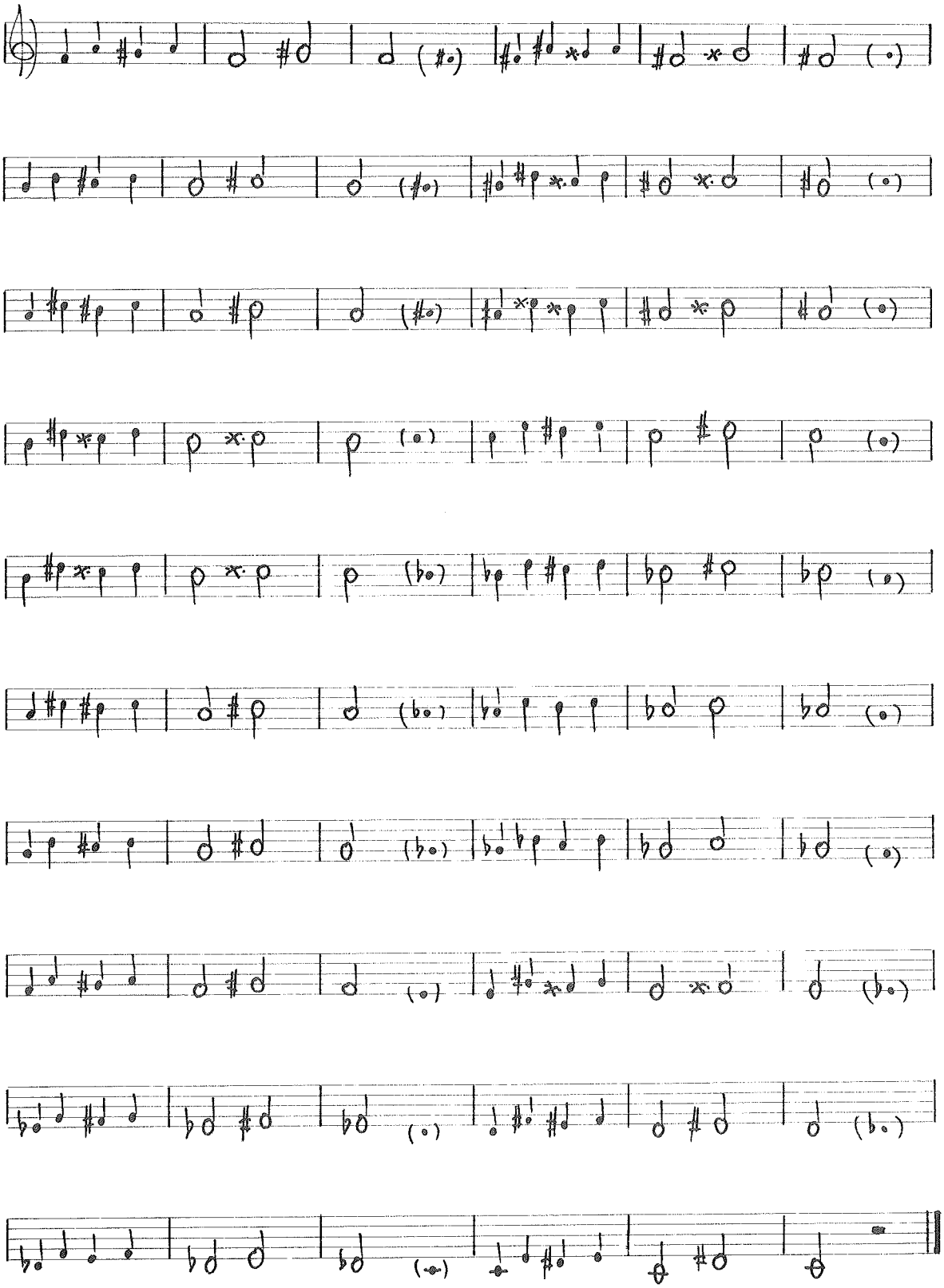
Para facilitar el estudio, casi todos los casos que vamos a presentar en este curso referentes a segundas aumentadas, van a resolver en tal tercera mayor.

Vamos ya con el estudio de la serie de segundas aumentadas[29], que, para mayor claridad vamos a presentar resueltas y preparadas por la referida tercera mayor.

SERIE DE SEGUNDAS AUMENTADAS

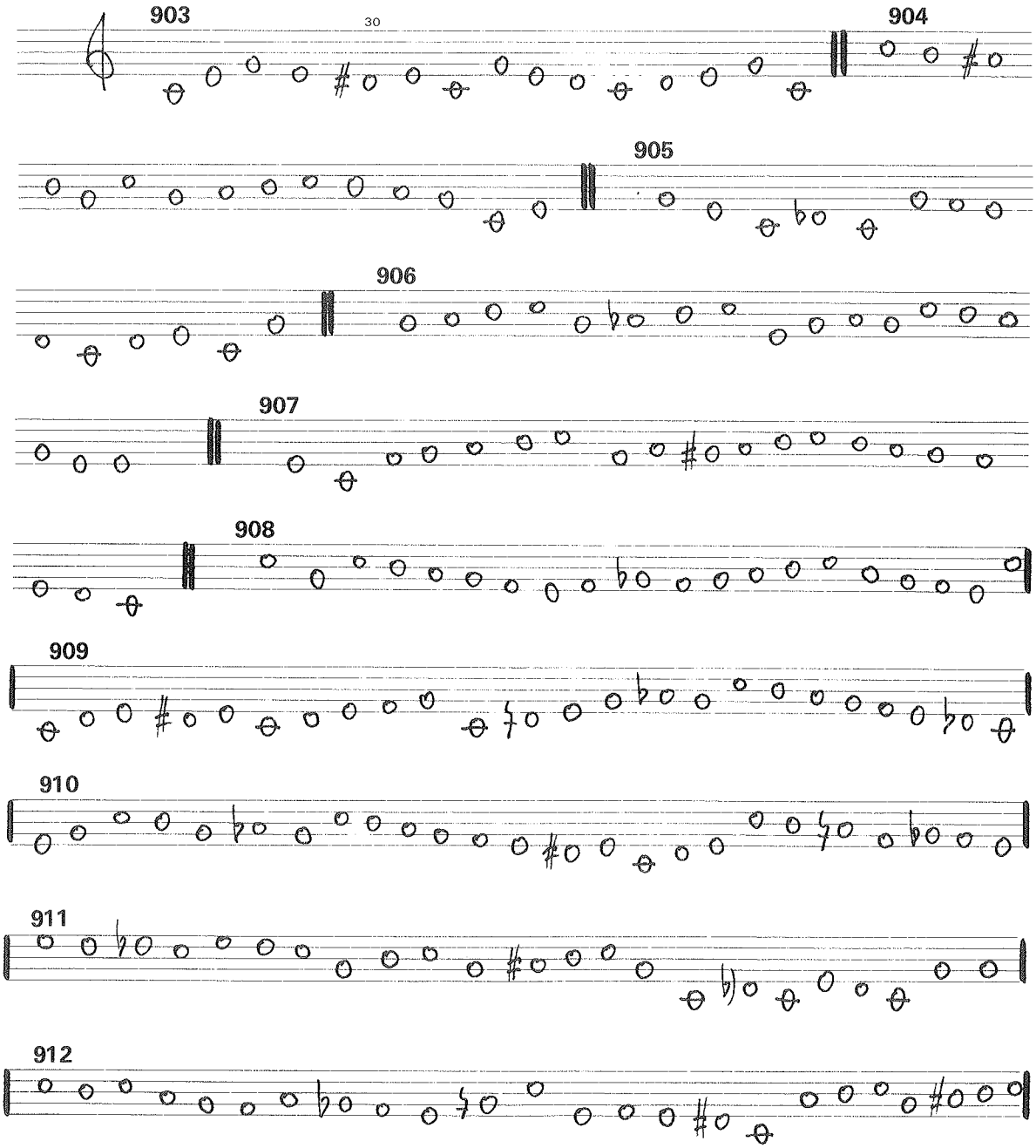


[29] Evidentemente, las «segundas disminuidas» no las trabajaremos, pues equivalen al unísono. La mayoría de los teóricos ni siquiera las consideran como tales intervalos.

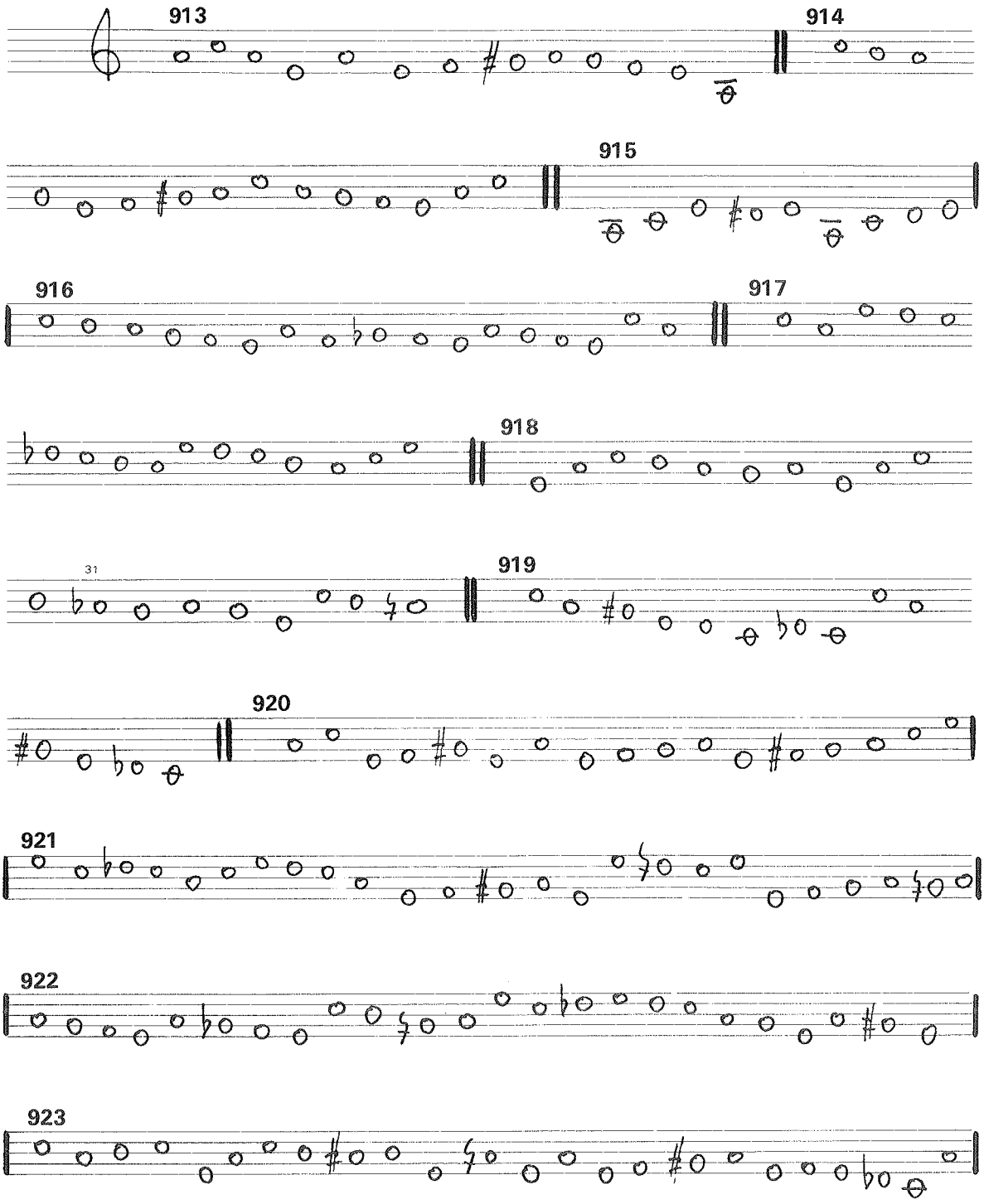


8

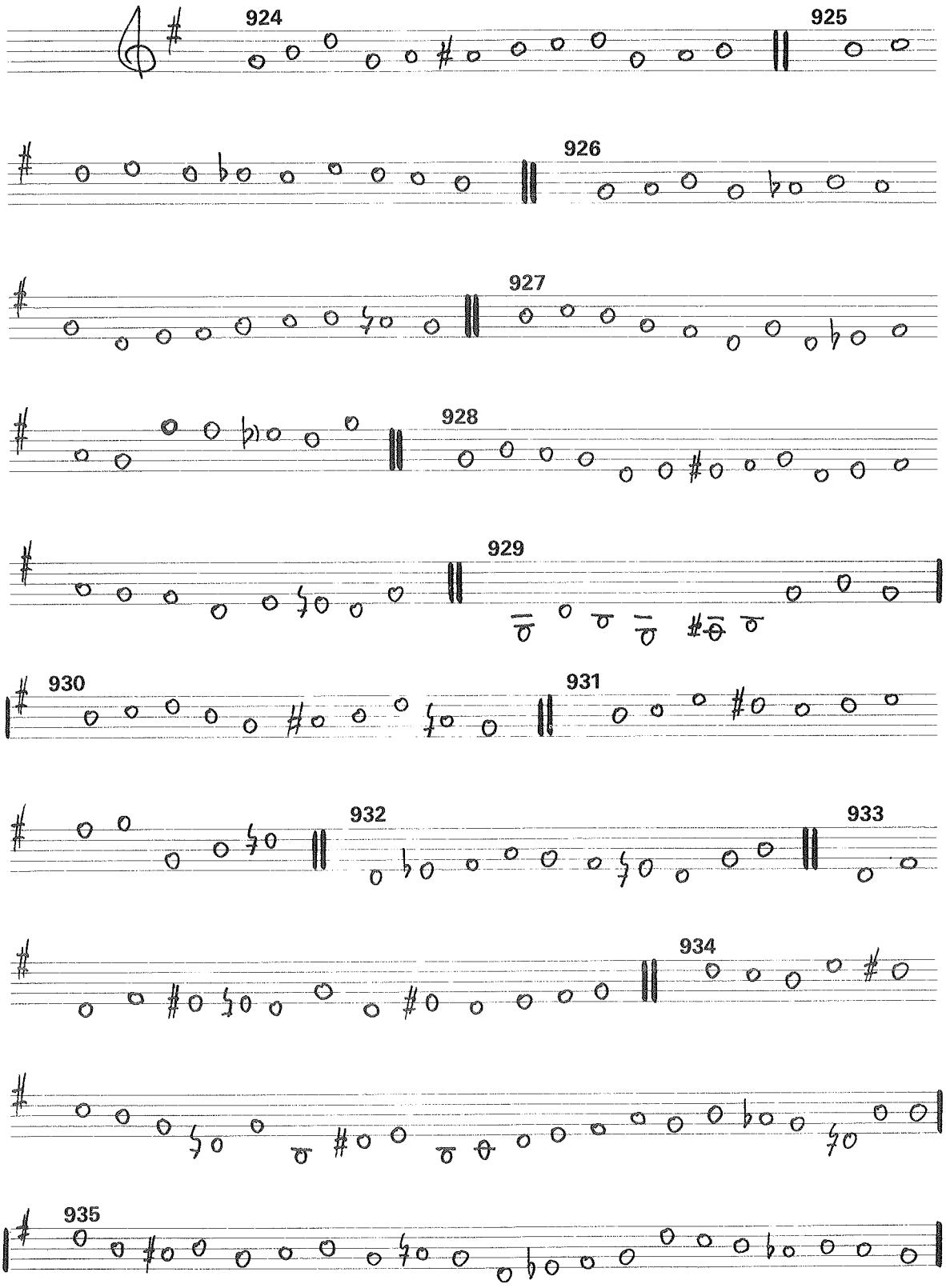
Las seis próximas series de ejercicios nos introducen en la práctica de la segunda aumentada entre otras notas diatónicas de cada tonalidad. Practicaremos estos intervalos en las seis tonalidades más sencillas, y sin empleo de dobles alteraciones. El próximo curso ampliaremos este estudio a casos algo menos fáciles. Atención a las siguientes páginas porque algunos intervalos de segunda aumentada no son muy «intuitivos», y te requerirán un concentrado trabajo «mental» de entonación.

