JOSE LUIS TEMES

TRATADO DE SOLFEO CONTEMPORANEO

IV c

JOSE LUIS TEMES

TRATADO DE SOLFEO CONTEMPORÁNEO

IVc: Entonación

linea

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

NOTA DE LA EDITORIAL

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

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

PLAN GENERAL DE LA OBRA

PRIMER CURSO:

I-A: Fundamentos de nuestro sistema de escritura musical. Razonamiento de sus elementos básicos. Recursos elementales. Conceptos teórico-prácticos de aplicación más común.

I-B: Lectura rítmica sencilla y progresiva. Subdivisión binaria y ternaria. 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.

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

EL CUADERNO IV C

En los tres libros anteriores de esta serie C hemos procurado servirte un material de estudio que te permita entonar, a estas alturas, cualquier partitura de mediana dificultad, escrita en estilo tonal o tradicional. Presuponemos también que has complementado el trabajo de estos libros con la práctica indispensable de canto coral y de entonación apoyada por algún instrumento, como hemos venido aconsejándote repetidas veces. Pues bien, nuestro objetivo para este nuevo cuaderno va a ser conducirte hasta supuestos más complicados en entonación tonal, y situarnos al borde de la estética atonal, es decir, de la entonación abstracta, por intervalos, que abordaremos en el libro V C y último de nuestro Tratado.

Comenzaremos por hacer un trabajo que con frecuencia se olvida, o se toma por poco importante: la práctica sistemática de ejercicios en tonalidades de seis y siete alteraciones propias que, aunque teóricamente no deba ser diferente a las tonalidades más «sencillas», es evidente que deben ser trabajadas con detenimiento. Presentaremos a continuación numerosos ejercicios «resumen» en los que la parte pianística juega papel importante. Trabajaremos después ejercicios que llamaríamos «al borde del tonalismo», es decir, construidos ya por sistemas modales, de armonía no convencional, e incluso alguno atonal, aunque bien sencillo. Por último, la práctica de todos los intervalos aumentados y disminuidos nos posibilitará, ya hacia el final del libro, acercarnos al borde del melodismo abstracto o sin tonalidad.

Sabemos bien que algunos de estos bloques no son nada sencillos de lectura a primera vista, por lo que te advertimos que estás ante un libro que requiere un cierto trabajo y minuciosidad de estudio si quieres realmente superar sus dificultades. Y todo ello, sin abandonar la práctica de la entonación de música más convencional, con acompañamiento pianístico, y la práctica de la música coral, que debes realizar por tu cuenta, siempre asesorado por tu profesor y con la colaboración de otros componentes de tu coro o clase. Deliberadamente omitimos ejercicios en claves diversas, pues son prácticas que puedes perfectamente realizar por tu cuenta; y no es cosa de extendernos nosotros en un libro «abrumador» por exceso de contenido.

Hemos creído oportuno solicitar para la elaboración de algunos ejercicios de este libro la colaboración de cuatro excelentes compositores y profesores de Solfeo. La razón es bien sencilla: hasta el momento, todos los ejercicios habían sido escritos por la misma pluma, y eso puede llegar a restar variedad a los ejercicios propuestos; la presencia de otras cuatro plumas, sin hacer perder unidad al Tratado, añade otro interés a cada bloque de ejercicios. Estos cuatro colaboradores han sido Alvaro Guibert, Adolfo Núñez, Manuel Dimbwadyo (que ya colaboró en algún libro anterior) y Jorge Fernández Guerra. Al final del libro tienes la referencia a los ejercicios en que han colaborado. Nuestro cordial agradecimiento a los cuatro.

Así pues, con la práctica de lo contenido en este libro, quedarás en disposición de abordar en el último las dificultades propias de la música no tonal y serial, con lo que podrás ver cumplido el objetivo final: entonar cualquier tipo de diseño melódico, por enrevesado que sea, «como lo entonaría un piano». Pero antes de ese paso último, la práctica de los ejercicios de este libro es indispensable como trabajo «puente» entre lo tradicional y nuestro presente.

Nuestro primer trabajo de este curso será el de practicar en ejercicios sencillos y progresivos las ocho tonalidades que no habíamos trabajado hasta ahora, y que son aquéllas que presentan seis y siete alteraciones propias en su armadura. Evidentemente, la práctica de estos ejercicios no tiene otro problema que el de acostumbrarnos a «pensar» la entonación en armaduras de numerosas alteraciones; pero pronto se pierde el miedo a esta dificultad si somos conscientes —teórica y prácticamente— de que éste es sólo un problema aparente, pues estas tonalidades «lejanas» se rigen por idénticos principios que las más simples. No tengas miedo, pues, a entonar un ejercicio con numerosas alteraciones en su armadura.

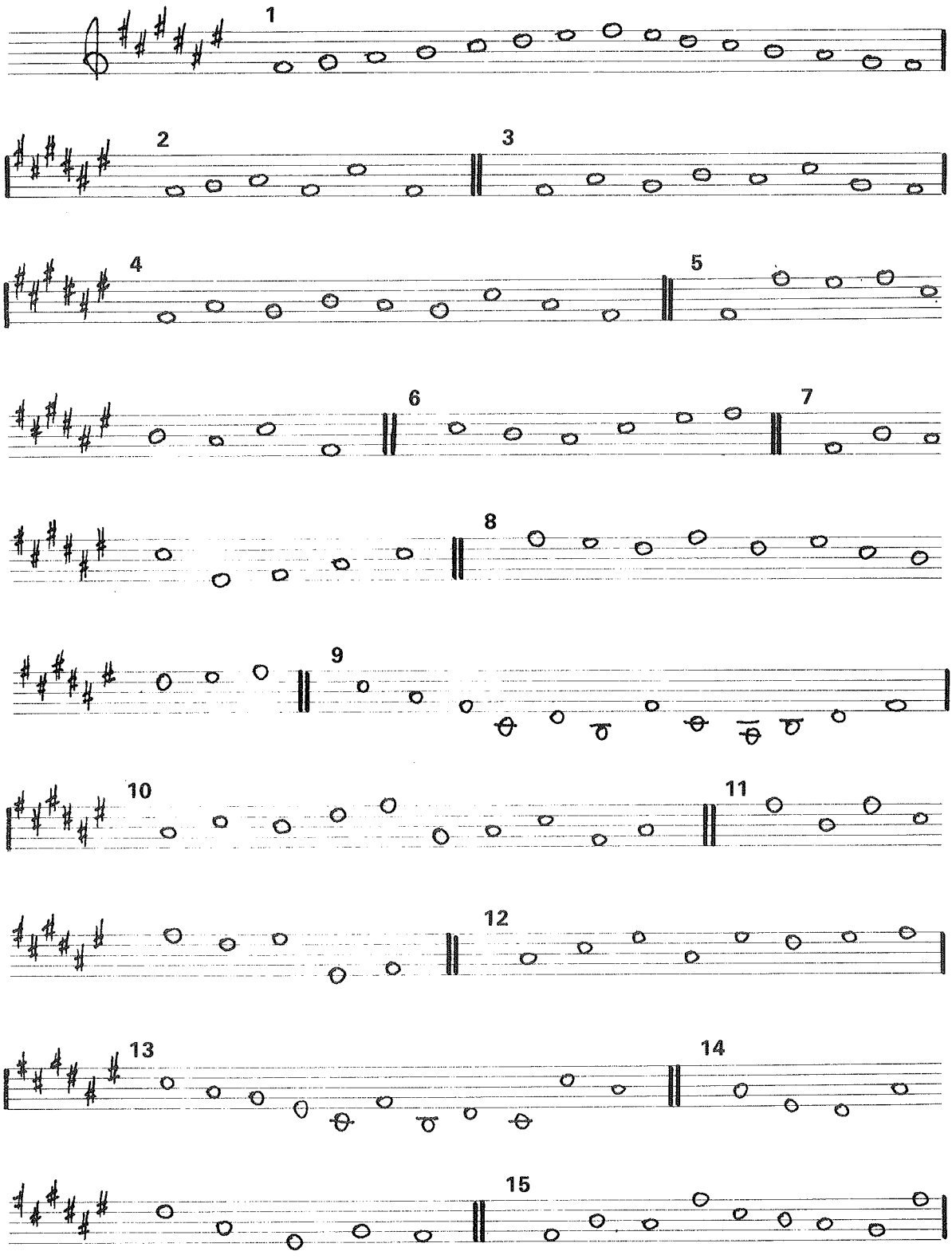
Como comprenderás, la utilización de estas tonalidades en la música real es claramente menos frecuente que las de menos alteraciones propias, pues las que ahora practicaremos son, en efecto, algo «rebuscadas». Pero no se olvide que, precisamente por esta última característica, poseen un cierto encanto y una sonoridad algo atípica, que las hace muy apropiadas para casos muy concretos. Así, frente a lo habituado que está nuestro oído a las tonalidades «cómodas» —Do M, La m, Sol M, Mi m, Fa M, etc.—, estas otras más lejanas y con pocas notas naturales ofrecen un cierto interés por su infrecuencia, y son especialmente útiles para ser contrastadas con aquellas tonalidades más comunes. No es menos cierto que si estas tonalidades lejanas no son empleadas con habilidad y oportunidad, el oído termina por «sentir» realmente su tono enarmónico más sencillo: por ejemplo, una pieza escrita íntegramente en Do bemol mayor sonará inexcusablemente a Si mayor. Pero estos son ya aspectos de oportunidad y talento compositivo, que no afectan mucho a nuestro trabajo[1].

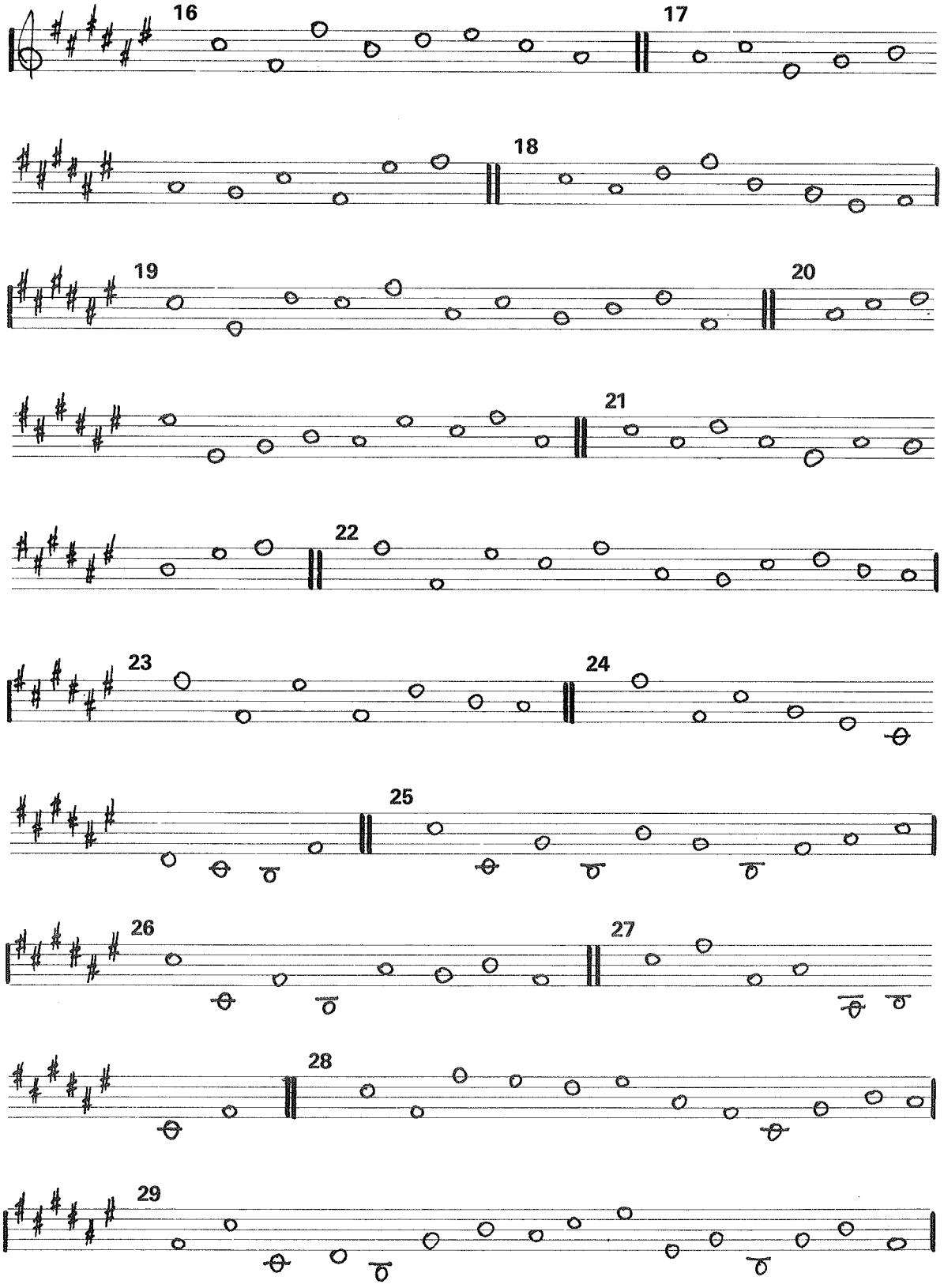
Vamos, pues, con la práctica progresiva de estas ocho tonalidades: Fa sostenido M, Re sostenido m, Sol bemol M, Mi bemol m, Do sostenido M, La sostenido m, Do bemol M y La bemol m. Como de costumbre, practicamos primero alturas de notas, sin medida, y después las integraremos en sencillos ejercicios melódico-rítmicos. Como verás, en los modos menores utilizamos indistintamente el VII grado propio y el sensibilizado, pues a estas alturas de nuestro estudio no debemos tener ya problema en este tipo de dificultades. Recordamos también que debes practicar todos estos ejercicios en las alturas absolutas de las notas (valiéndote para ello, si quieres, de un diapasón o instrumento correctamente afinado), y leyendo siempre en voz alta.

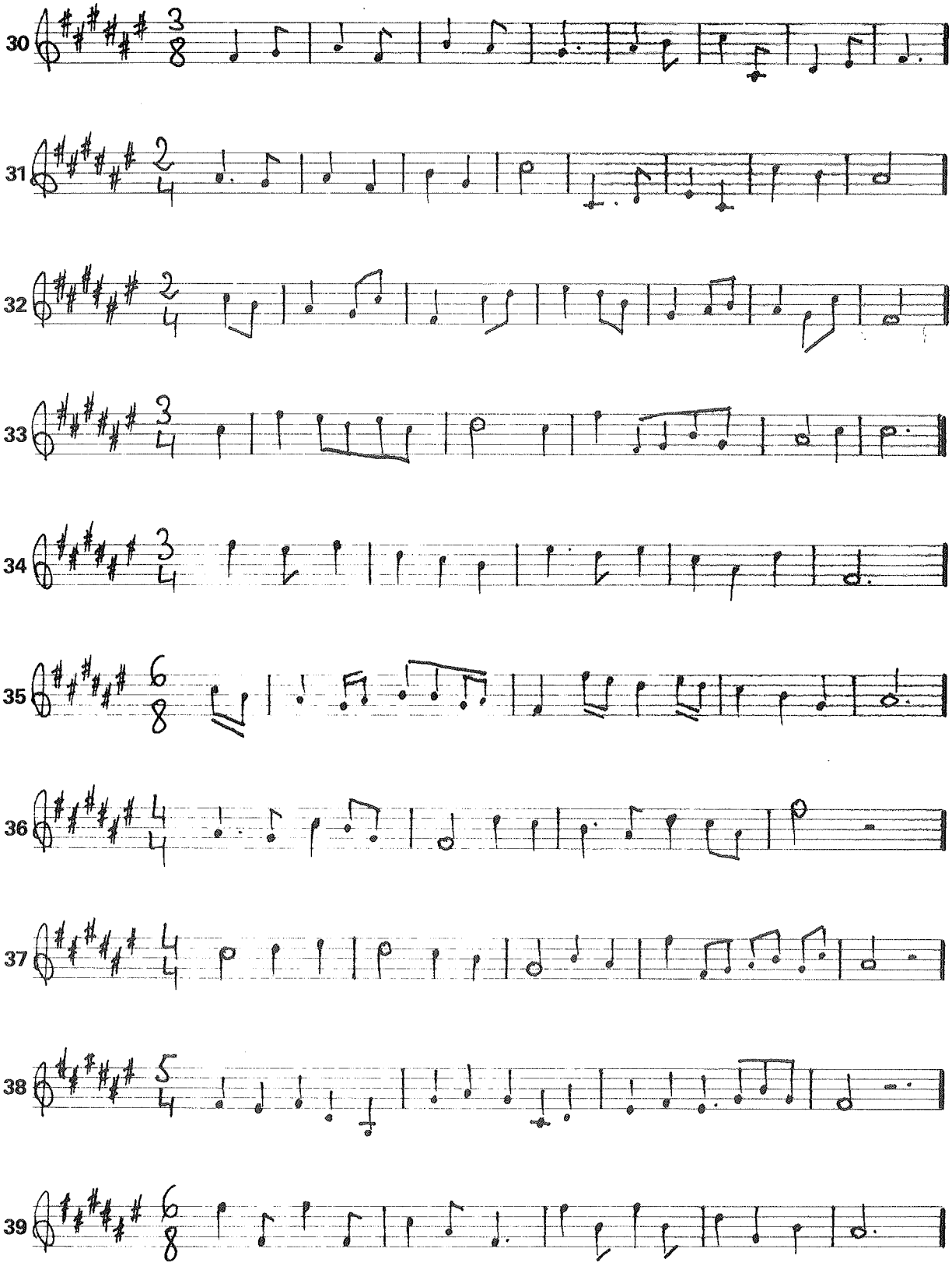
Una última observación: haz un esfuerzo por «pensar» estas tonalidades en sus auténticas notas alteradas, no utilizando el «truco» de transponerlas a notas naturales; dicho de otra forma: cuando entones, por ejemplo, los ejercicios de Do bemol mayor, «piensa» en todas las notas bemolizadas, no en la escala de Do natural mayor.

[1] Ya hemos dicho varias veces en los cuadernos teóricos que la hábil selección de la tonalidad en la que vamos a escribir una pieza es un problema de experiencia e «instinto musical».

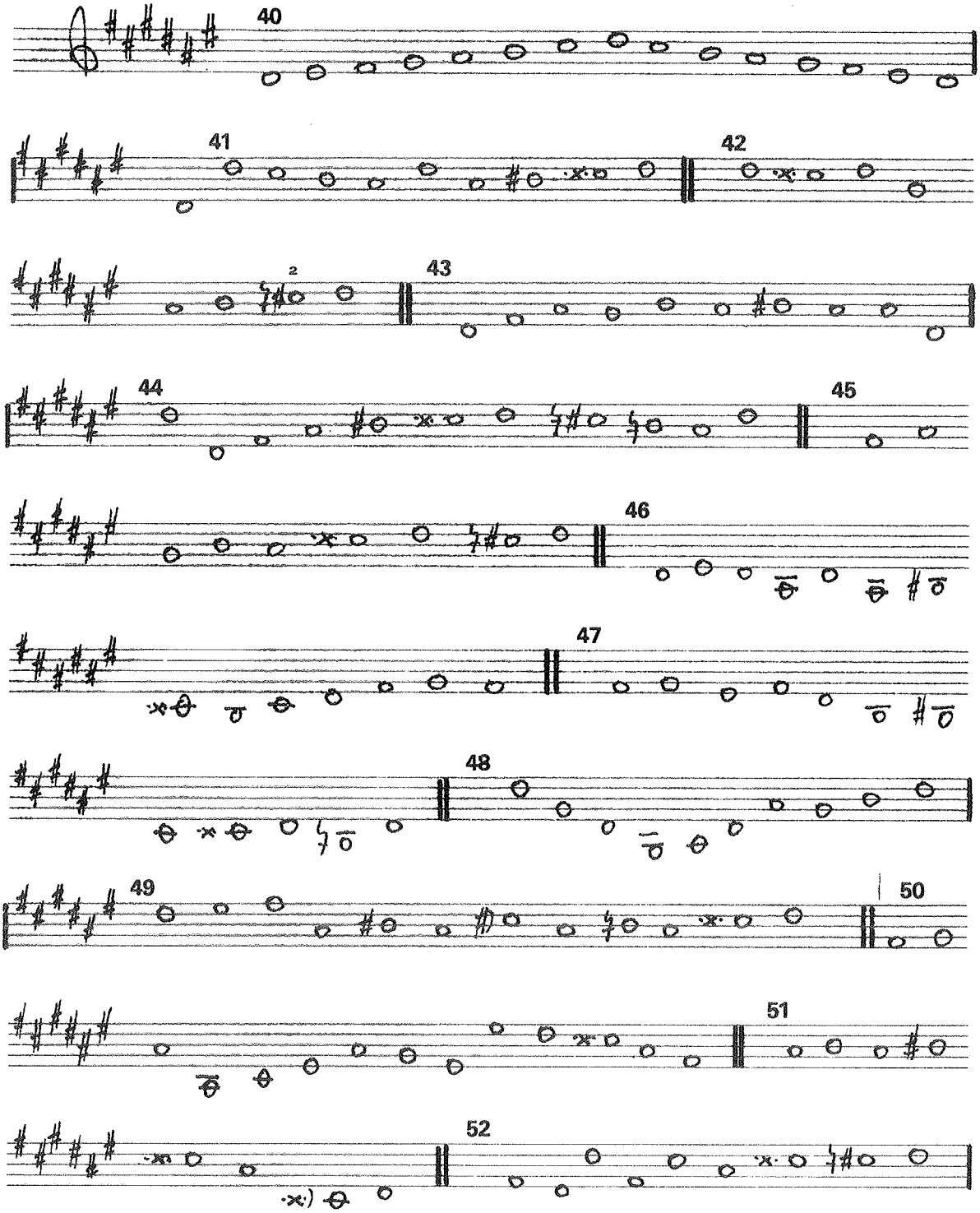
TONALIDAD DE FA SOSTENIDO MAYOR



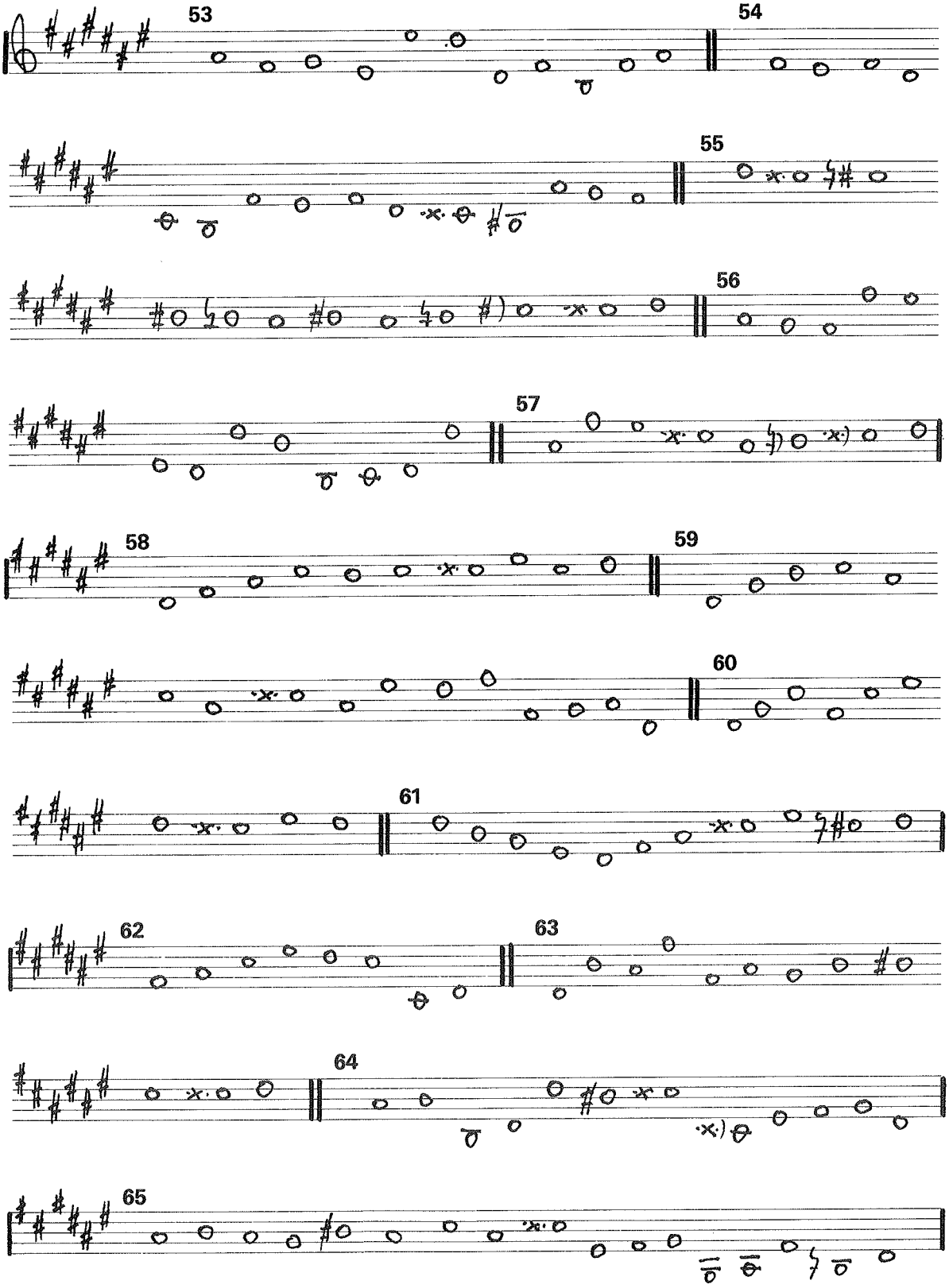

16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29

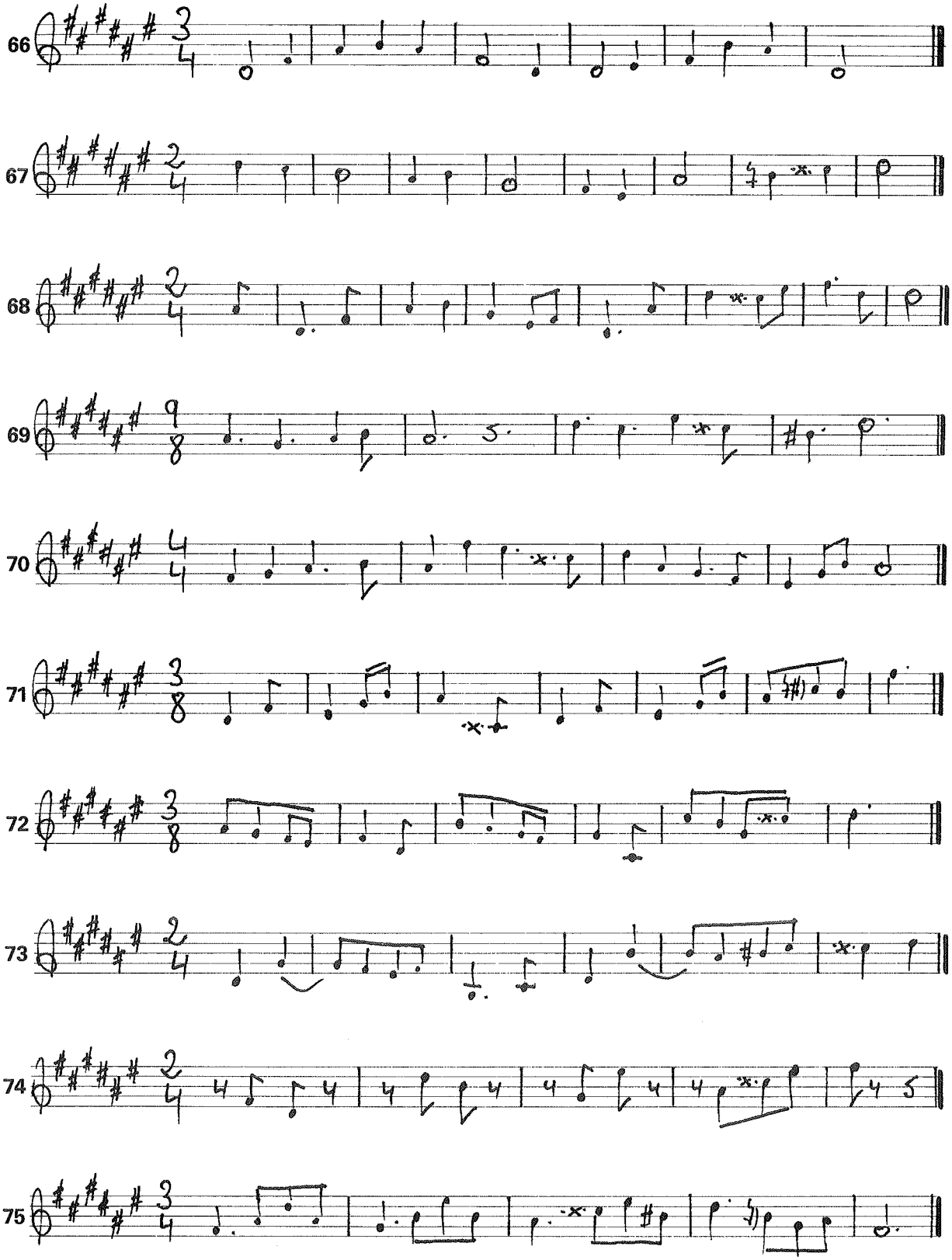

30
31
32
33
34
35
36
37
38
39

TONALIDAD DE RE SOSTENIDO MENOR

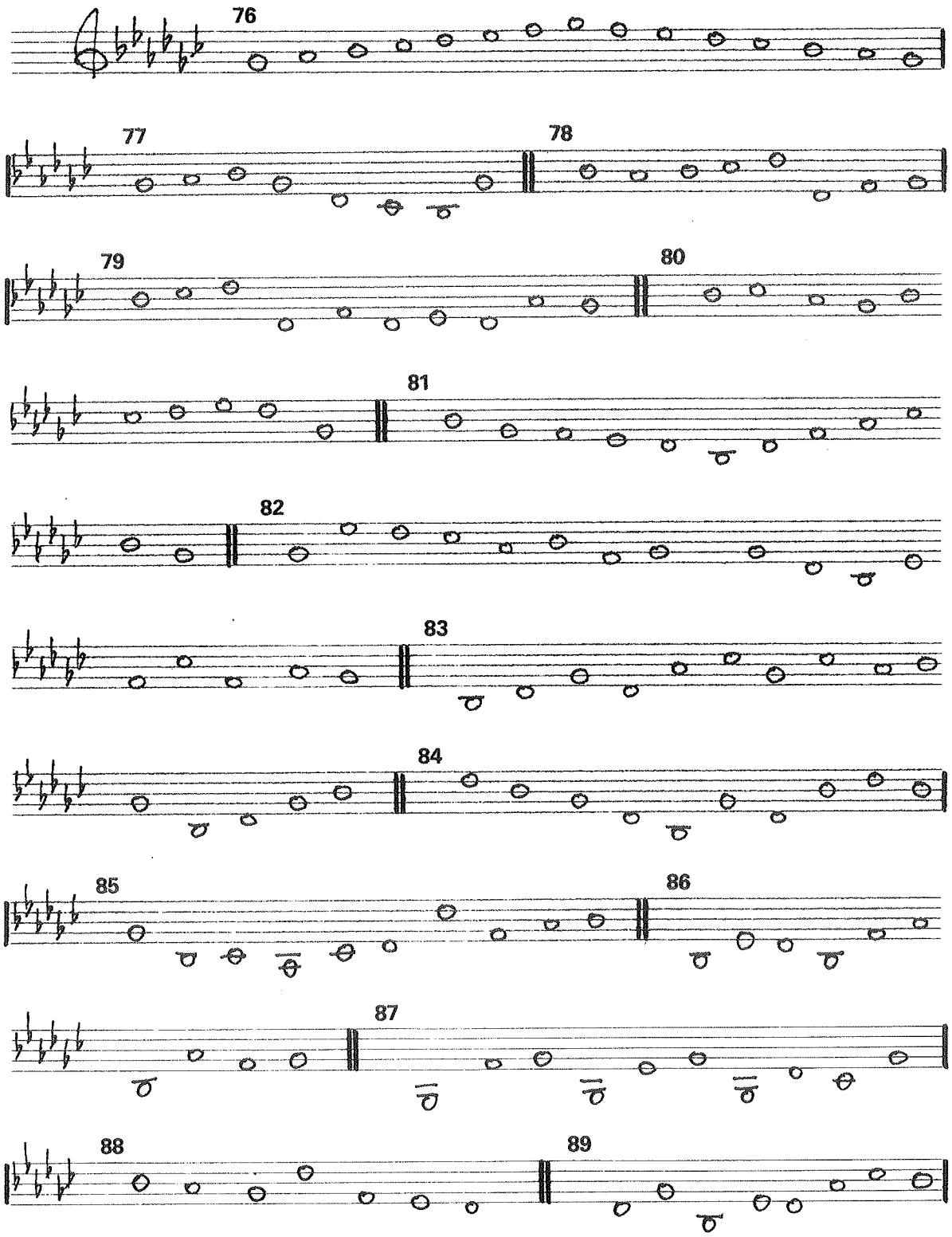


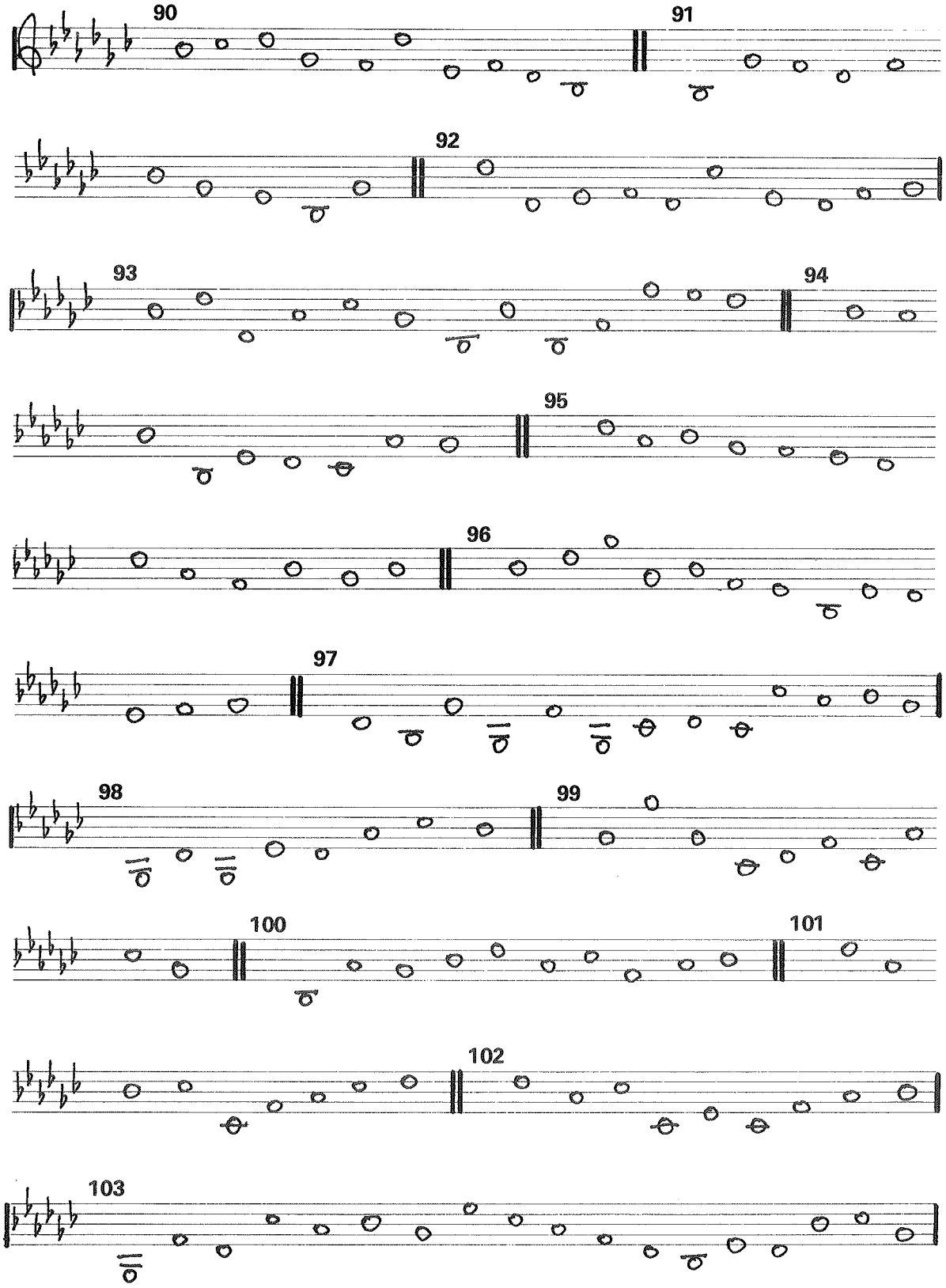
[2] Recuerda que en este tipo de ejercicios entendemos que una alteración accidental tiene efecto hasta el final de cada ejercicio. Recuerda también que para convertir en simple el efecto de una alteración doble es necesario anular primero el efecto anterior por medio de un becuadro, y después indicar la alteración simple.


53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65

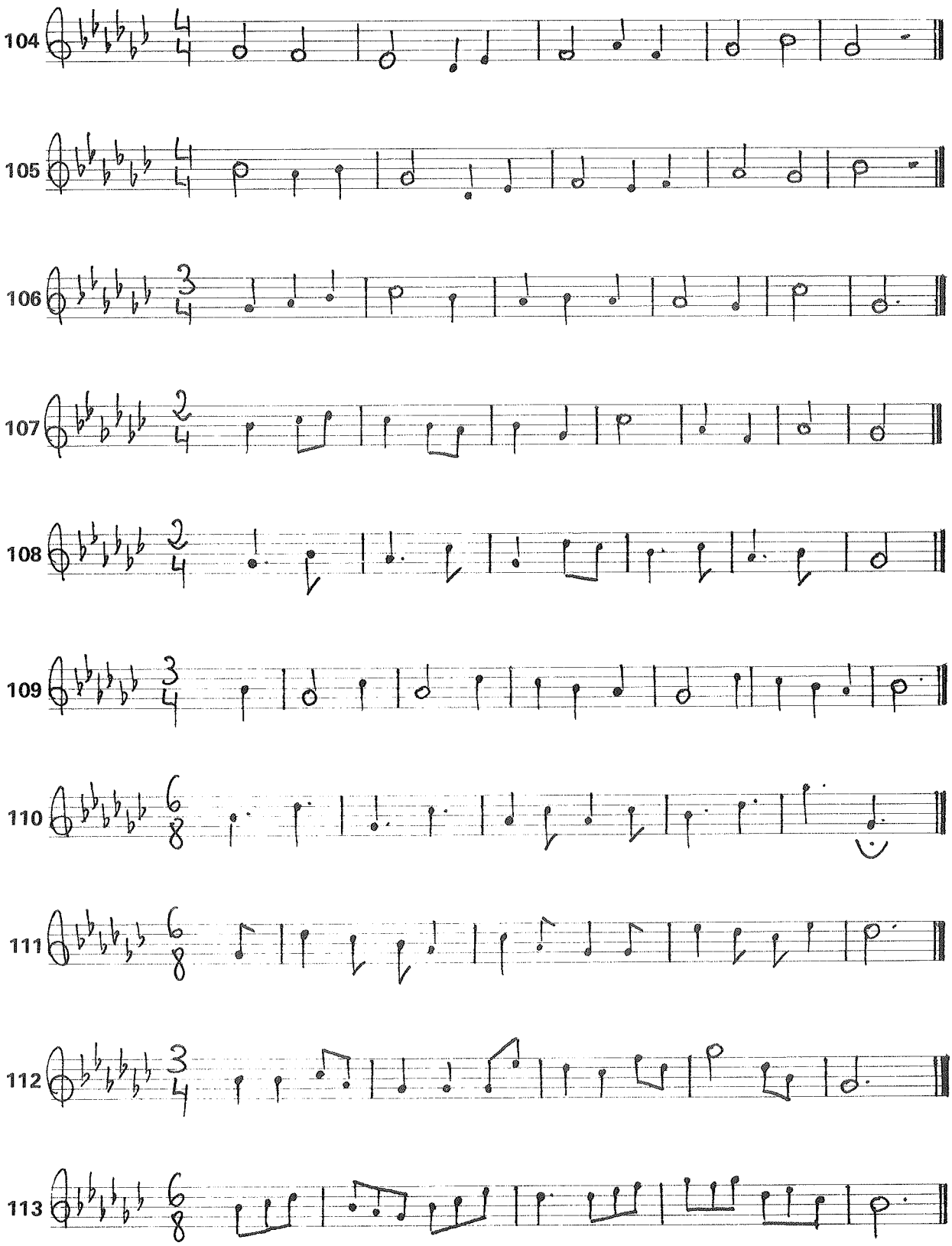

66
67
68
69
70
71
72
73
74
75

TONALIDAD DE SOL BEMOL MAYOR

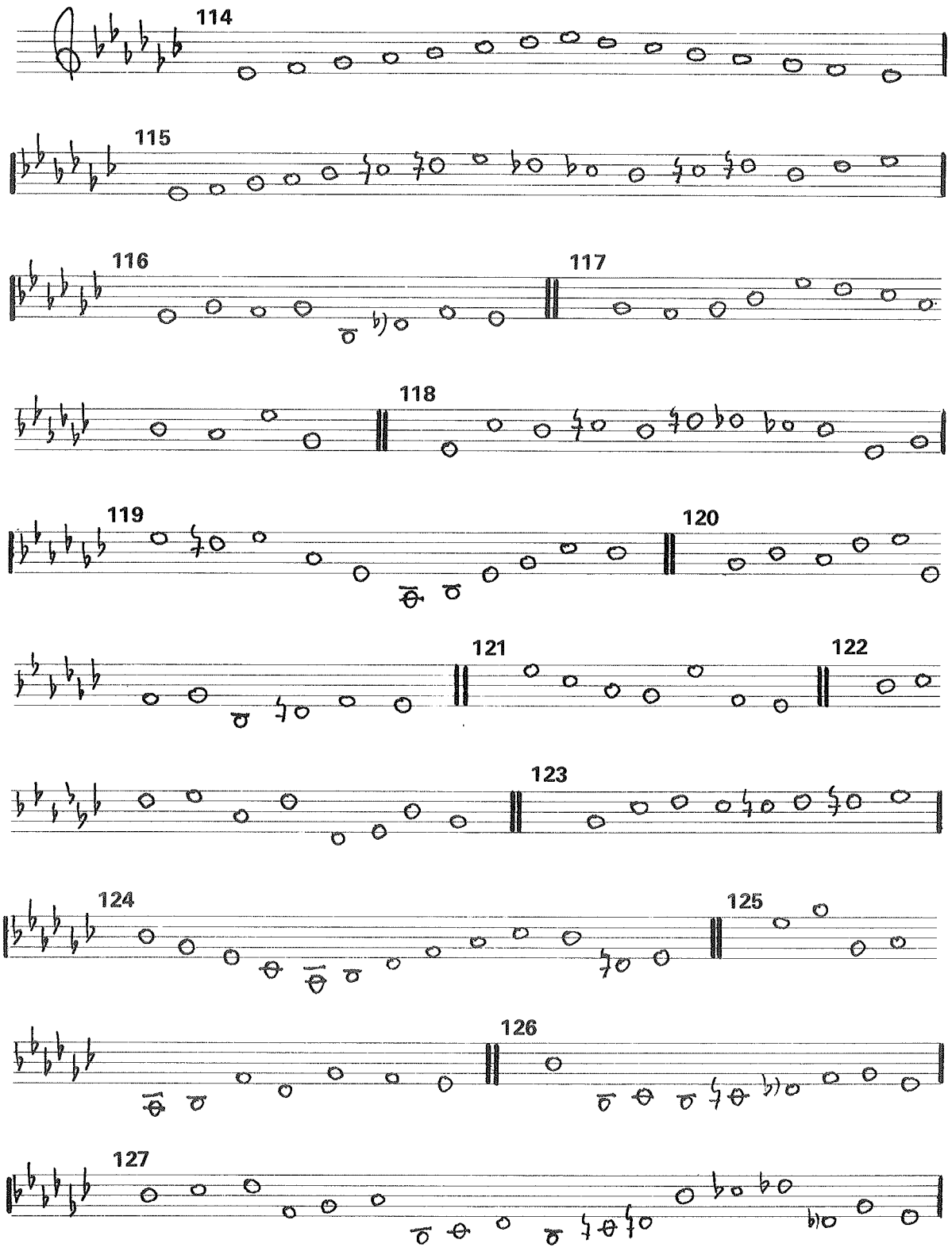


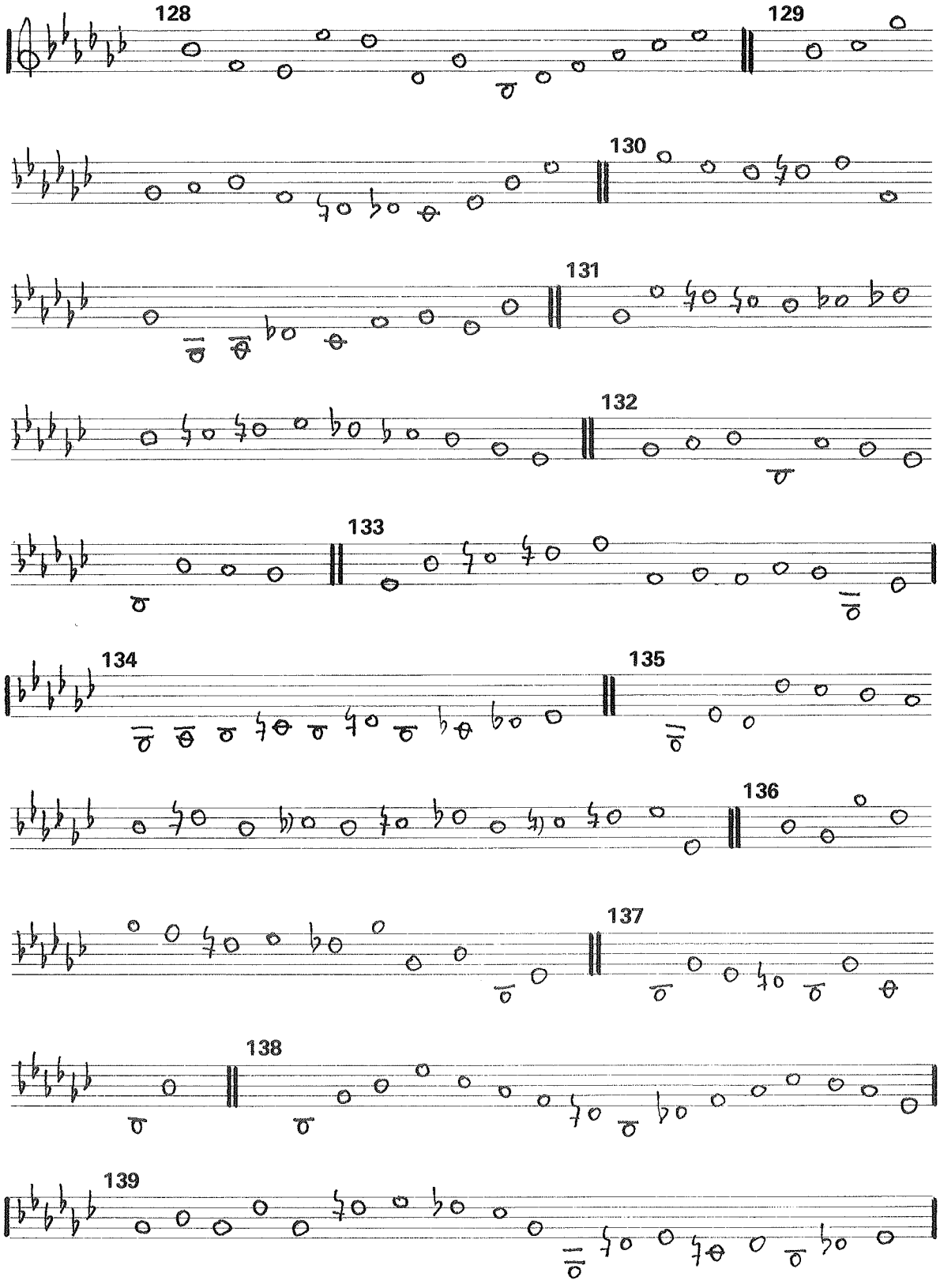


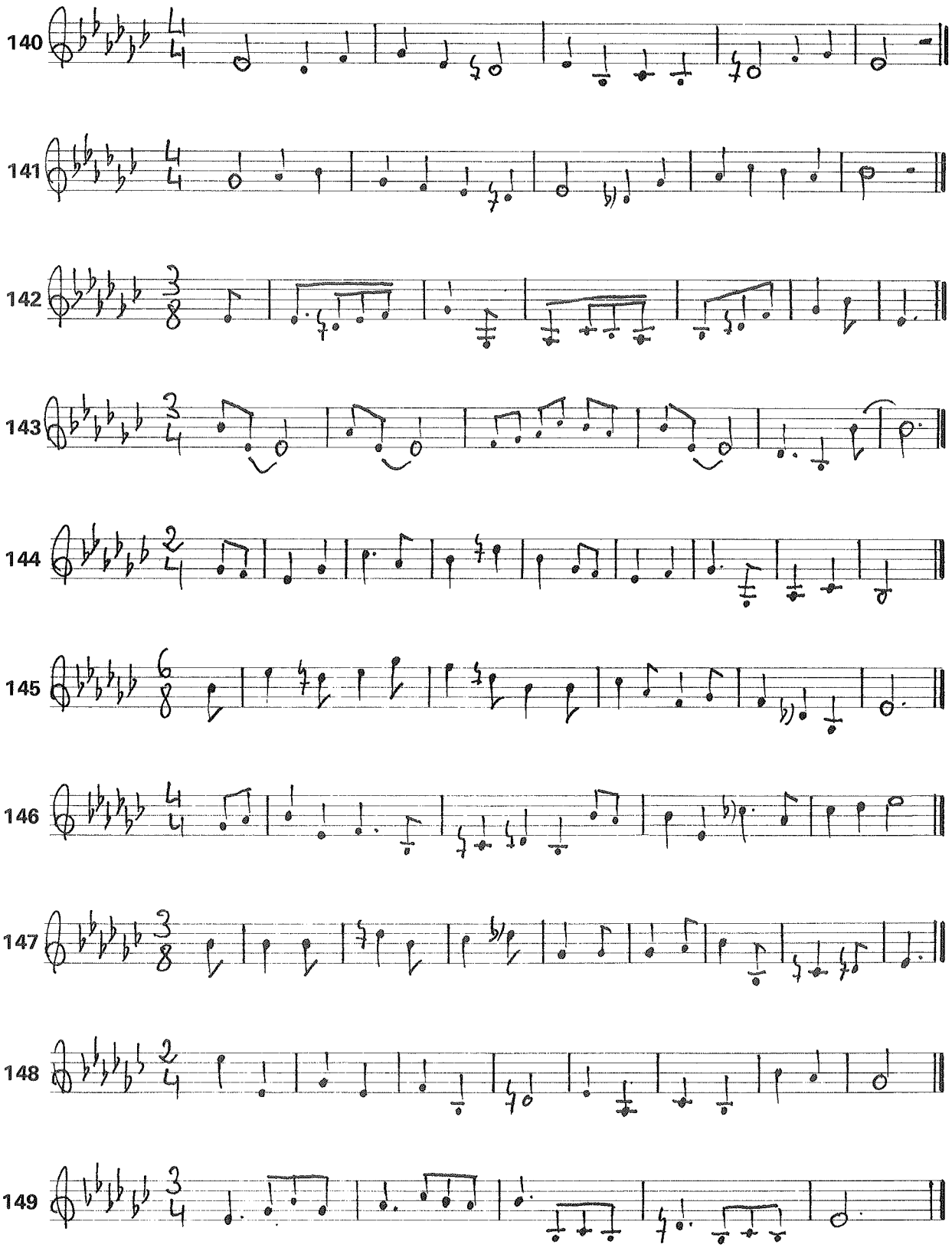
2


104
105
106
107
108
109
110
111
112
113

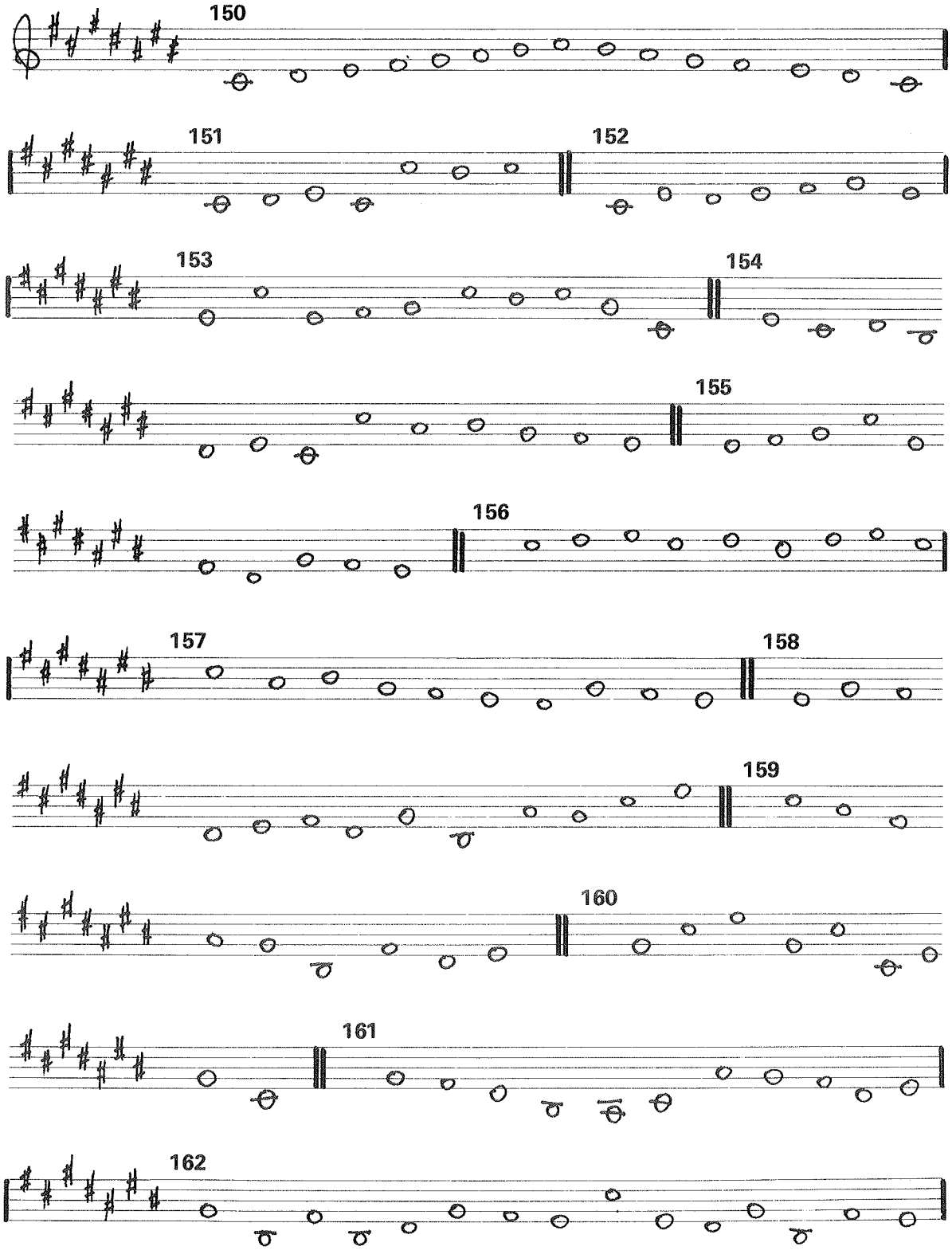
TONALIDAD DE MI BEMOL MENOR

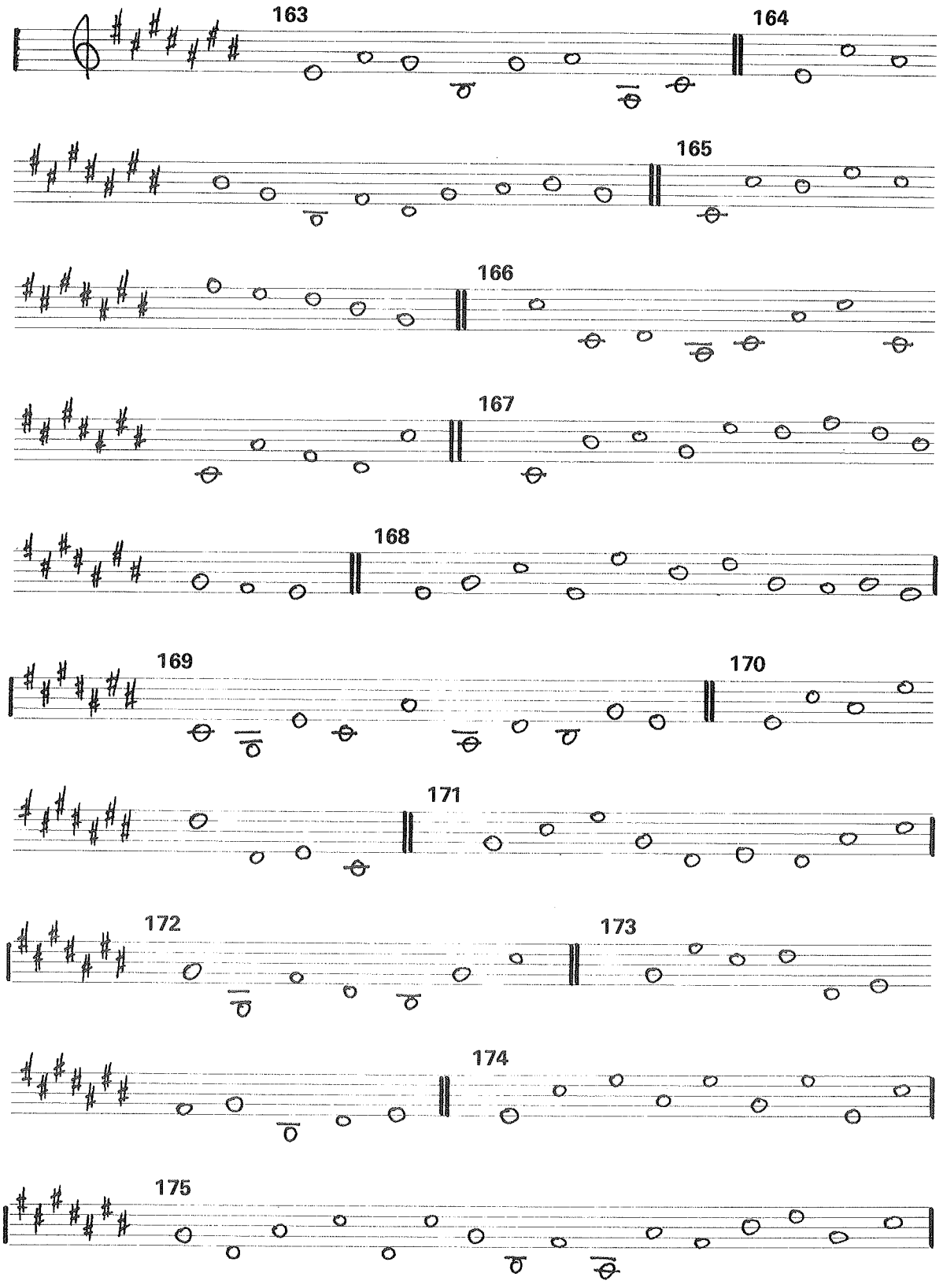


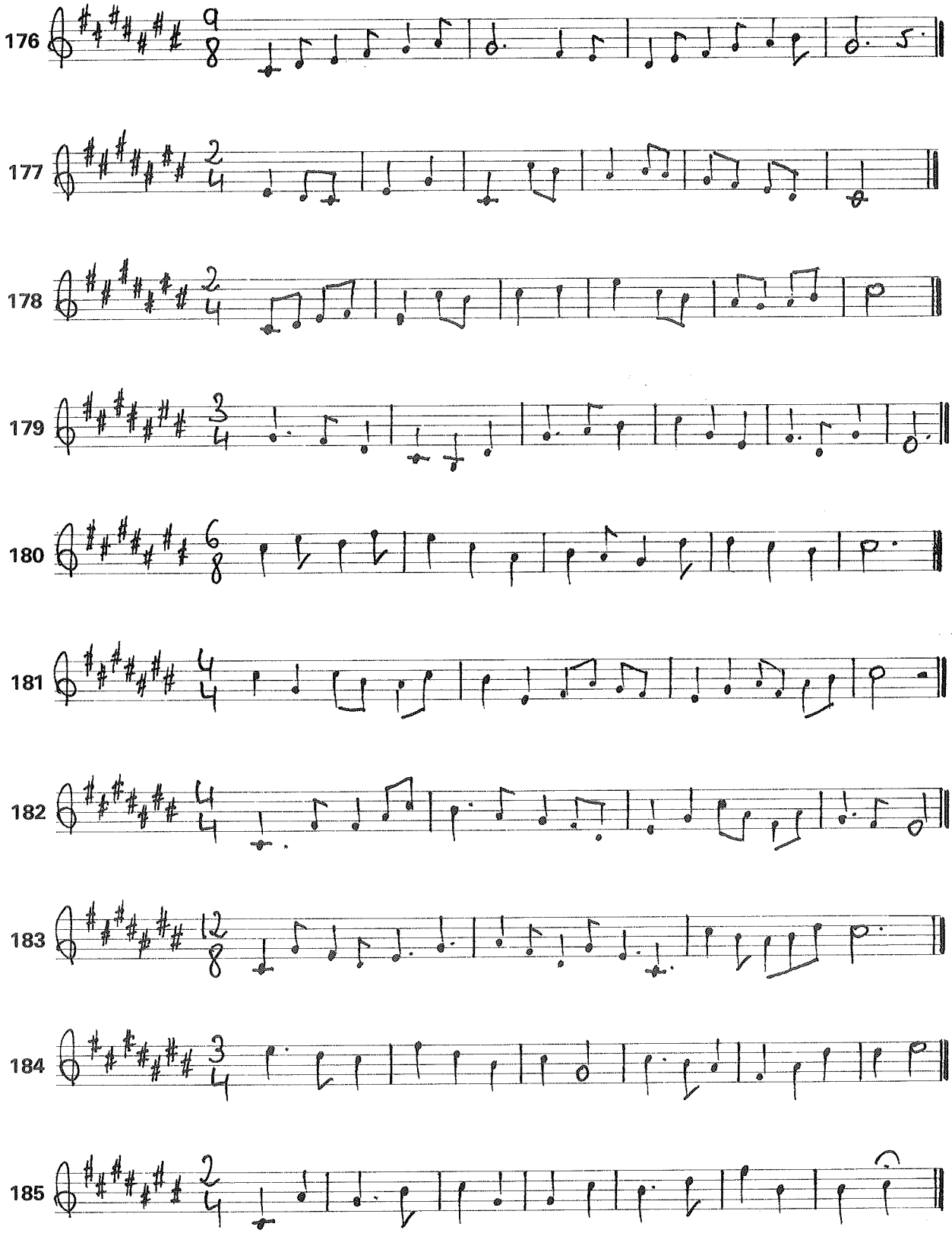

128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139


140
141
142
143
144
145
146
147
148
149

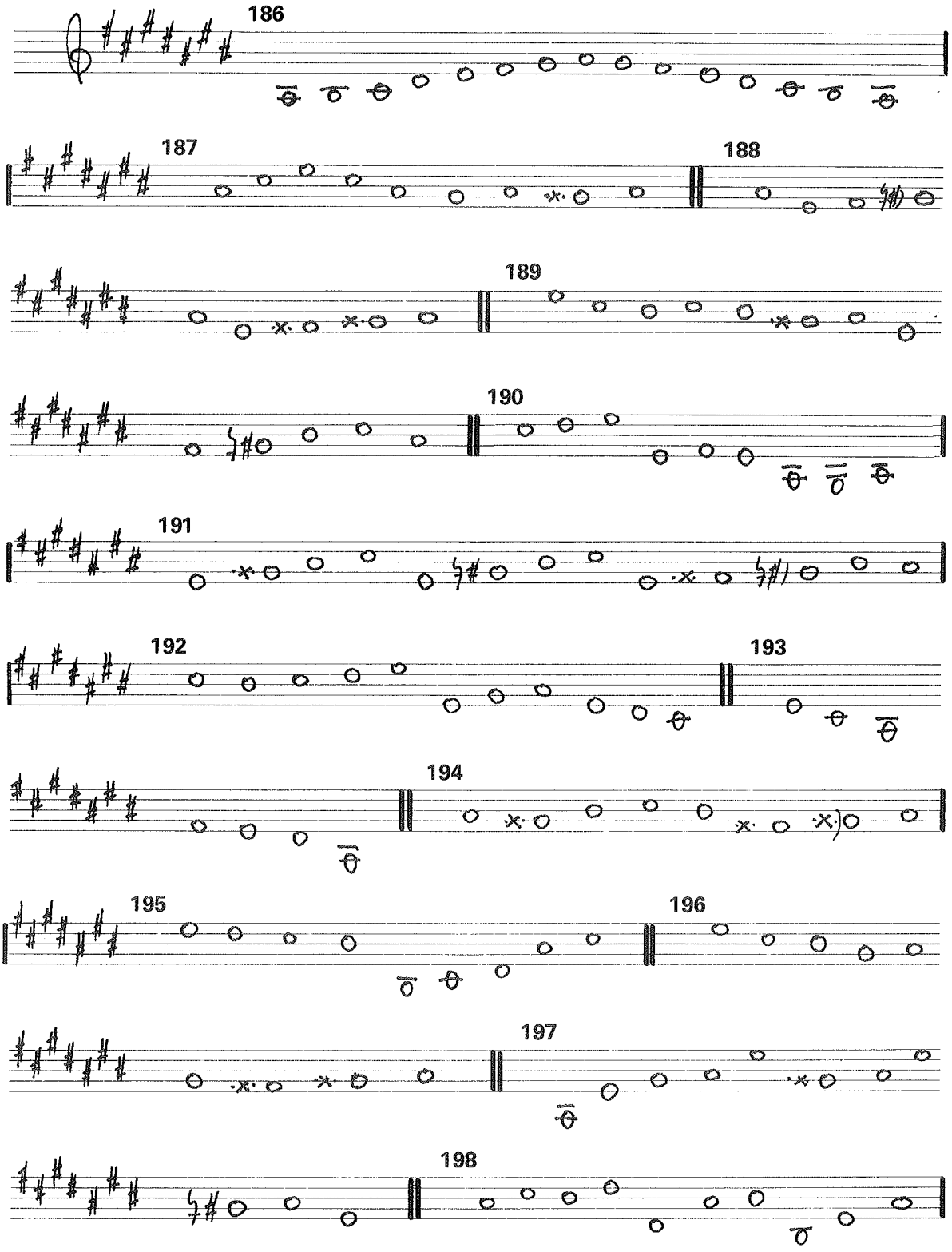
TONALIDAD DE DO SOSTENIDO MAYOR

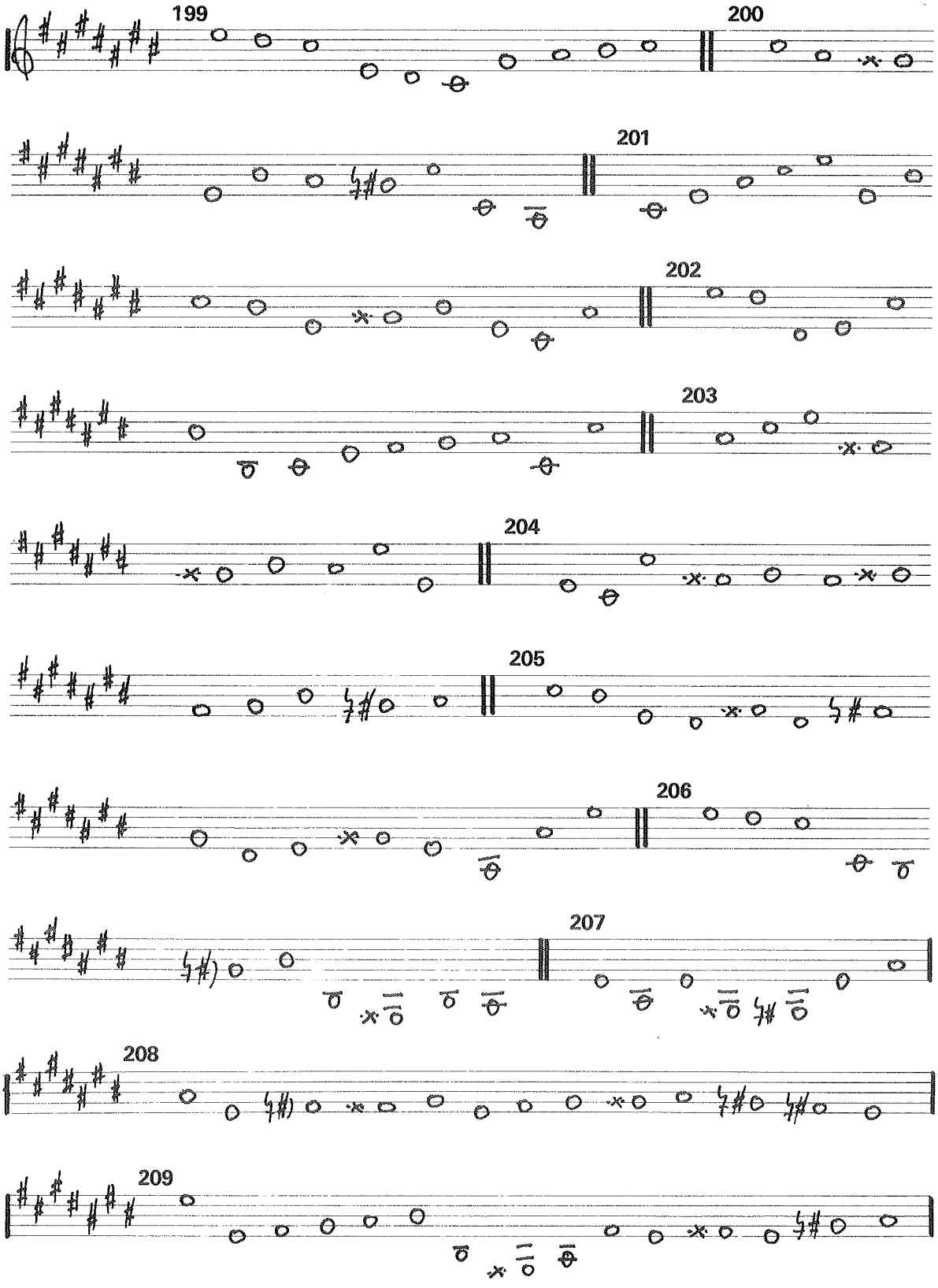


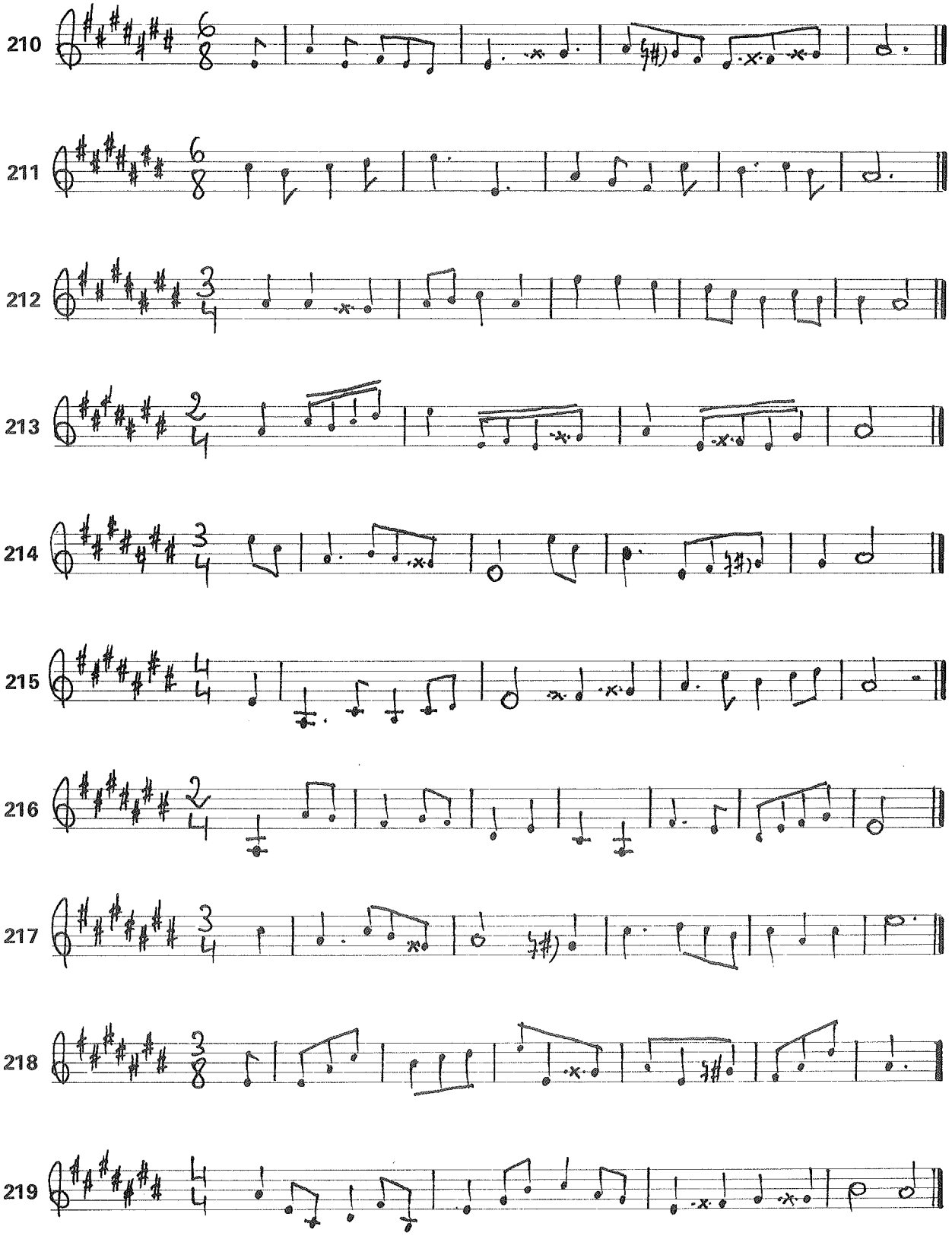

163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175


176
177
178
179
180
181
182
183
184
185

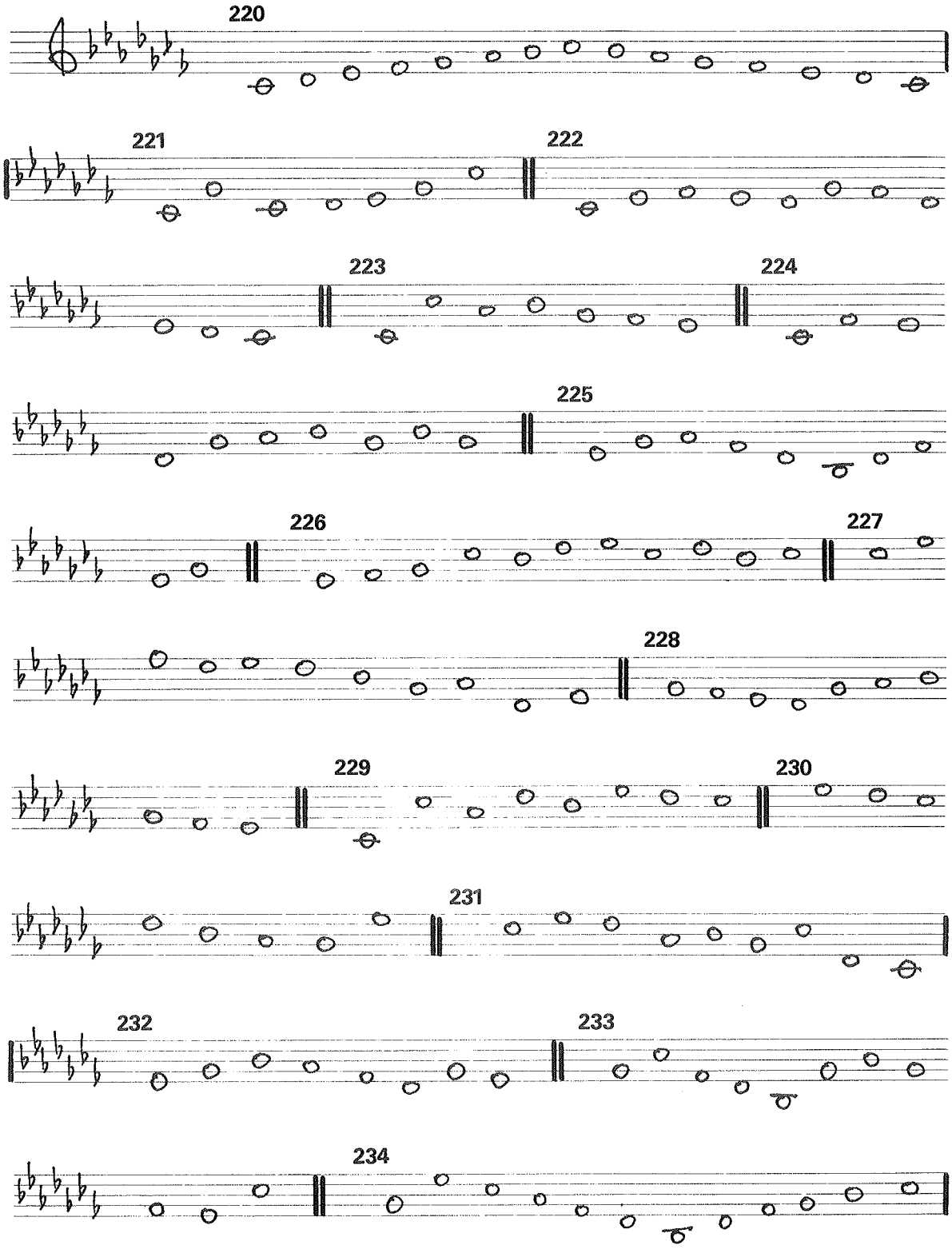
TONALIDAD DE LA SOSTENIDO MENOR

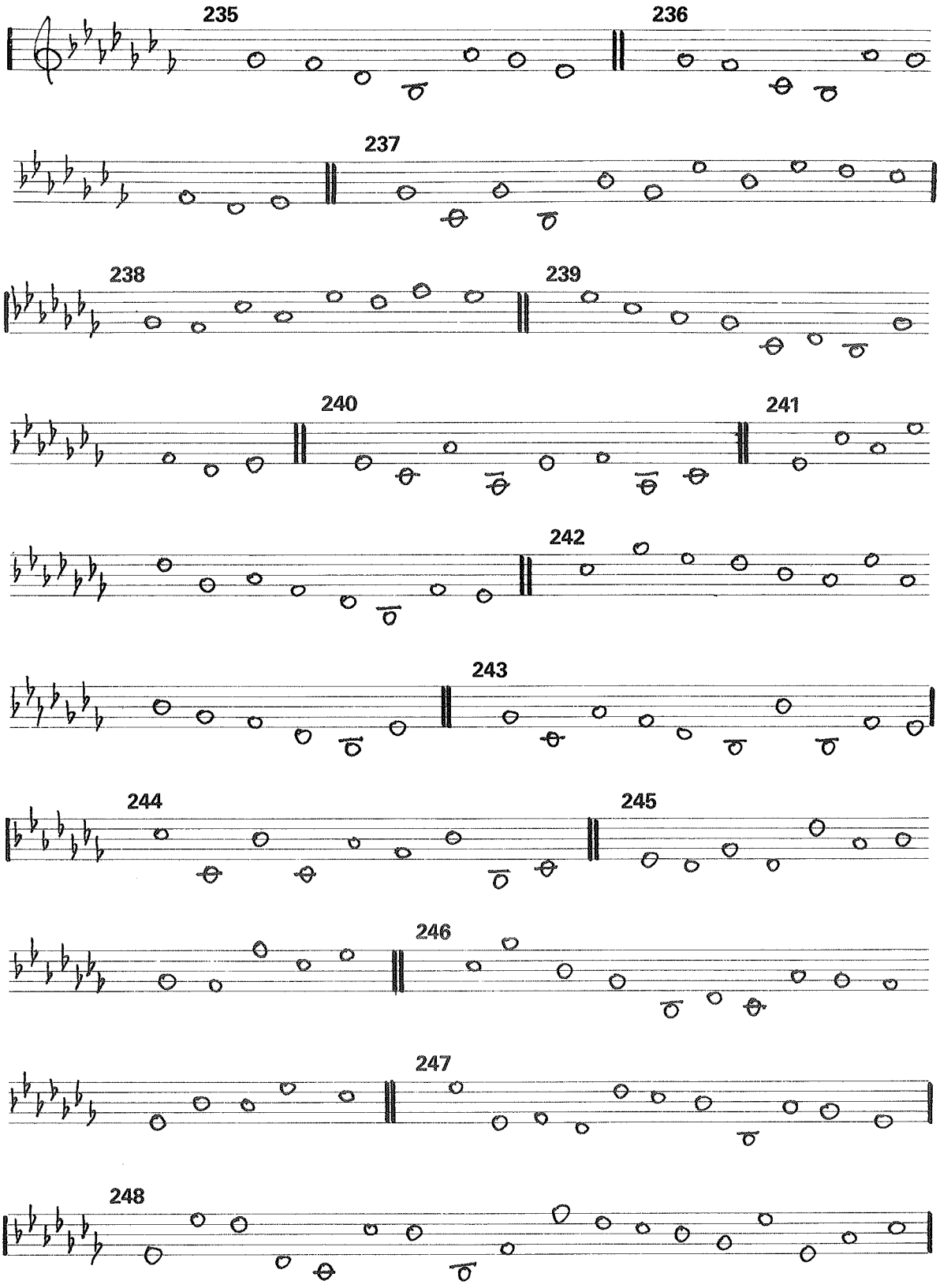


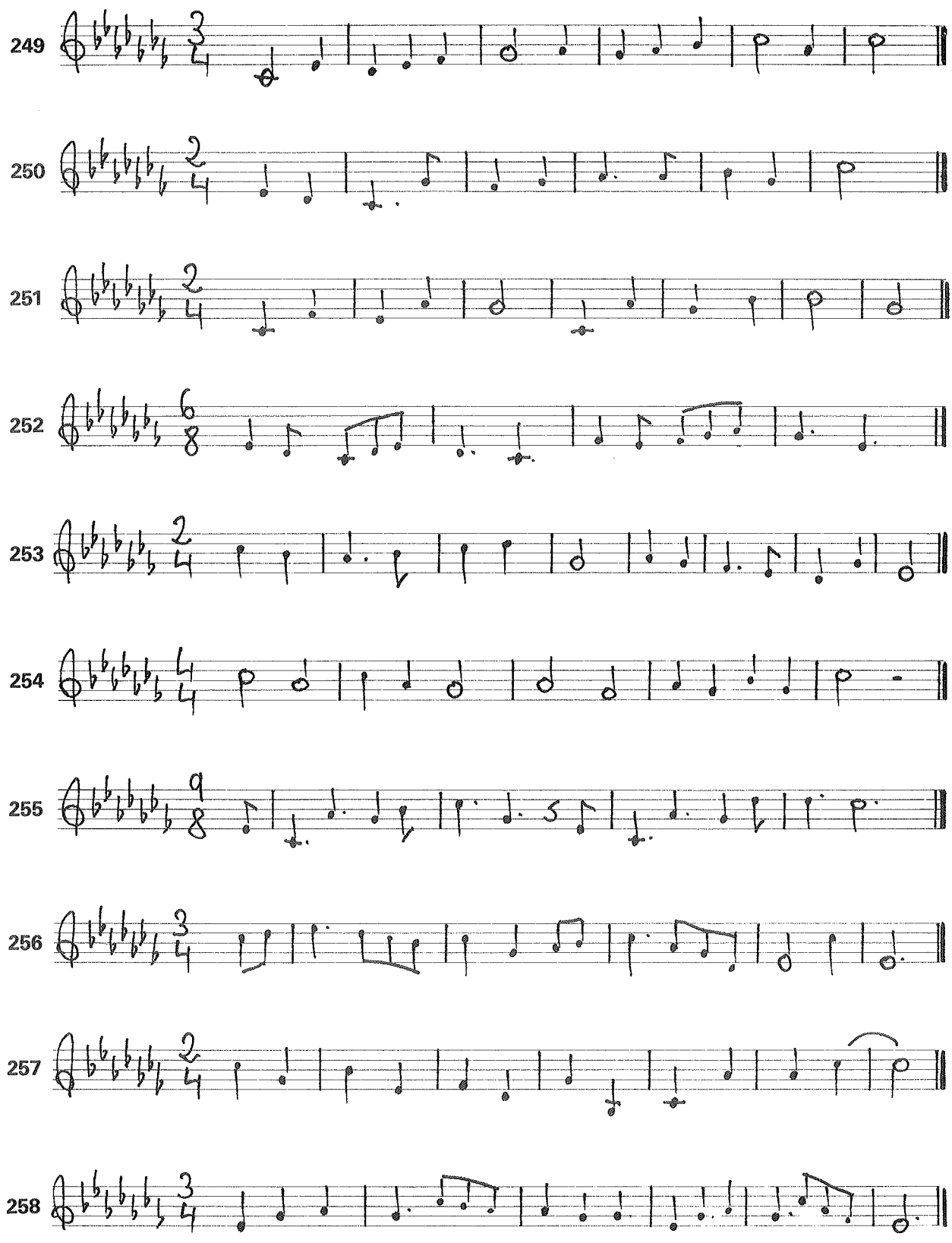

199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209


210
211
212
213
214
215
216
217
218
219

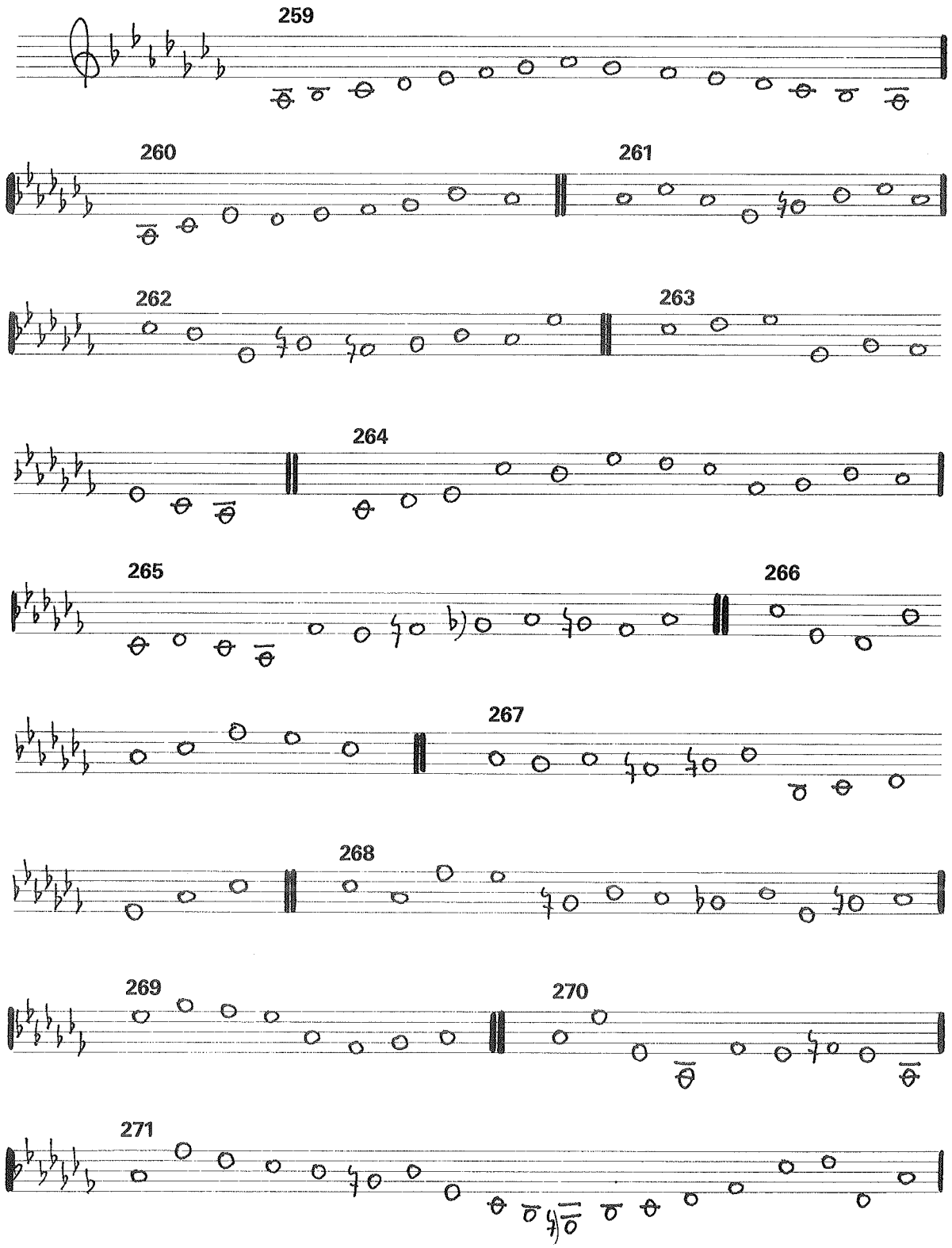
TONALIDAD DE DO BEMOL MAYOR

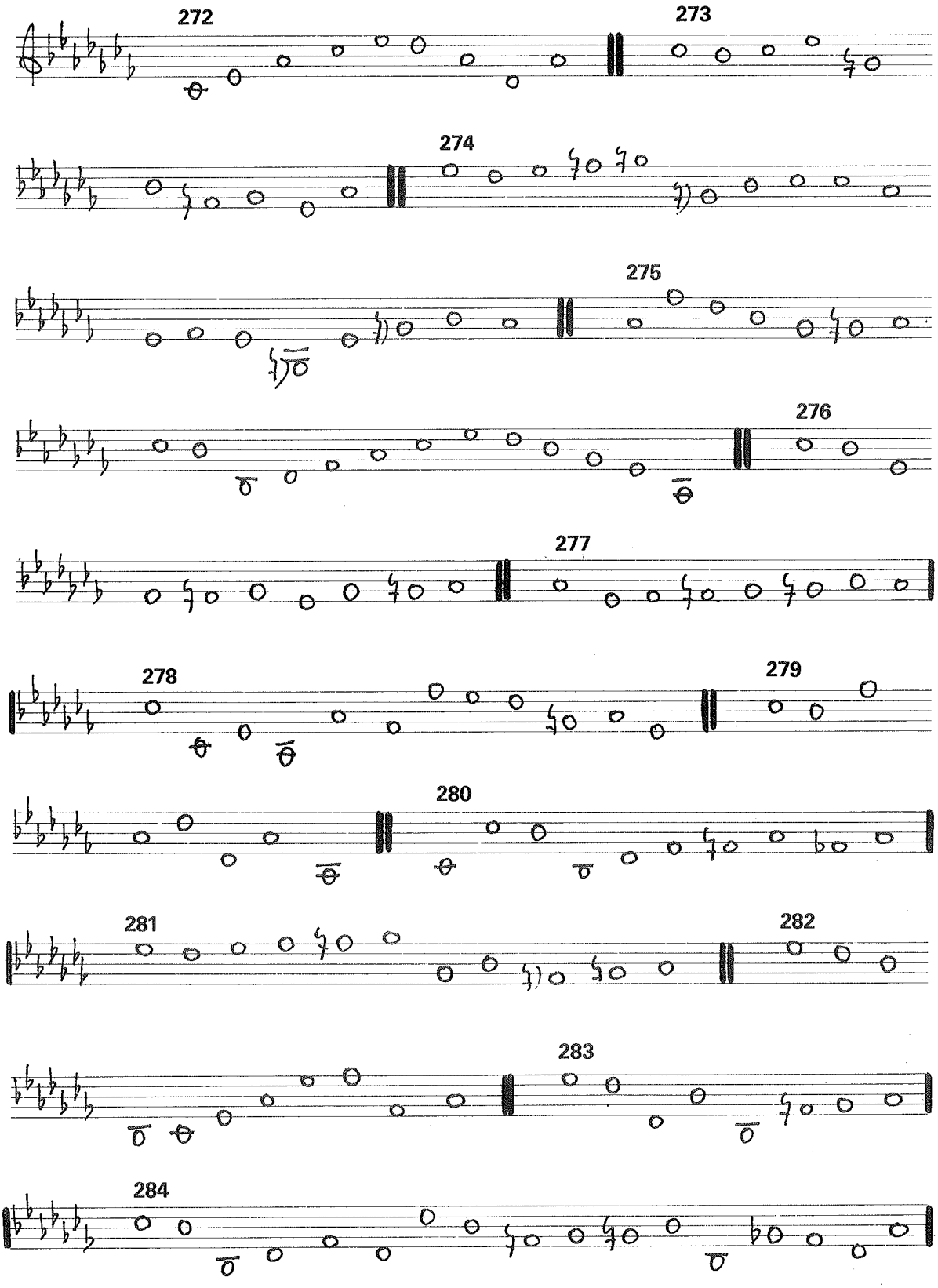


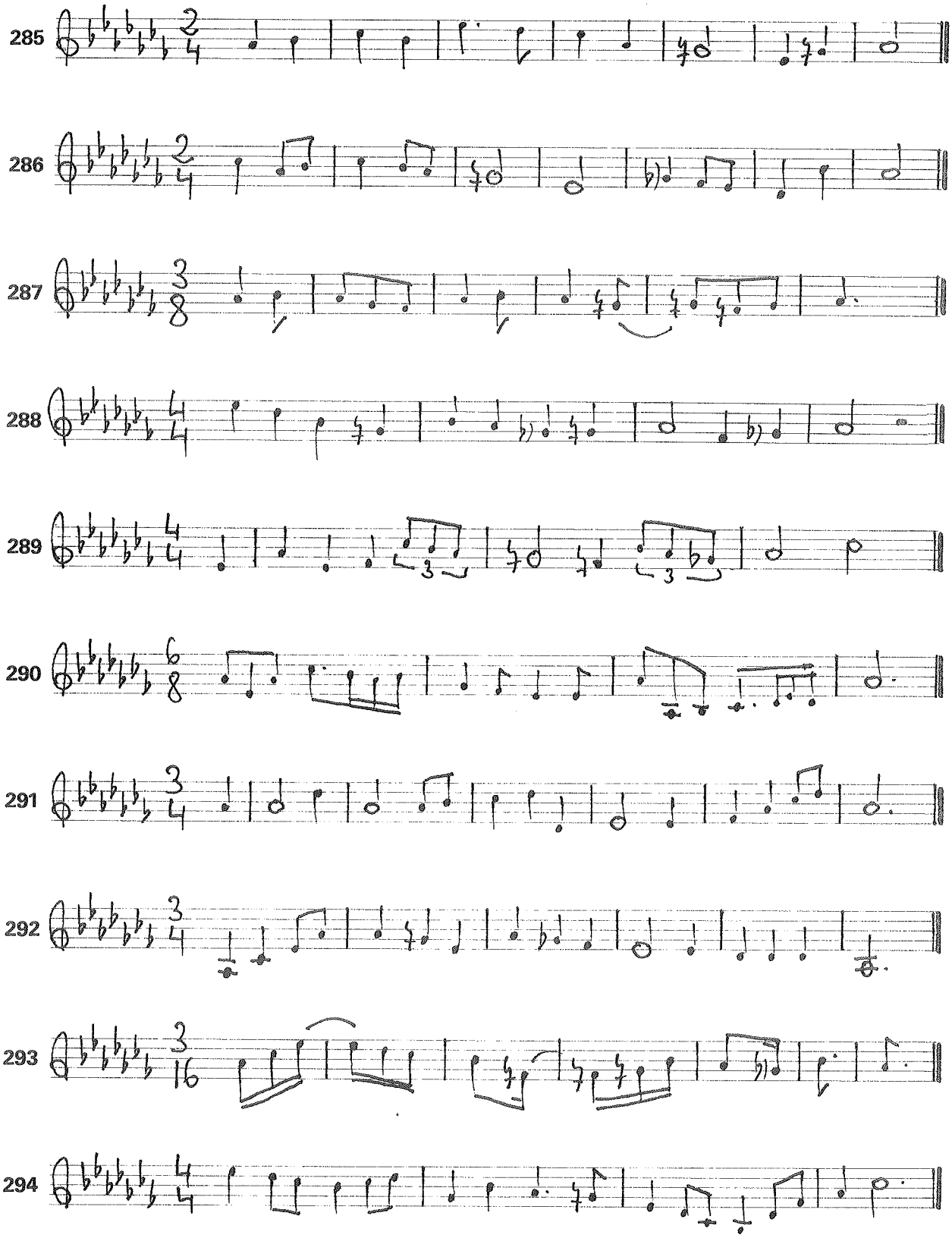

235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248


249
250
251
252
253
254
255
256
257
258

TONALIDAD DE LA BEMOL MENOR




272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284