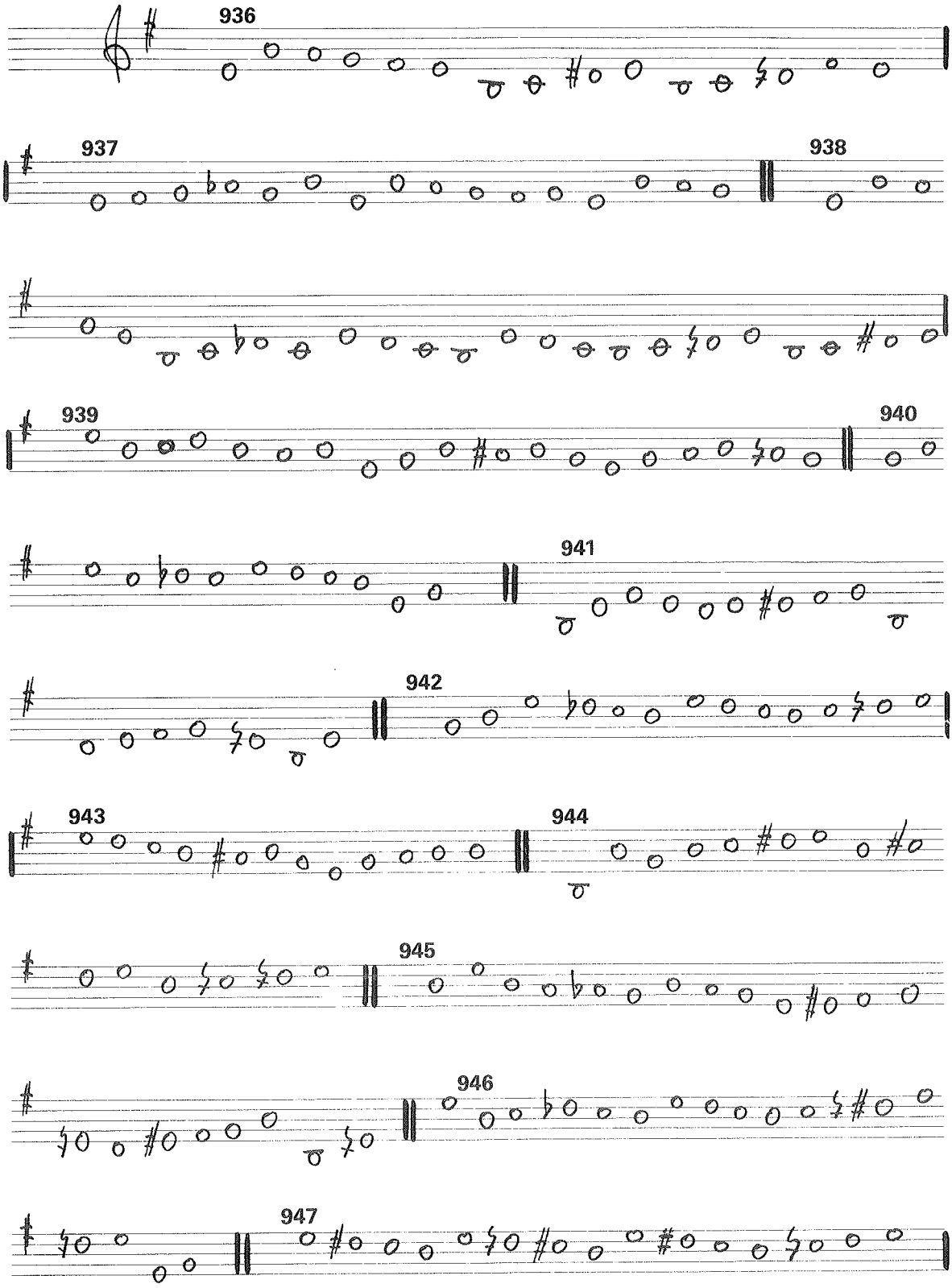


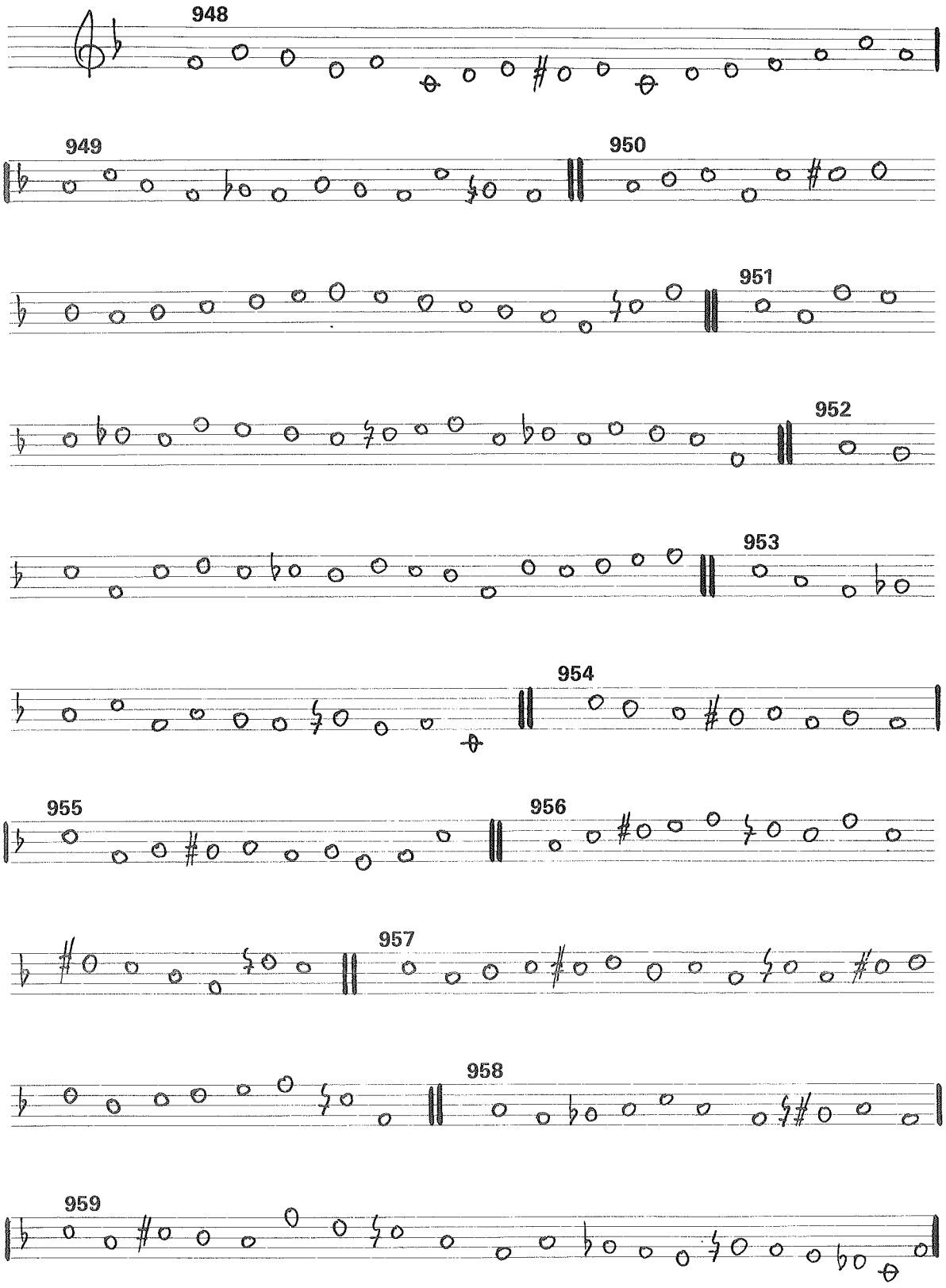
30 Una vez más repetimos que consideramos que una alteración accidental ejerce su influenia hata el final de cada ejercicio o aparición de un becuadro.

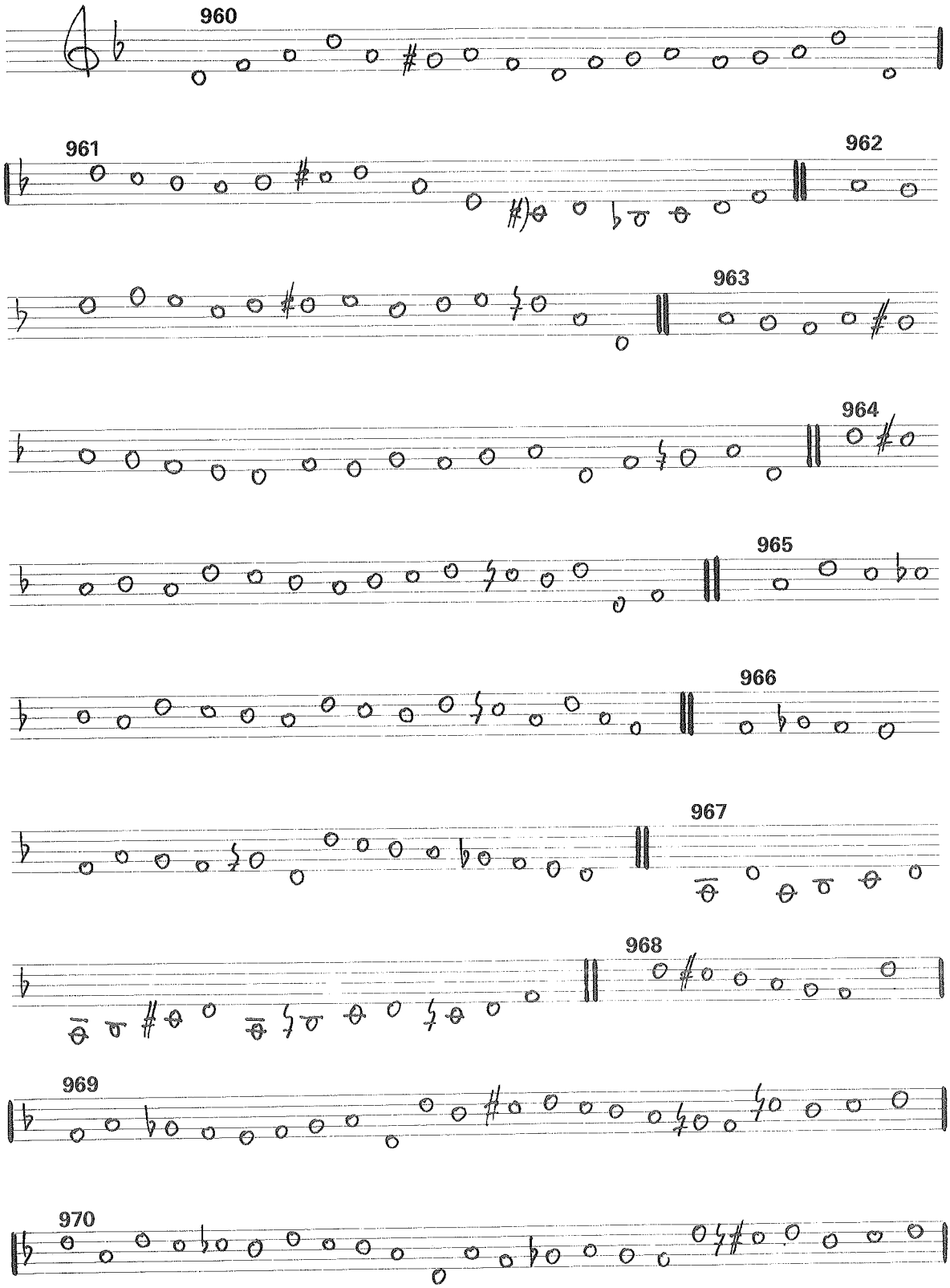


[31] Observa que en este caso estamos alterando la propia tónica.


924
925
926
927
928
929
930
931
932
933
934
935


936
937
938
939
940
941
942
943
944
945
946
947


948
949
950
951
952
953
954
955
956
957
958
959


960
961
962
963
964
965
966
967
968
969
970

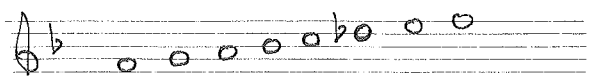
Al estar ya practicando los intervalos de segunda aumentada, es buen momento para repasar las cuatro variantes del segundo tetracordo de cualquier escala mayor o menor; su justificación teórica la tienes en el capítulo correspondiente del libro II A.

POR TOMAR UN EJEMPLO CUALQUIERA, presentamos como muestra de su formación las variantes de las escalas de Fa mayor y Re menor. Tú mismo debes formar las correspondientes a todas las demás tonalidades practicadas hasta este momento[32]. No lo hacemos nosotros por no extendernos demasiado. Trata de identificarte con la sonoridad característica de cada una de ellas.

TONALIDAD DE FA MAYOR

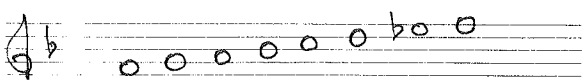
Escala I (propia)

Escala II[33]



Escala III

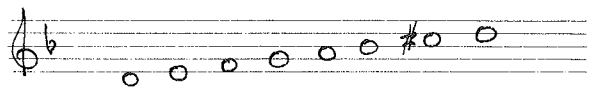
Escala IV



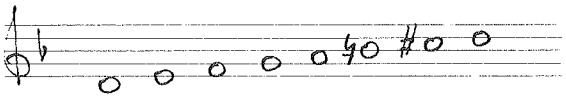
TONALIDAD DE RE MENOR

Escala I (propia)

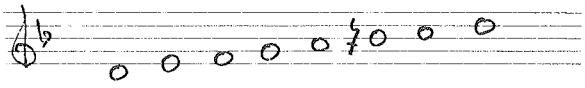
Escala II (armónica)



Escala III (melódica)



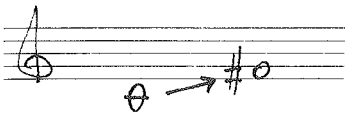
Escala IV (dórica)



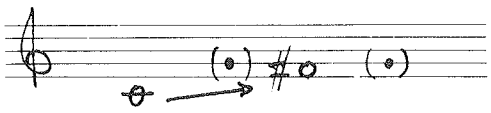
[32] No olvides formar también las variantes mixtas descendentes.
[33] Los nombres de las variantes de escalas se suelen aplicar únicamente a las del modo menor.