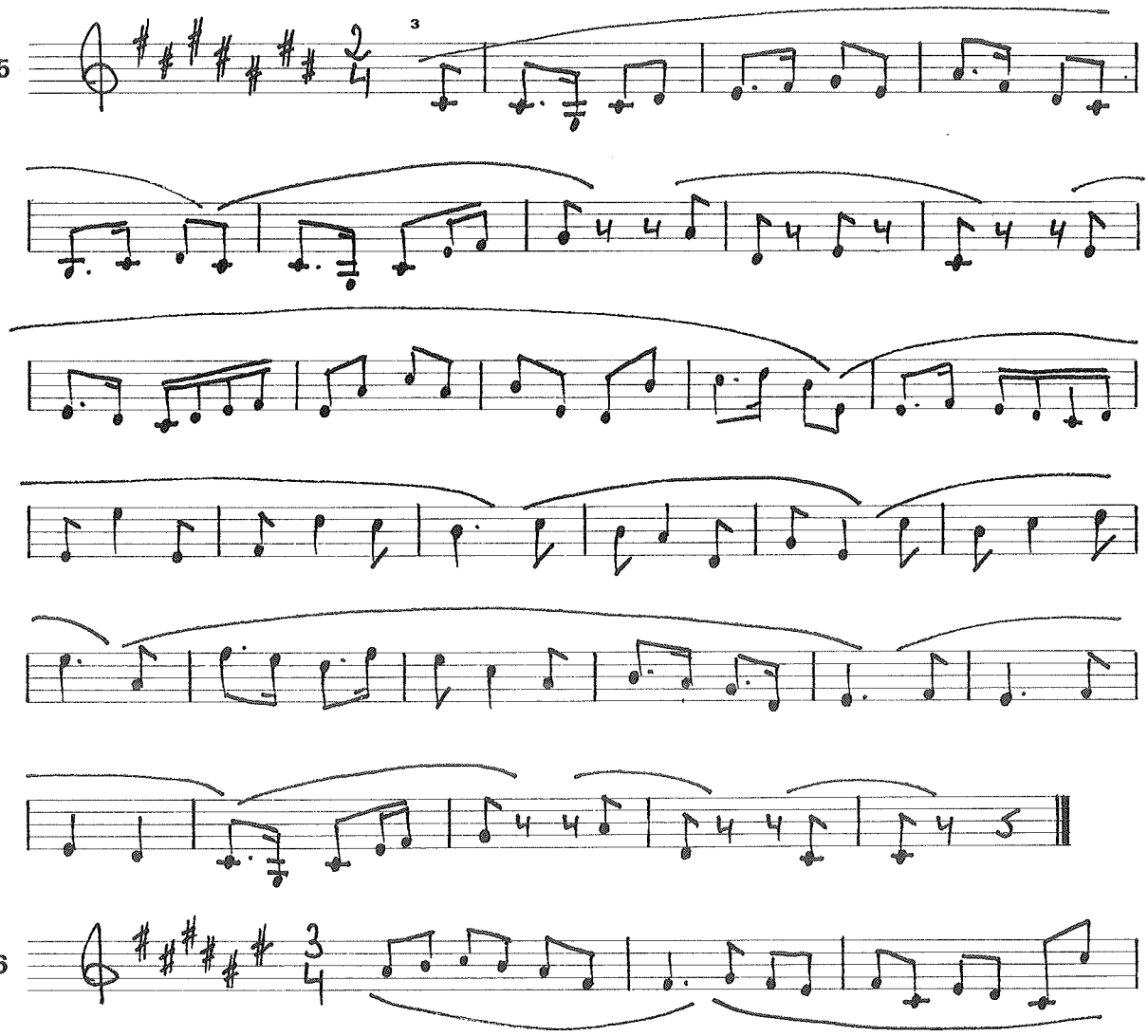

285
286
287
288
289
290
291
292
293
294

Practicados ya estos ejercicios sencillos sobre nuestras ocho tonalidades «nuevas», proponemos ahora las siguientes dieciséis líneas melódicas más extensas y algo menos sencillas. Insistimos una vez más en que cantes siempre en alturas reales, y «razonando» siempre cada intervalo, con auténtica conciencia del punto tonal en que te encuentras; es decir, que en las tónicas sientas siempre la sensación de reposo, en las sensibles, su característica atracción hacia la tónica, que las dominantes las sientas realmente como tales, etc.

En todo caso, las siguientes melodías no contienen alteraciones accidentales —más que, en algún caso, las posibles variantes de los modos menores— y ofrecen, por tanto, un sentimiento tonal diatónico muy marcado.

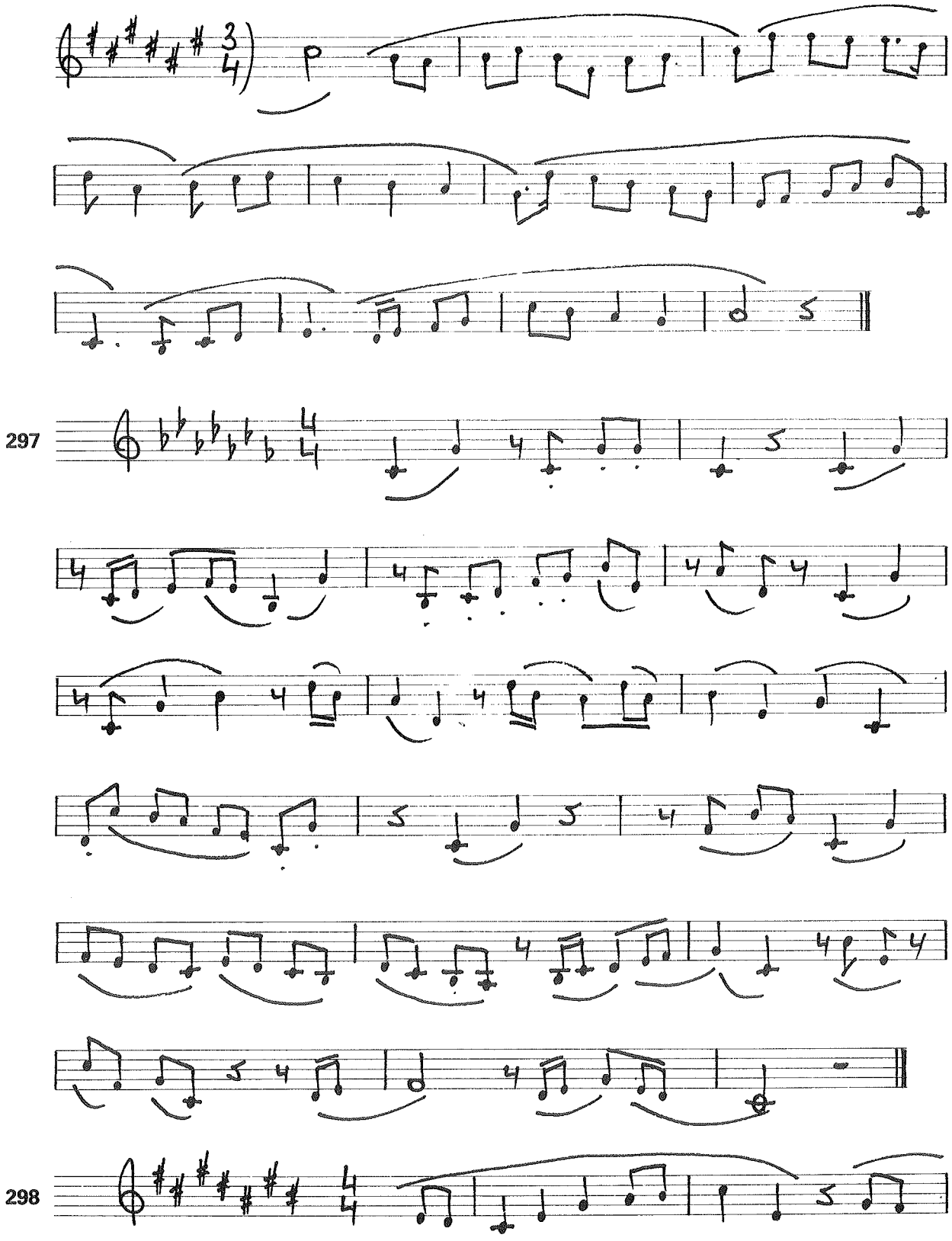
En estas melodías procuramos ya que, aun siendo muy marcadamente tonales, tengan un carácter musical no tan «pegadizo» como en los libros anteriores de esta serie C, acercándonos ya poco a poco a una estética melódica no tan convencional como la de estos libros anteriores.

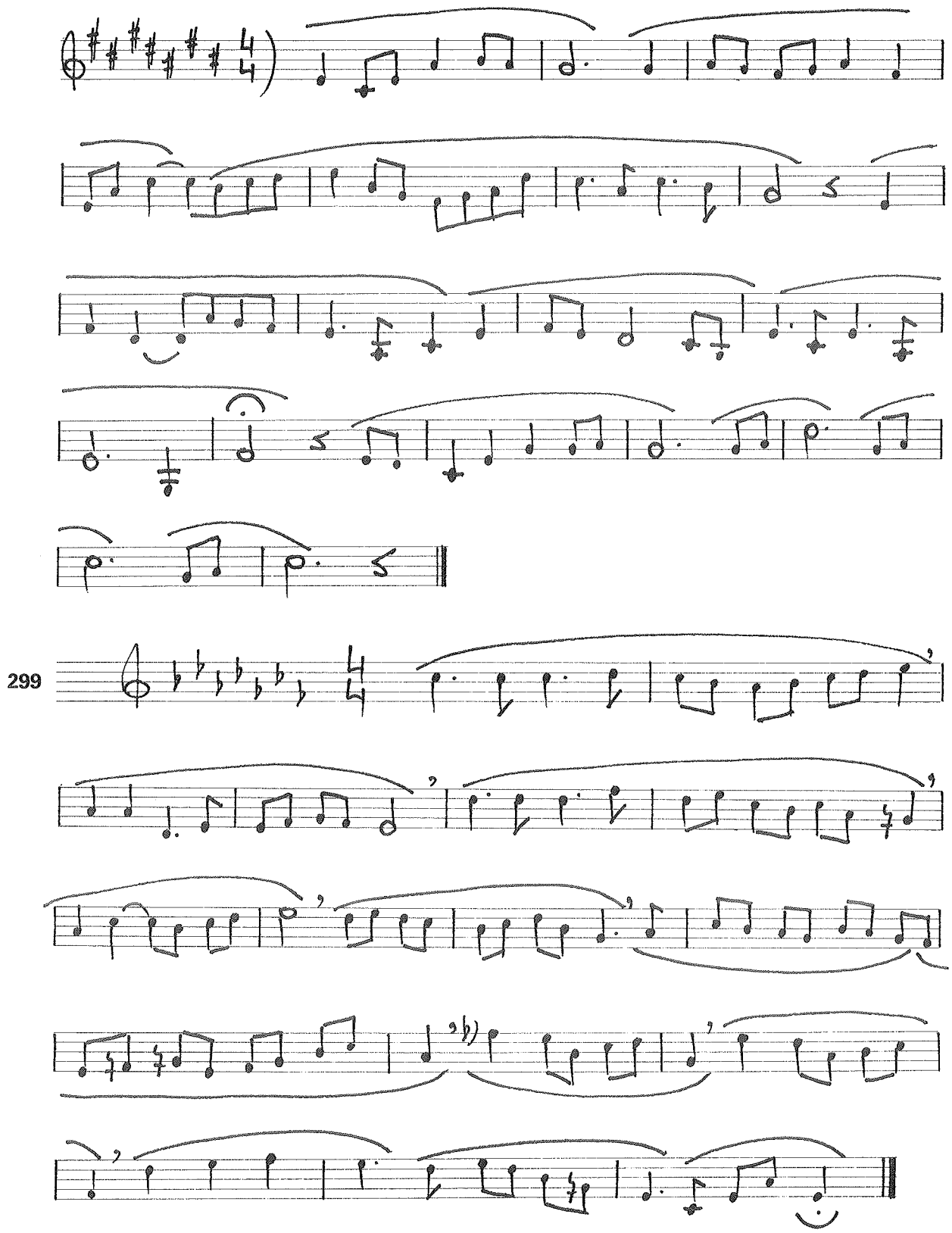
295

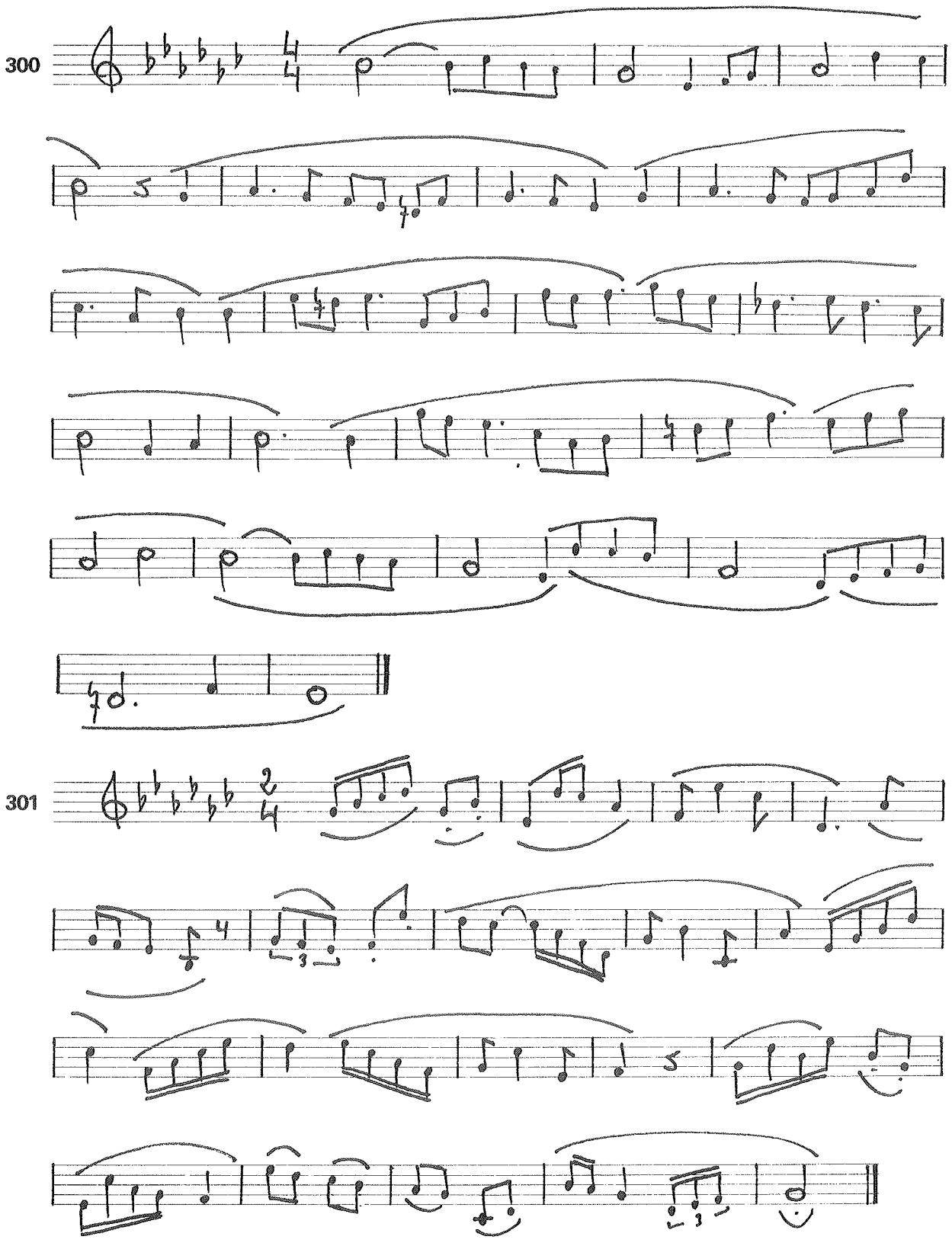


296

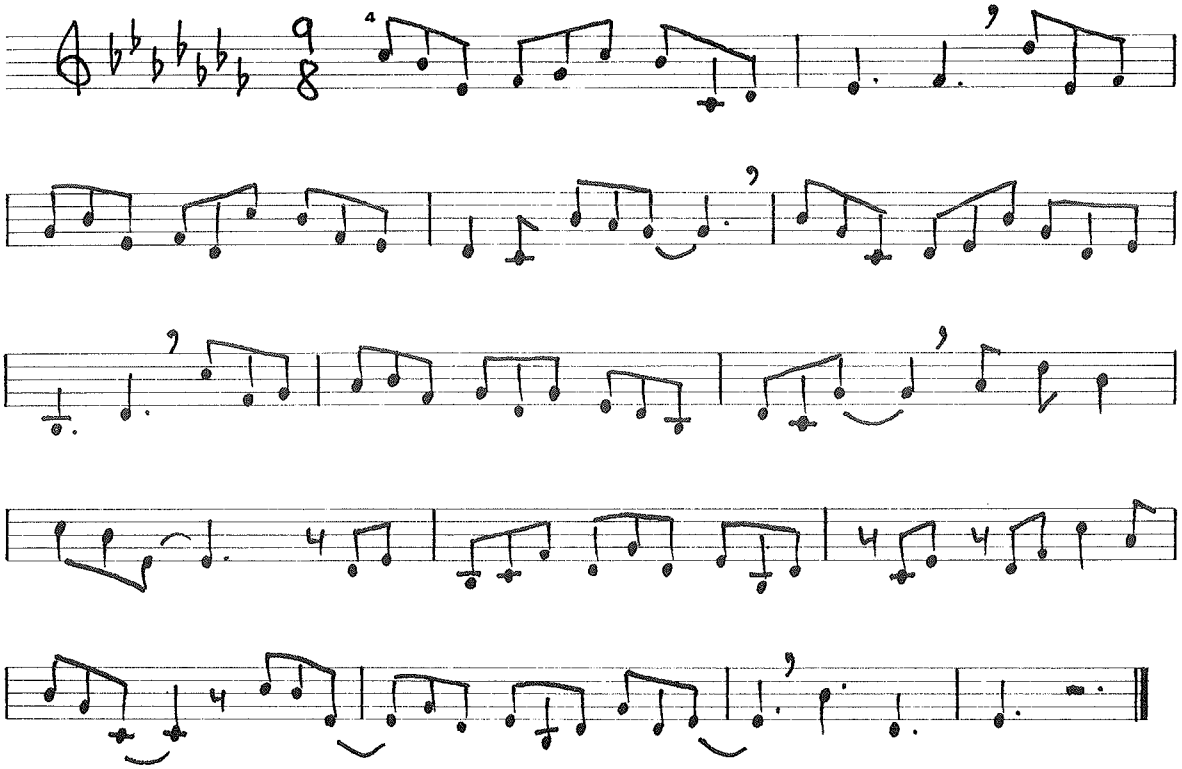
[3] En estos ejercicios no indicaremos tempo, ni tampoco carácter. Cántalos a un tempo cómodo y con el carácter que cada uno determina. Pese a su estilo didáctico, intenta, en lo que puedas, «hacer música» con ellos.