El último estudio que emprenderemos en este curso de entonación es el de los intervalos de cuartas y quintas aumentadas y disminuidas. Vamos a fundir su estudio en un mismo bloque porque, si reflexionas, te darás cuenta que todos ellos están muy relacionados, como inversiones unos de otros. Como decíamos para las segundas aumentadas, su mejor fórmula de estudio es «pensar» en la entonación de su preparación y su resolución, según cada caso concreto. Pondremos algunos ejemplos sencillos en Do Mayor:

Para entonar una cuarta aumentada, recordaremos que su resolución por semitono es en una quinta justa; así, el intervalo

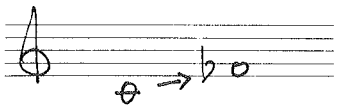


nos resulta más fácil razonándolo de esta forma:

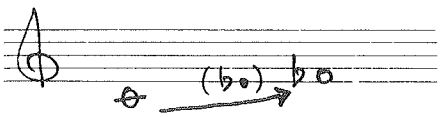


La quinta disminuida es el punto medio (nota de paso cromática) entre la quinta y la cuarta:

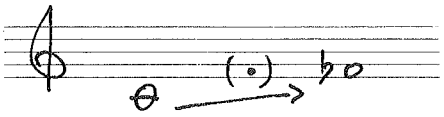
Quizá el camino más corto para llegar a una cuarta disminuida es «pensar» una tercera menor y subir un semitono diatónico; por ejemplo, la siguiente cuarta disminuida



sería el resultado del siguiente proceso mental:



La cuarta disminuida puede también «razonarse» entonando la cuarta justa y descendiendo un semitono cromático:



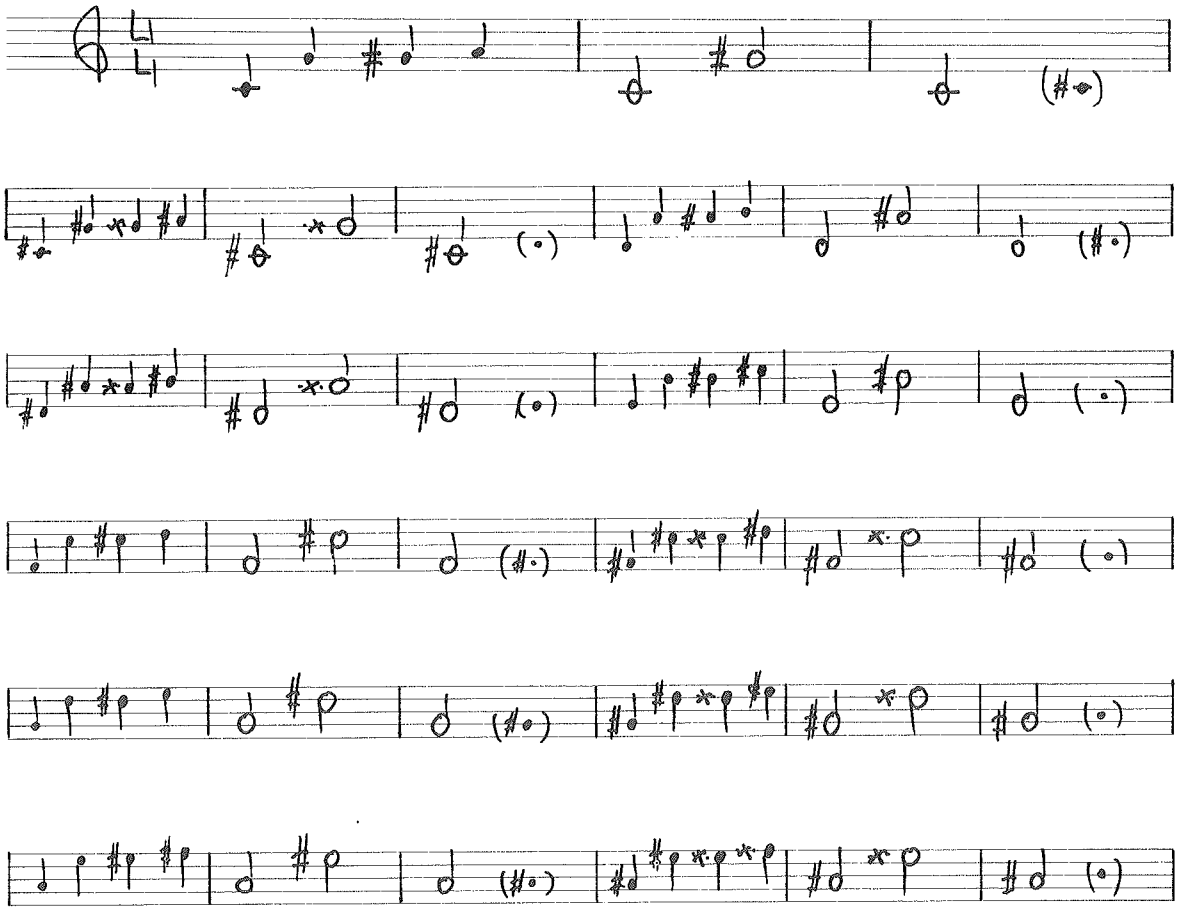
En lo referente a la quinta aumentada, recordemos que su resolución por semitono resulta ser una sexta mayor. Por ejemplo:

Estos y varios otros procedimientos «teóricos» pueden ser utilizados para llegar lógicamente a la entonación correcta de los referidos intervalos aumentados y disminuidos[34]. Para familiarizarnos con su distancia interválica practicaremos, como antes, sus sucesiones en forma de series por semitonos.

Volvemos a recordar la conveniencia en estos ejercicios de que al principio te refuerce algún instrumento correctamente afinado, hasta que logres una cierta seguridad.

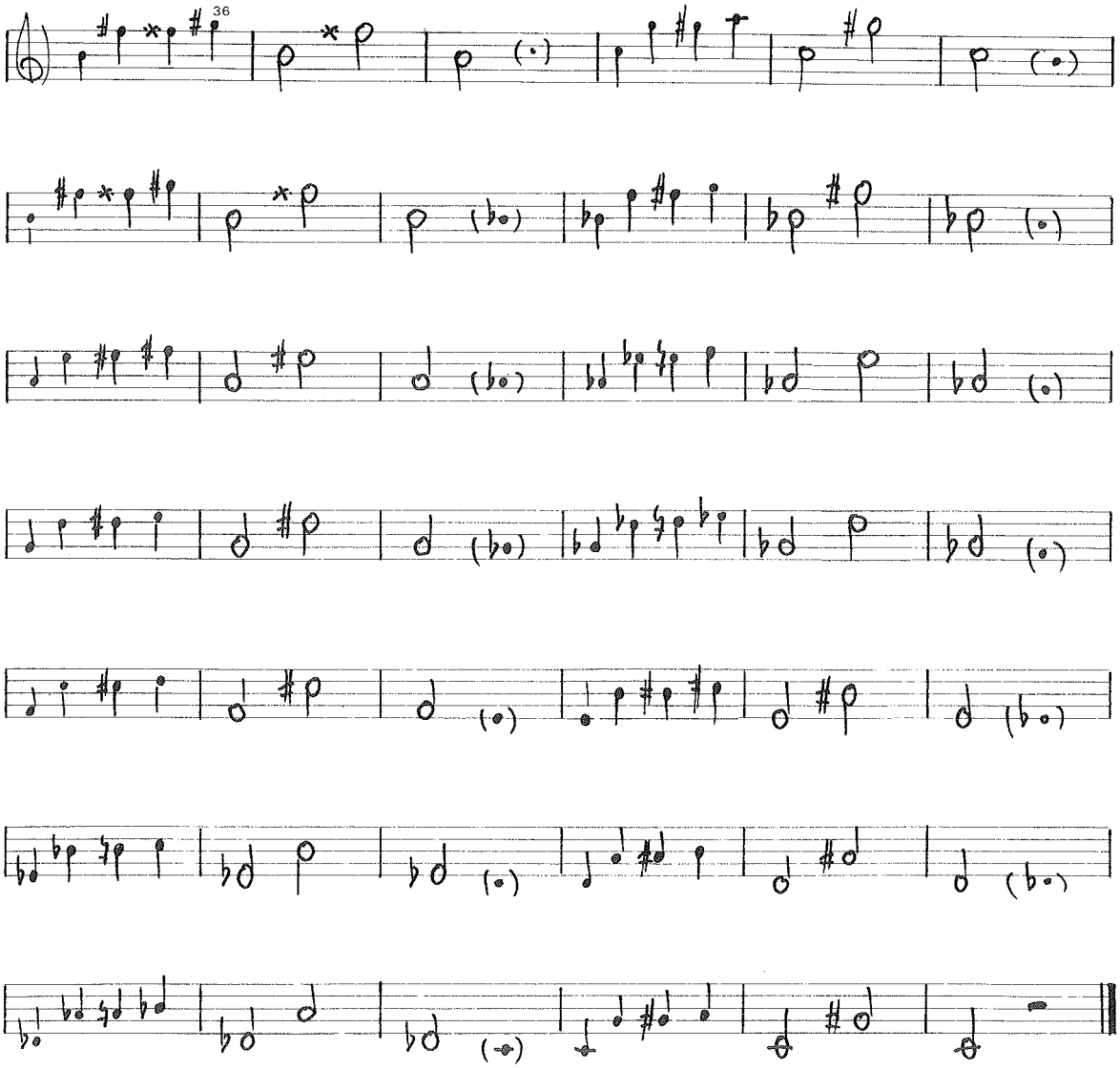
SERIE DE QUINTAS AUMENTADAS[35]

971

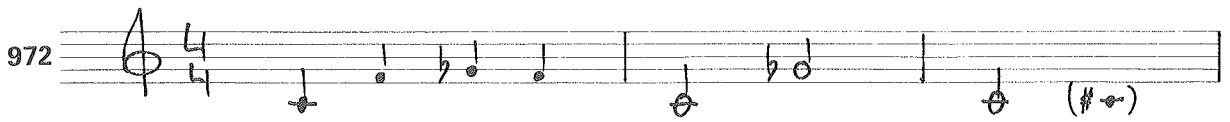


[34] Hemos puesto ejemplos referidos a intervalos ascendentes; no te será difícil encontrar ejemplos y sistemas para los intervalos descendentes.

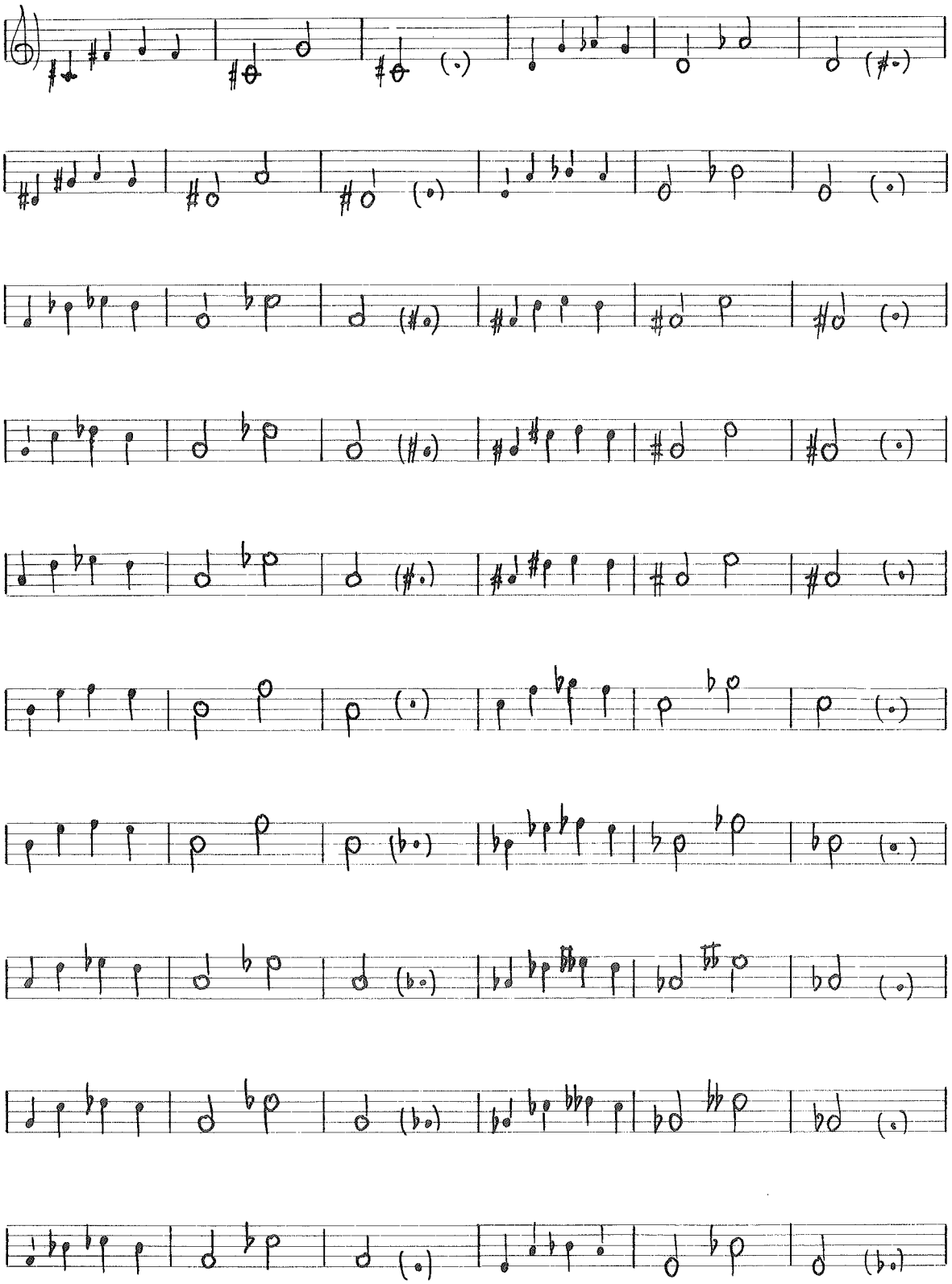
[35] Recordamos lo dicho en pág. 5 sobre las notas entre paréntesis.