297
298

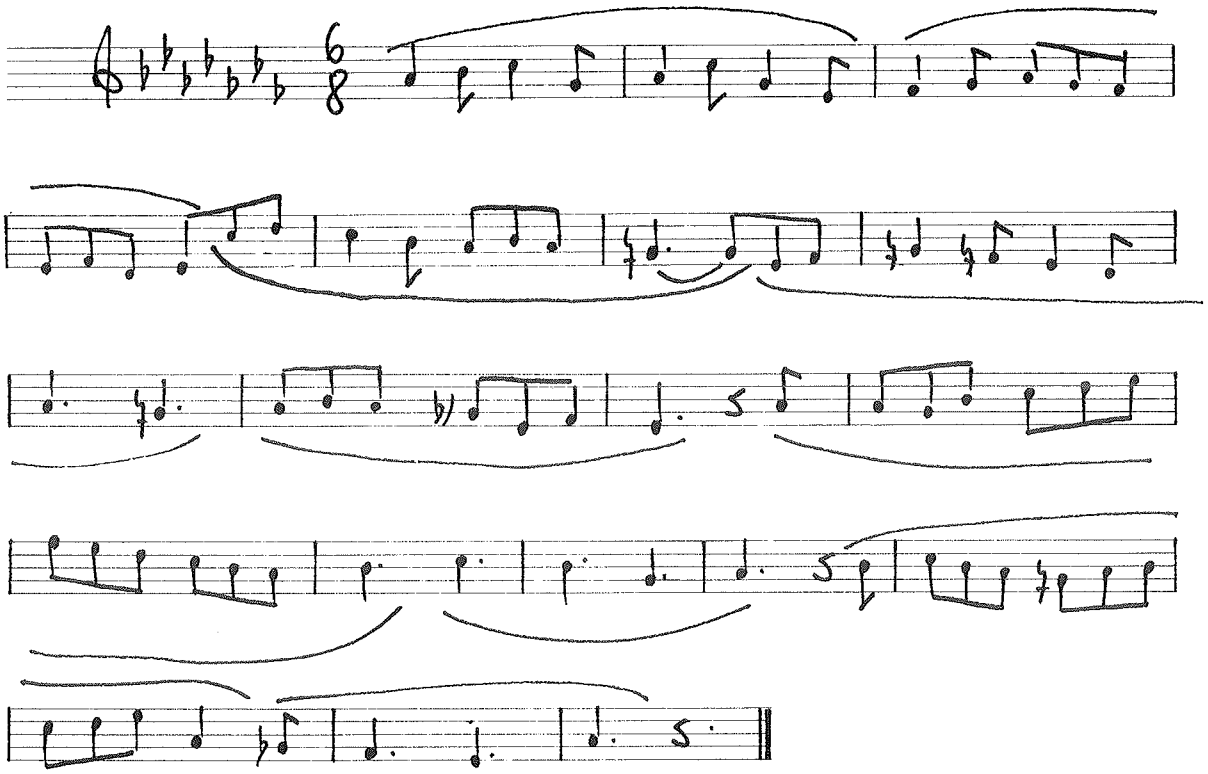

299


300
301

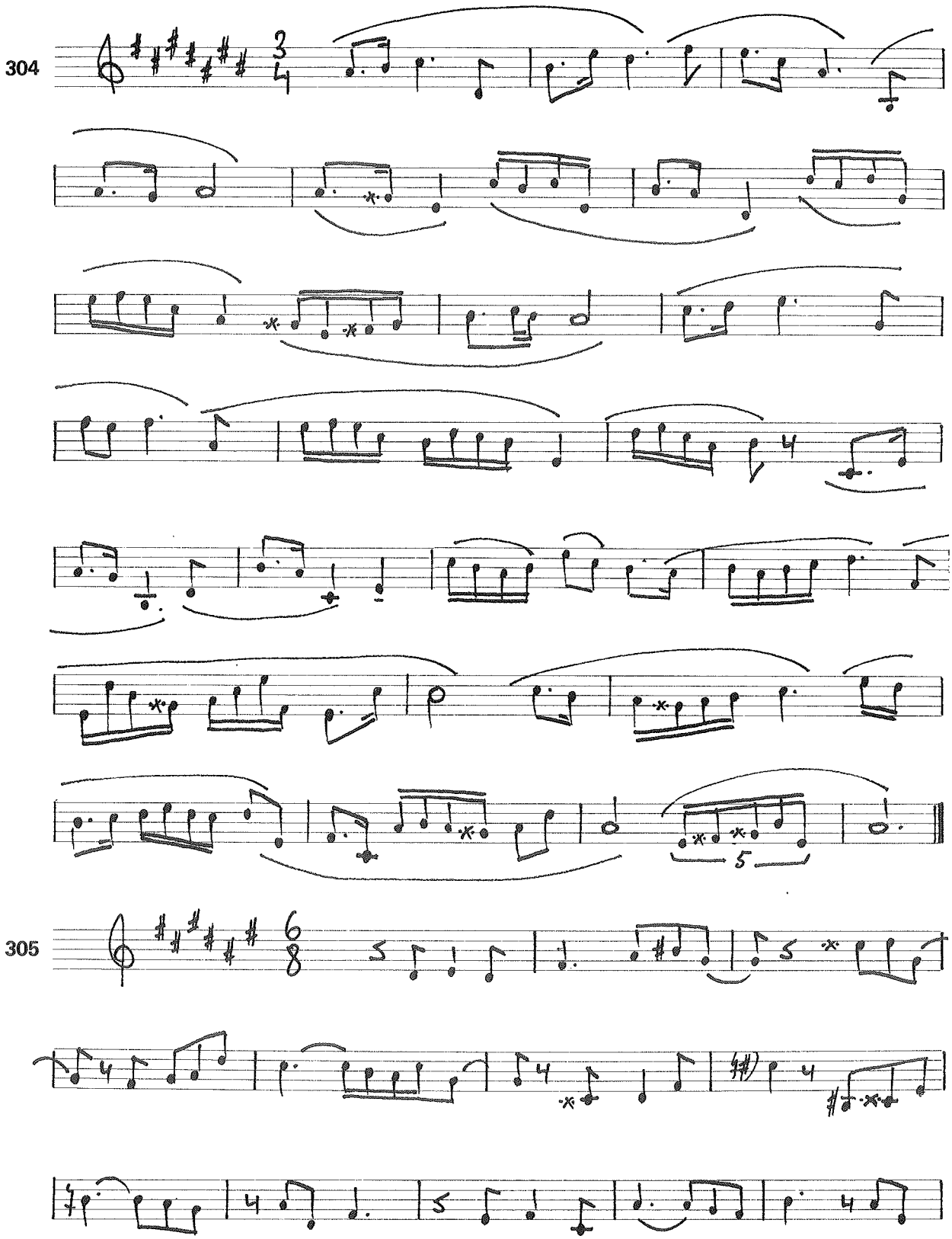
302

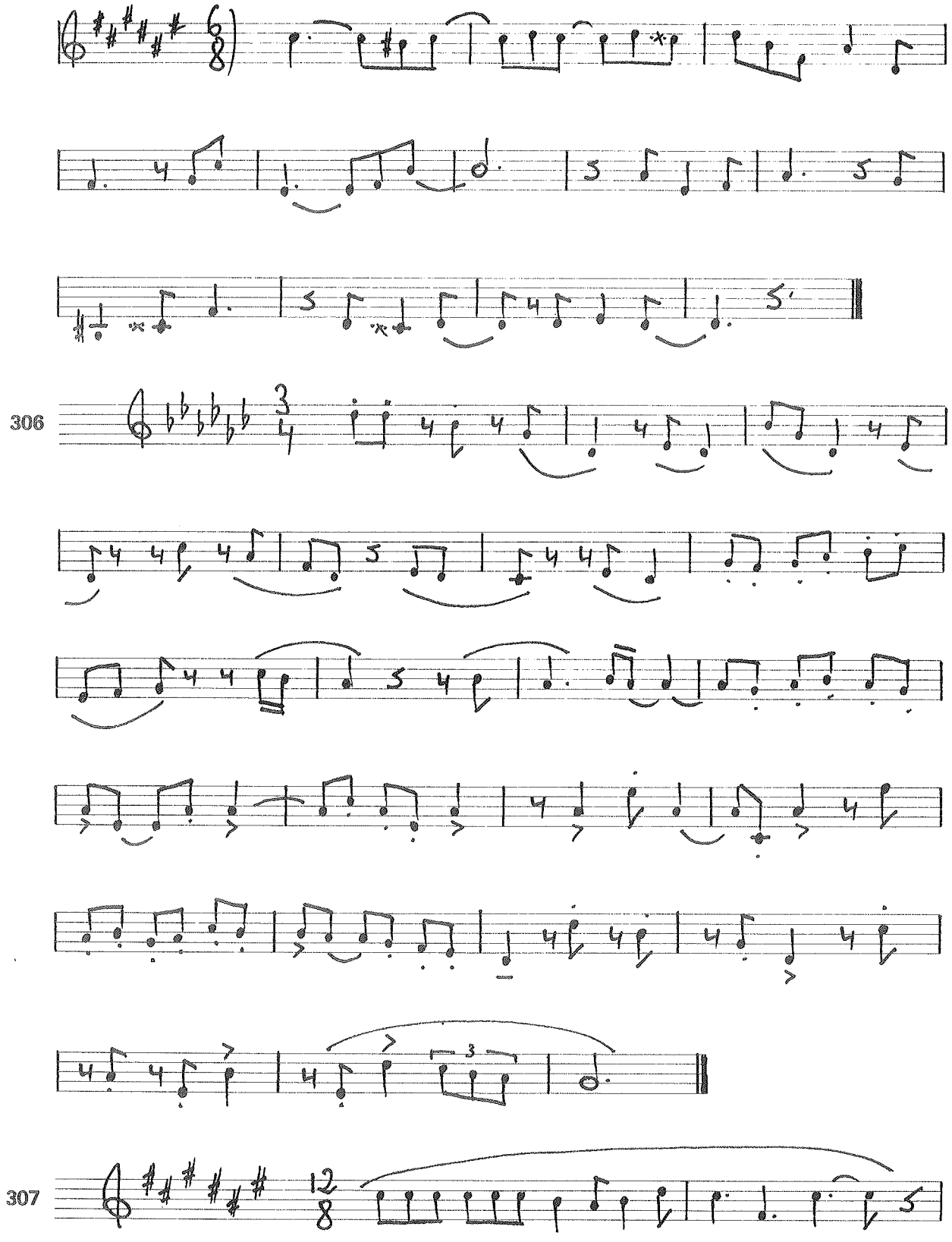


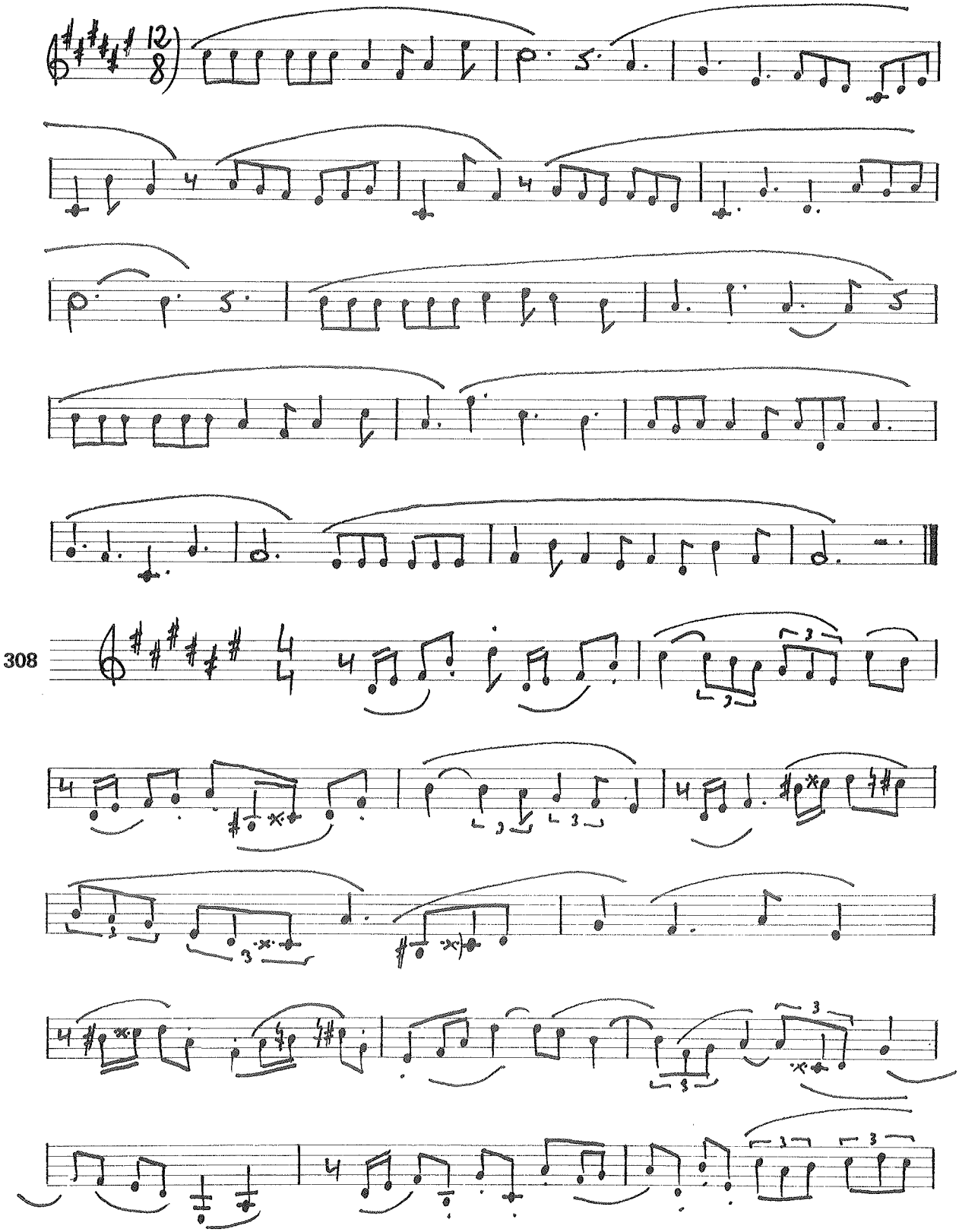
303

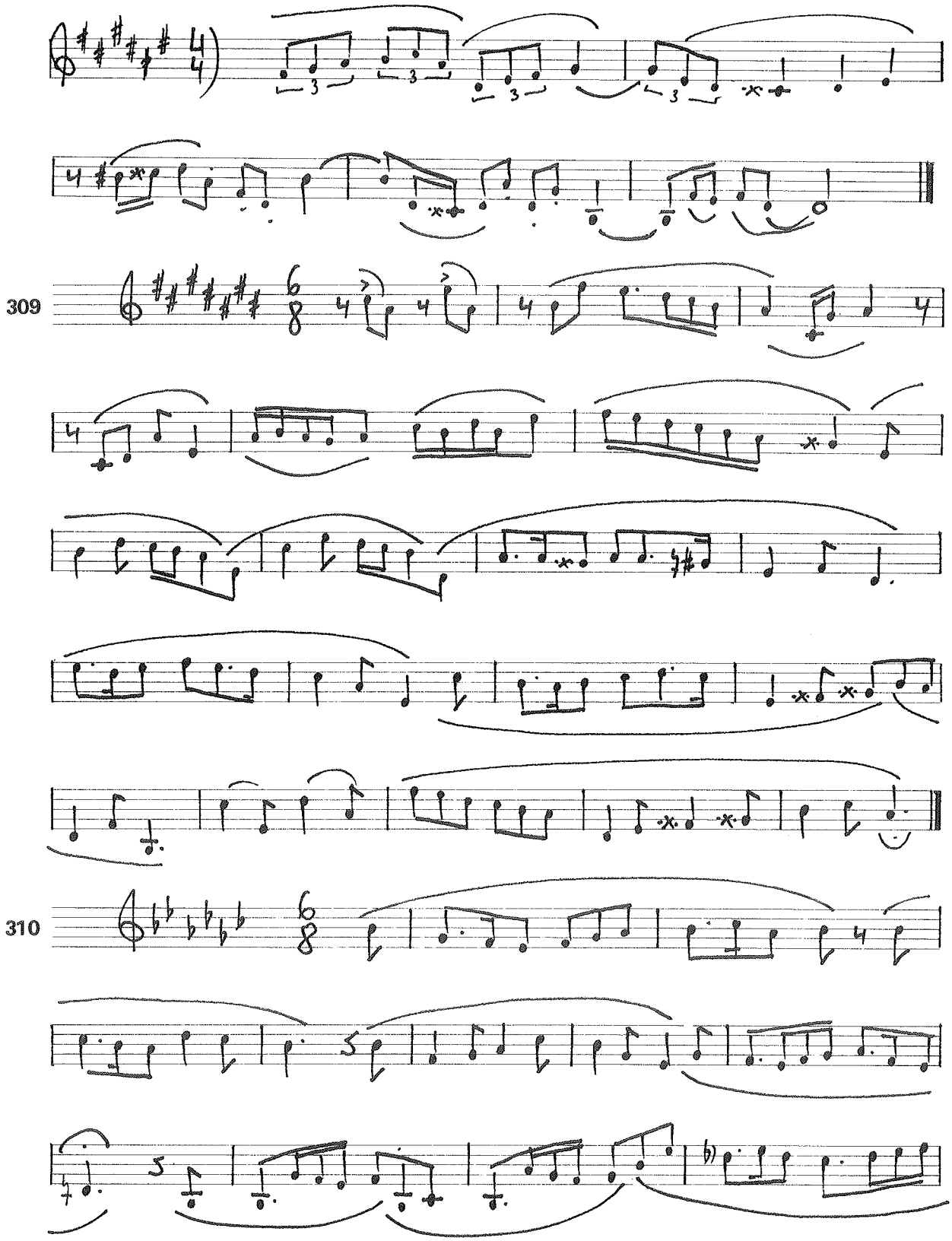


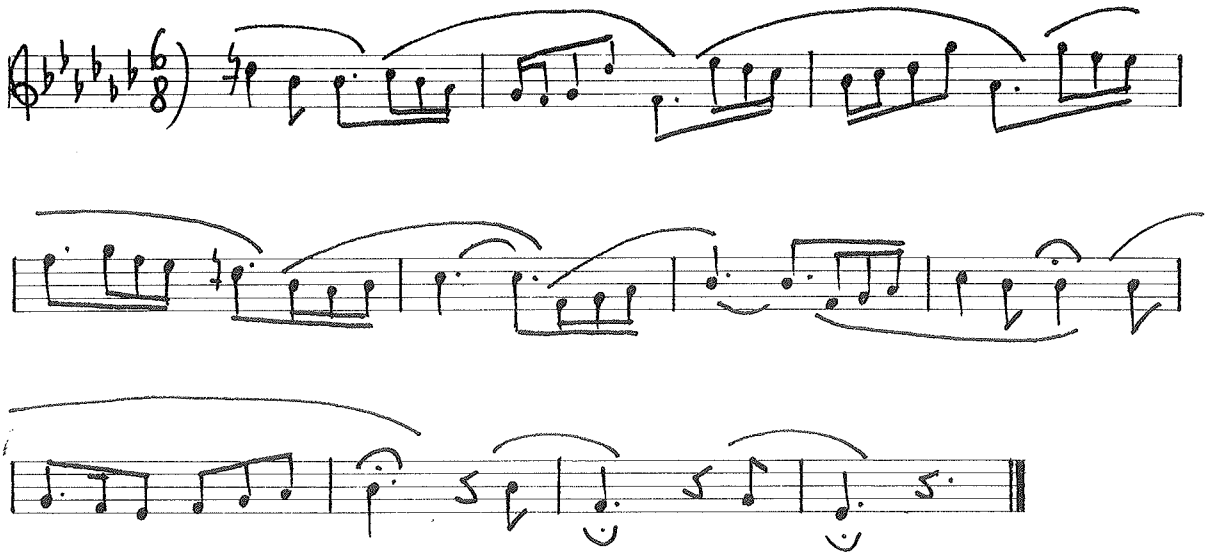
[4] Observa cómo ejercicios como éste nos presentan un estilo de melodismo diferente al lineal o lírico del que hemos venido trabajando anteriormente.


304
5
305


306
307


308


309
310

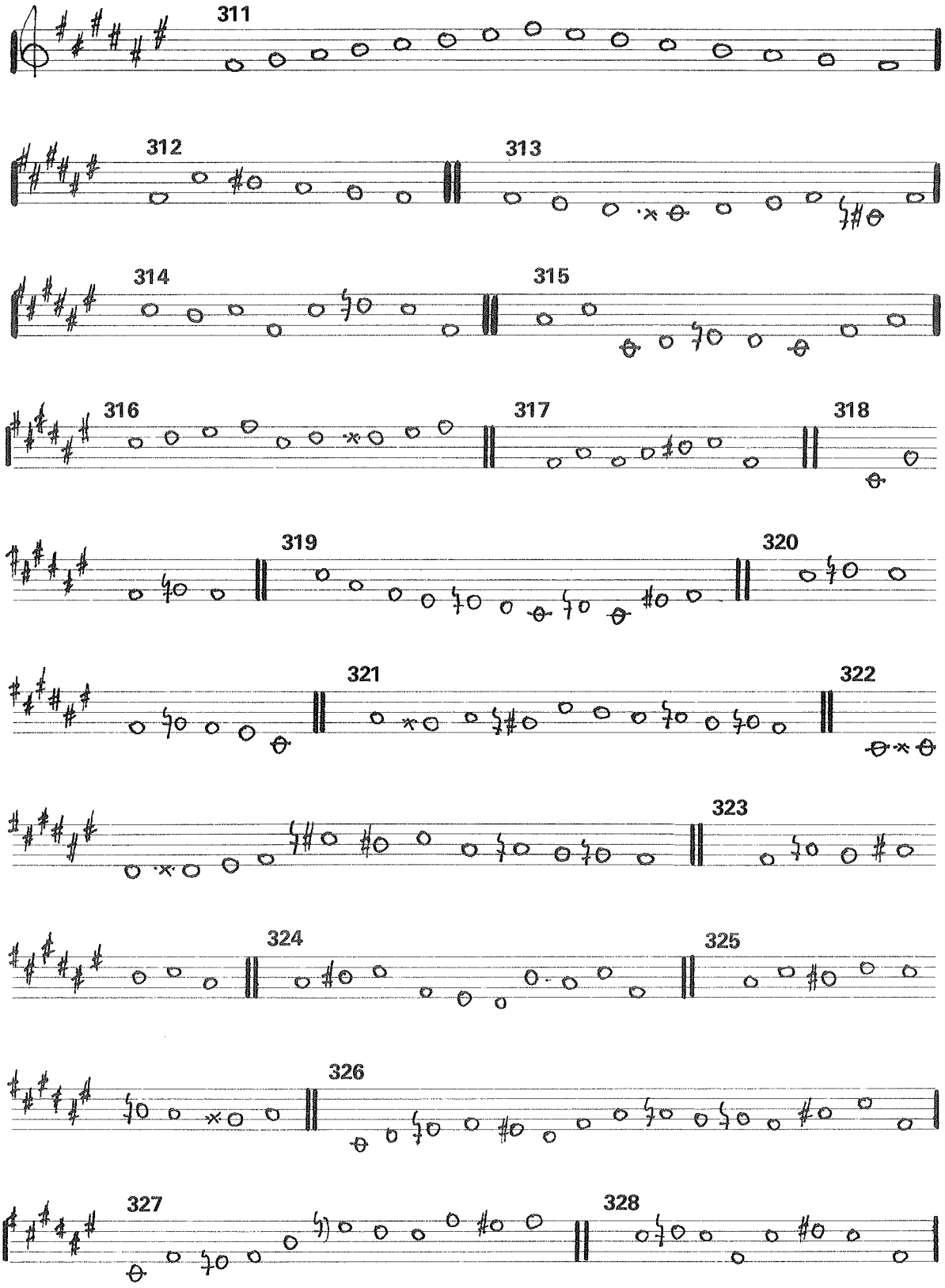


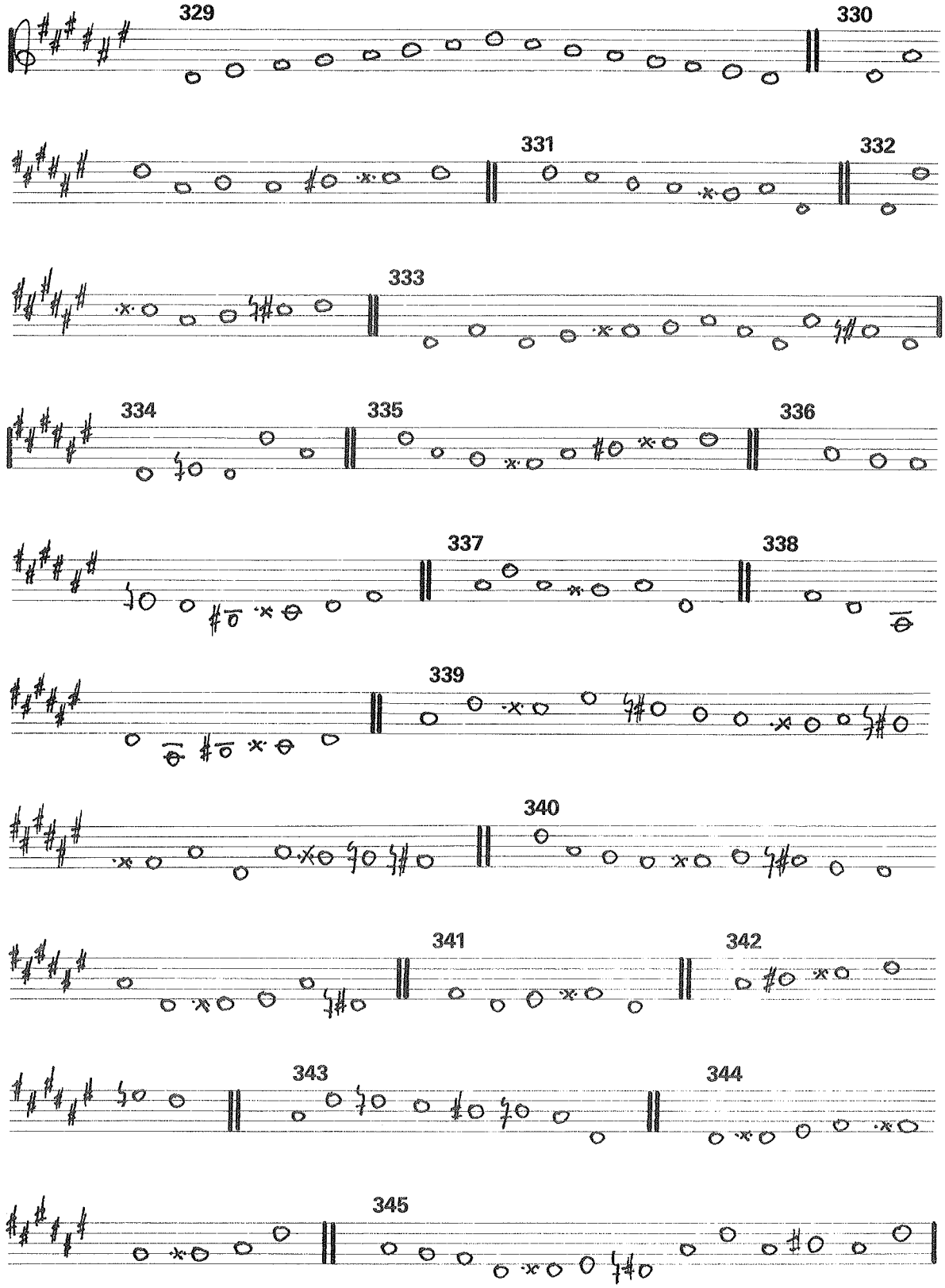
Los ejercicios del siguiente bloque están también en los ocho tonos "lejanos" que venimos practicando desde el comienzo de este libro, pero contienen ya alteraciones accidentales, si bien hemos procurado que éstas no nos determinen intevalos complicados. También hemos cuidado el que el sentimiento tonal de cada pasaje esté lo más claro posible, especialmente al comienzo y al final de cada ejercicio, que representa siempre, claro está, el sentimiento del tono principal. Como de costumbre, los practicaremos primero en intervalos sin medida determinada, y después en ejercicios propiamente «musicales», con contenido melódico-armónico.

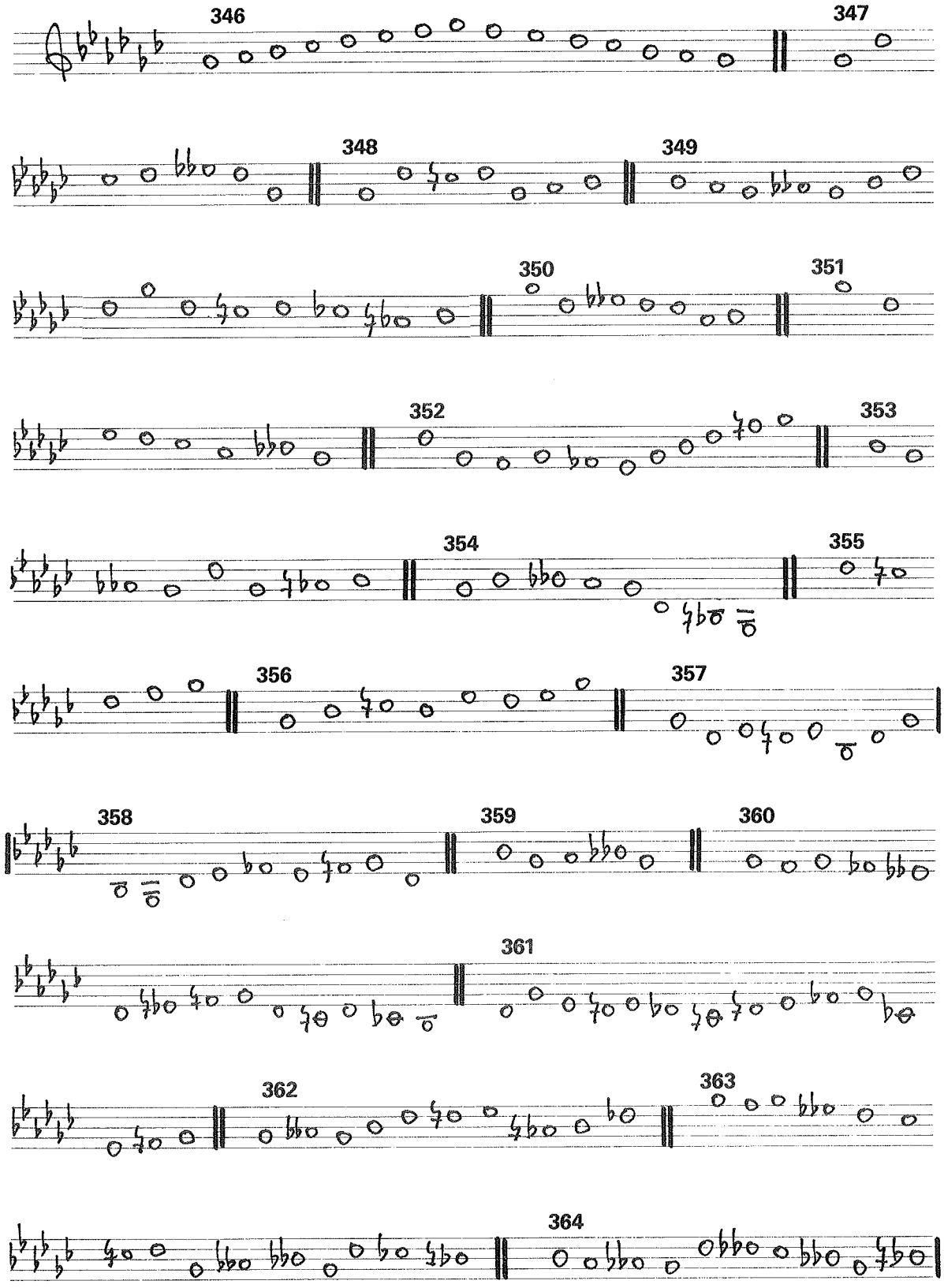
Aunque el objetivo último de estos ejercicios es su entonación sin acompañamiento instrumental, no queda descartado el que al trabajarlos —y, sobre todo, al «razonarlos»— te oriente tu profesor con sencillos acordes de acompañamiento (con piano u otro instrumento polifónico), lo que pudiera facilitar el estudio.

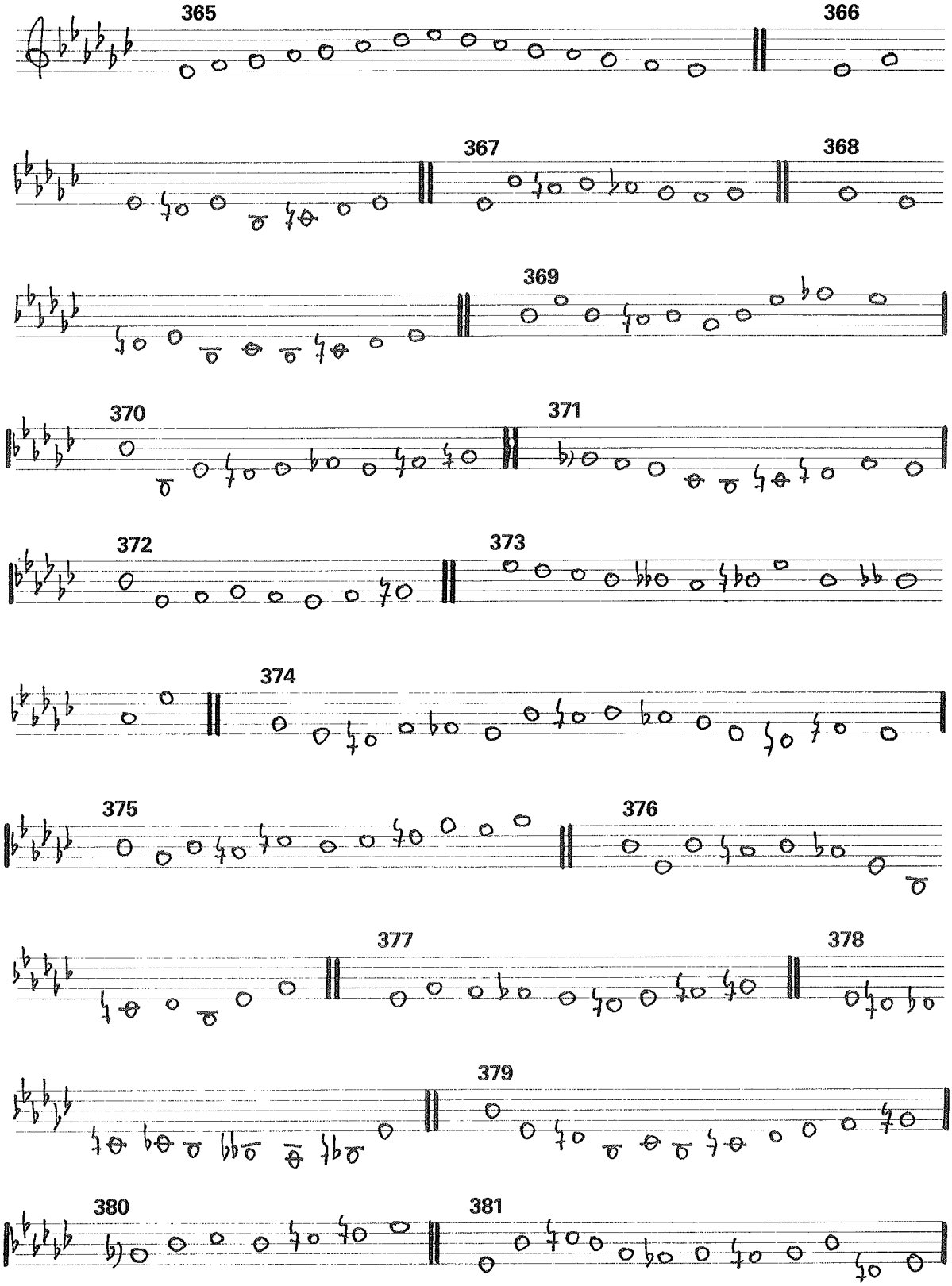
Evidentemente, la utilización de accidentales sobre tonalidades con numerosas alteraciones propias supone una cierta complejidad «visual», generalmente con abundantes dobles alteraciones, becuadros seguidos de alteraciones simples[5], etc. Pero volvemos a insistir en que nada de esto debe desanimarte: si dominas el estado diatónico de cada tonalidad —sea ésta cual fuere— las alteraciones accidentales las comprenderás perfectamente como movimientos de paso, cromáticos, modulatorios, etc., y no te plantearán mayor problema.

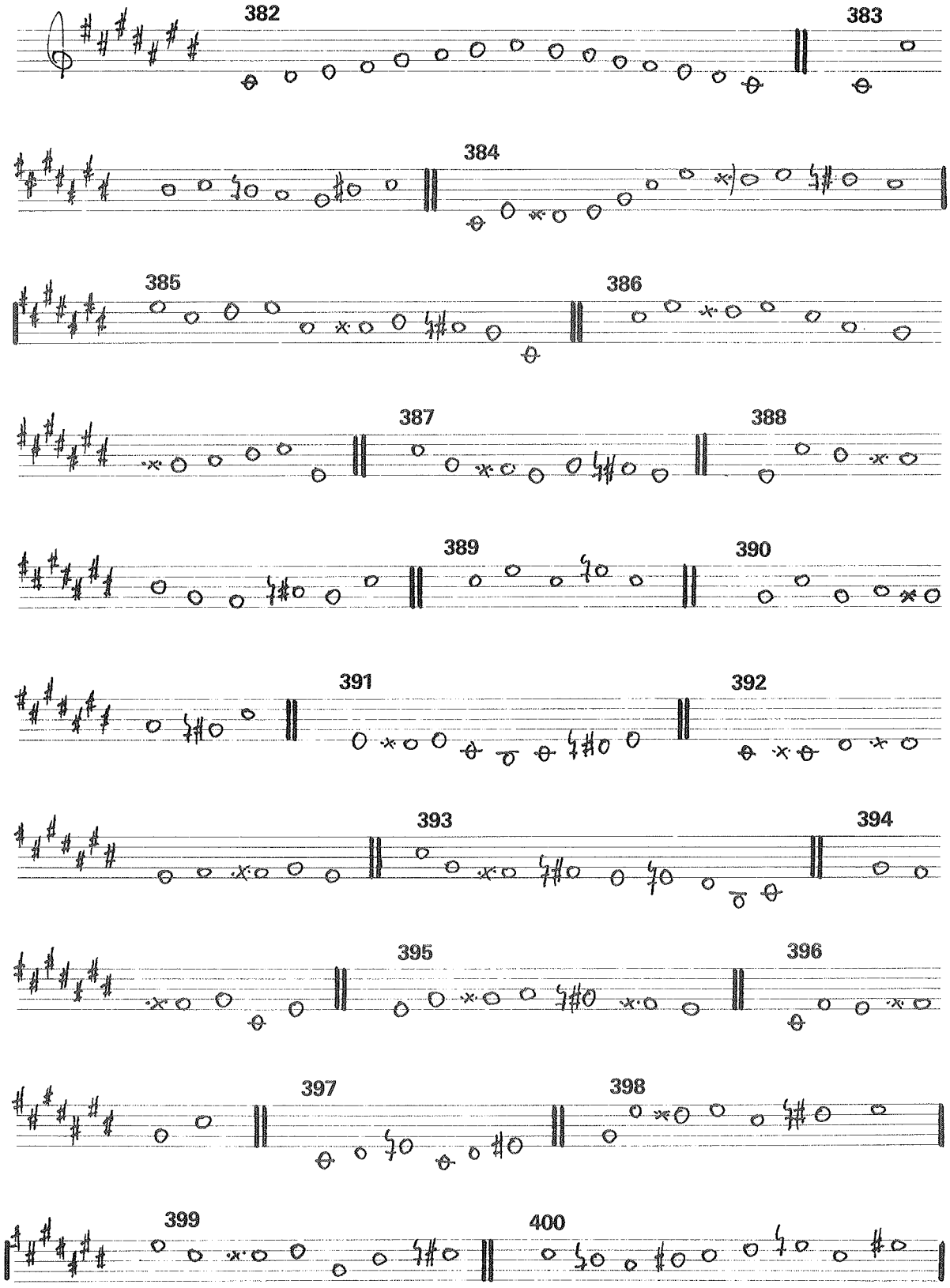
[5] Volvemos a recordarte que en los ejercicios sin compasar entenderemos que una alteración mantiene su vigor hasta el final de cada ejercicio. También recordamos que una alteración doble es anulada por un solo becuadro, y que, si después se quiere alterar esa misma nota con alteración simple, colocaremos tal alteración simple después del becuadro.

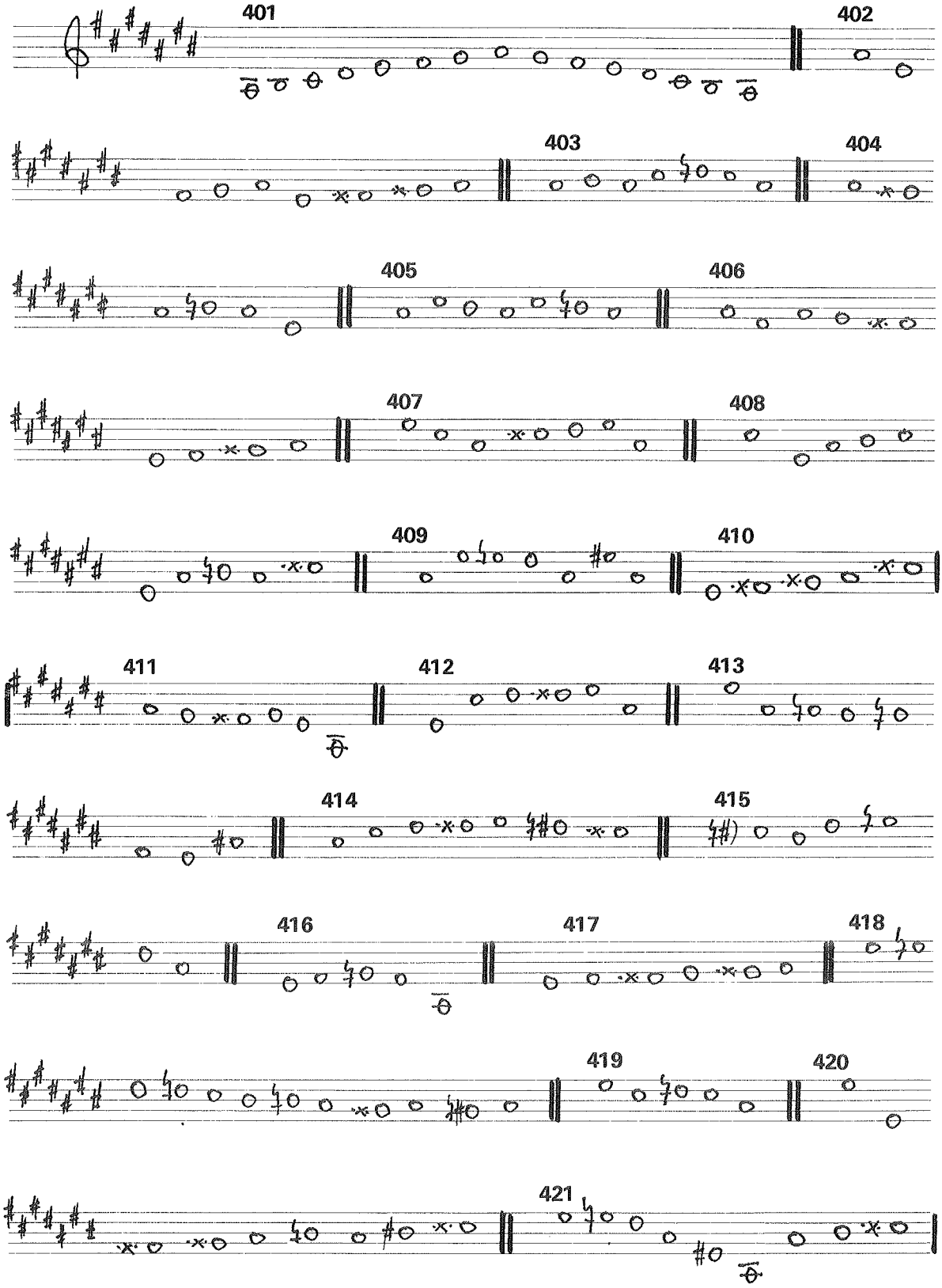

311
312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327
328

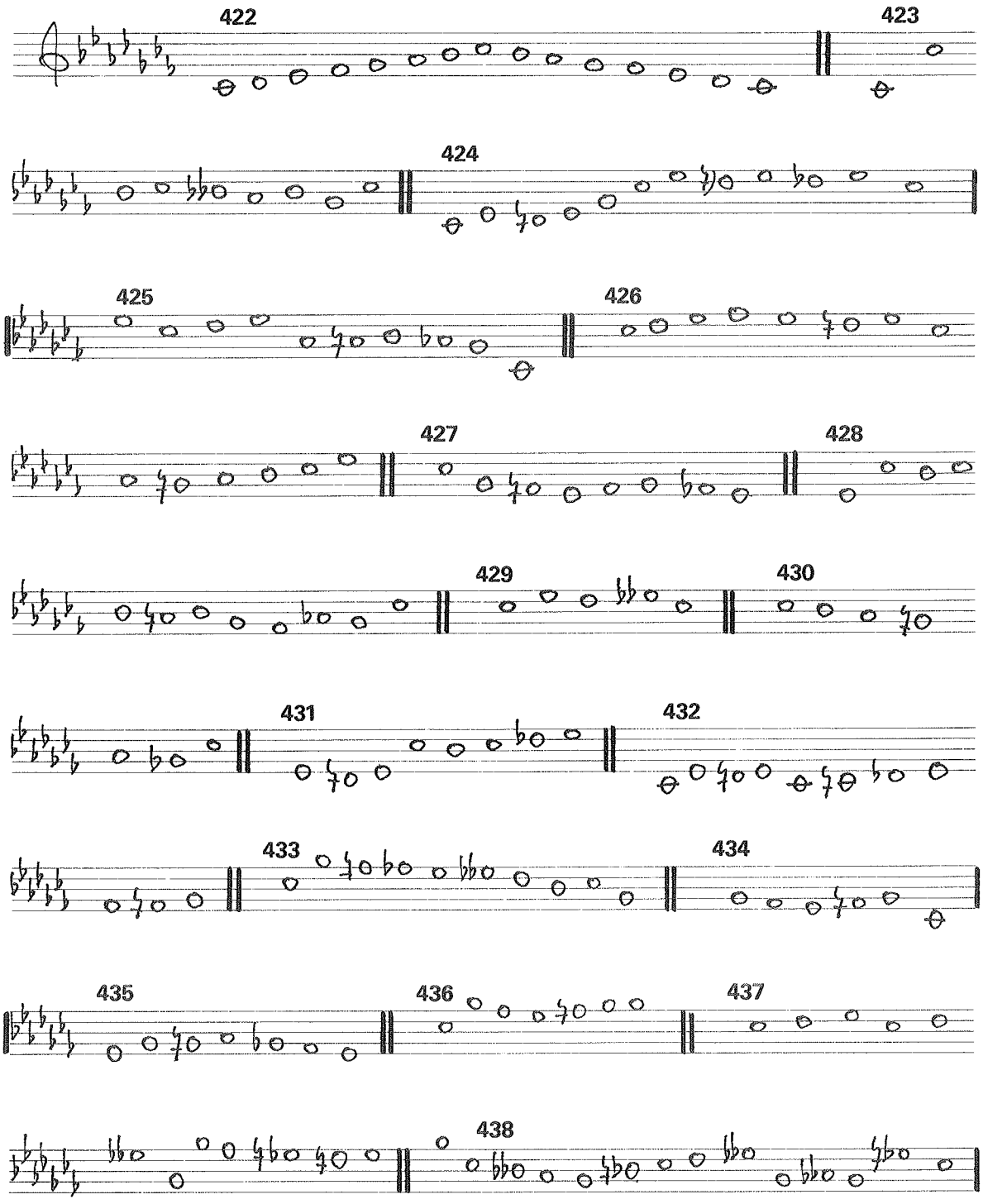

329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
340
341
342
343
344
345

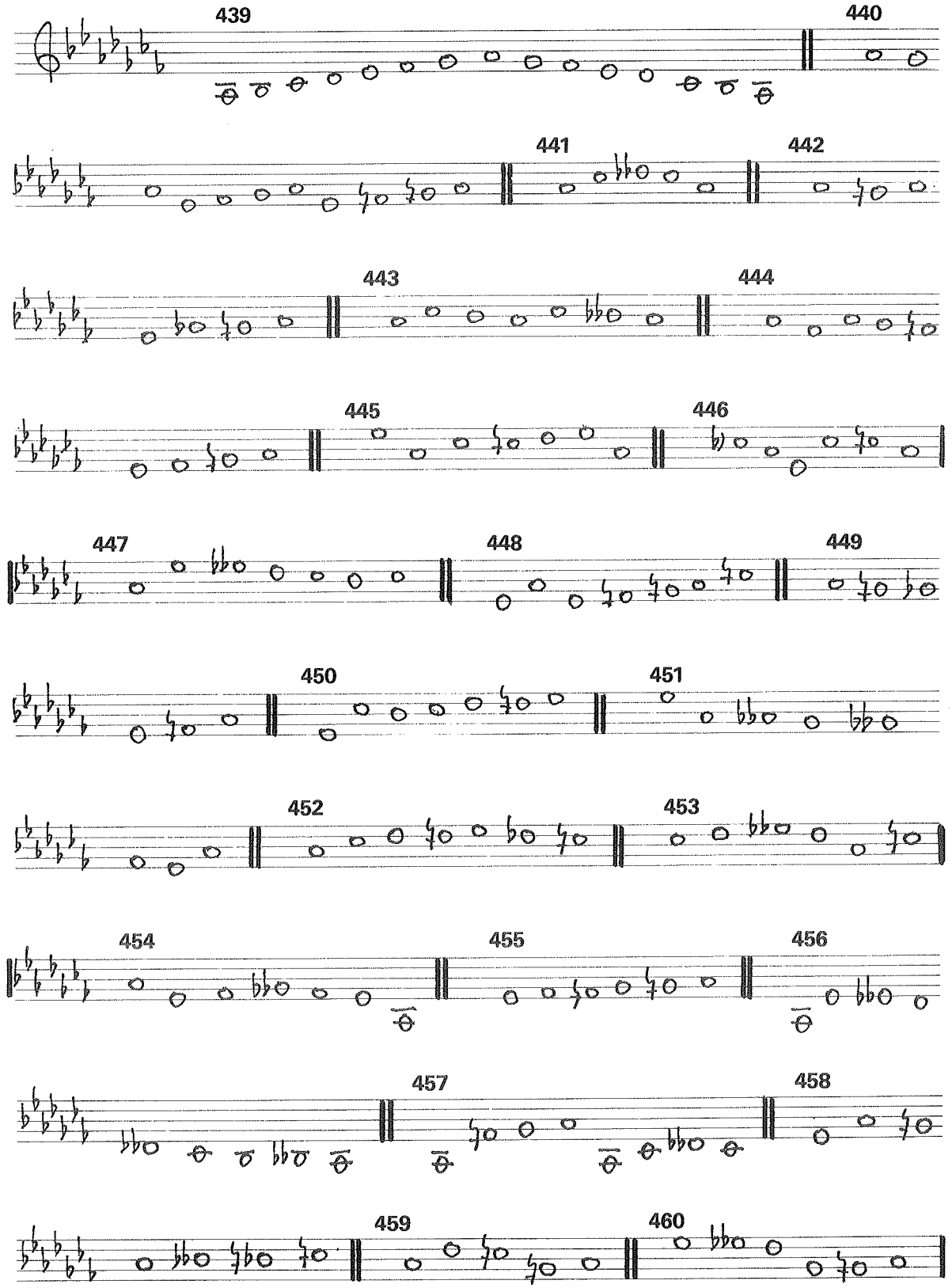

346
347
348
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
360
361
362
363
364


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
396
397
398
399
400

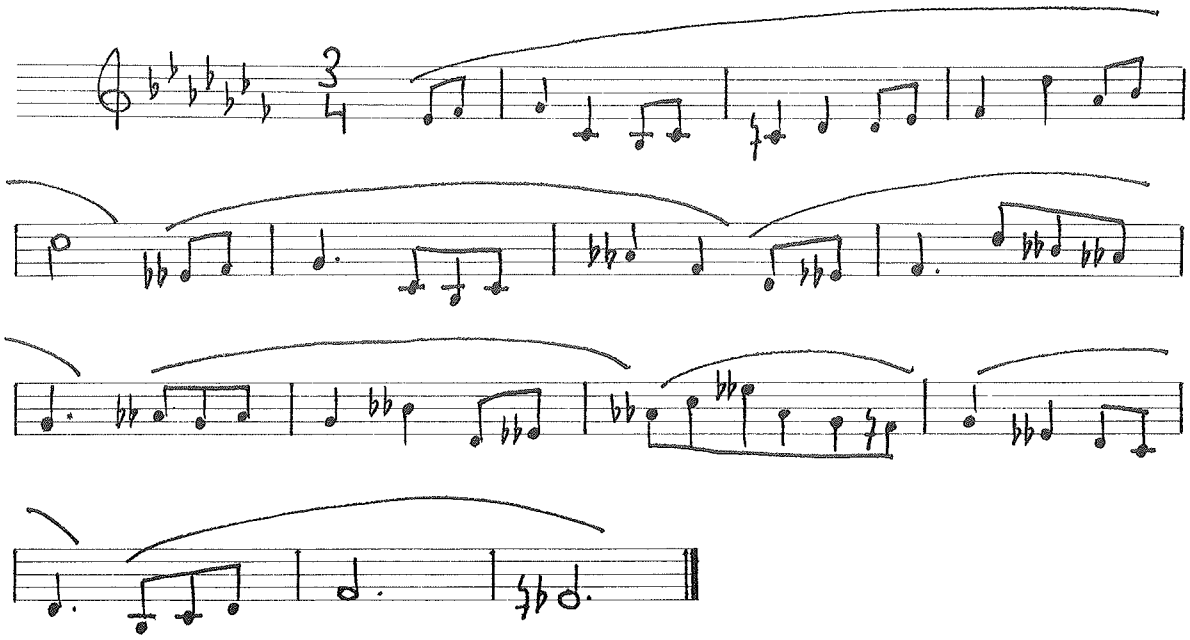

401
402
403
404
405
406
407
408
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
420
421


422
423
424
425
426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438

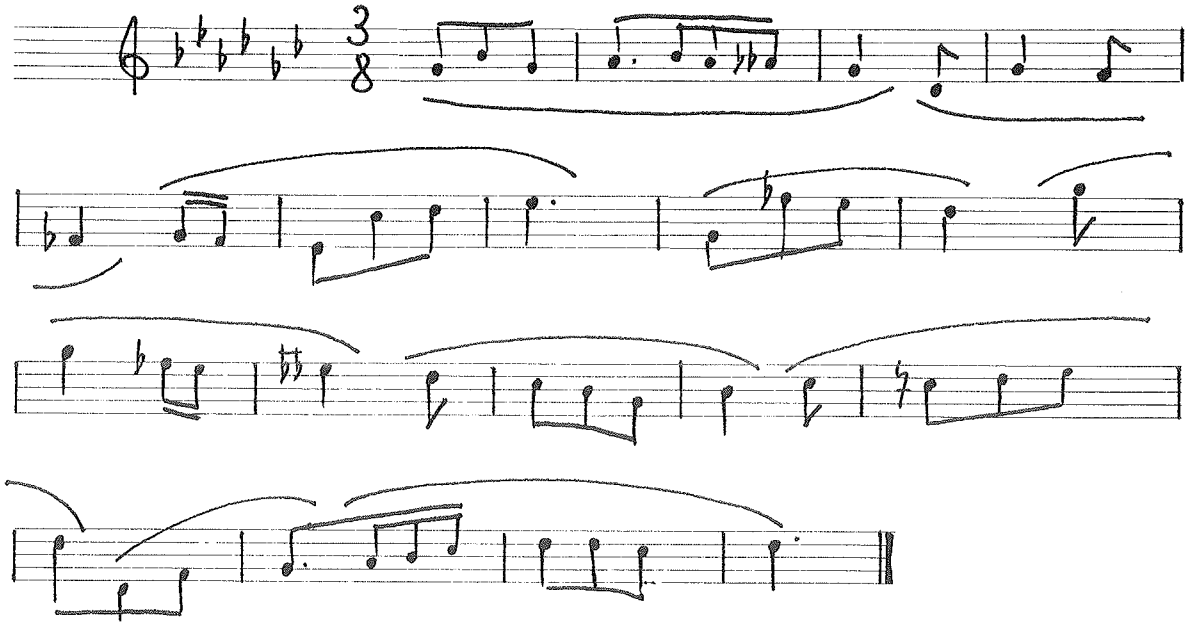

439
440
441
442
443
444
445
446
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460

Los siguientes ejercicios presentan el mismo tipo de dificultad interválica, pero integrada en frases con contenido melódico. Evidentemente, comienza siempre por asegurarte del tono principal en que se encuentra cada uno, pues los hemos colocado de manera deliberadamente desordenada. Recordamos que debes siempre «razonar» mentalmente la entonación de cada punto del ejercicio.

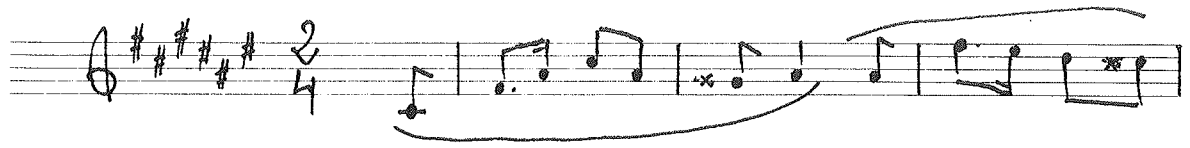
461

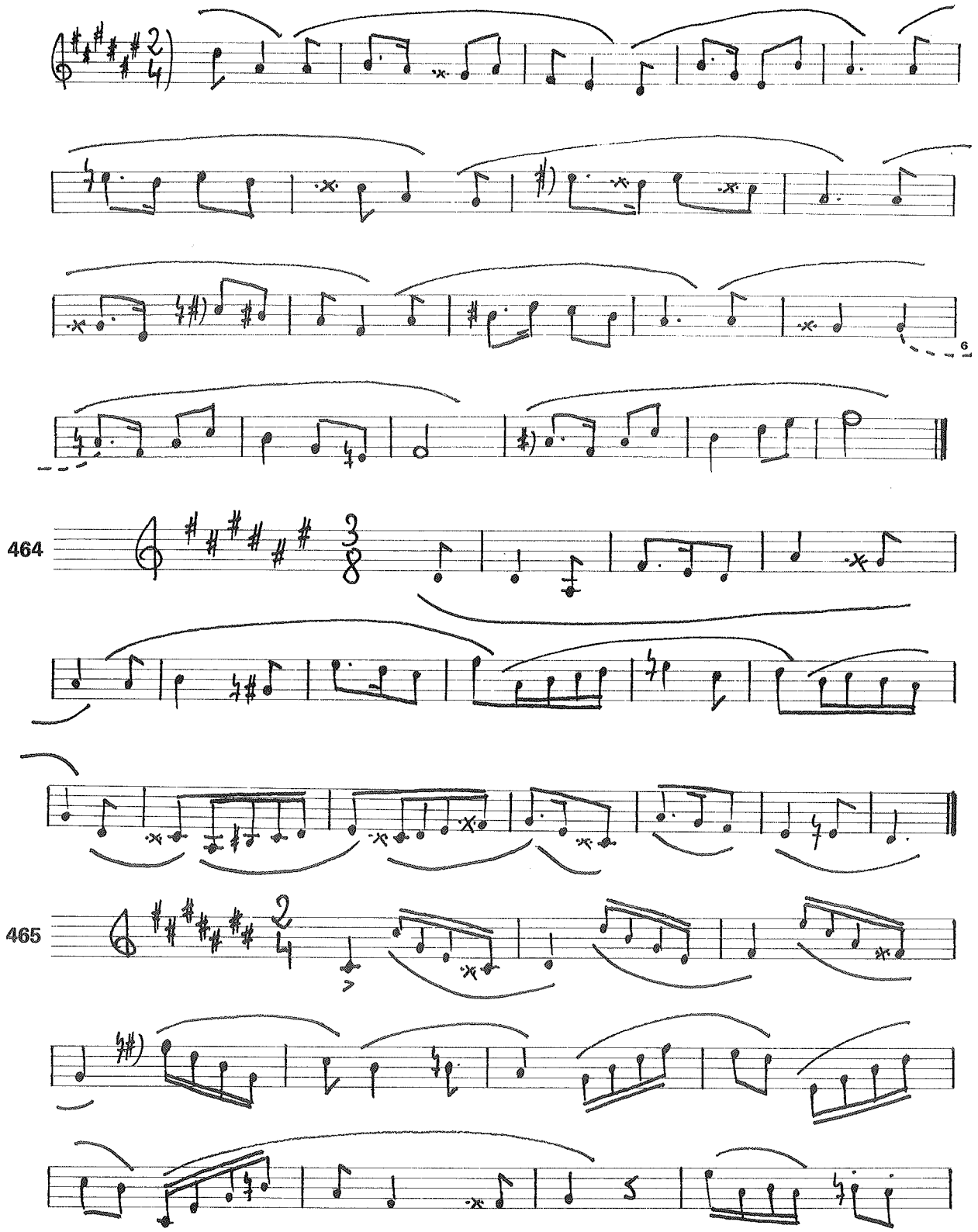


462

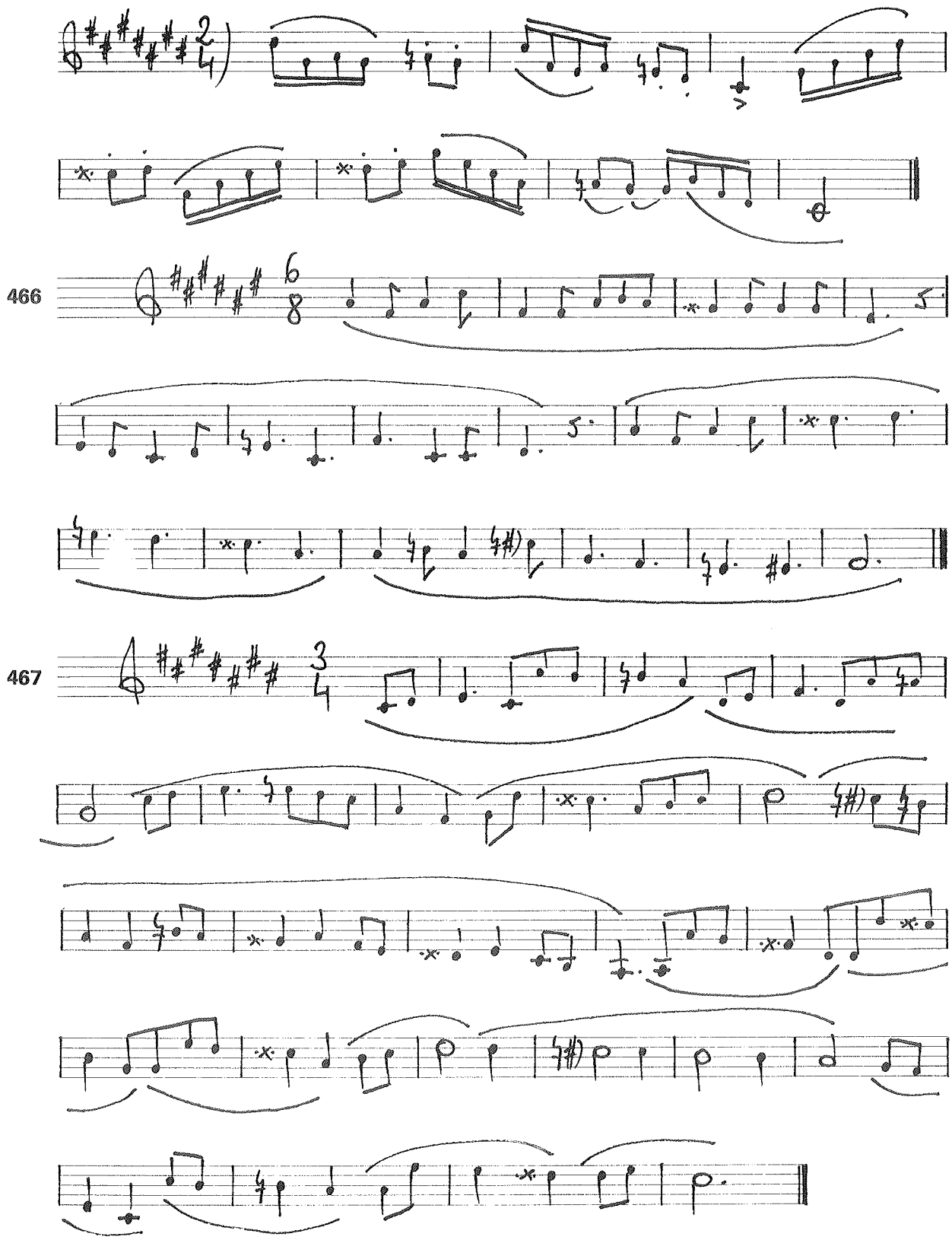


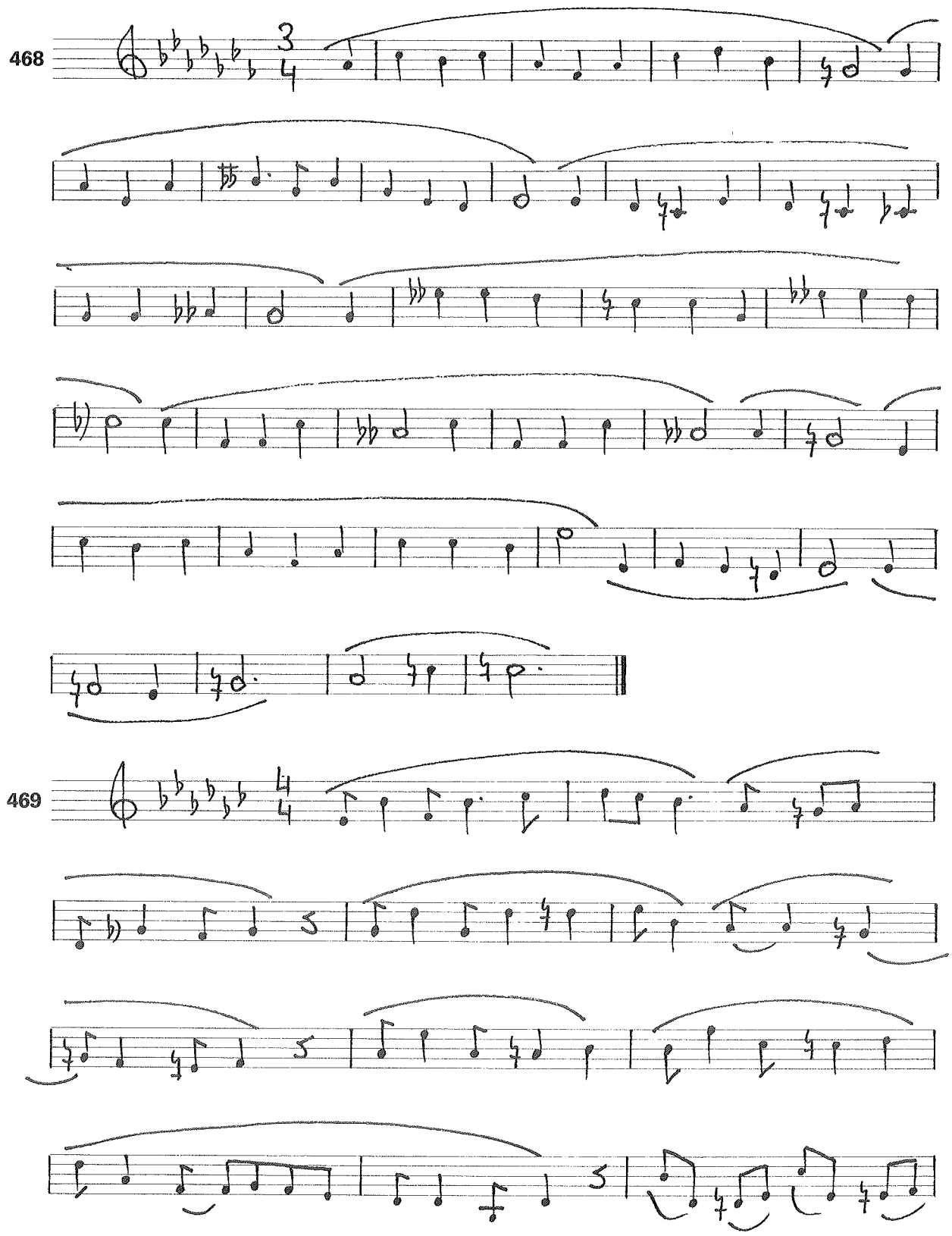
463

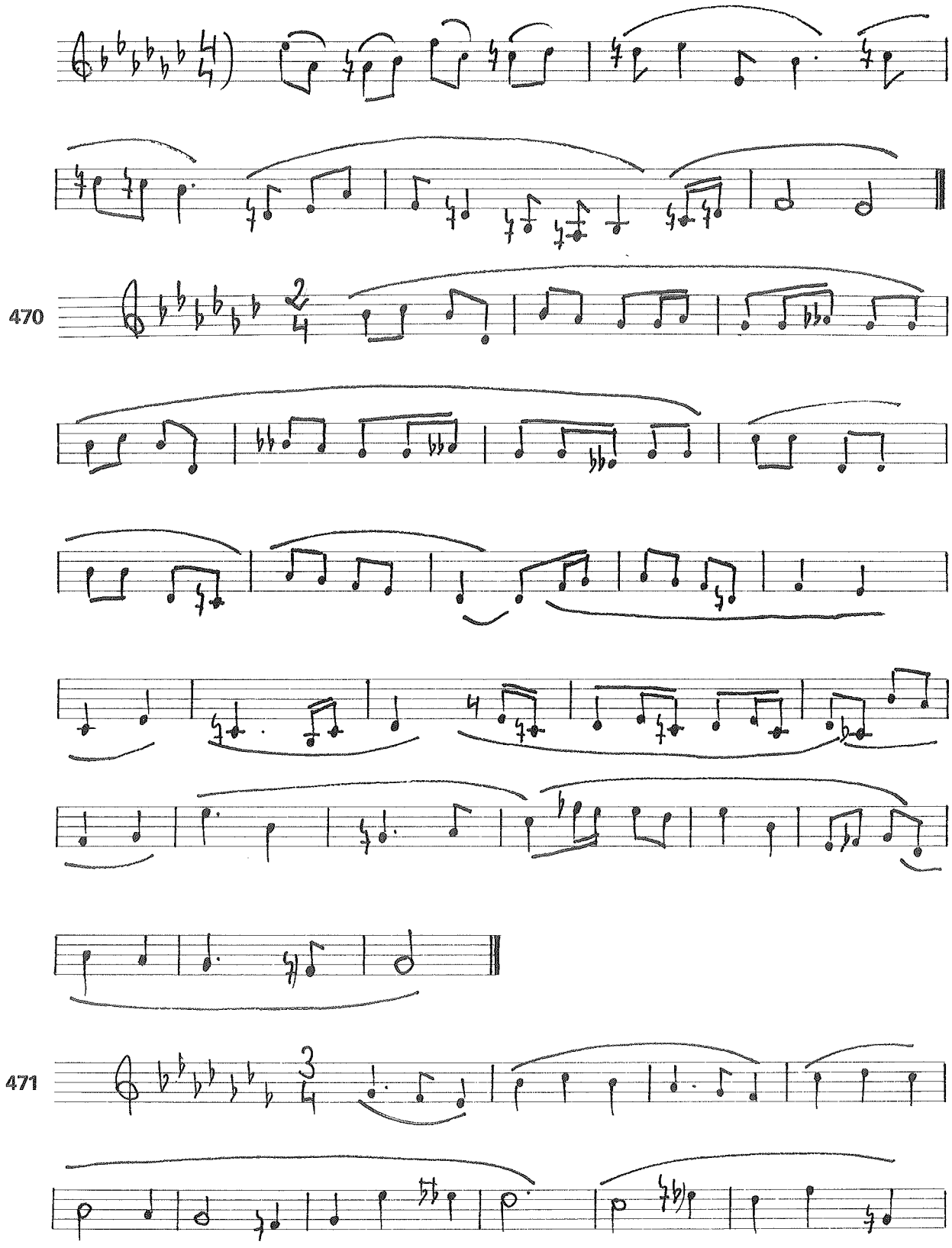


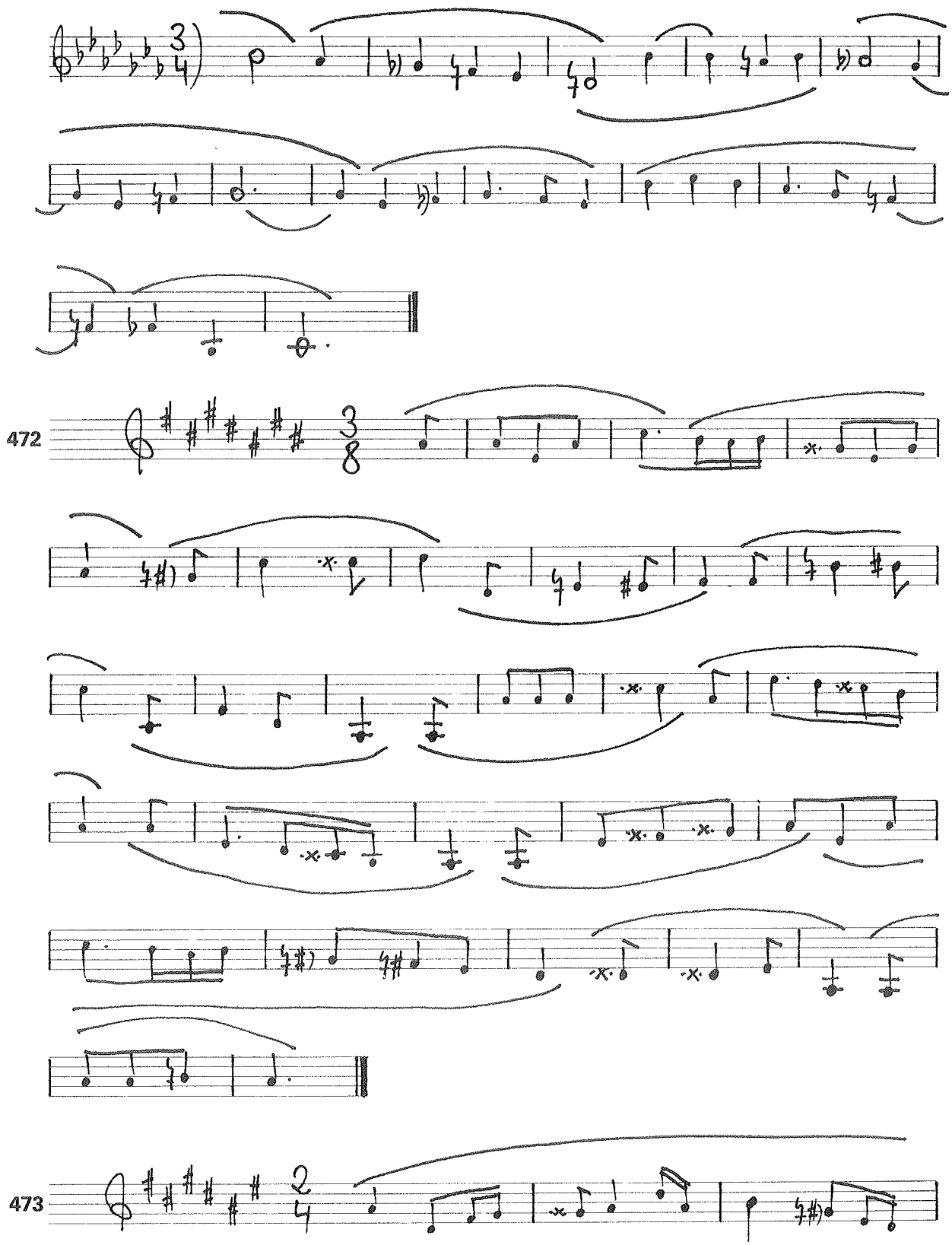


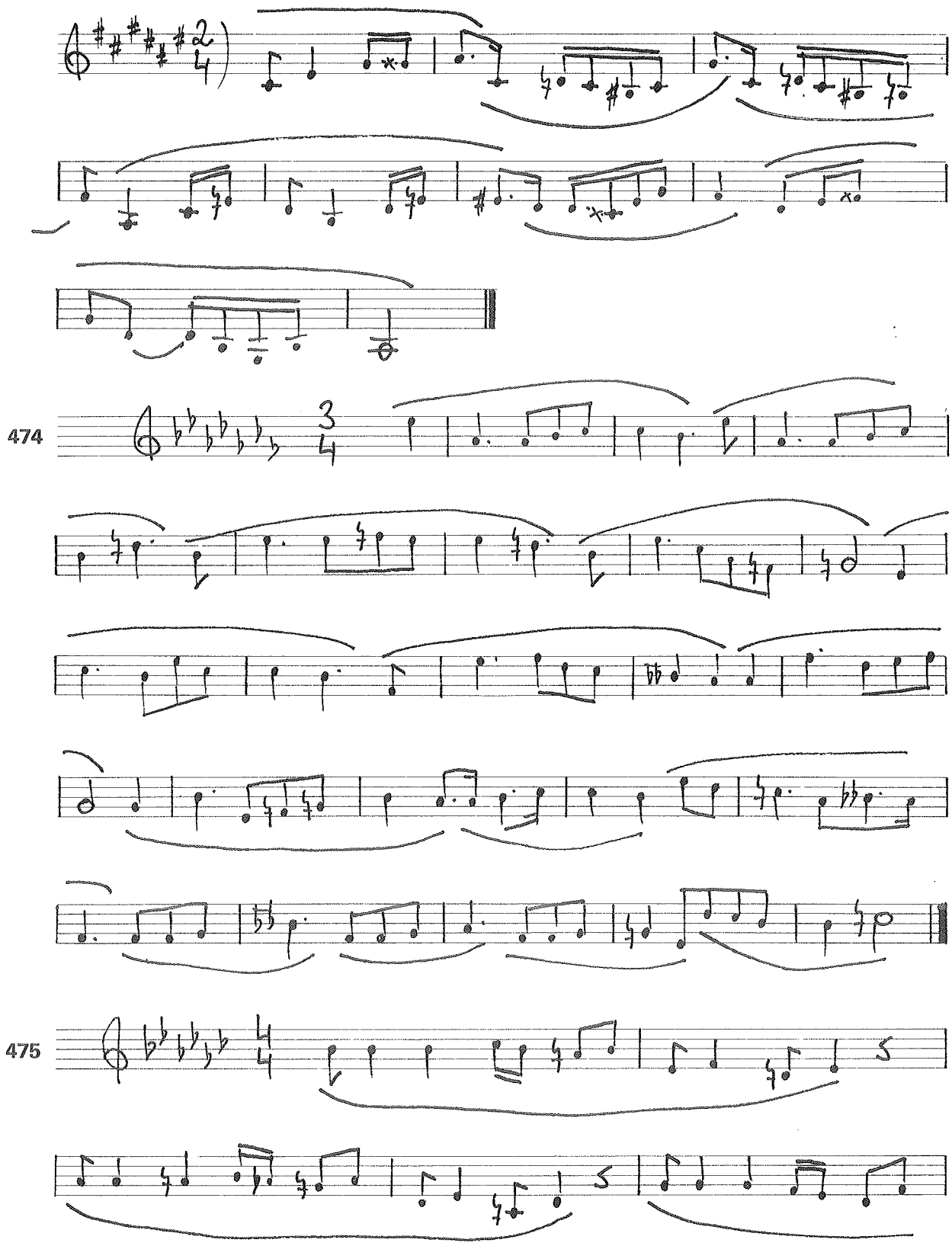
[6] Solemos indicar por medio de una ligadura discontinua la unión de dos notas enarmónicas, como en este caso.

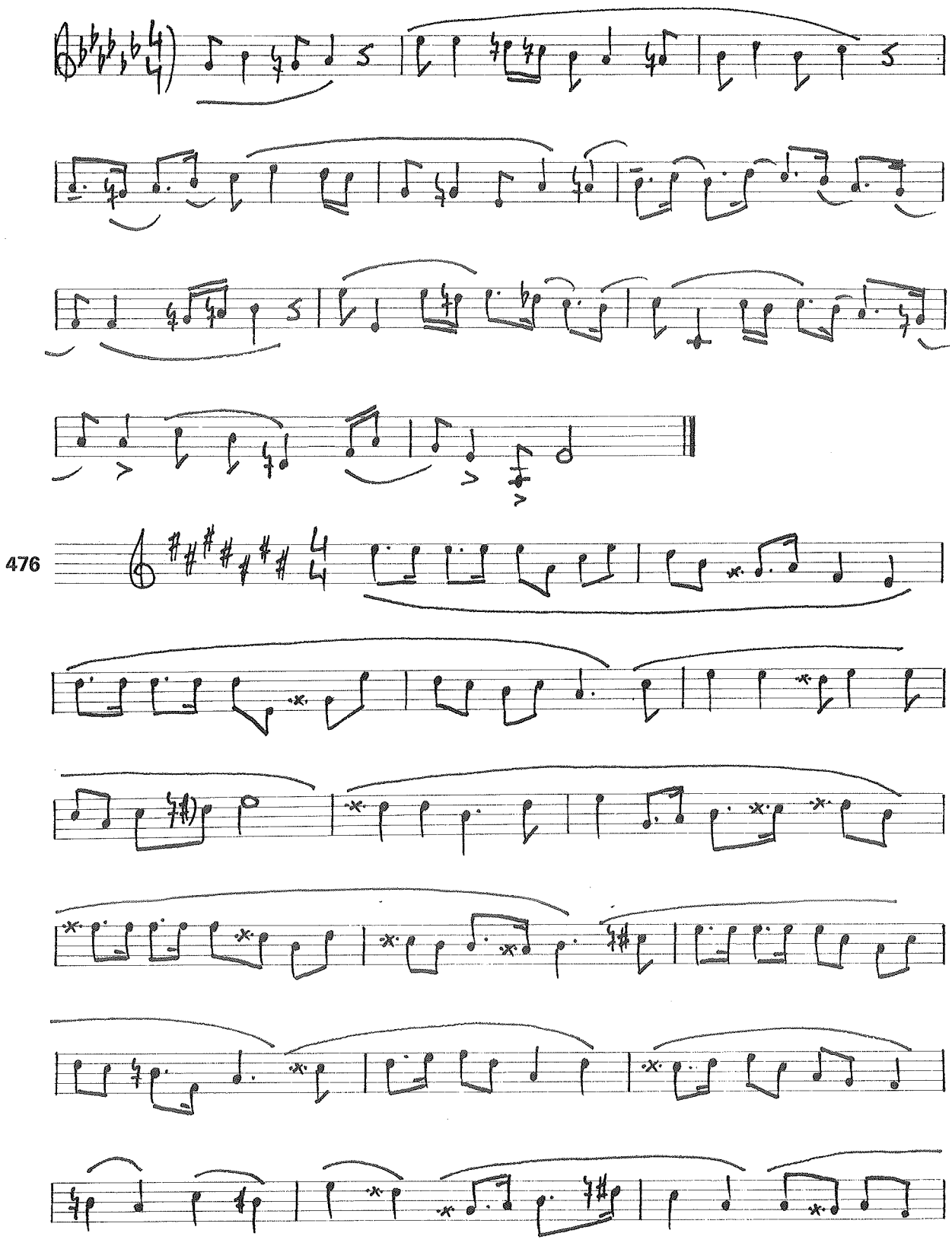

466
467

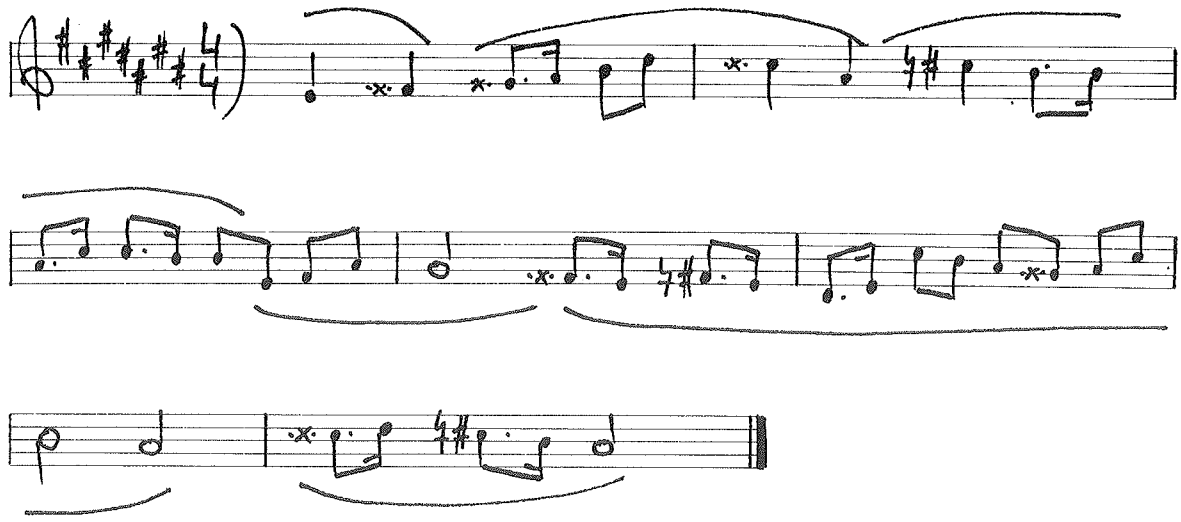

468
469


470
471


472
473


474
475


476

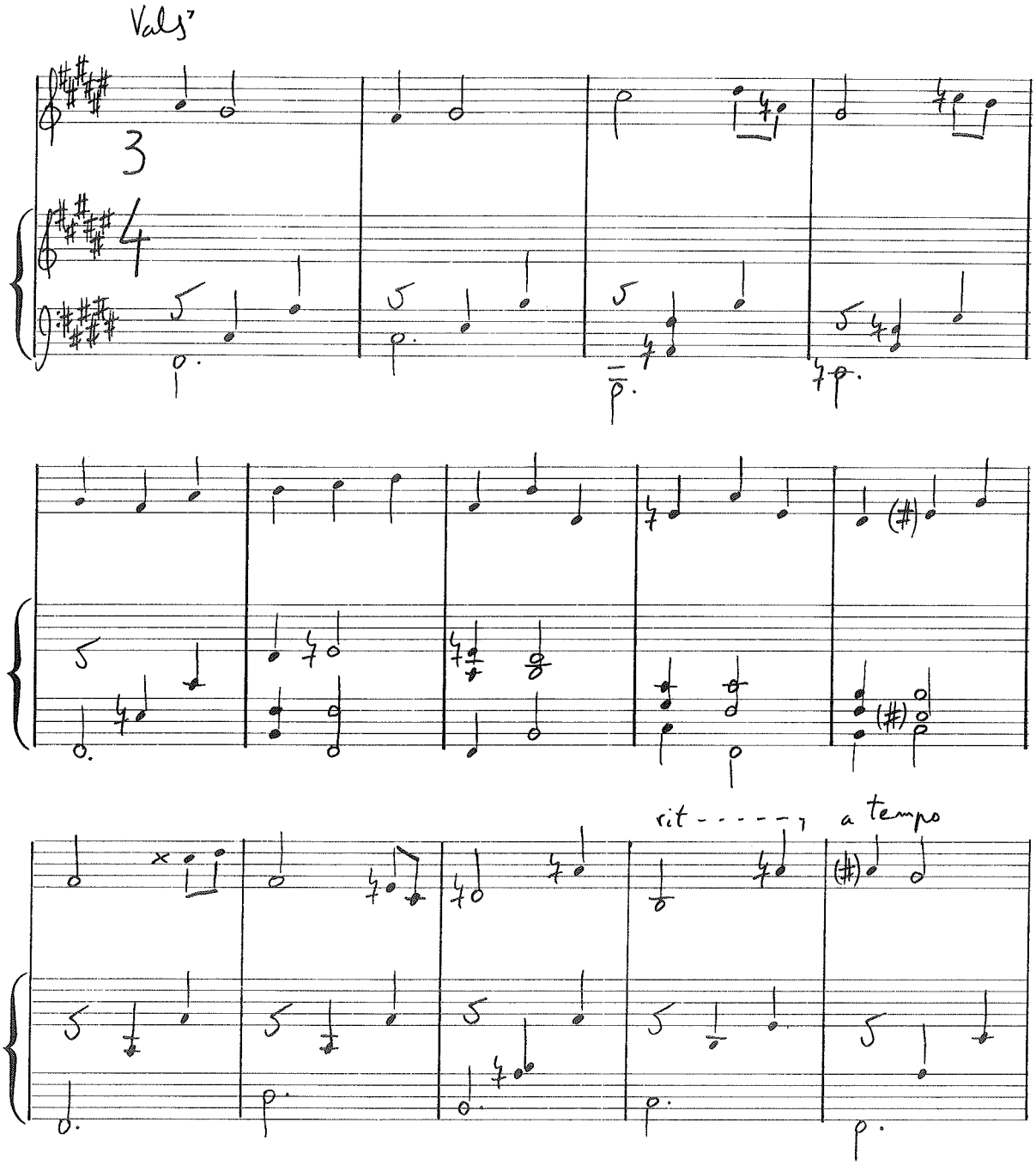


Al llegar a este punto, hemos cubierto nuestro objetivo de familiarizarnos una a una con las 24 tonalidades de nuestro sistema musical tonal. En concreto, pudiera pensarse que hemos dedicado excesiva atención a estas últimas tonalidades, algo infrecuentes, pero volvemos a repetir que nuestra misión es facilitar un abundante material musical para practicar todos los casos y dificultades del estudio de la entonación en todos sus niveles, y después, cada profesor en cada caso concreto determinará el uso que quiera hacer de este material. En otras palabras: preferimos presentar un material didáctico abundante donde practicar progresivamente cada nueva dificultad, que no pretender «atajar» constantemente y dar saltos en el vacío de una dificultad a la siguiente sin que cada materia esté superada en sus diferentes aspectos.