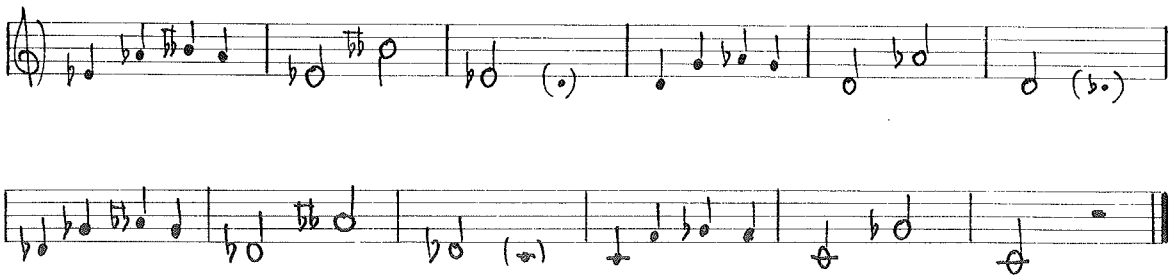


SERIE DE QUINTAS DISMINUIDAS



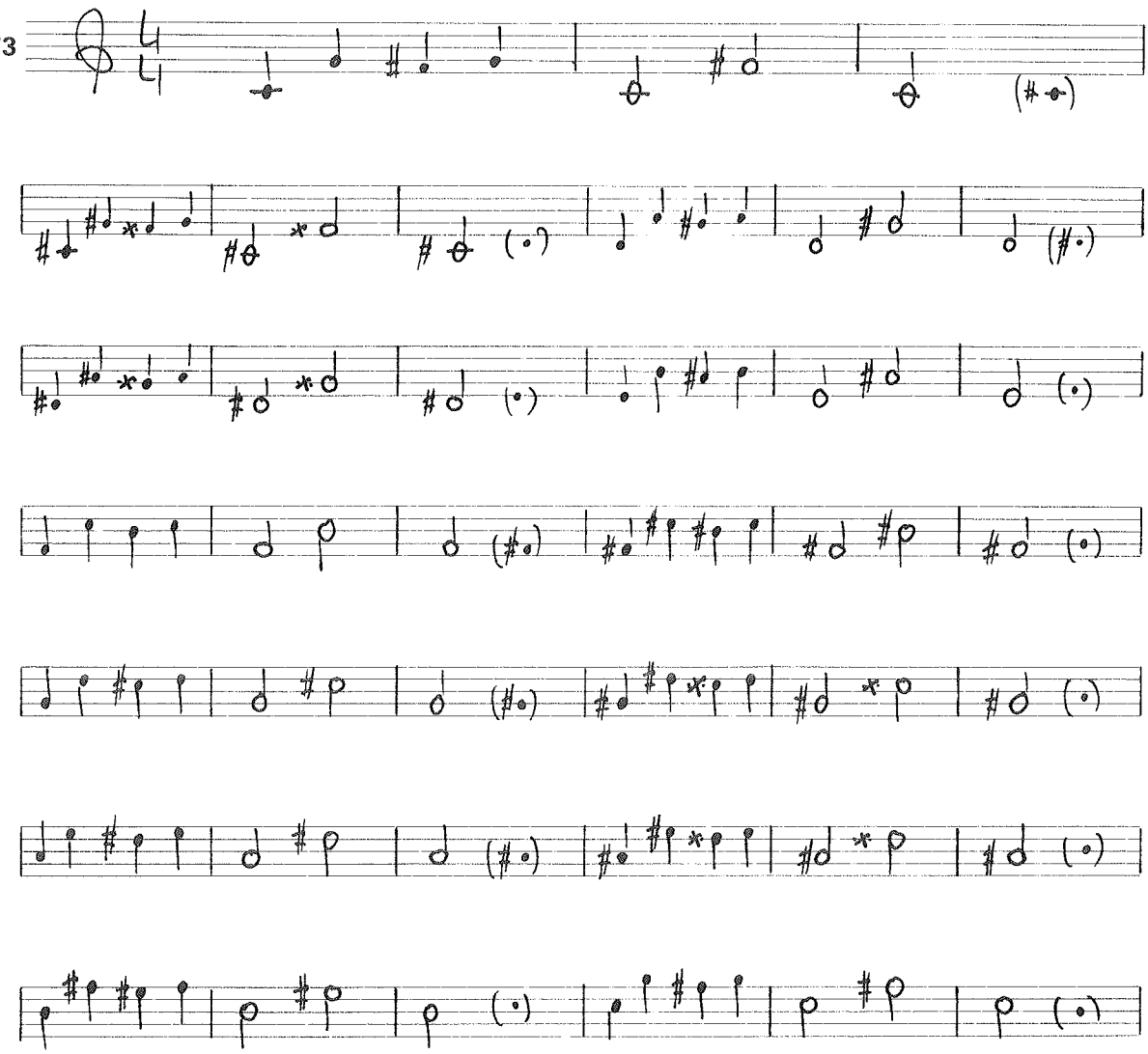
[36] Permítasenos rebasar en estas notas la tesitura esperable de un solfista medio; lo hacemos para presentar la escala completa ascendente.