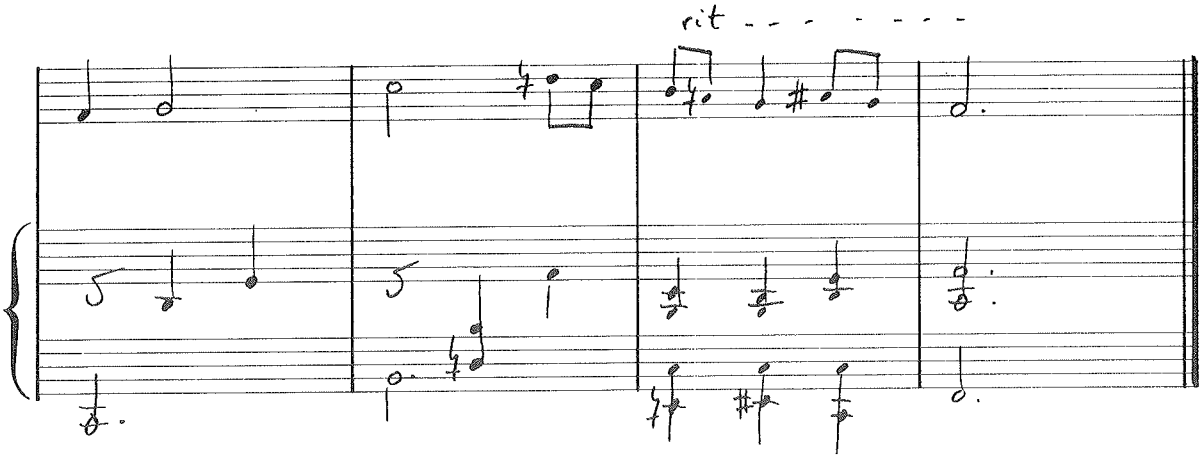
Sigamos, pues, sistemáticamente: practicadas ya las 24 tonalidades de nuestro sistema convencional en diseños no difíciles, presentaremos ahora una serie de ejercicios que recopilan las diversas tonalidades e intervalos trabajados hasta aquí, sobre diseños melódicos algo más complicados, algunos de ellos ya altamente cromáticos.

Preferimos presentar el siguiente bloque de ejercicios, ahora sí, con acompañamiento pianístico —pese a que nuestro objetivo último sea la entonación «a pelo»— porque si en unos casos nos clarifica armónicamente algunos diseños algo complicados, en otros sucede lo contrario: la dificultad reside en entonar «en contra» del acompañamiento pianístico, supuesto al que debemos acostumbrarnos, pues lo encontraremos a veces en cierto tipo de música real. En todo caso, hemos procurado que estos acompañamientos pianísticos estén reducidos a su expresión más sencilla, pensando que no todo profesor de Solfeo debe ser necesariamente un buen pianista.

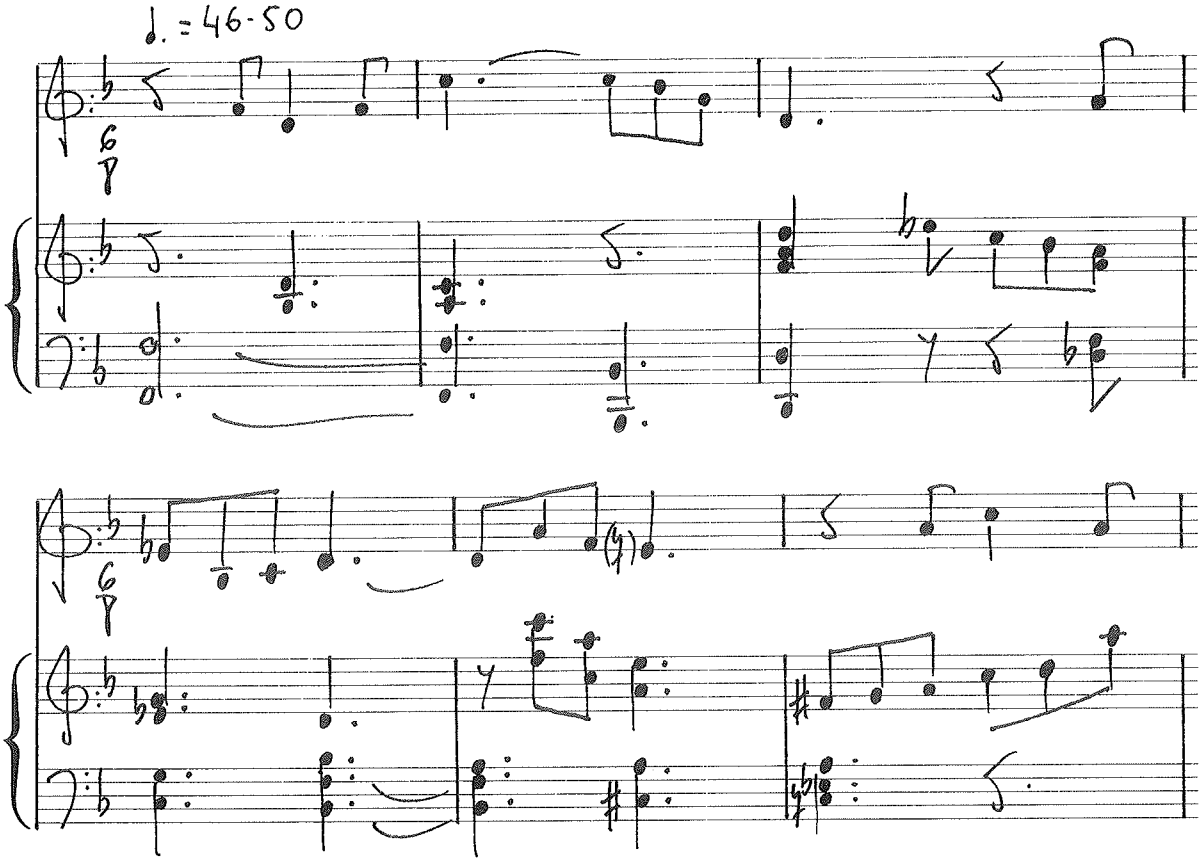
Trabaja con la máxima atención los siguientes ejercicios, que suponen una magnífica síntesis práctica para la entonación tonal, sobre diseños ya de alguna dificultad. Los intervalos empleados en todas estas melodías —salvo alguna excepción aislada y justificada por el contexto melódico— son los que hemos venido trabajando hasta el momento en todos los libros anteriores: segundas, terceras, sextas y séptimas mayores y menores; cuartas, quintas y octavas justas; cuartas y quintas aumentadas y disminuidas, y segundas aumentadas. Apenas recurriremos a intervalos de terceras, sextas, séptimas y octavas aumentadas o disminuidas porque su sentimiento es ya algo atonal, y no los practicaremos hasta algo más tarde.

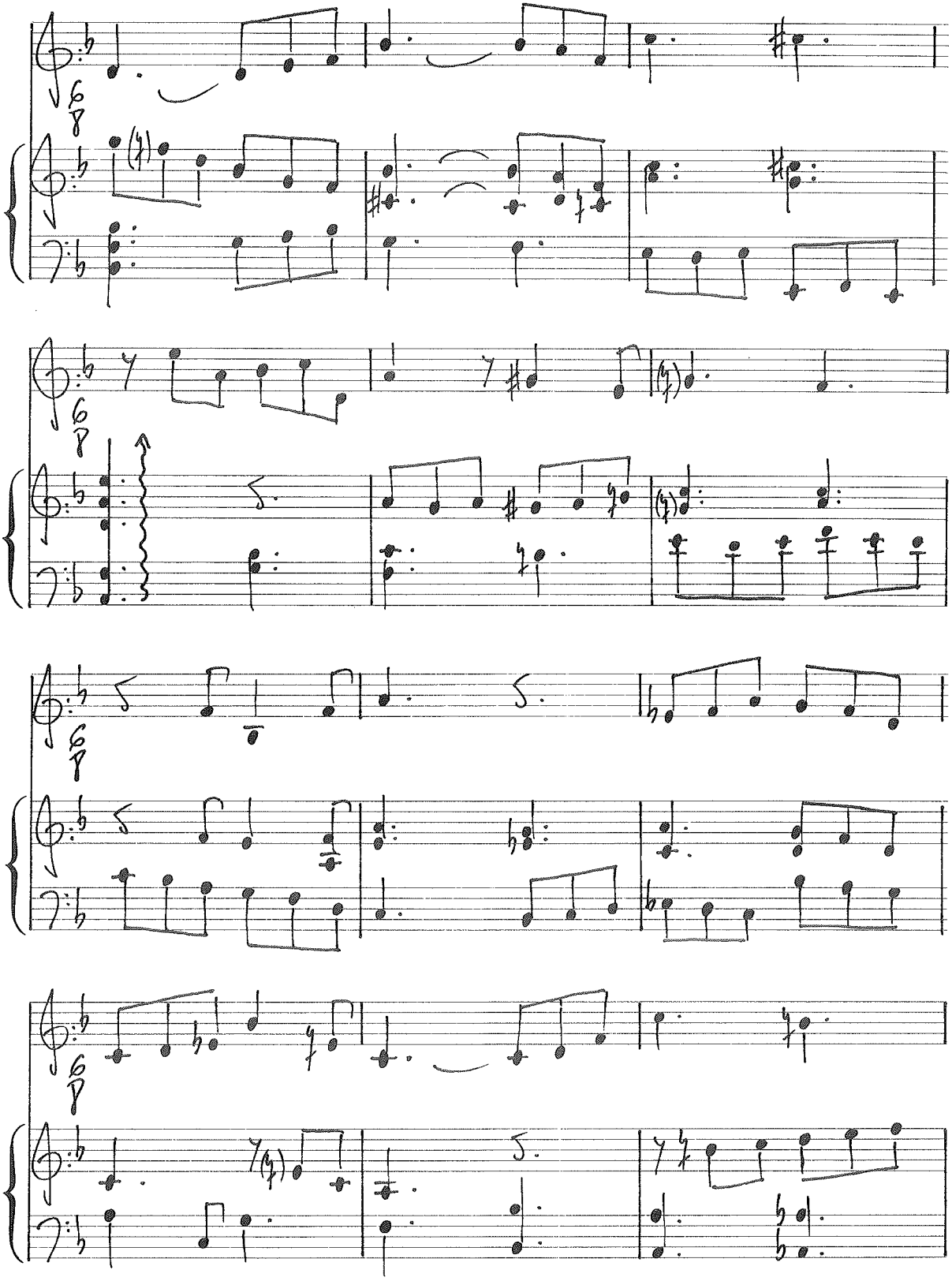


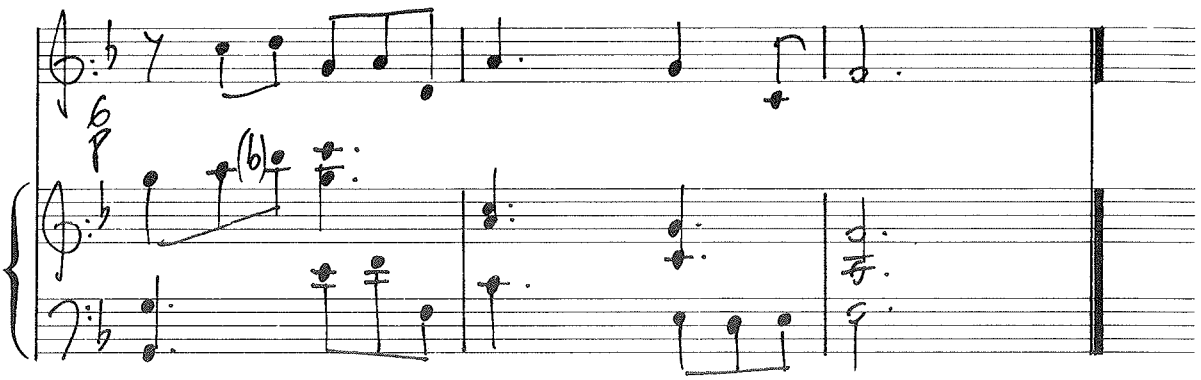
[7] Puesto que estos ejercicios tienen ya un mayor contenido «musical», procura respetar las indicaciones de tempo —una vez que hayas dominado las dificultades técnicas— y entonar con una cierta lógica musical en cuanto a los matices, aunque deliberadamente no figuren escritos. En el caso de estos ejercicios acompañados, hemos preferido respetar la grafía original de nuestros colaboradores.



478

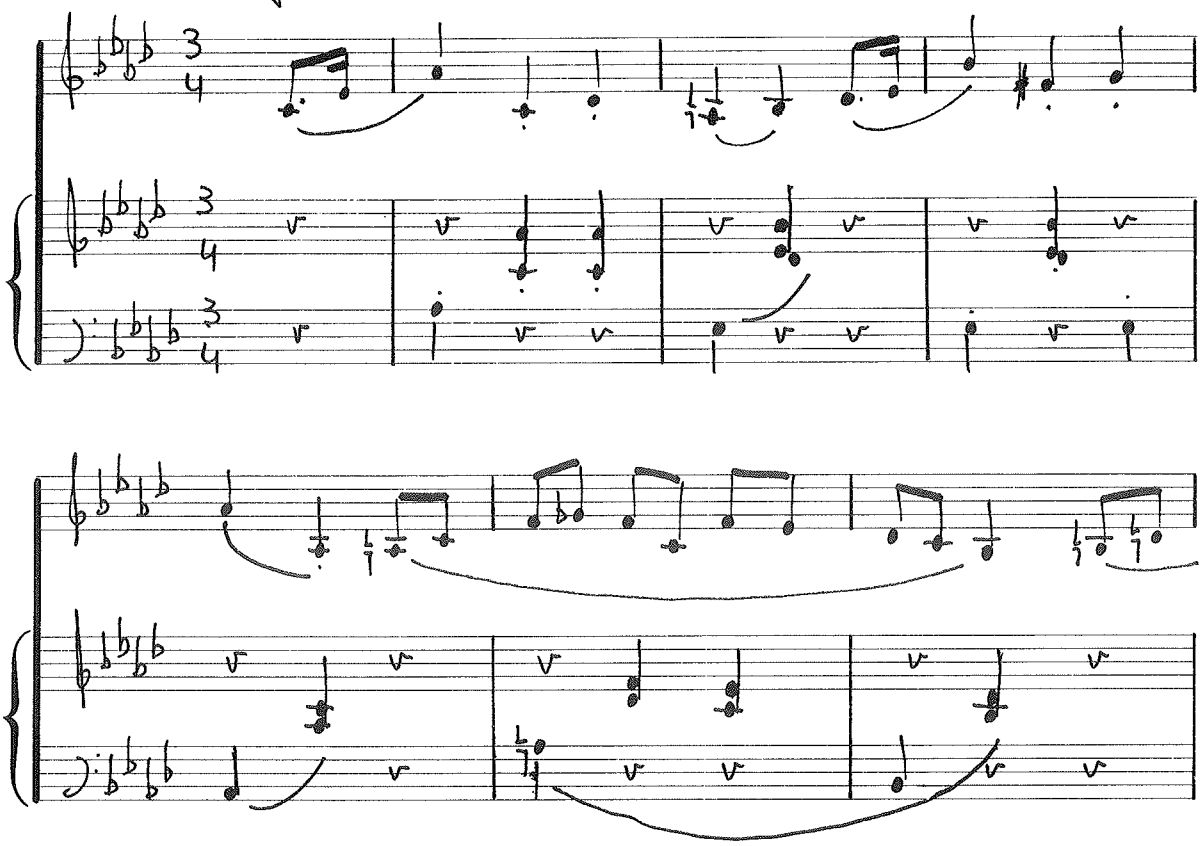


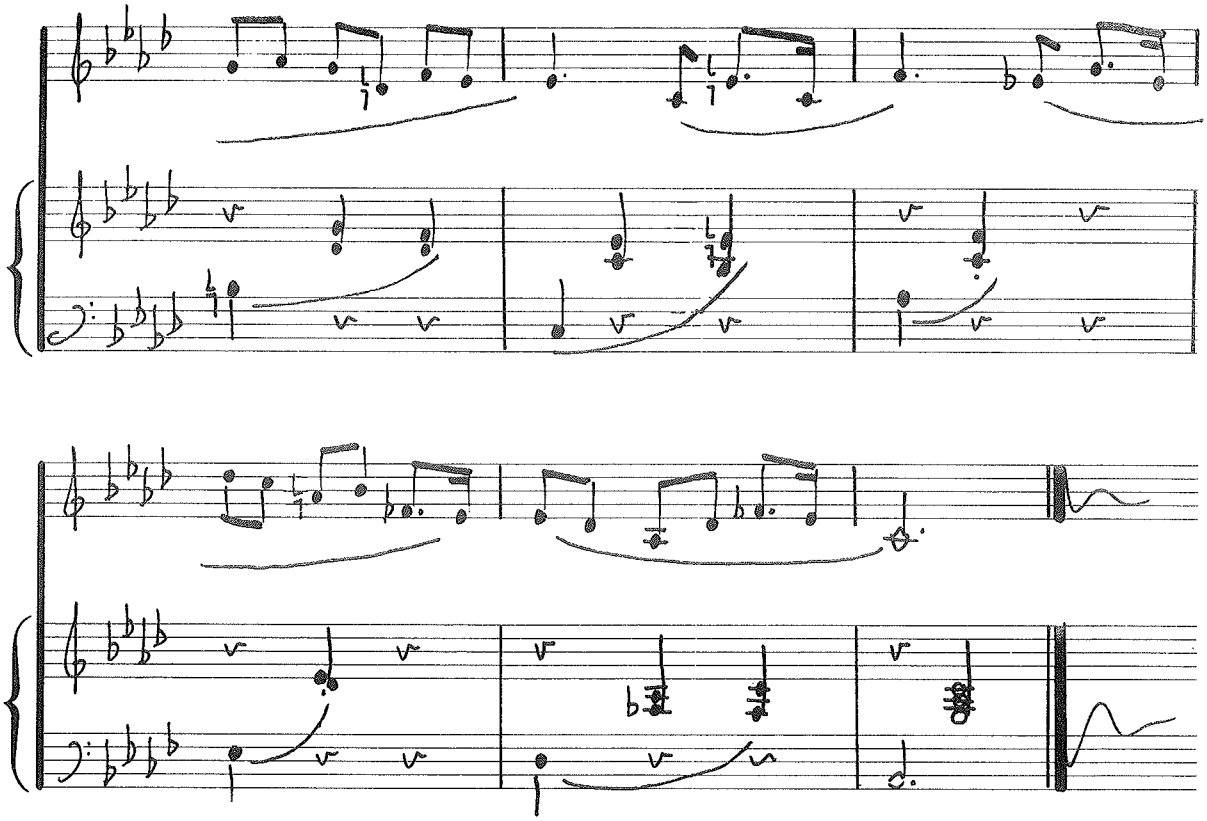




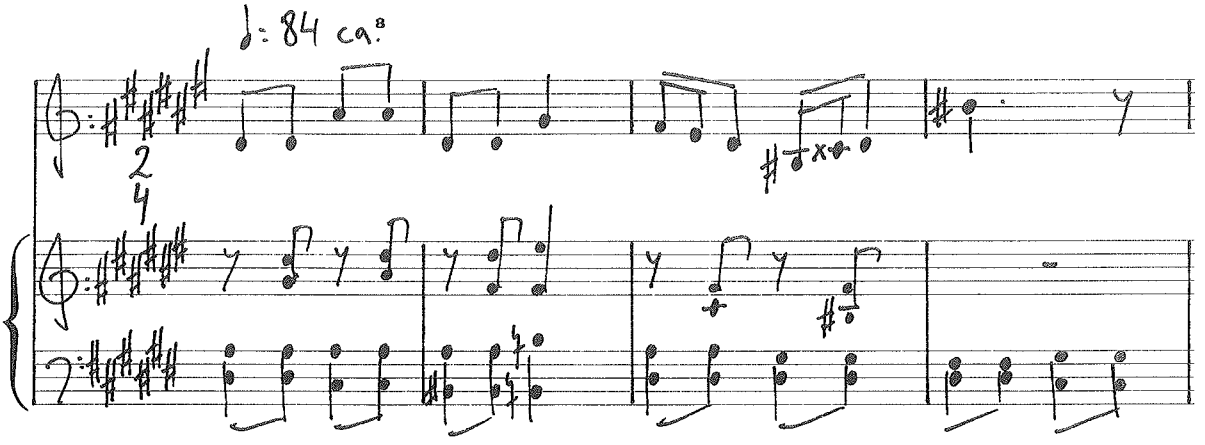
Ligero

479

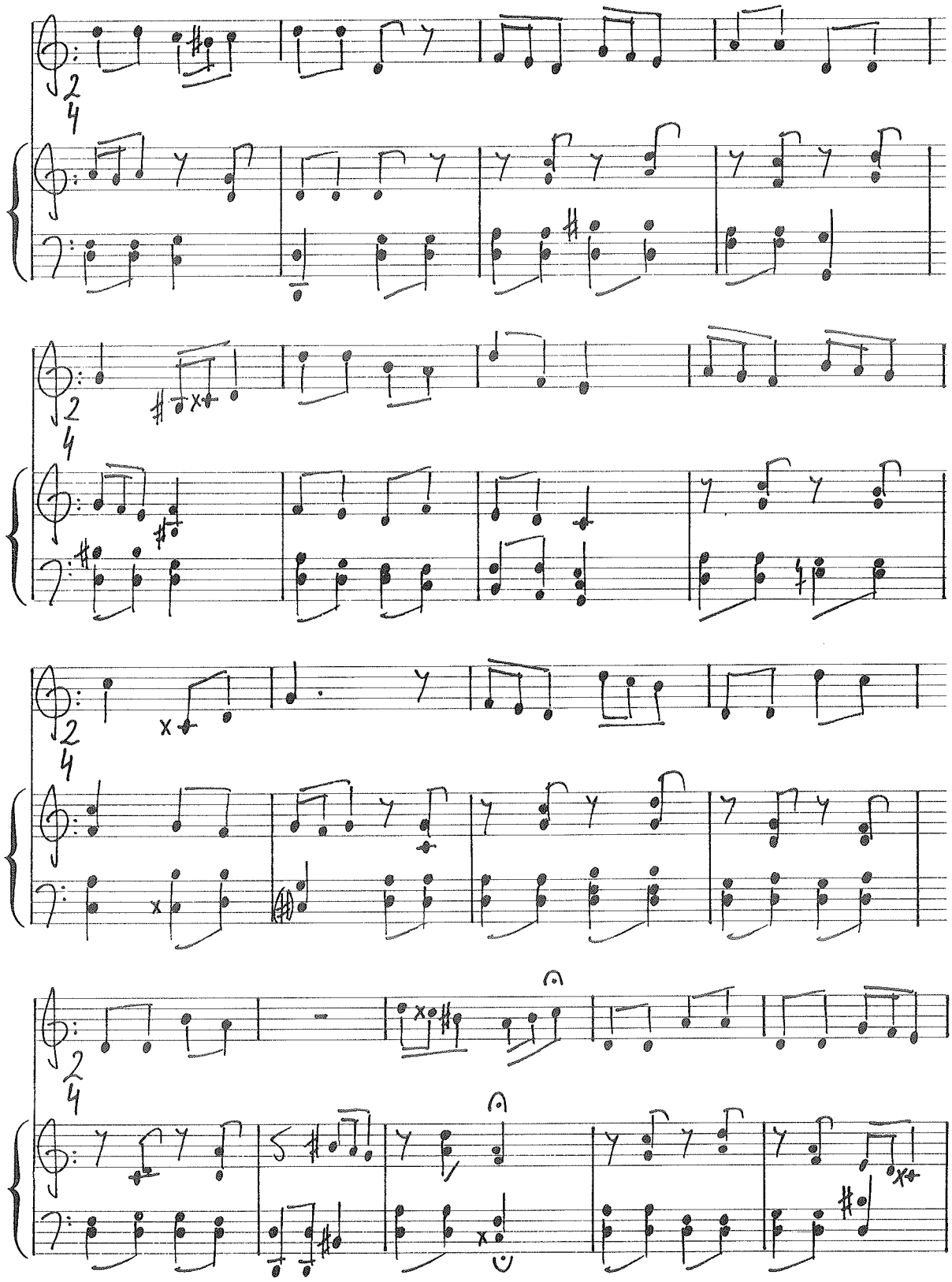


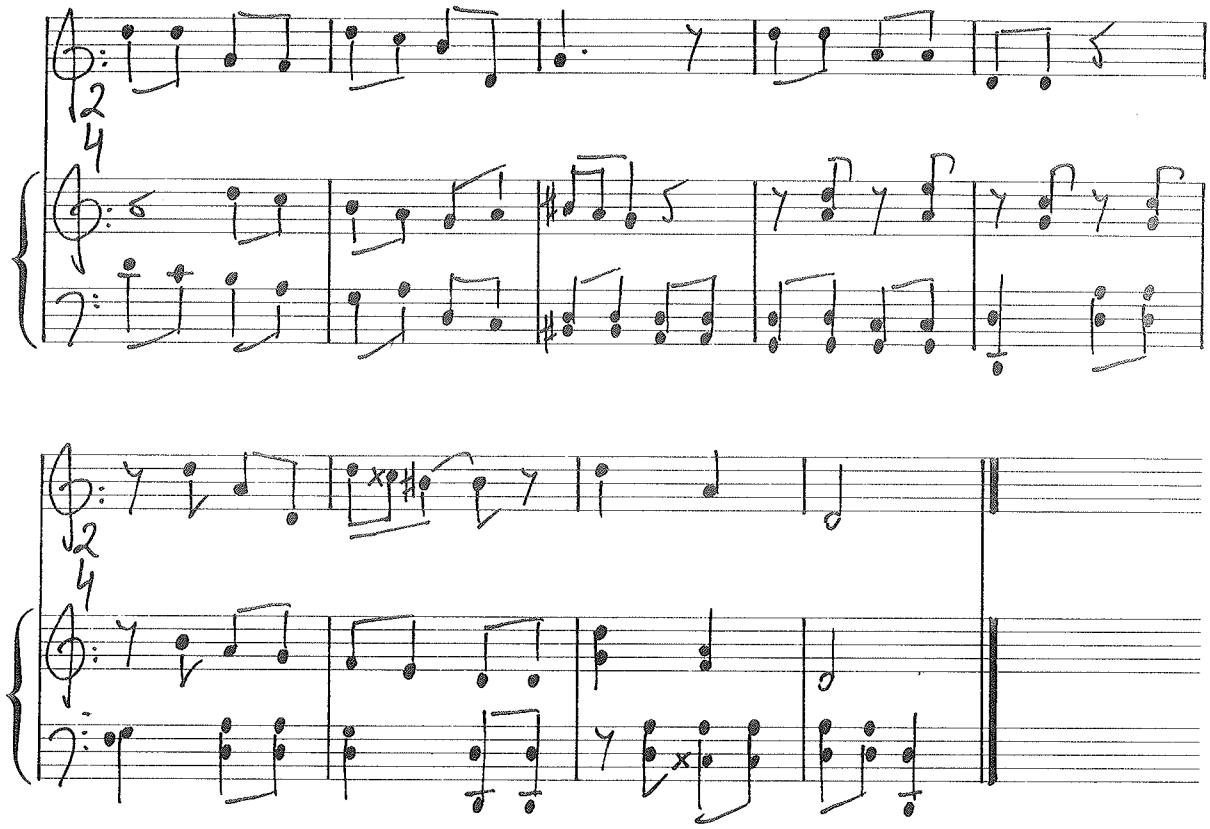


480

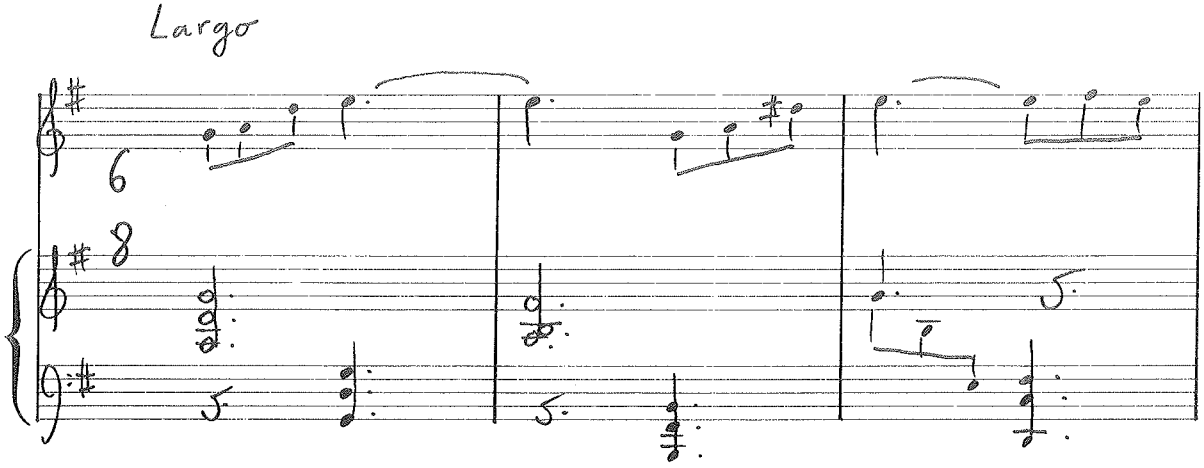


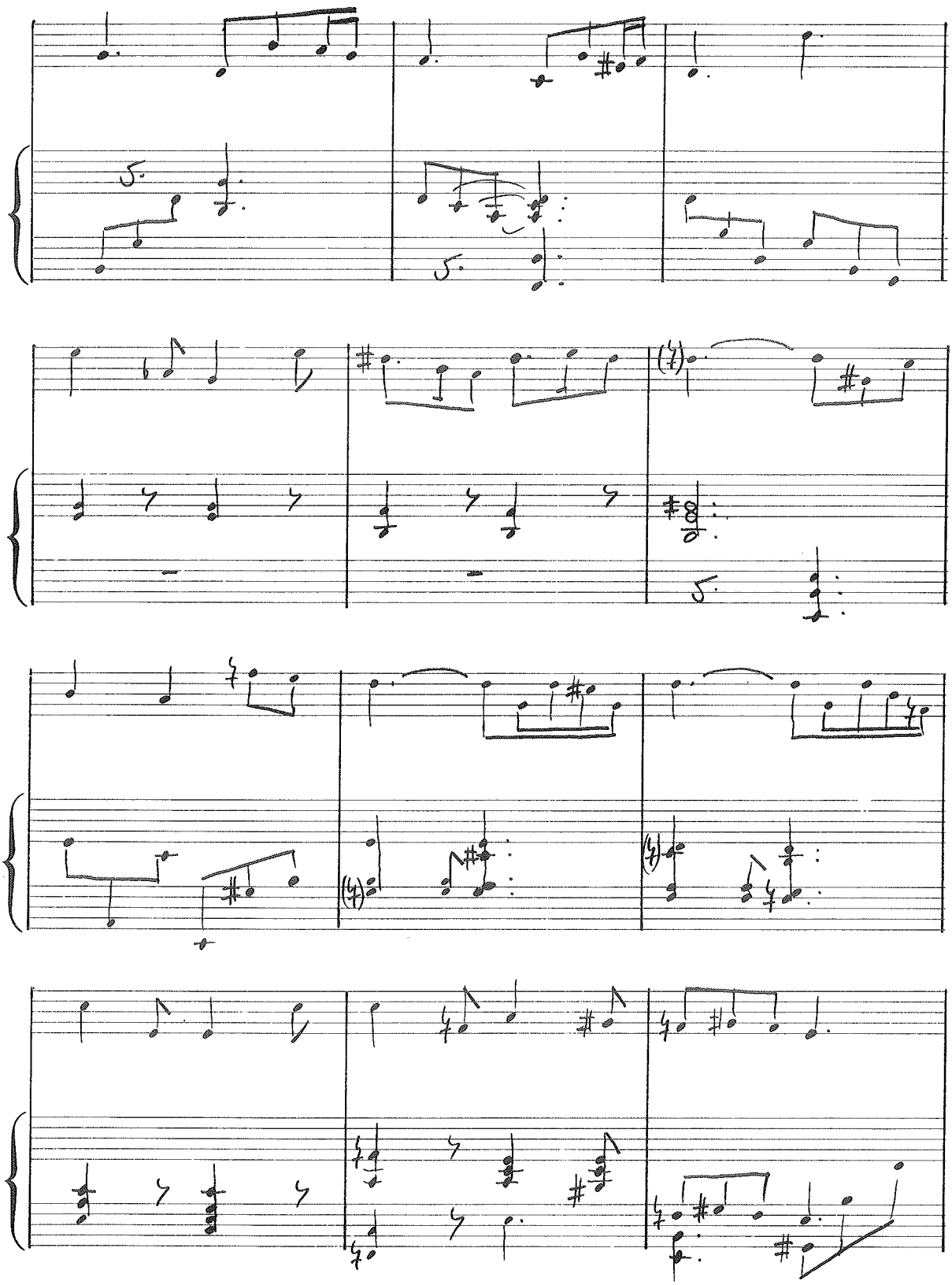
[8] Como recordarás, la indicación *ca* (abreviatura del italiano *circa*) significa «aproximadamente».

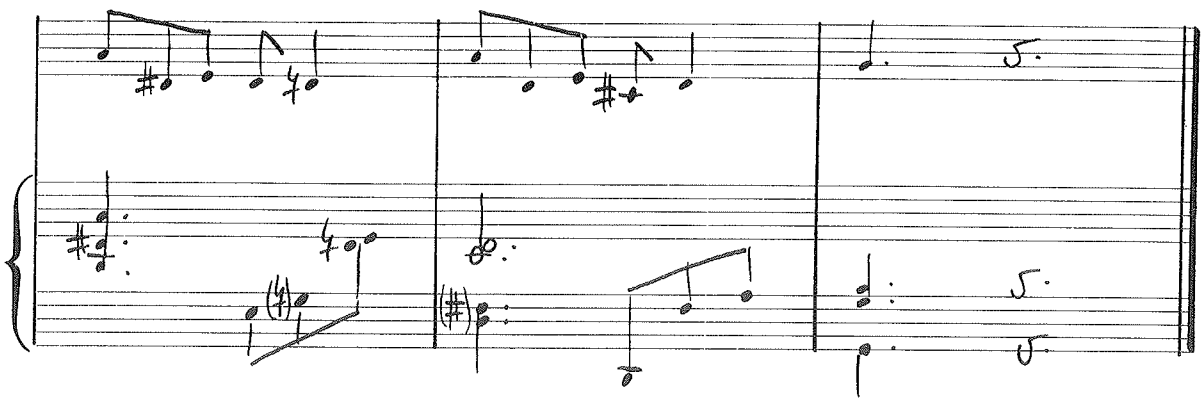




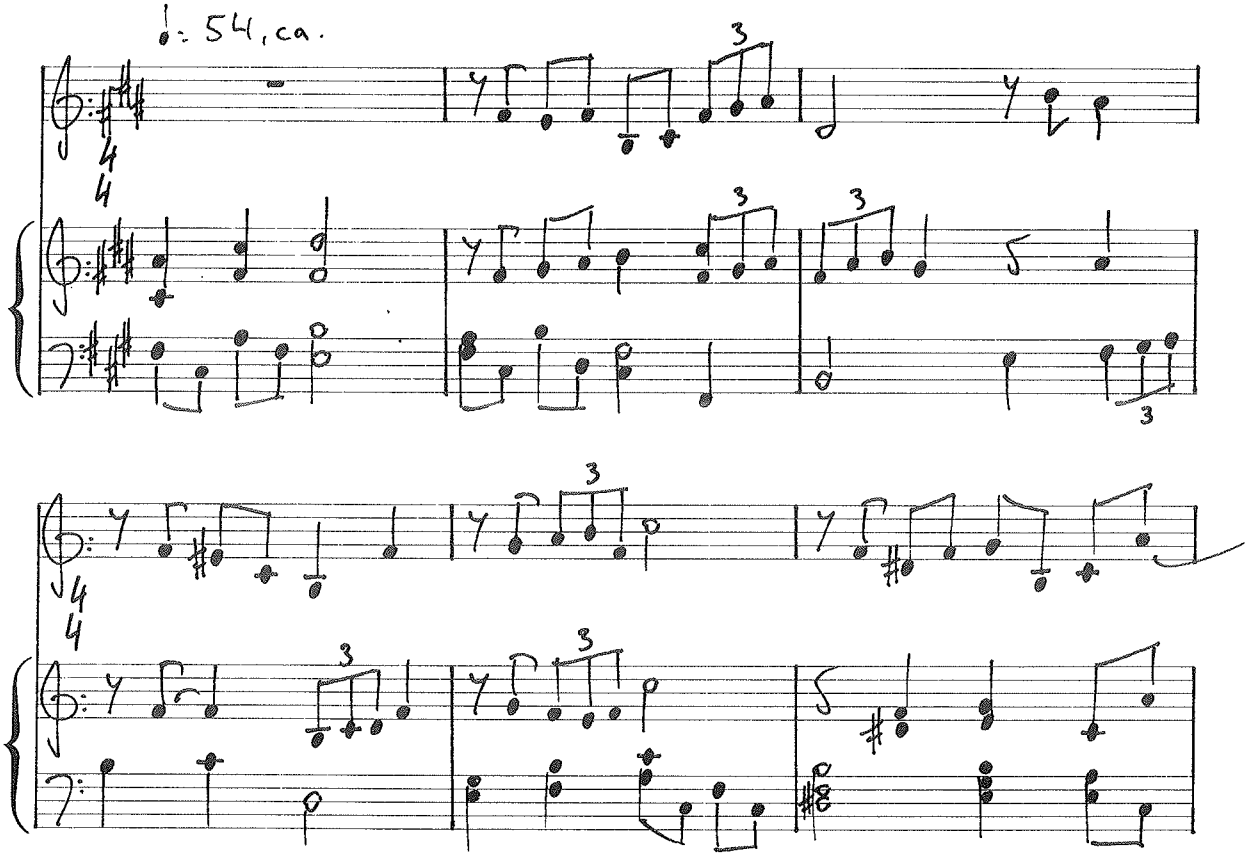
481

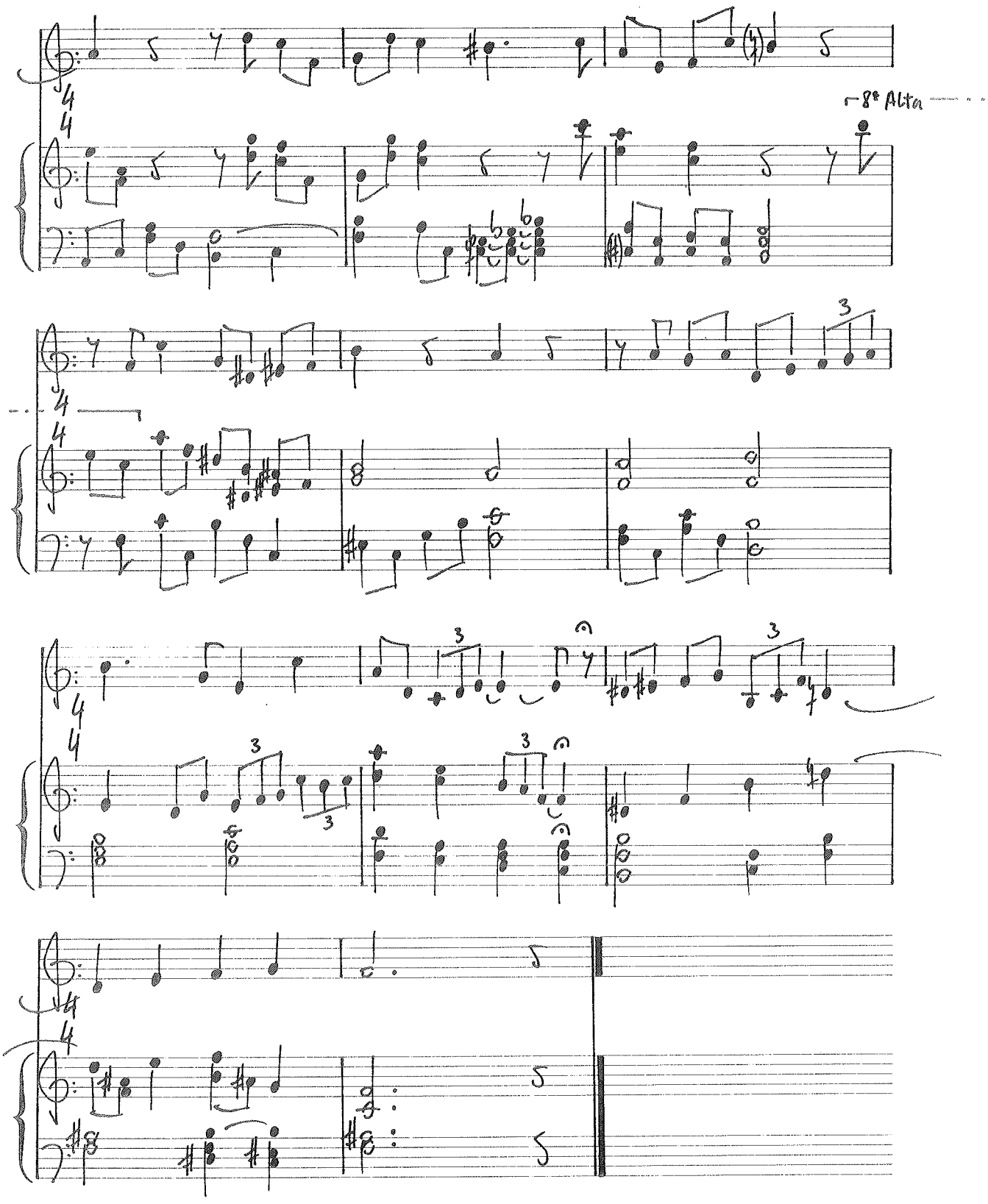


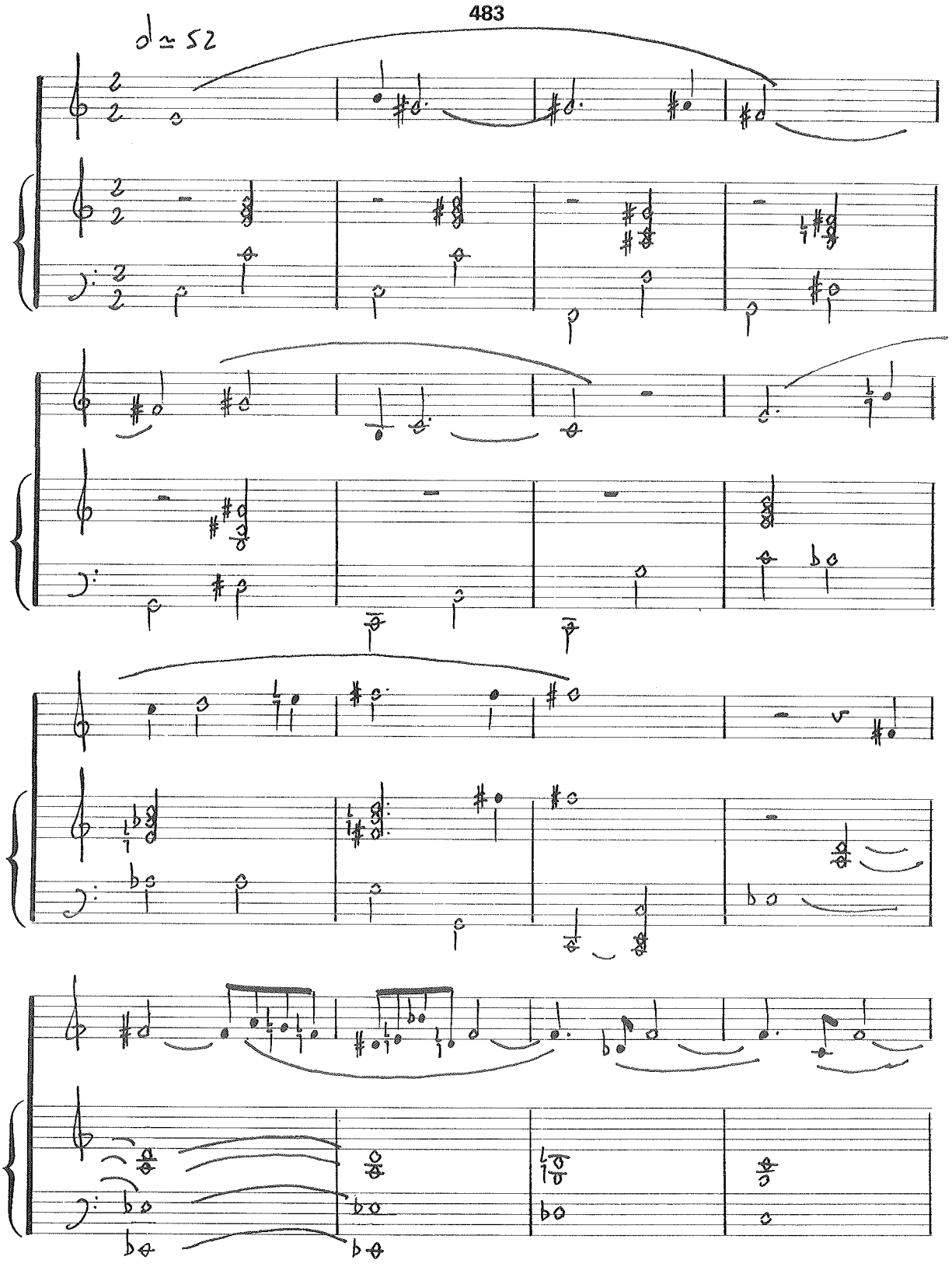


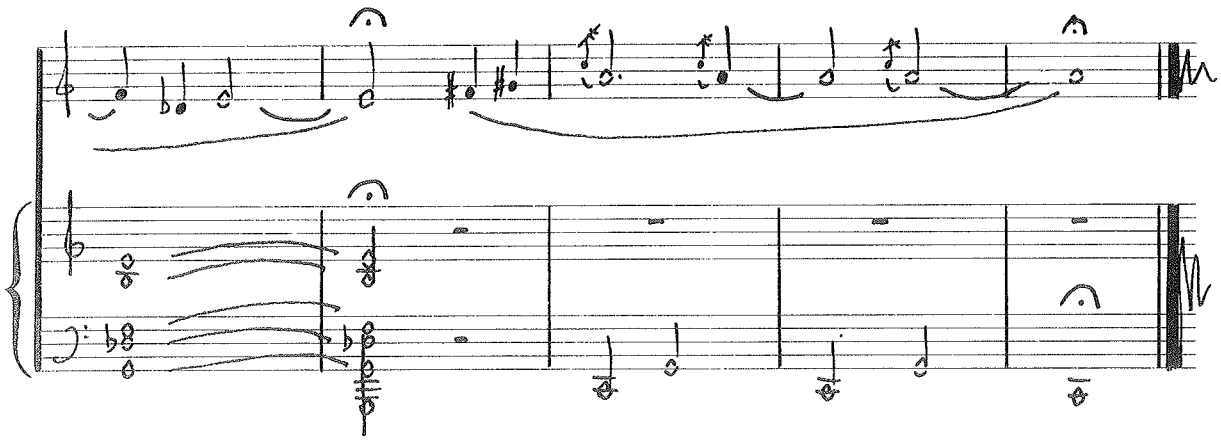


482

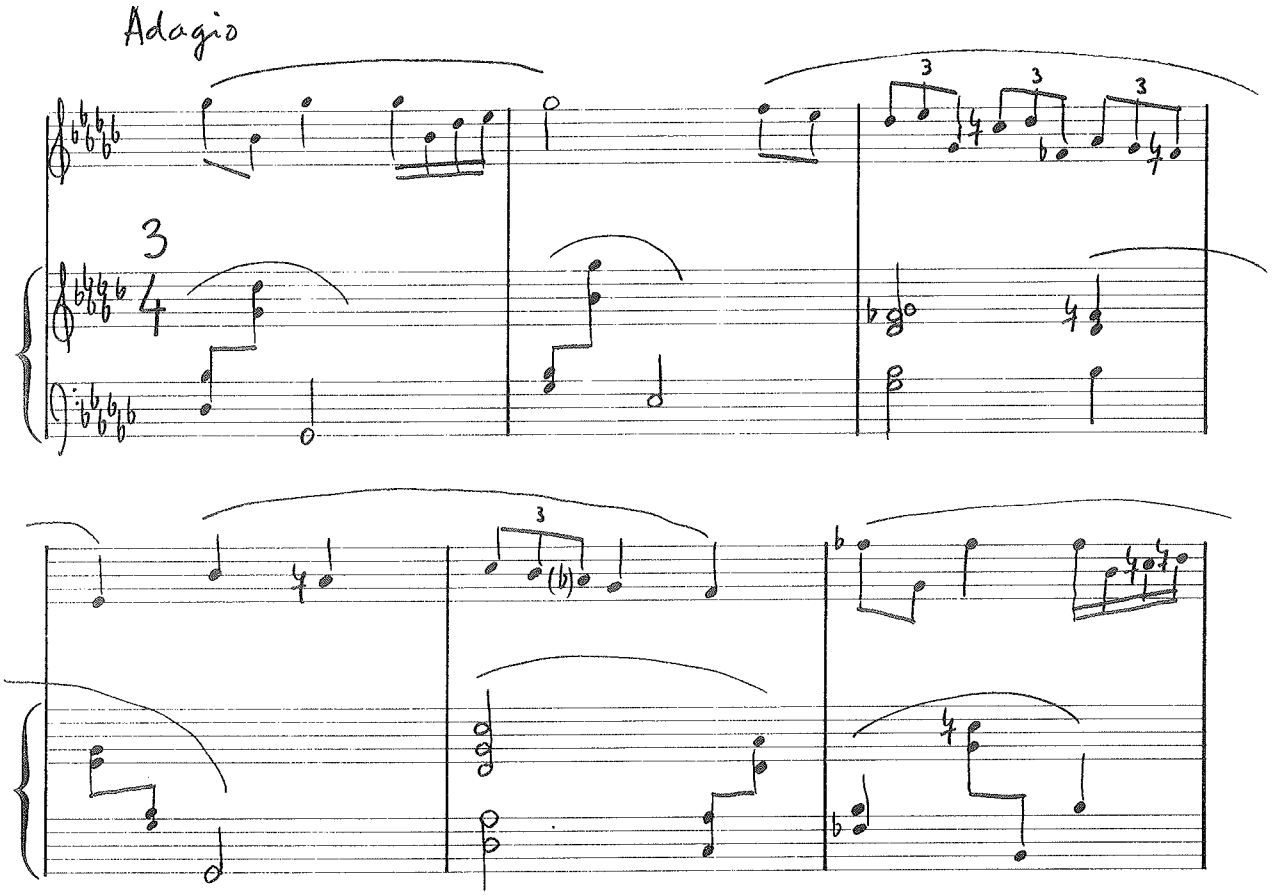


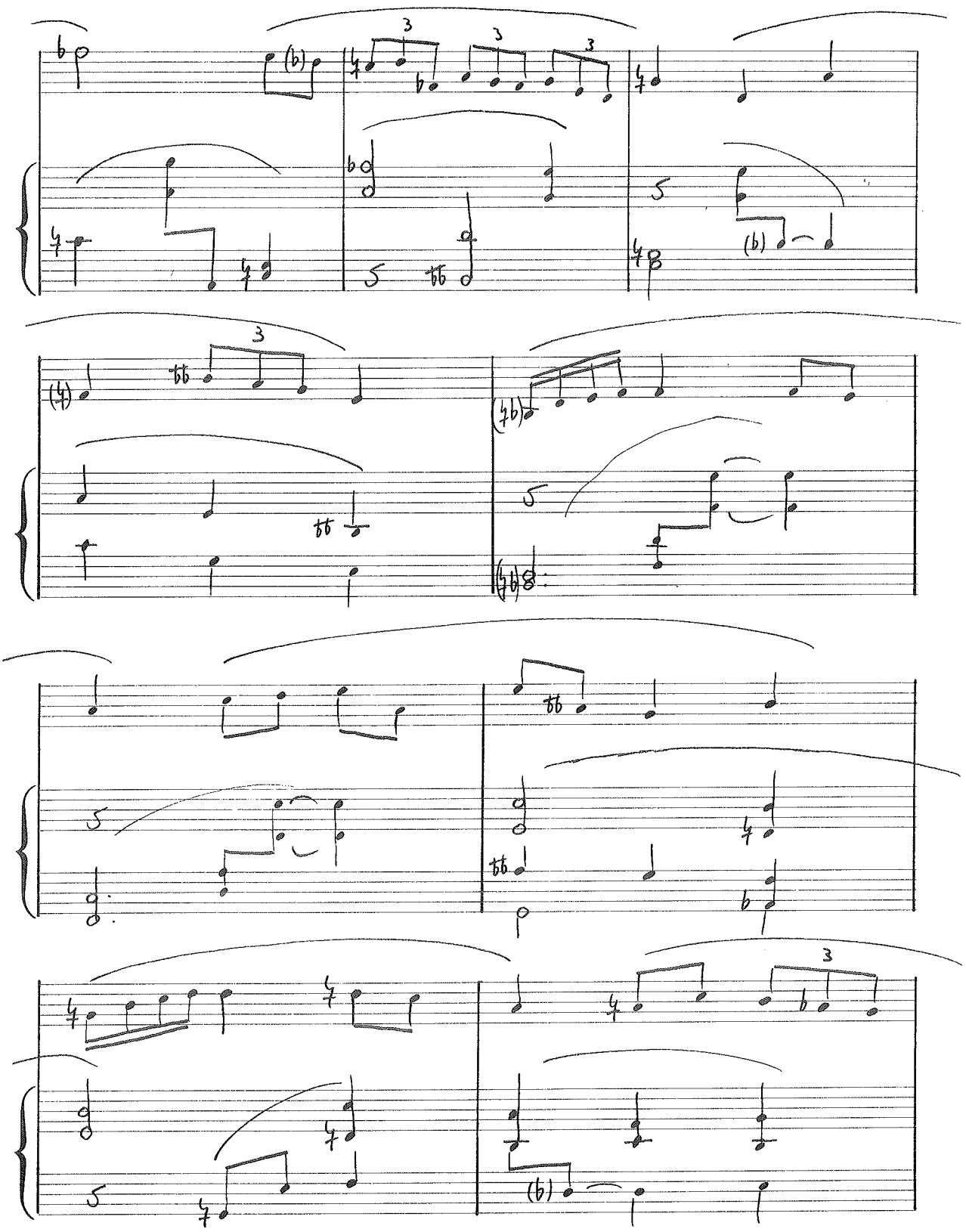

8ª Alta

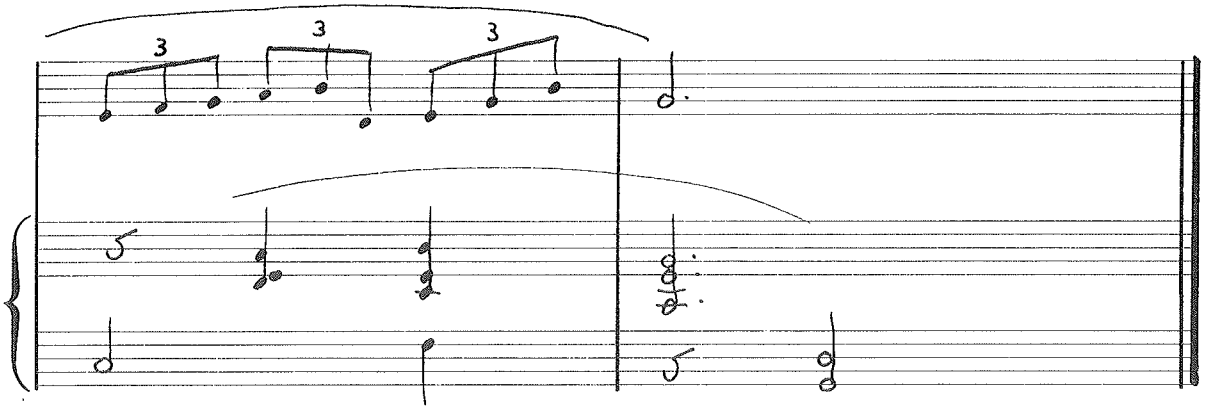

483
𝅗𝅥 ≃ 52



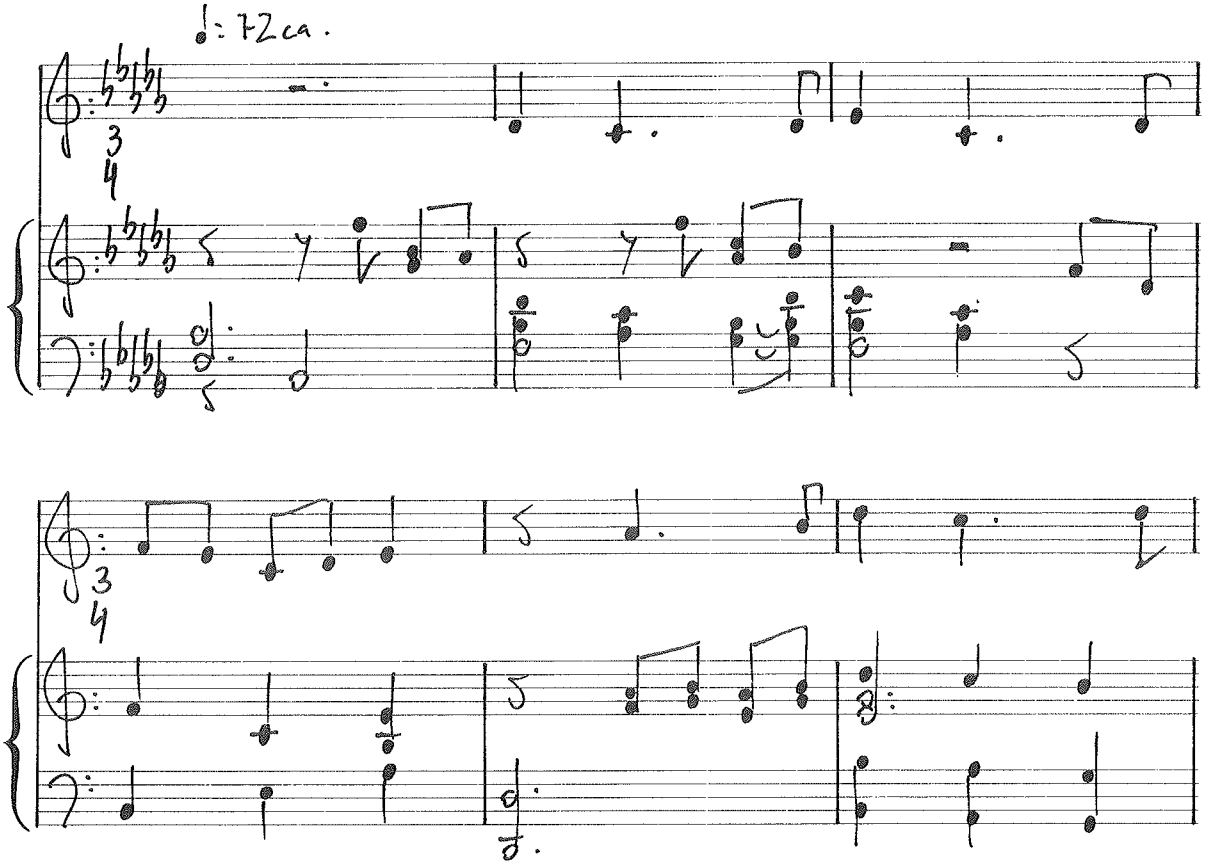
484

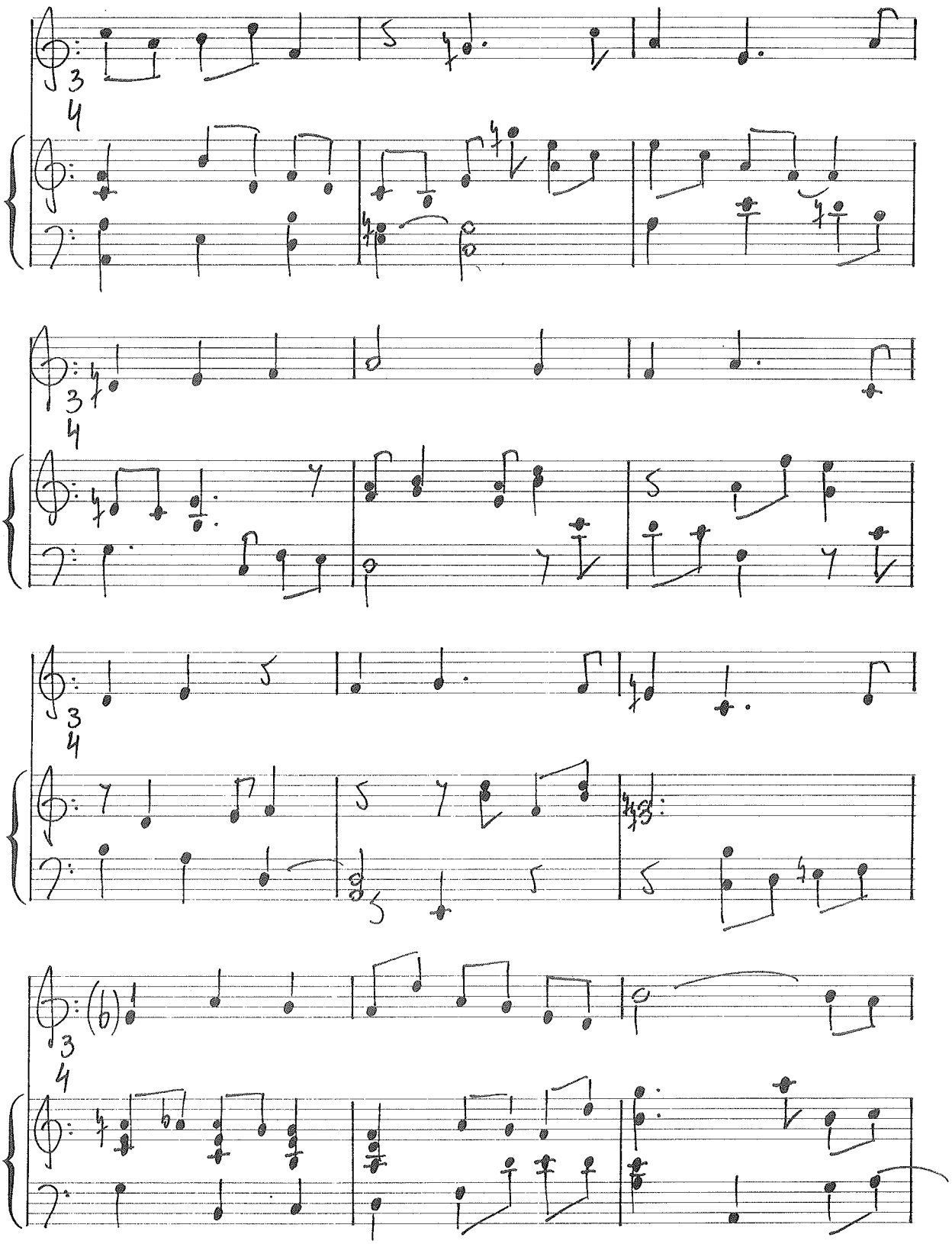


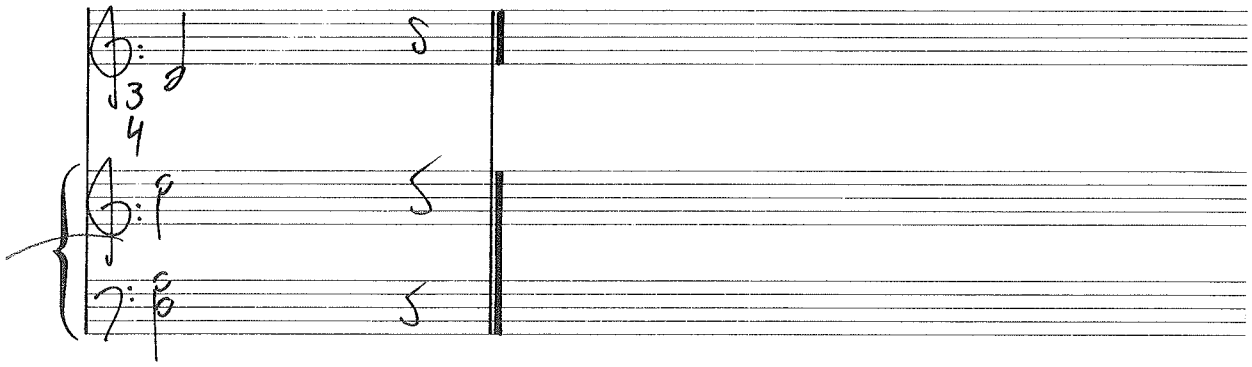


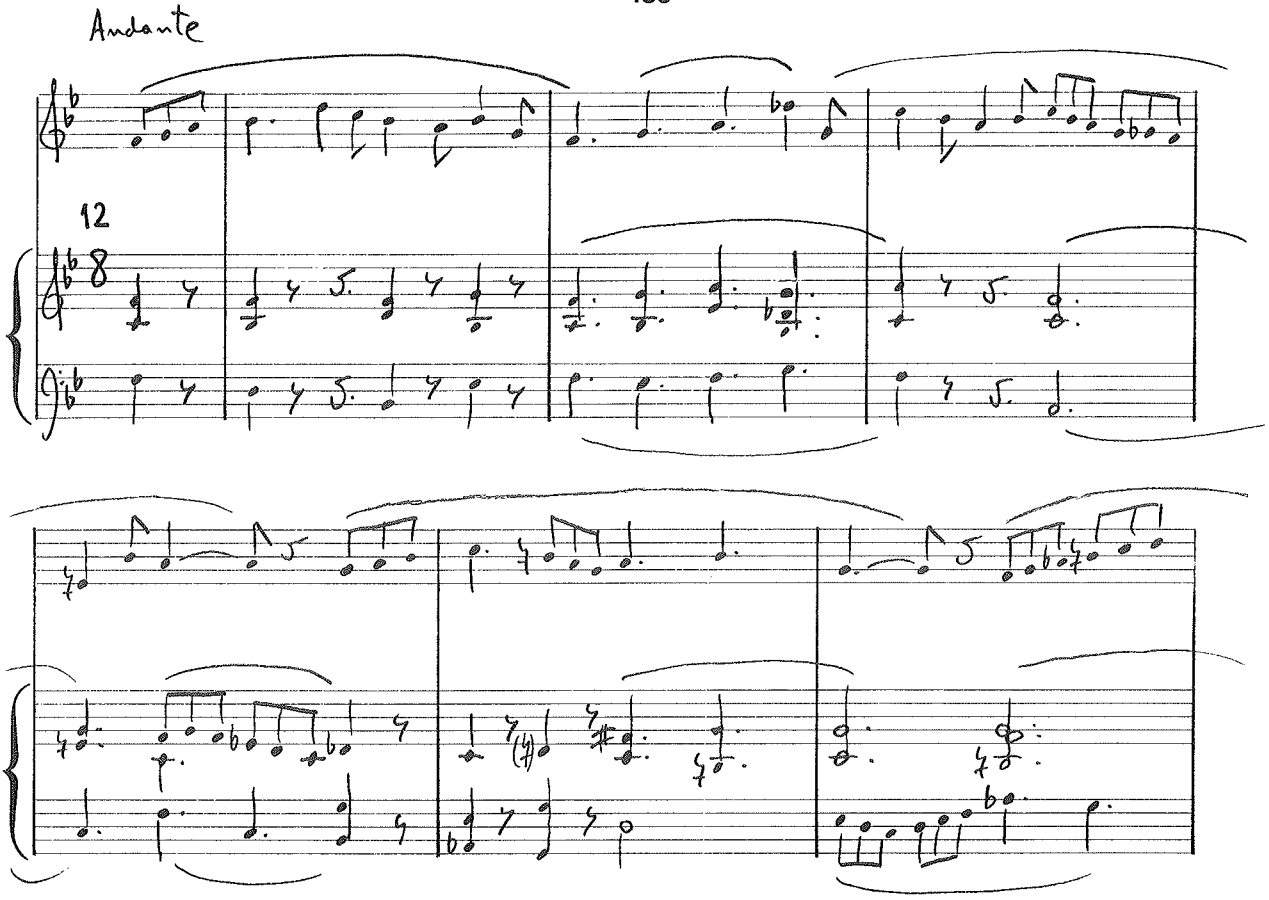


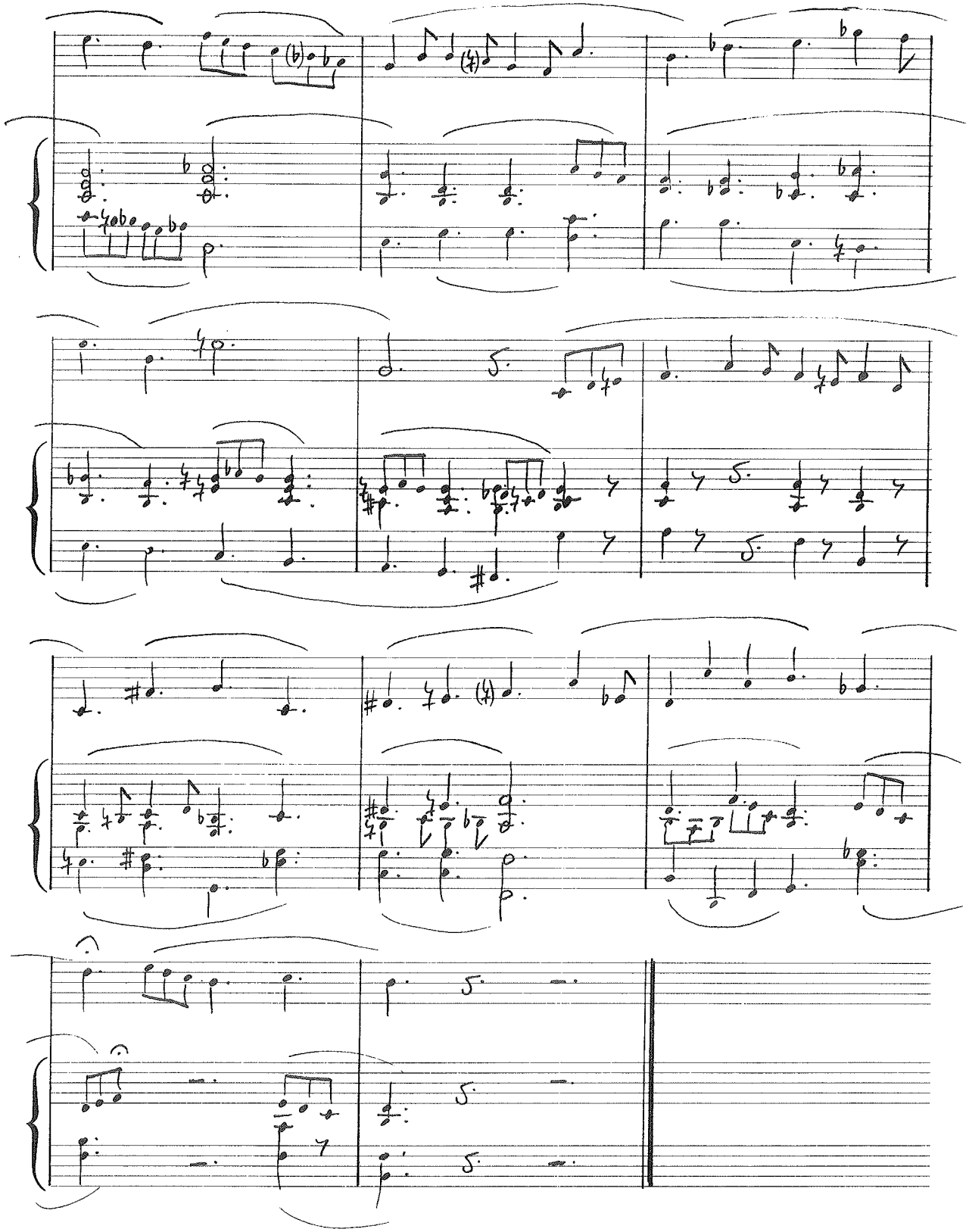
485

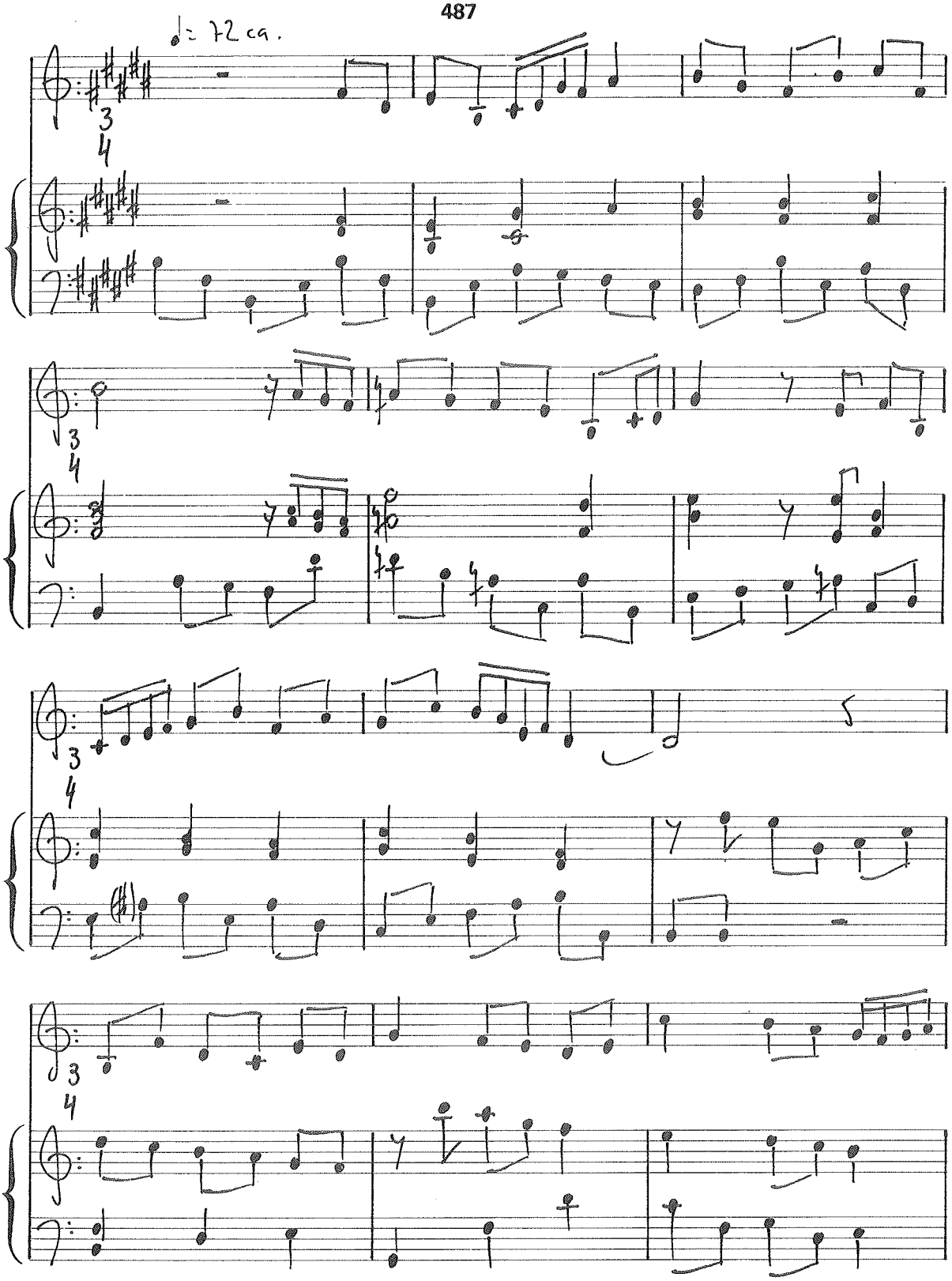


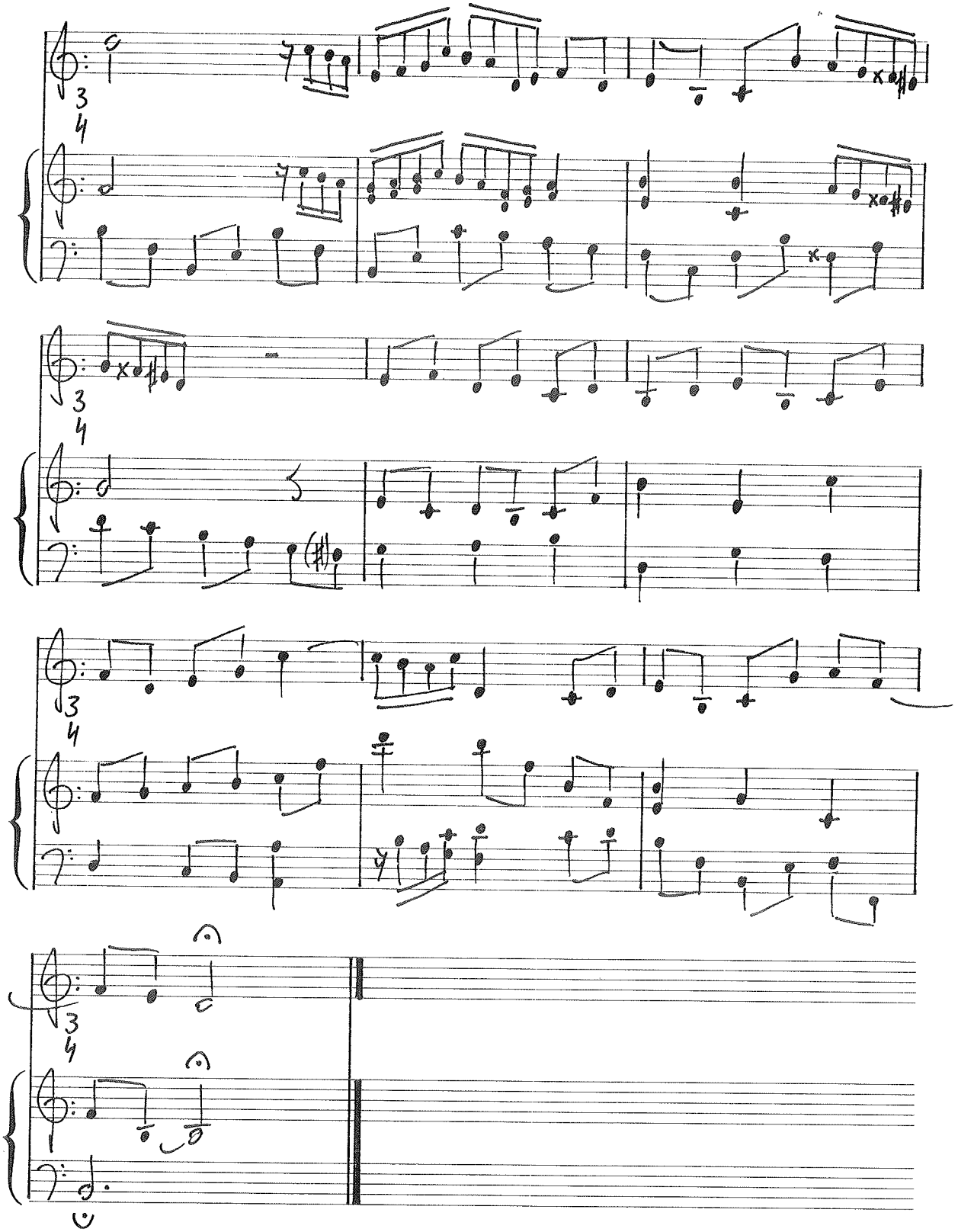




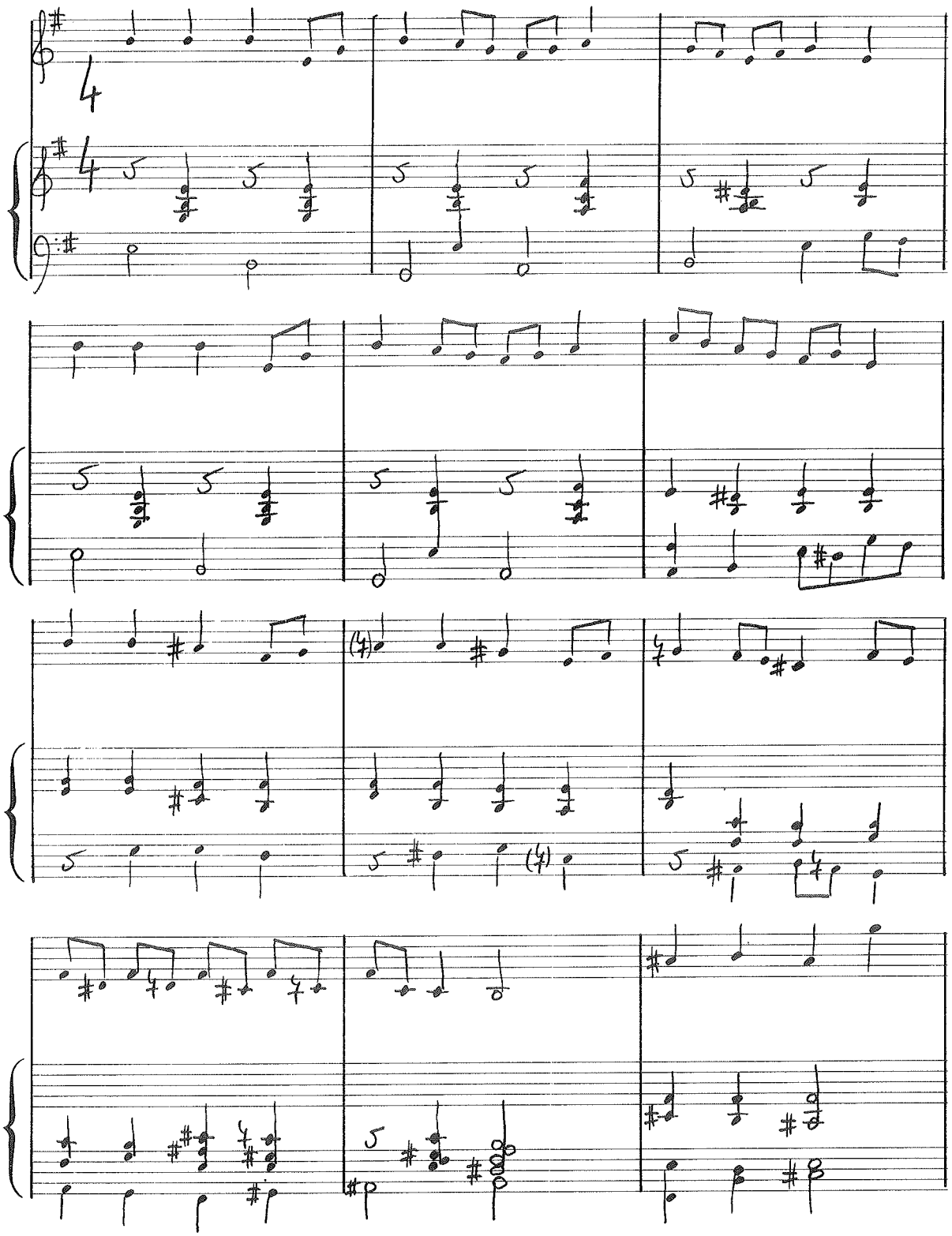

Andante
12

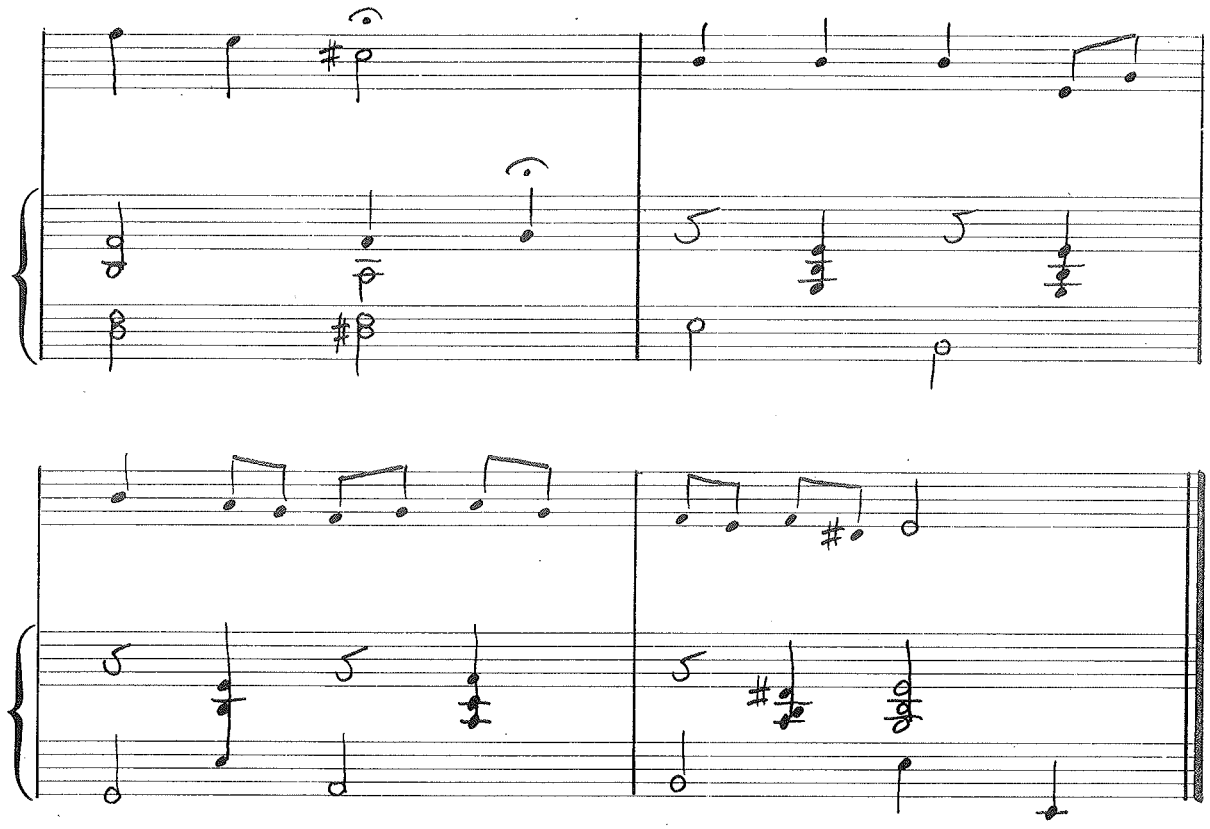



♩= 72 ca.



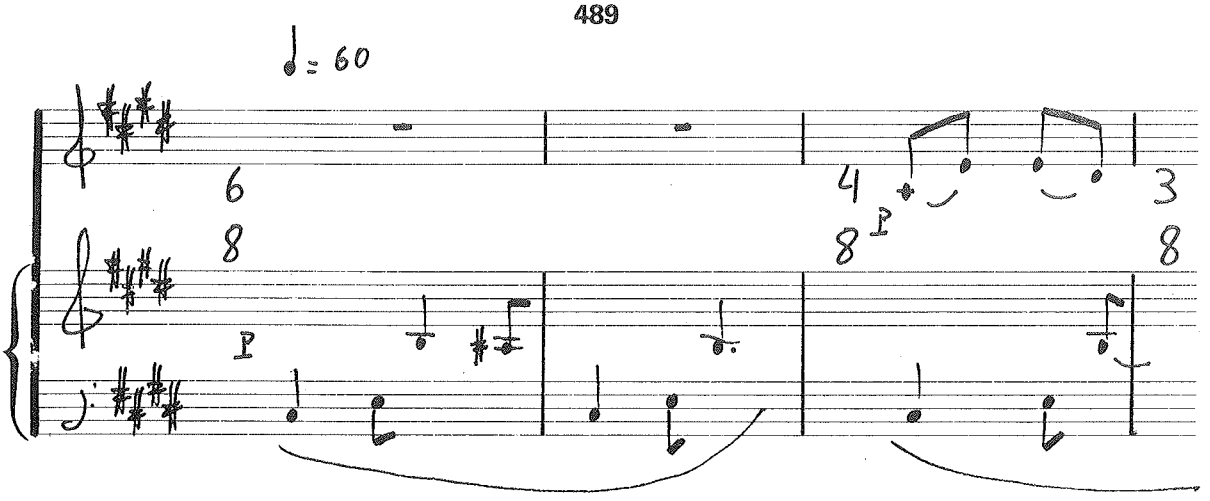
Allegro Moderato



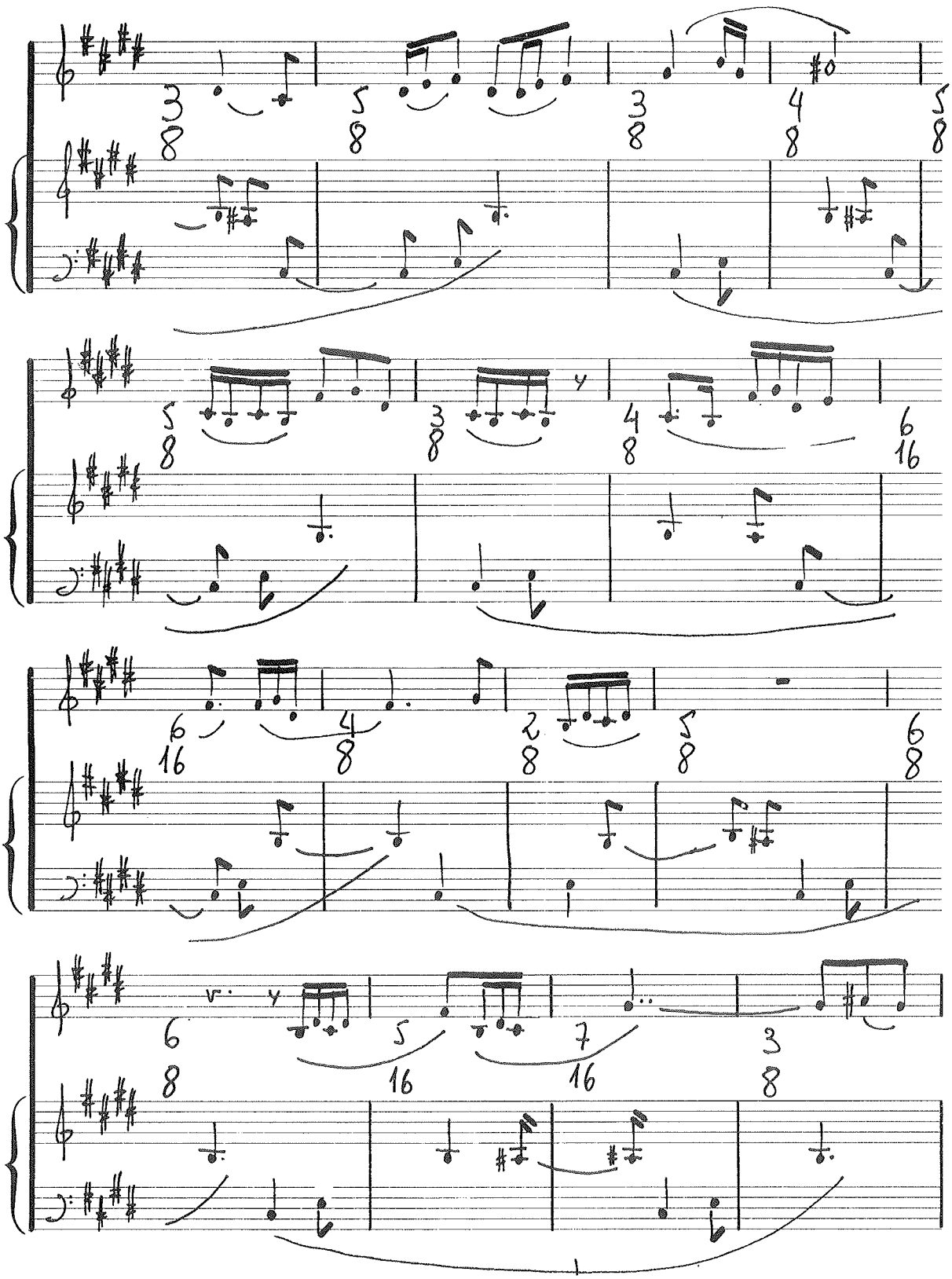


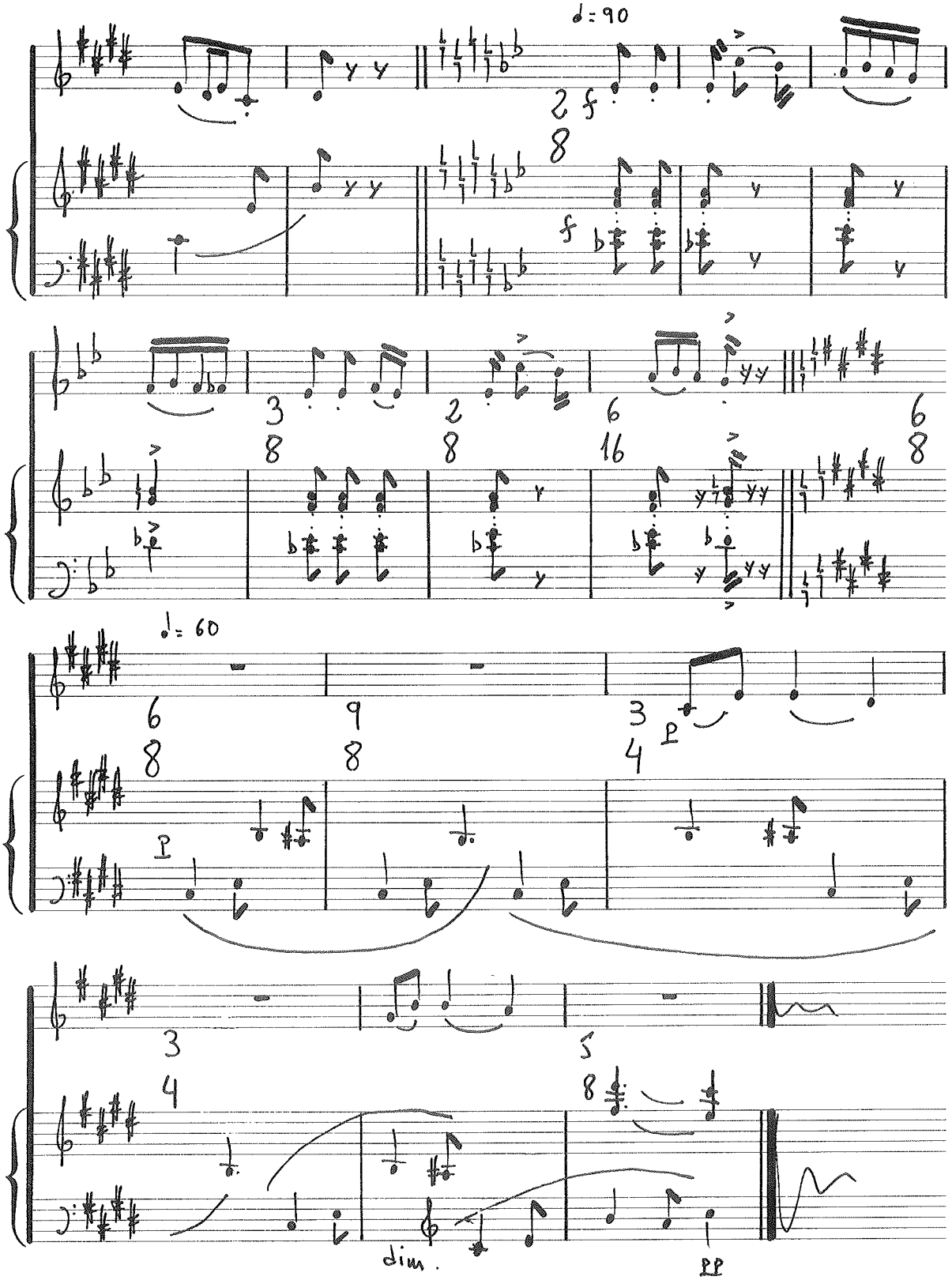
(Atención a las tres últimas melodías de este bloque porque, aunque son innegablemente tonales, e incluso de cierta claridad armónica, contienen algunos pasajes de notable dificultad en este punto de nuestro estudio. Trabájalas, como las anteriores, con todo detenimiento, repitiendo con exactitud cada intervalo que te resulte difícil, hasta obtener completa seguridad; no debes desanimarte si «a primera vista» no obtienes buenos resultados; no son estos ejercicios fáciles de entonar a la perfección con una sola lectura, al menos en este nivel de tu estudio.)

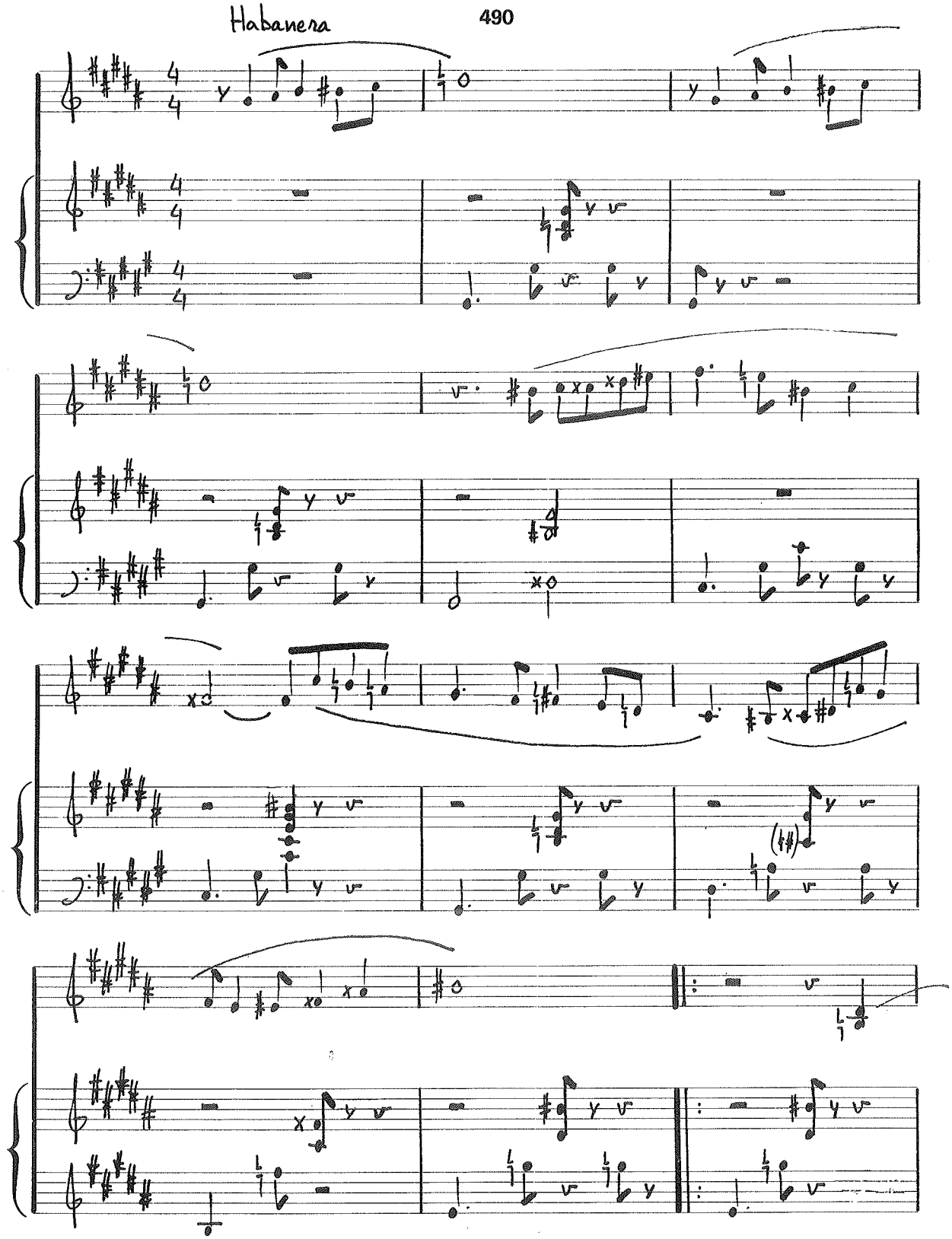
489

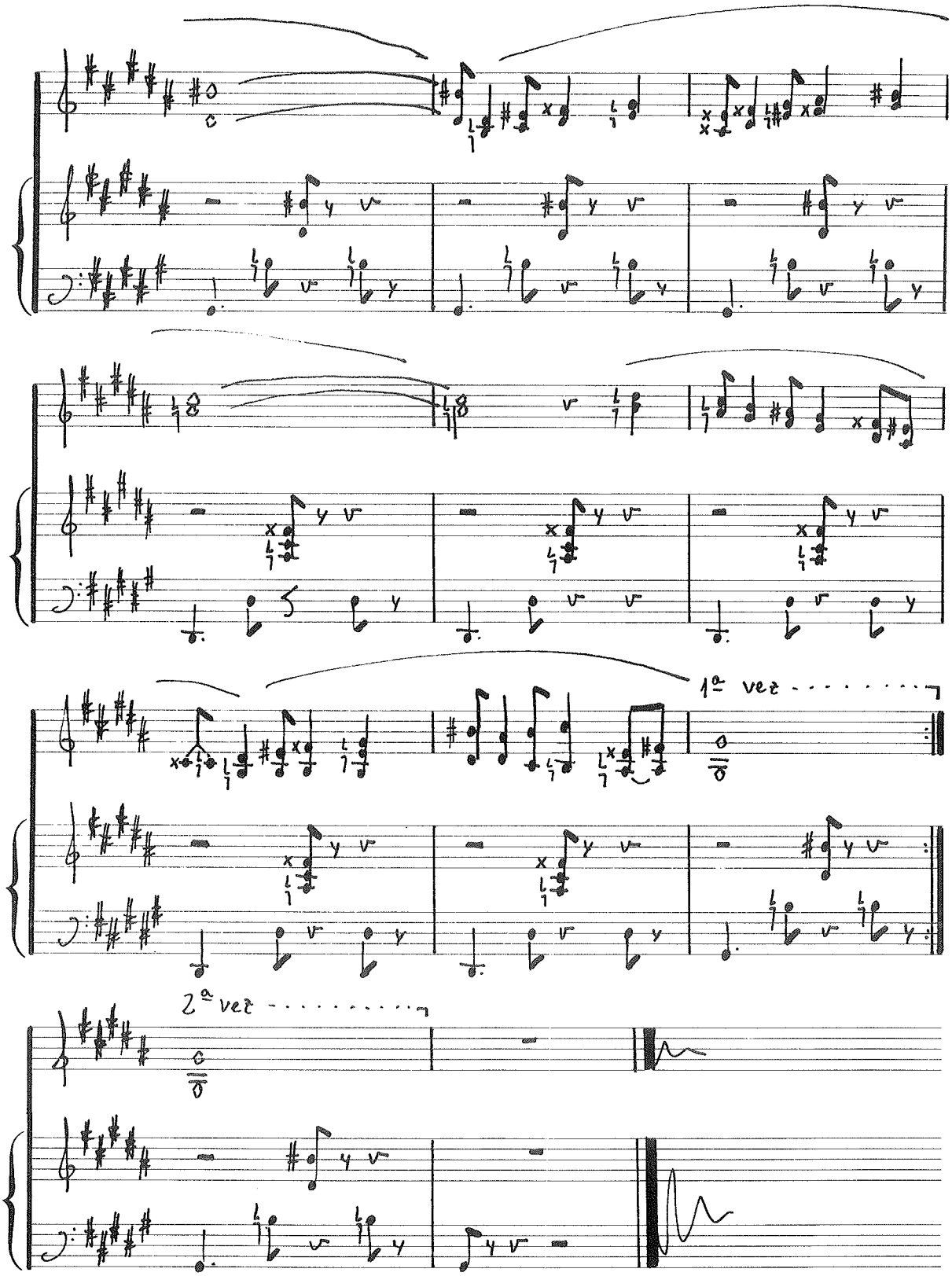


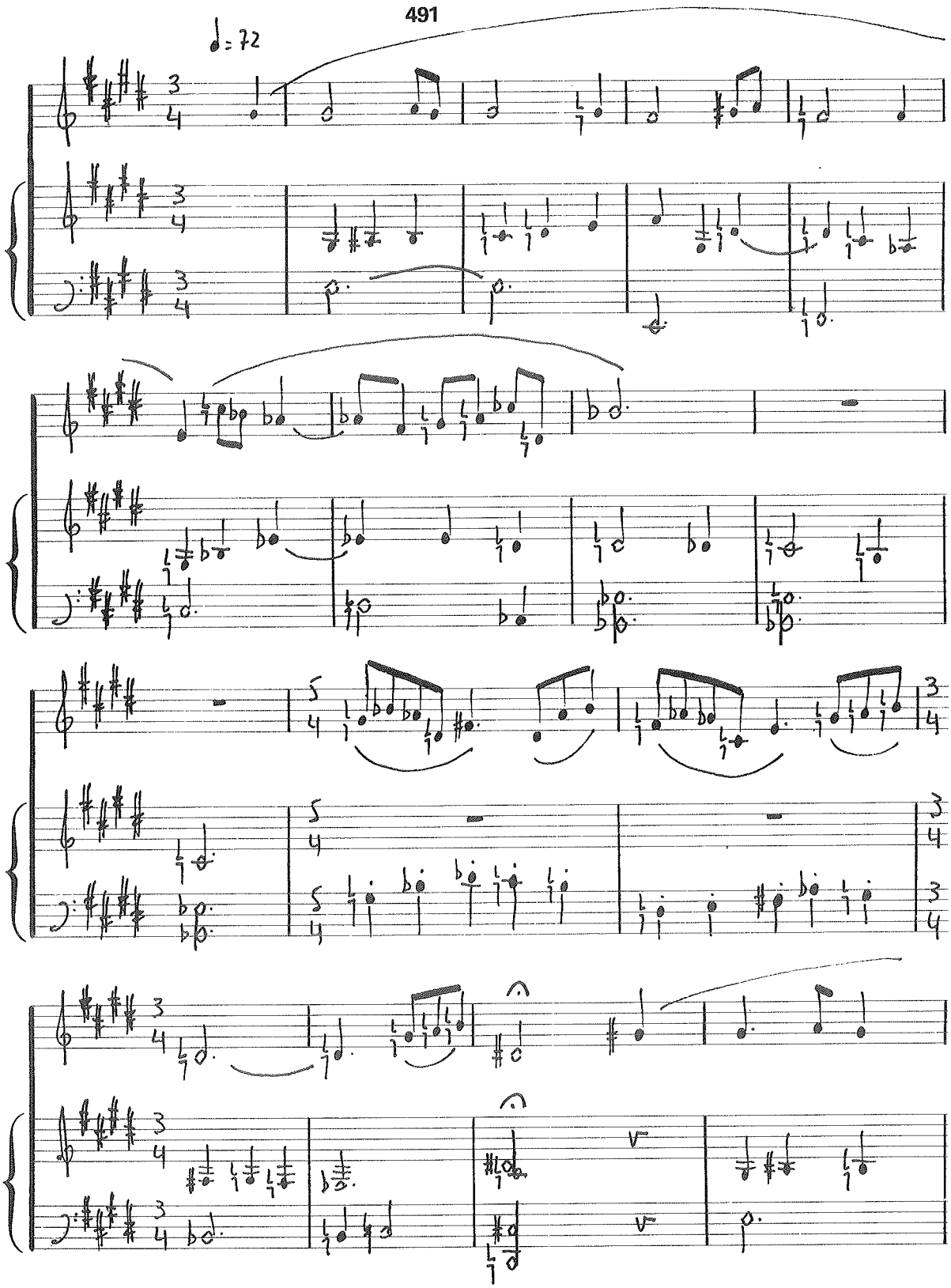
6

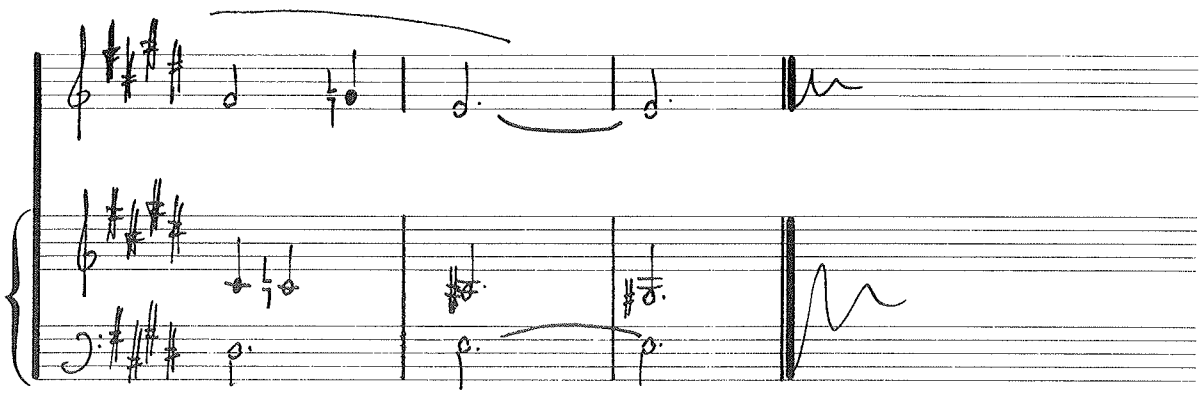



♩= 90
2
8
f
3
8
2
8
6
16
6
8
♩= 60
6
8
9
8
3
4
p
p
3
4
5
8
dim.
pp


Habanera
490


1ª vez
2ª vez


491
♩= 72