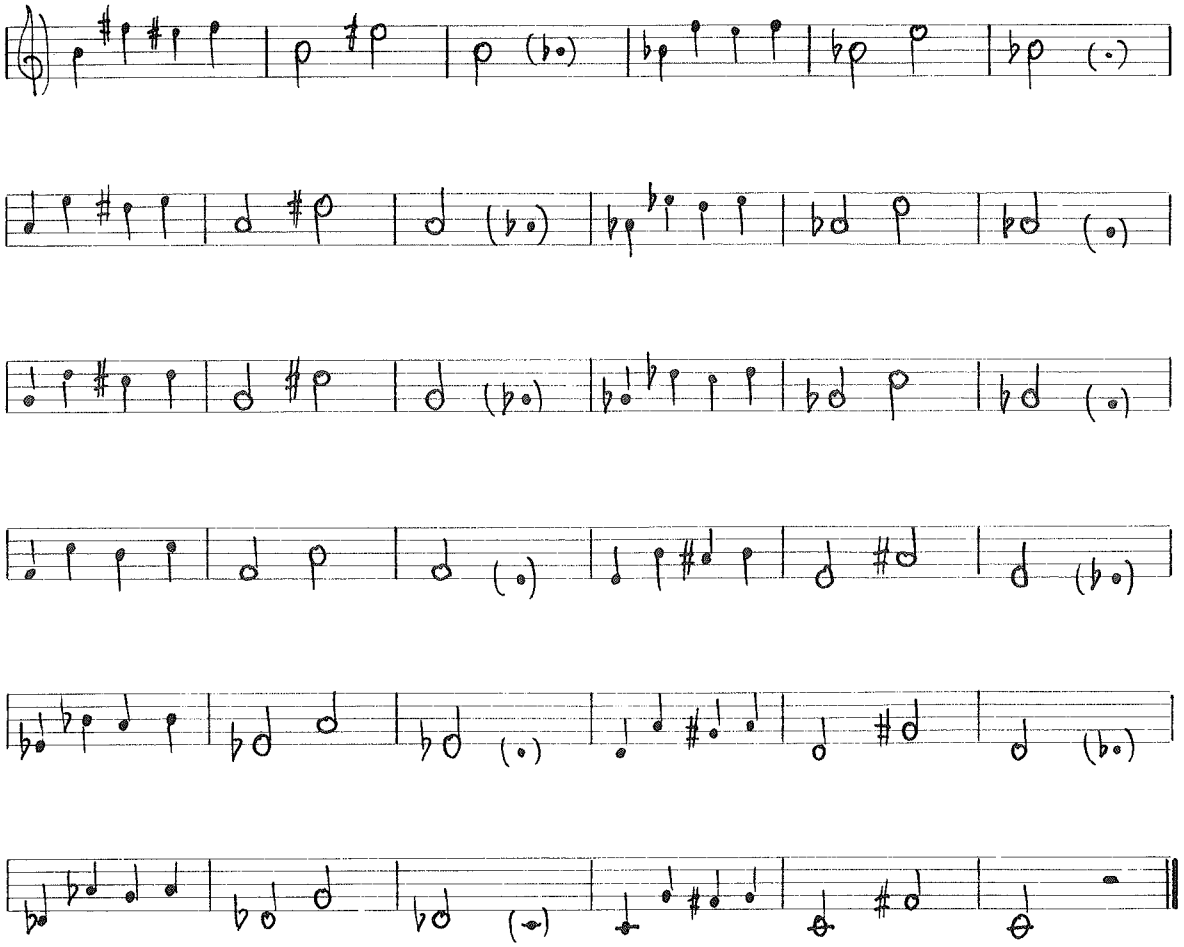




SERIE DE CUARTAS AUMENTADAS

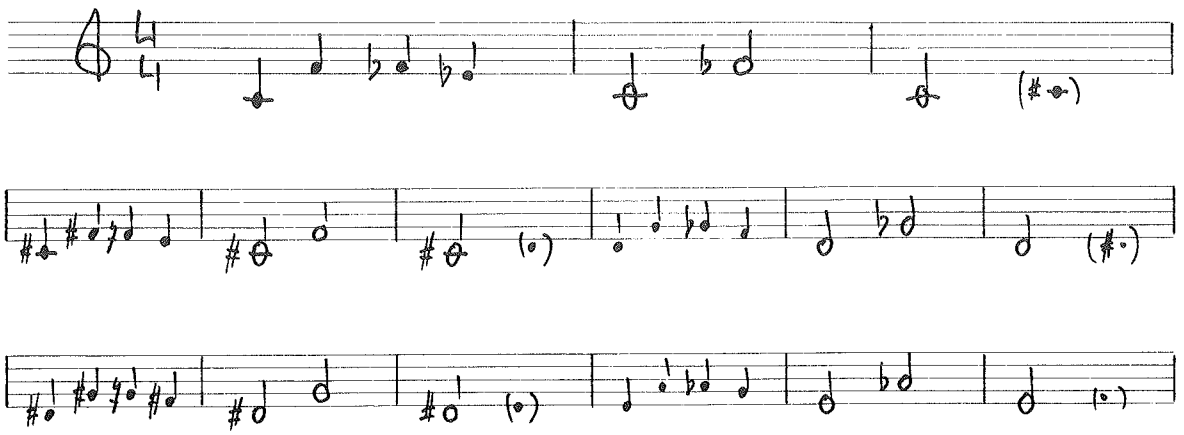
973

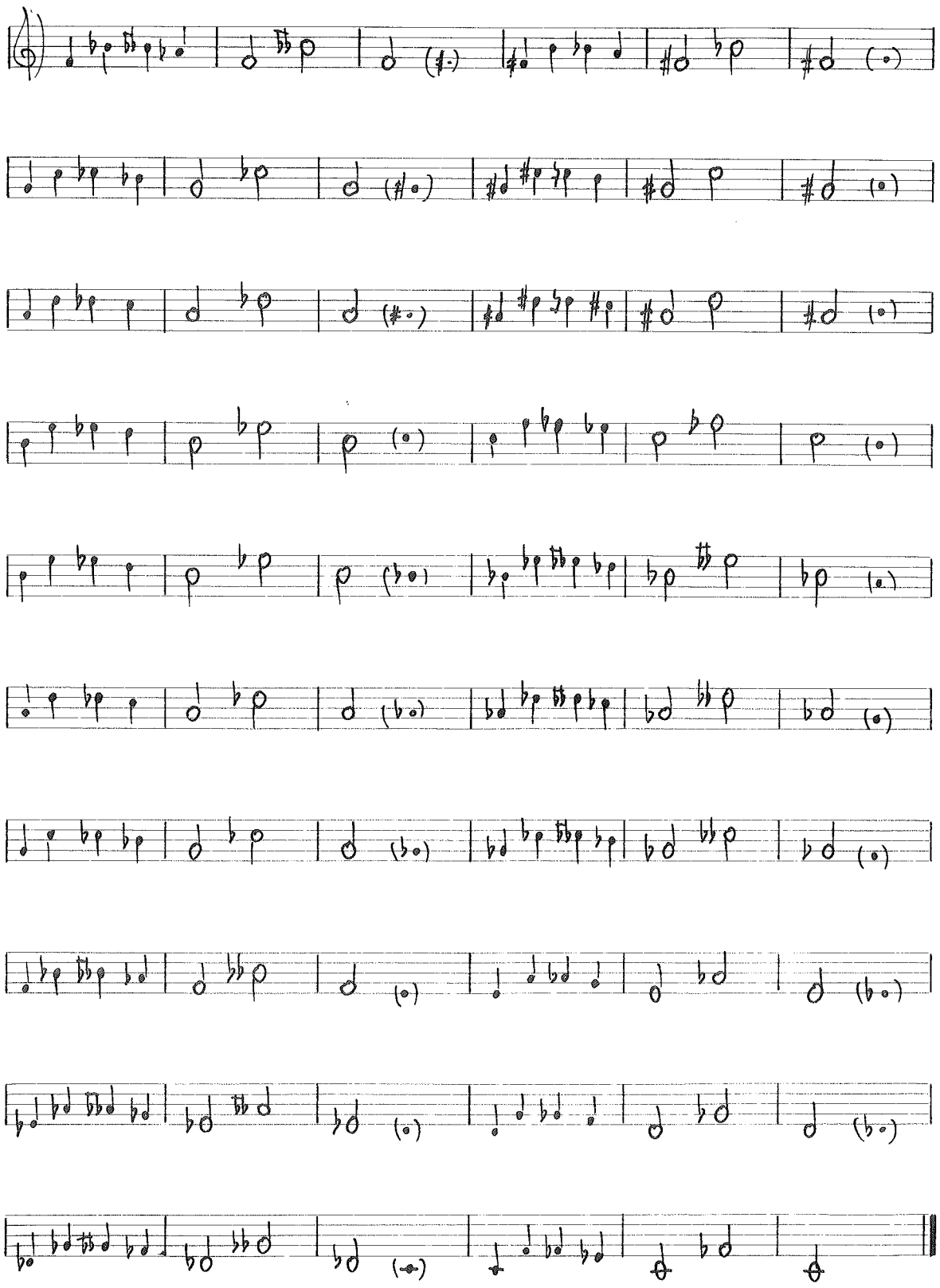




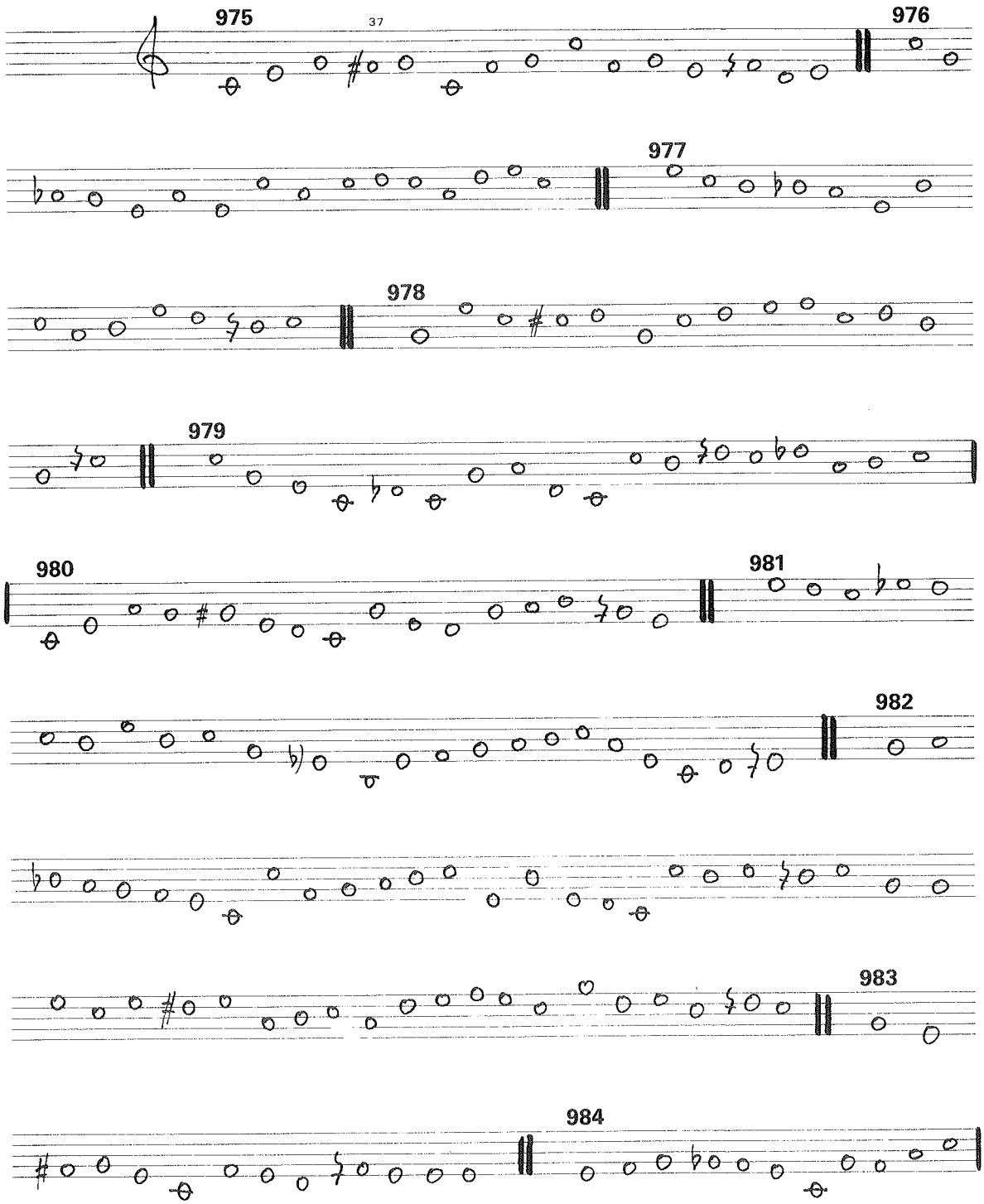
SERIE DE CUARTAS DISMINUIDAS

974

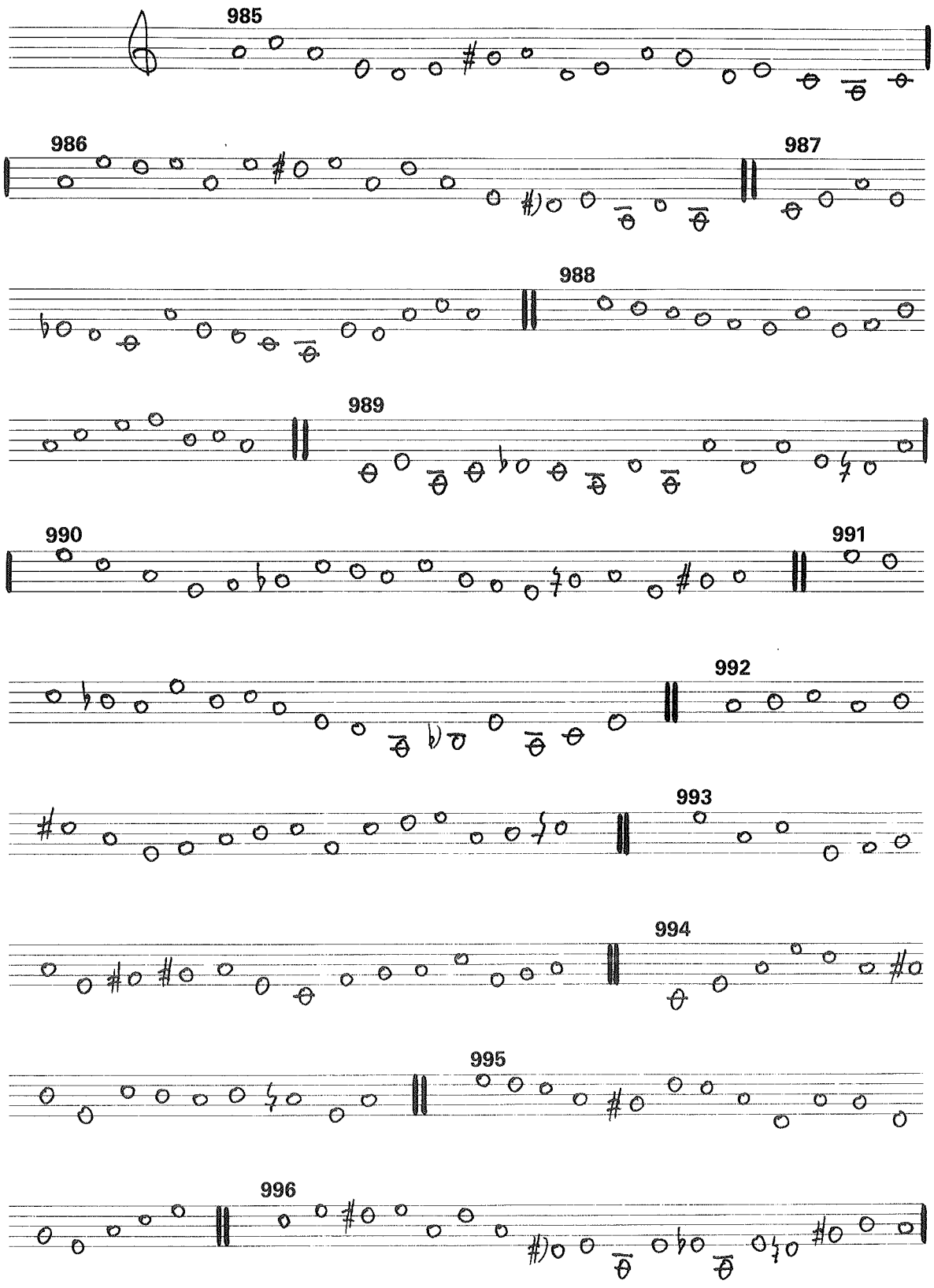




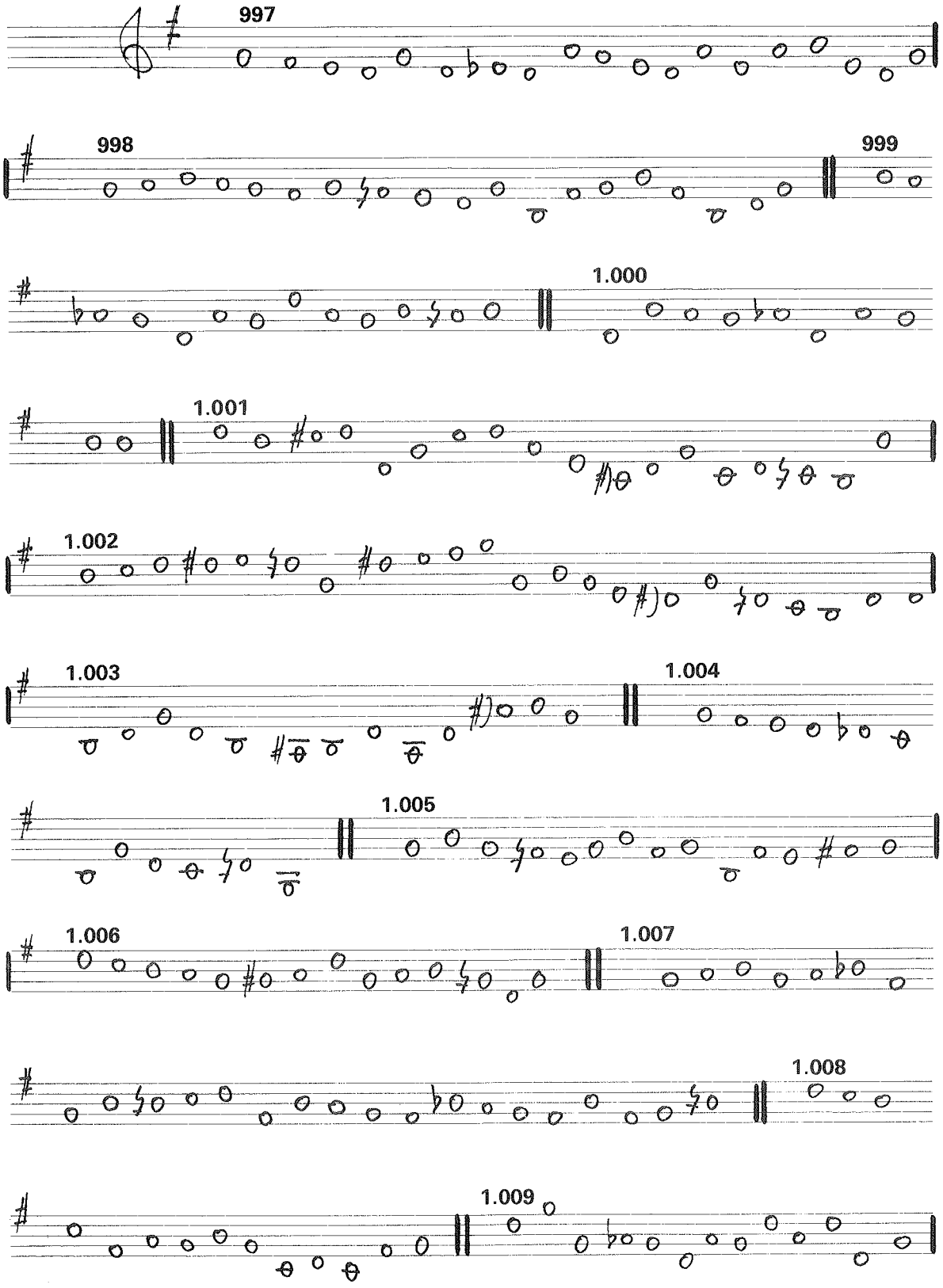
Y ahora, algunos supuestos de cuartas y quintas aumentadas y disminuidas intercaladas entre otras notas de las tonalidades más sencillas. No utilizaremos alteraciones dobles.

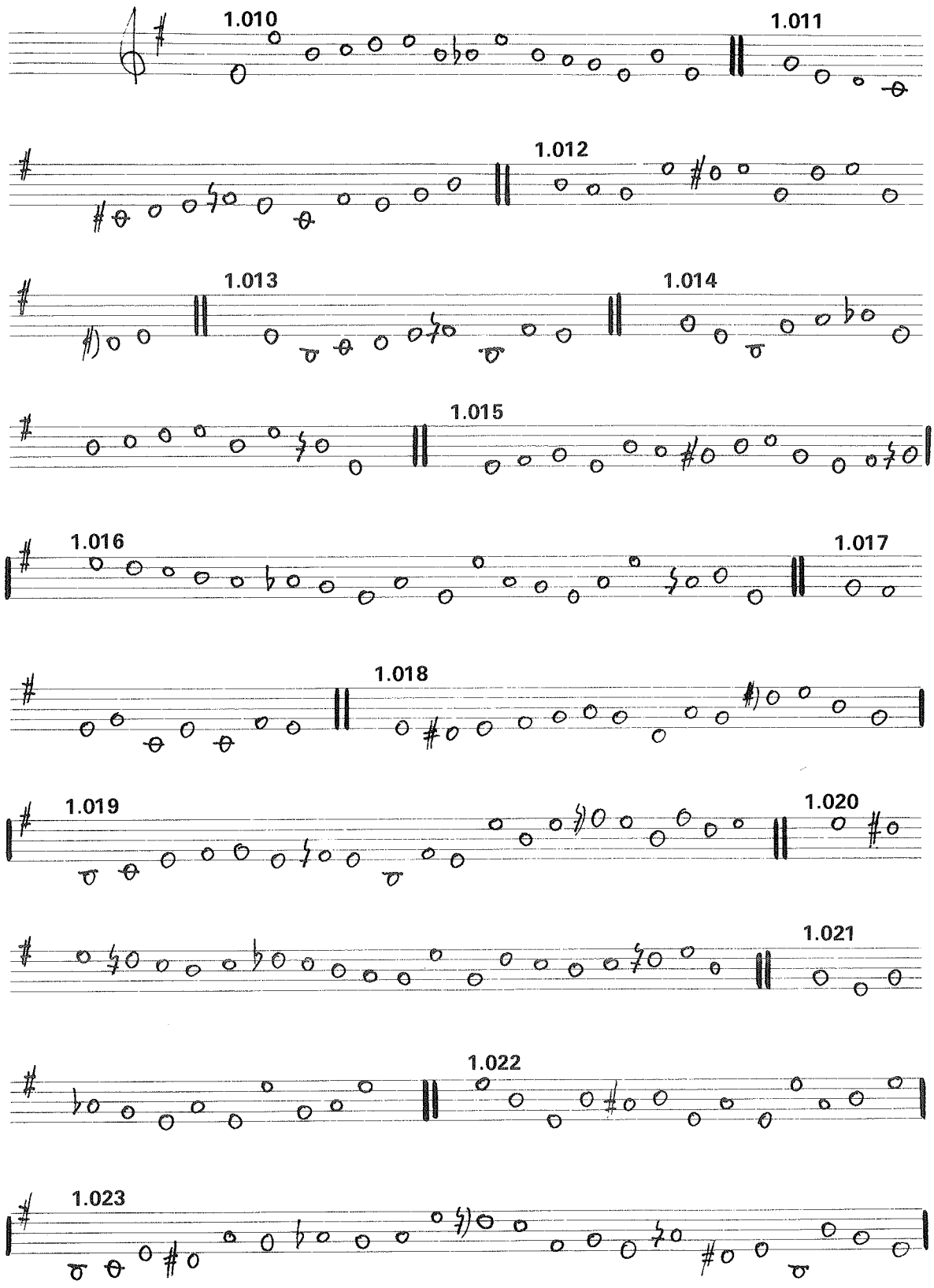


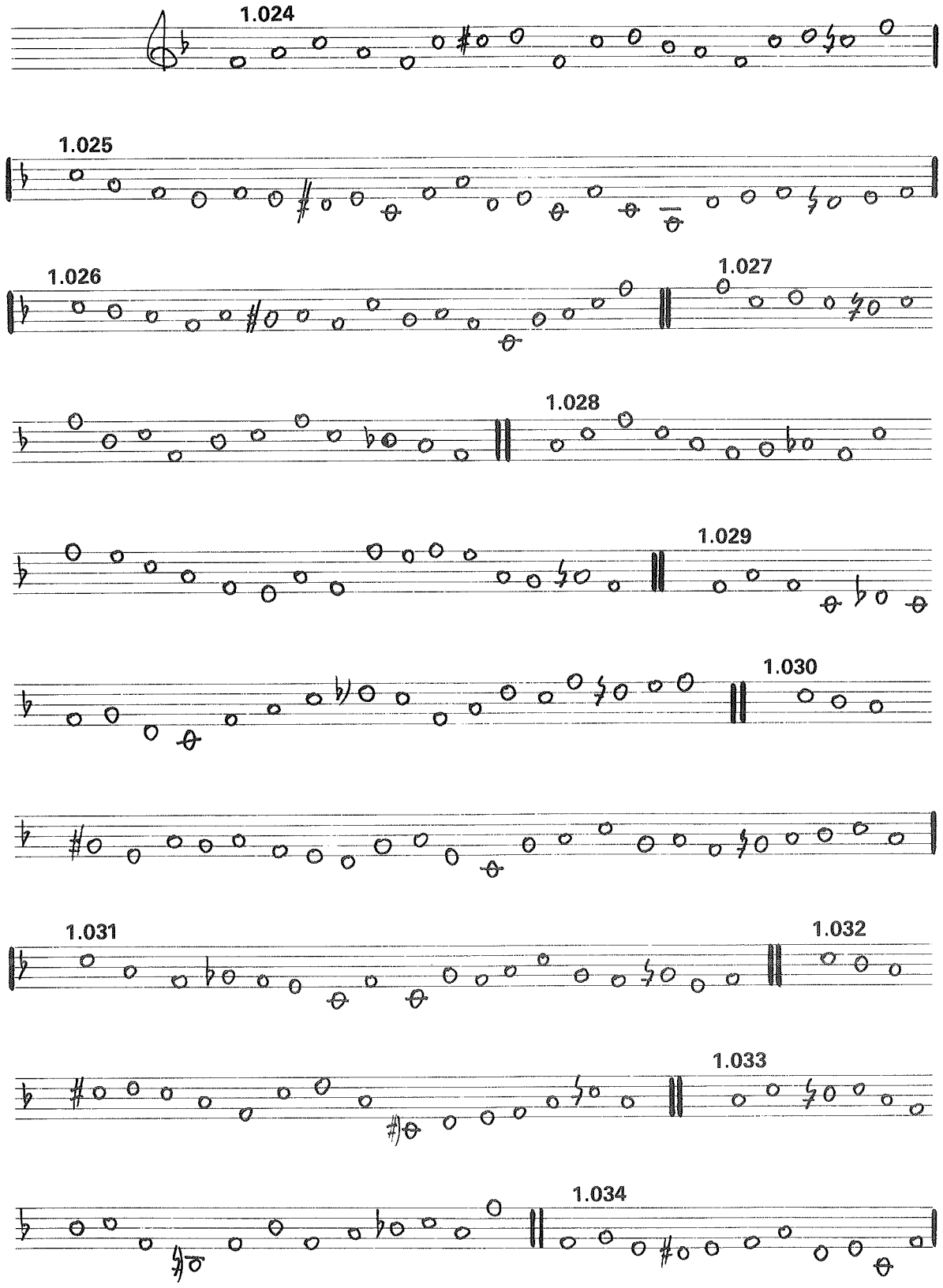
[37] Una vez más recordamos que una nota alterada entendemos que afecta a las de su mismo nombre hasta el final de cada ejercicio.

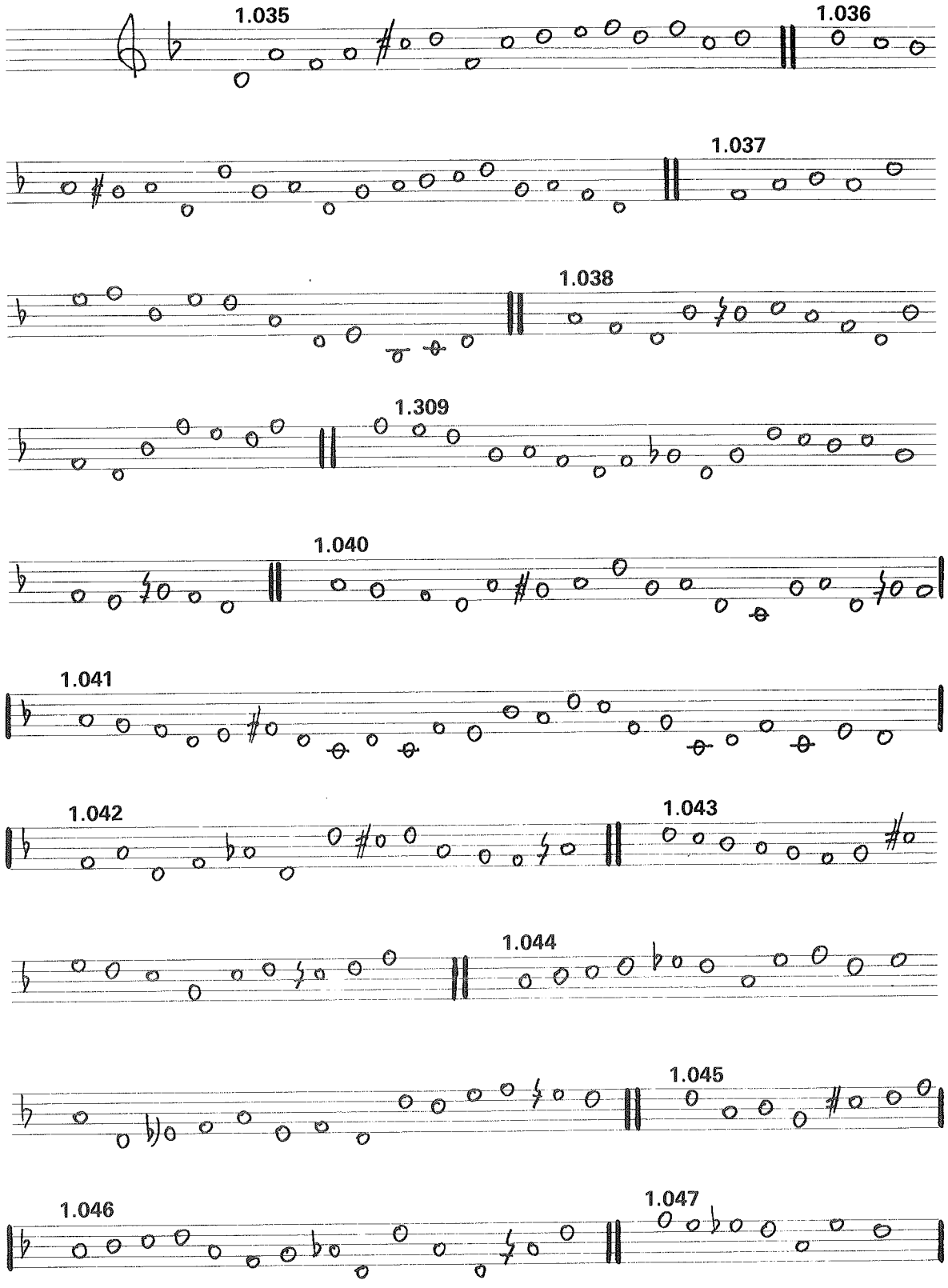


9


997
998
999
1.000
1.001
1.002
1.003
1.004
1.005
1.006
1.007
1.008
1.009


1.010
1.011
1.012
1.013
1.014
1.015
1.016
1.017
1.018
1.019
1.020
1.021
1.022
1.023

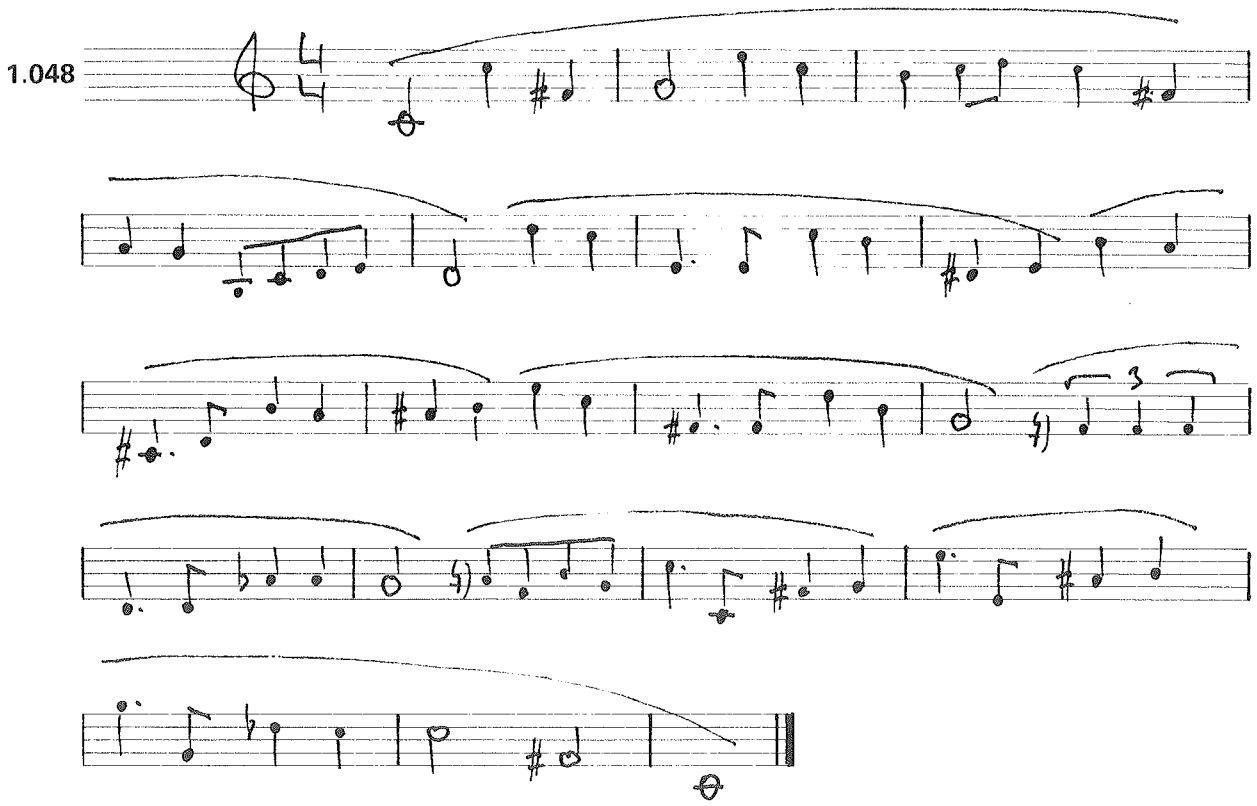

1.024
1.025
1.026
1.027
1.028
1.029
1.030
1.031
1.032
1.033
1.034

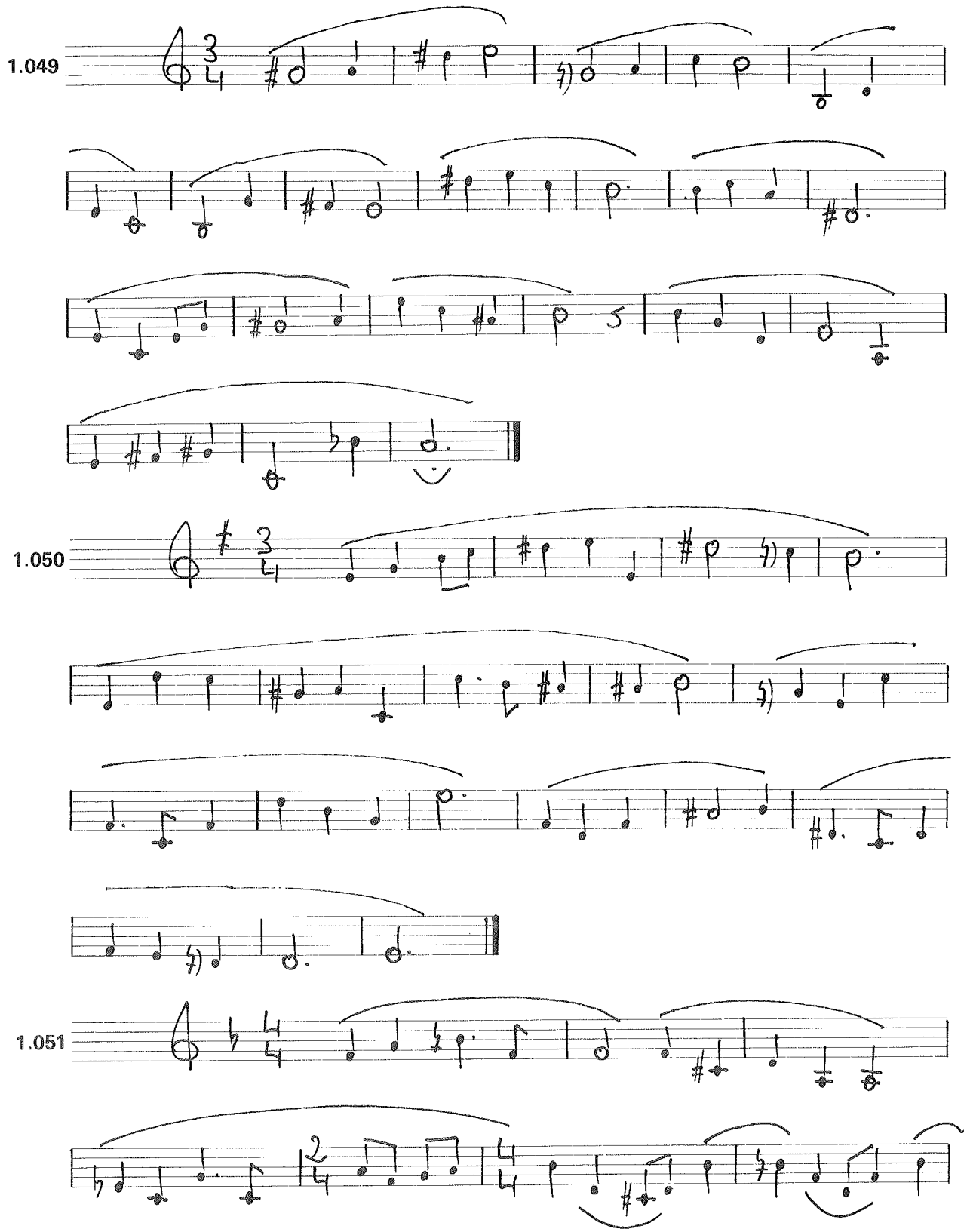

1.035
1.036
1.037
1.038
1.309
1.040
1.041
1.042
1.043
1.044
1.045
1.046
1.047

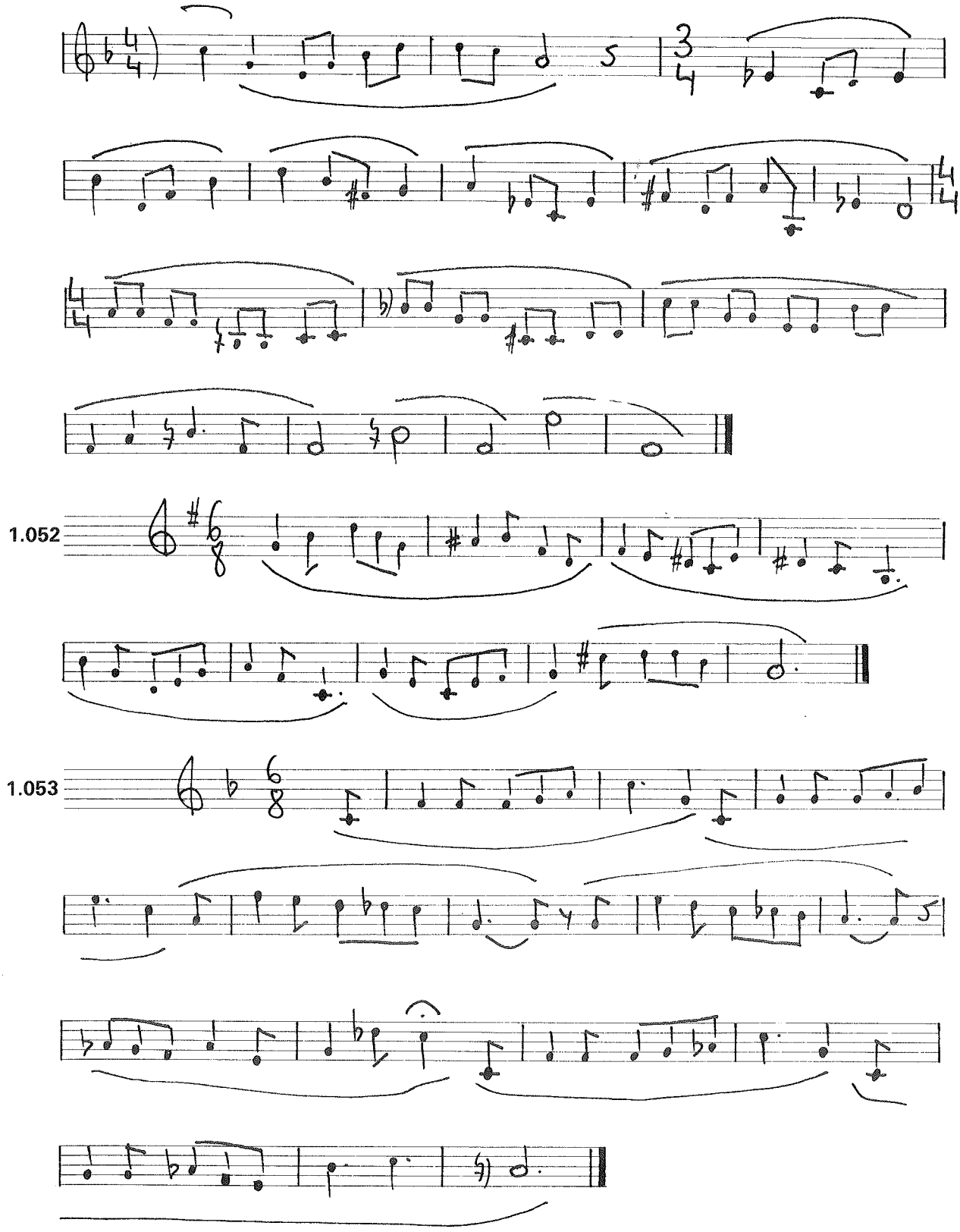
El último bloque de ejercicios de este cuaderno presenta doce melodías resumen de los intervalos últimamente estudiados: séptimas mayores y menores, y cuartas y quintas aumentadas y disminuidas, aparte, claro está de los intervalos diatónicos estudiados anteriormente. Reconocemos que no son especialmente fáciles de entonación, pero verás, en cambio que son muy claras de análisis armónico para su correcta entonación. Trabaja primero teóricamente estas próximas melodías, y verás cómo su entonación no es tan difícil como a primera vista pudiera parecer.

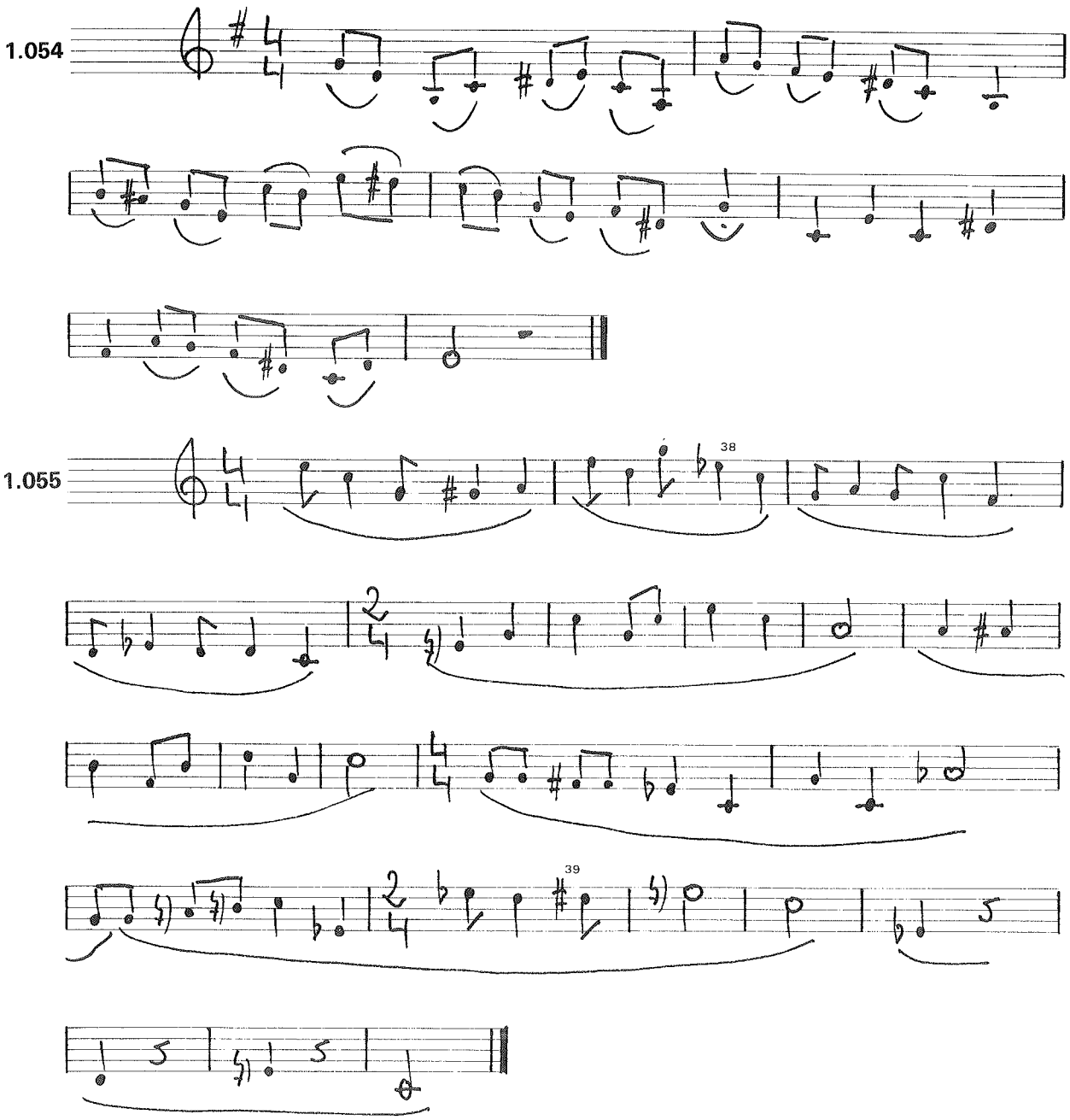
Observarás también que la próxima serie de melodías lleva implícita un contenido melódico-armónico algo más abierto y moderno que todo lo que habíamos entonado hasta el momento. Estamos a las puertas de la armonía cromática.

Para terminar, y como colaboración especial, presentaremos una pequeña pieza coral escrita expresamente por el compositor bilbaíno Antón Larrauri. Vaya desde aquí nuestro mayor agradecimiento por su trabajo, con el que daremos por concluido este texto. Esperamos haberte sido útil y sigas interesado en trabajar el próximo libro de entonación, correspondiente al IV Curso.




1.049
1.050
1.051

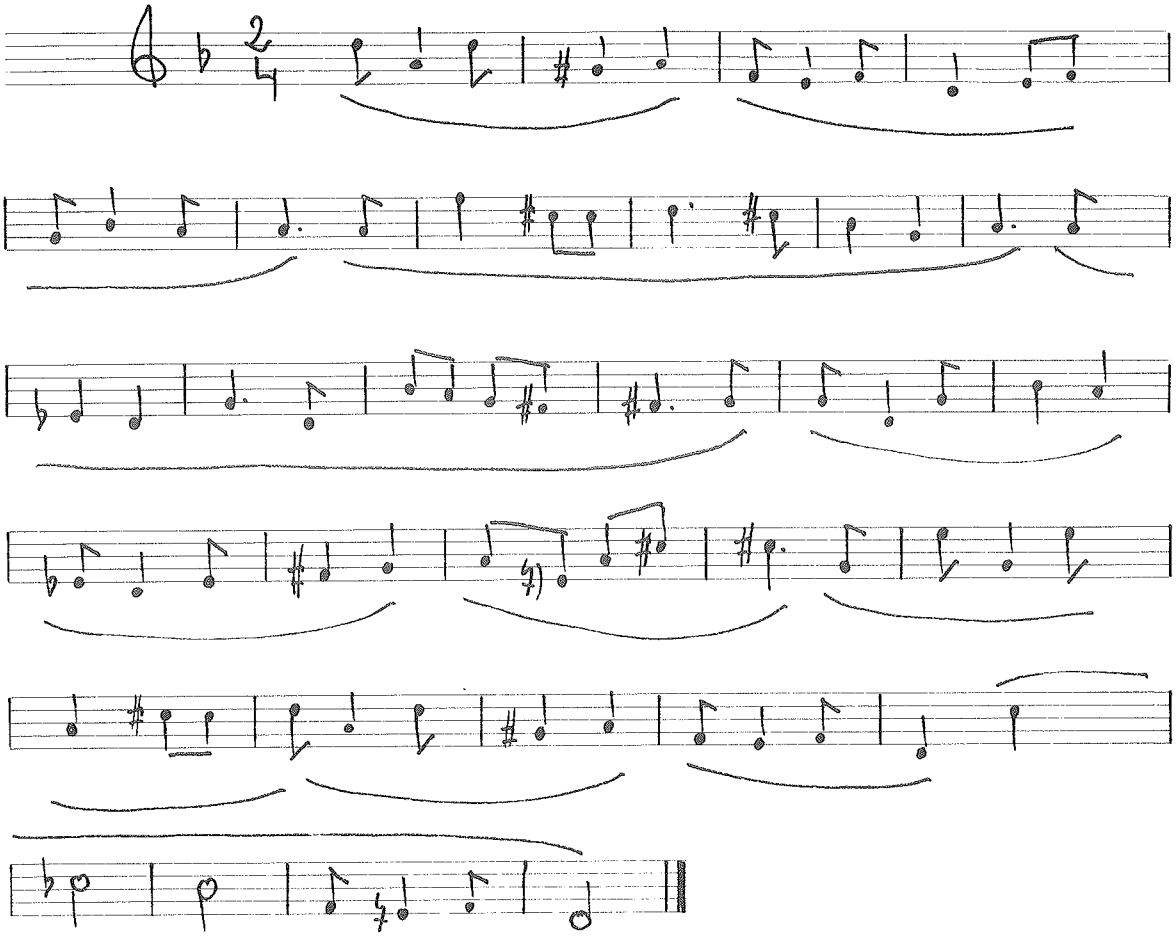

1.052
1.053



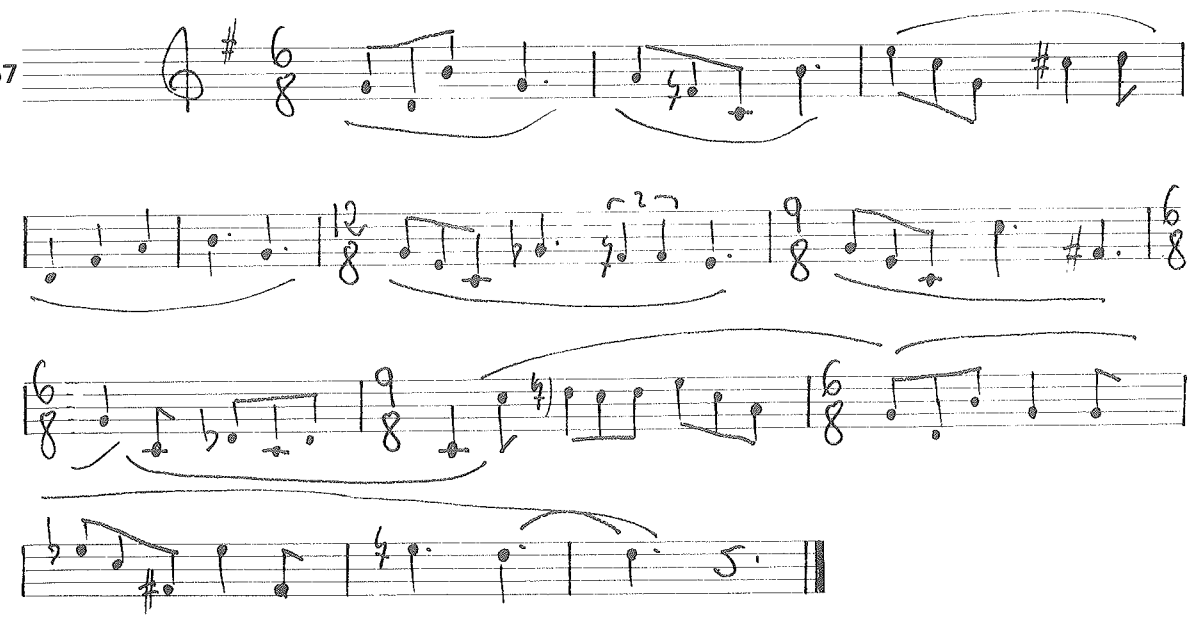
[38] Observarás que en este ejercicio estamos jugando constantemente con Do M y Do m.

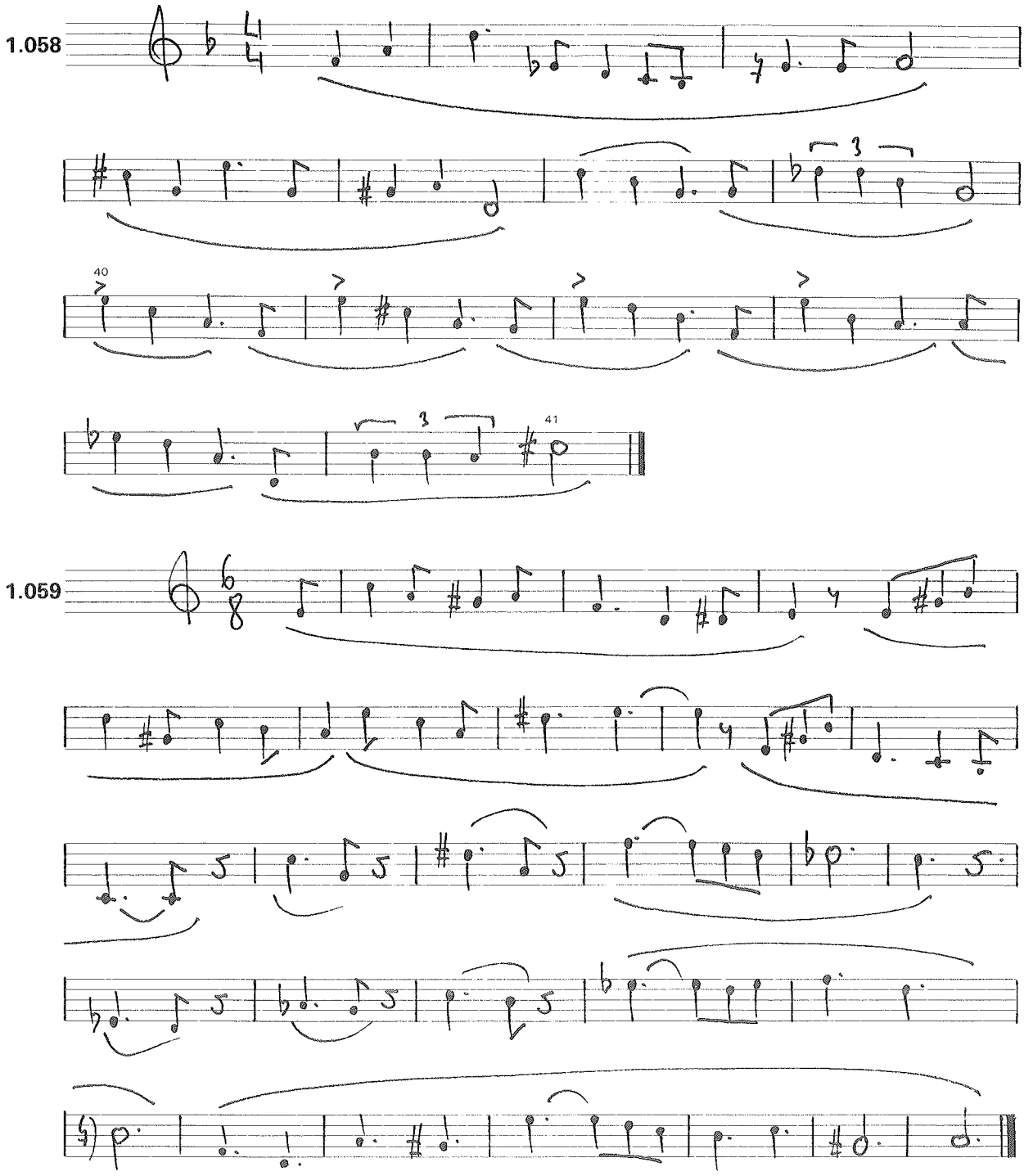
[39] Este Re sostenido es enarmónico del Mi bemol anterior. Escribimos así este giro —como se haría en la práctica real— para su mayor claridad y comprensión armónicas.

1.056



1.057





[40] La reiterada aparición de la nota Mi en la primer parte de estos cuatro compases —censurable, en principio— está perfectamente justificada aquí como preparación del Mi bemol que abre el penúltimo compás.
[41] Observa el carácter que imprime a este final el acabar con una sensible.

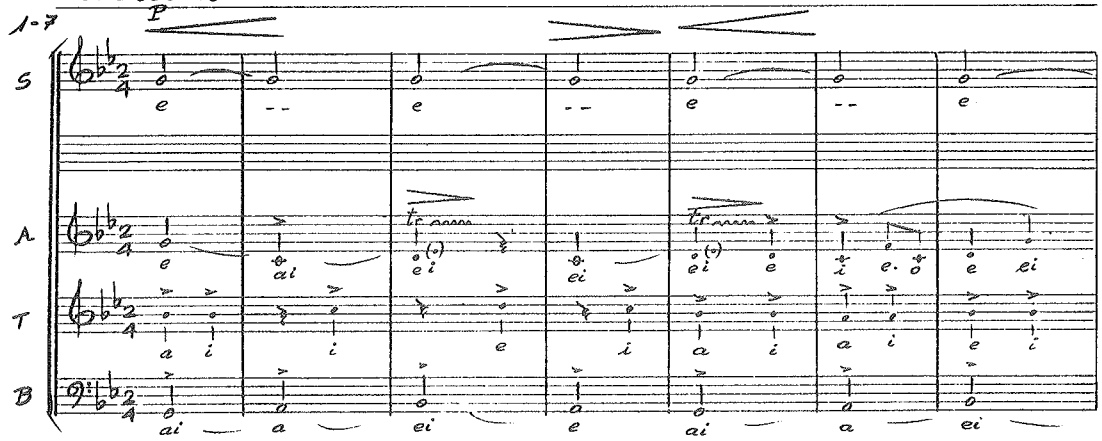
E L E G I A (1)

ANTON LARRAURI.-

(Tema propio del compositor) -1.983- (Fragmento de la versión de Cuarteto)

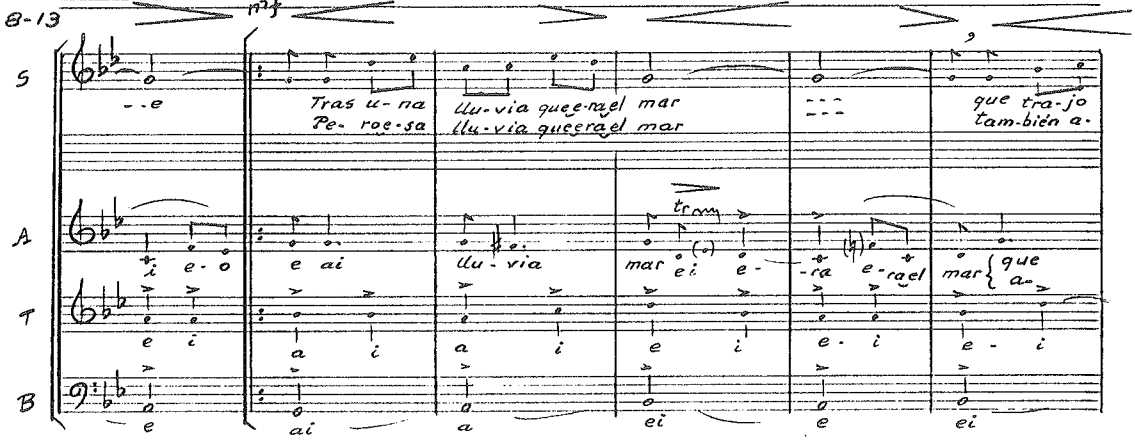
1 ♩= 48 aprox. Pesante

1-7 P

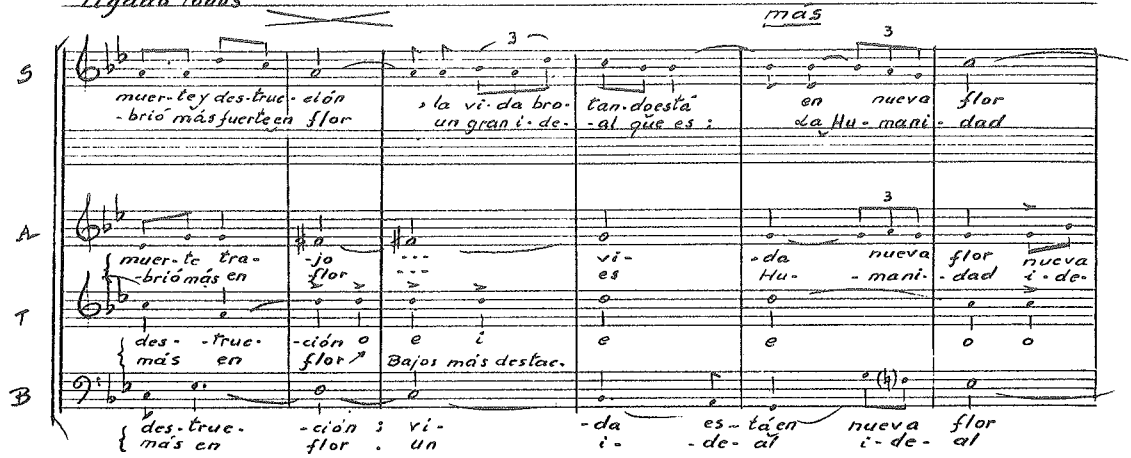


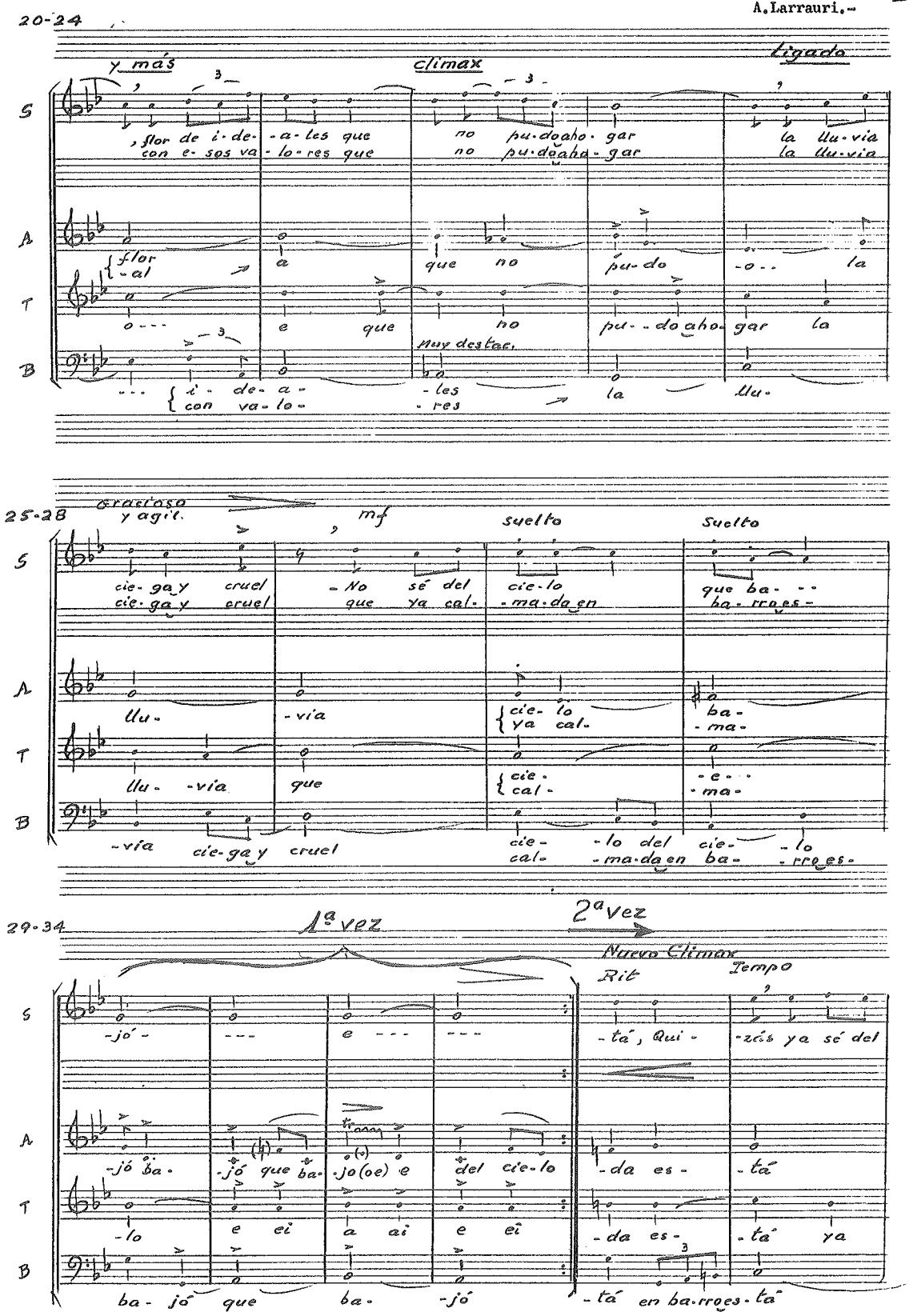
(1) Canto fúnebre pero esperanzado a la tragedia nunca conocida, de la inundación de Euzkadi y pueblos limítrofes. Agosto 1.983.

8-13 mf



14-19 ligado todos creando nueva tensión más

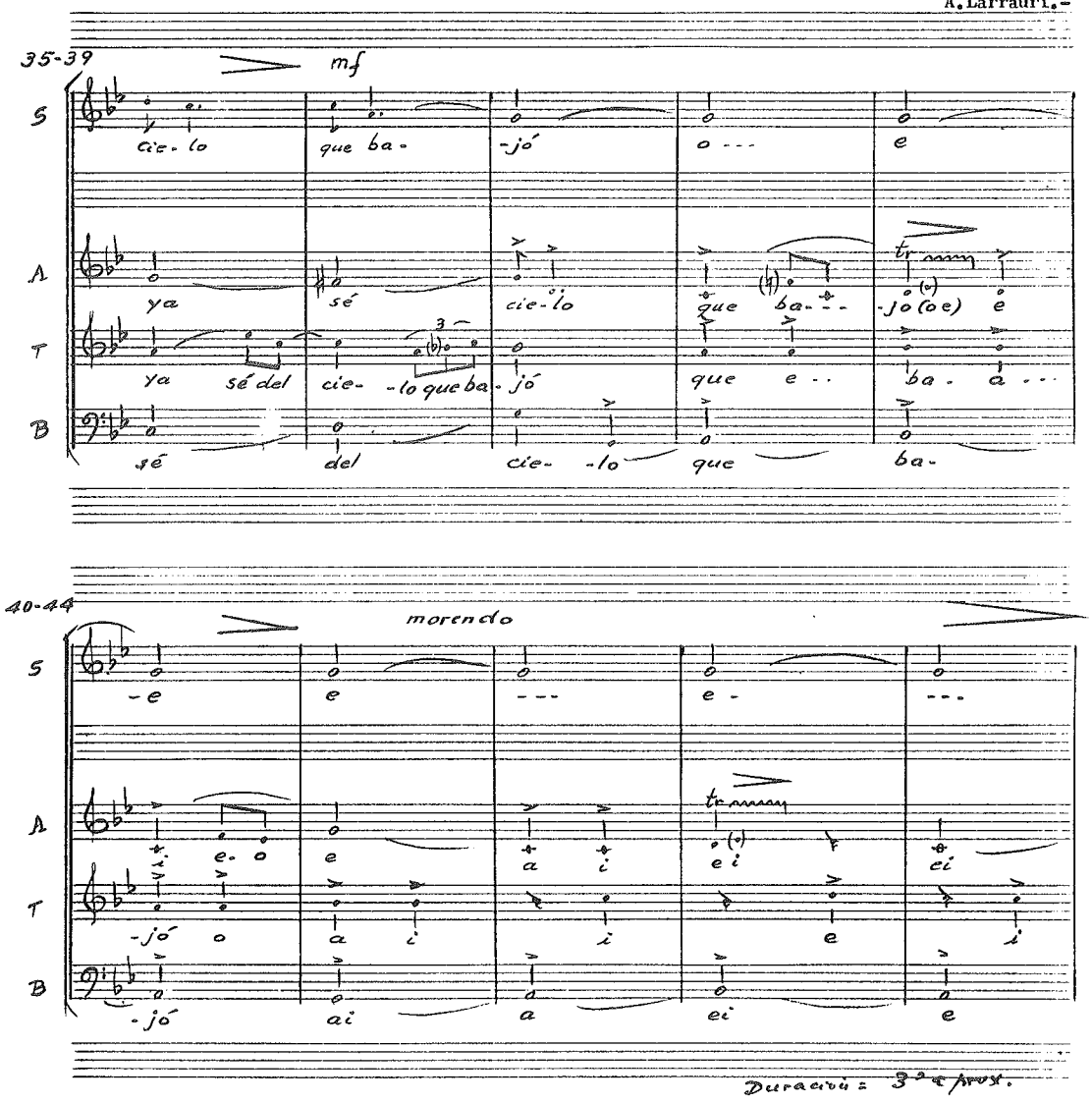


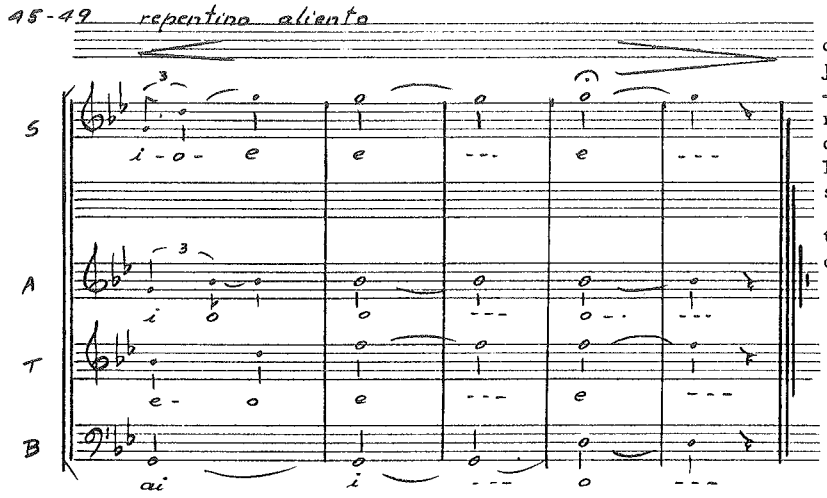

20-24
y más
climax
ligado
S
flor de i-de-a-les que no pu-do aho-gar la llu-via
con e-sos va-lo-res que no pu-do aho-gar la llu-via
A
flor
-al
a que no pu-do -o-- la
T
o--- e que no pu-do aho-gar la
B
i-de-a-les la llu-
con va-lo-res
Muy destac.
25-28
Gracioso y agil.
mf
suelto
Suelto
cie-ga y cruel -No sé del cie-lo que ba--
cie-ga y cruel que ya cal-ma-da en ba-rro es-
llu- -via cie-lo ba-
ya cal- -ma-
llu- -via que cie- -e--
cal- -ma-
-via cie-ga y cruel cie- -lo del cie- -lo
cal- -ma-da en ba- -rro es-
29-34
1ª vez
2ª vez
Nuevo Climax
Rit
Tempo
-jó- --- e --- --- -tá, Qui- -zás ya sé del
-jó ba- -jó que ba- -jo(oe) e del cie-lo -da es- -tá
-lo e ei a ai e ei -da es- -tá ya
ba- jó que ba- -jó -tá en ba-rro es-tá

3

"ELEGIA"

A.Larrauri.-





Obra escrita a petición de mi amigo y gran músico J.L.TEMES, quien me pidió -unas fechas trágicas para nosotros- unos compases de música coral, para incluirlos en uno de sus métodos de solfeo.

Esos compases los he escrito sobre la cruel actualidad de las inundaciones de Euzkadi Circunstancia que sumada al destino de la publicación didáctica, me ha obligado a una sencillez que creo he cumplido al máximo, lejos del abuso y casi del uso de toda licencia armónica.

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 LINEAS - Fuencarral, 132 - 28010 MADRID (ESPAÑA)
Depósito legal: M. 39.323-1991
I.S.B.N.: 84-85971-11-6. IIIc. I.S.B.N.: 84-85971-00-0. Obra completa
Impreso en España por FARESO, S. A. - Paseo de la Dirección, 5 - 28039 MADRID
Compuesto en JALME - Juan de Olías, 12 - 28020 MADRID

ว