Todo lo que hemos venido trabajando desde que iniciamos el estudio de la entonación en el libro I C, y hasta estos últimos ejercicios más complejos, ha sido un recorrido sistemático por la «mecánica» del sistema total o tradicional; a excepción de los intervalos de 3.ª, 6.ª, 7.ª y 8.ª aumentadas y disminuidas, hemos practicado ya ejemplos de todos los intervalos y todas las tonalidades.

Poco a poco vamos a adentrarnos en el terreno de la música no tonal, como corresponde al objetivo de los libros IV y V de este Tratado. Pero hemos de insistir en algo que hemos dejado muy claro en el libro IV A: que el tránsito entre la música tonal y la atonal es una frontera muy débilmente marcada, tanto técnica como históricamente. En efecto, es falso pensar que después de unos siglos en los que siempre se practicaba la música tonal, llegaron unos compositores más o menos innovadores que practicaron súbitamente un sistema atonal. Por el contrario, la historia conoció —e incluso aún conoce— una estética intermedia basada en una técnica que es débilmente tonal, sin llegar a ser propiamente atonal: el sistema tonal, en efecto, fue admitiendo poco a poco mayor número de licencias y recursos que lo iban alejando del tonalismo riguroso del pasado. Sólo cuando estas licencias llegan a aniquilar el sentimiento básico de relación en torno a una tónica y una escala diatónica, puede afirmarse que ha desaparecido todo vestigio de tonalismo.

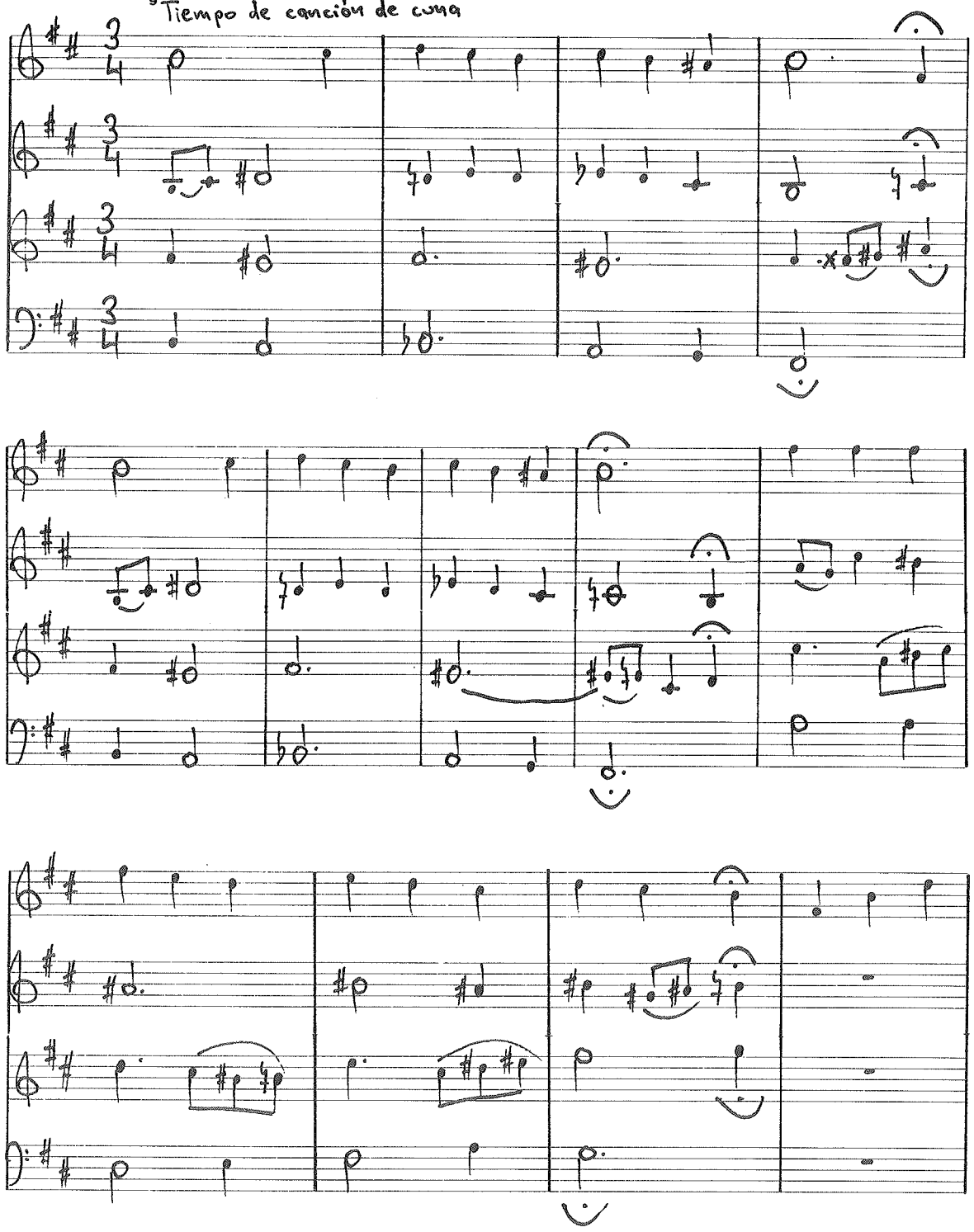
Este terreno «intermedio» es el que vamos a abordar nosotros ahora: vamos a practicar casi hasta el final del libro una serie de ejercicios que peden básicamente considerarse como tonales —excepto algún caso concreto que advertiremos— pero su contenido melódico y armónico son muy velados tonalmente, e incluso alguno rozará con el atonalismo.

Comencemos este recorrido presentando los siguientes cuatro ejercicios corales. Es indiscutible que los cuatro son ejercicios tonales, pero las armonías planteadas distan ya claramente de la solidez tonal escolástica:

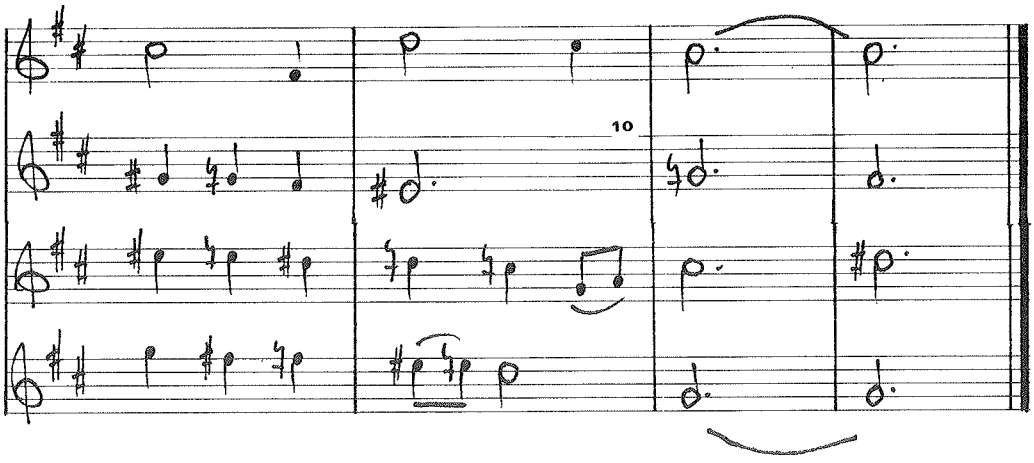
Este primero presenta una melodía tipo «canción de cuna», que aparece en la voz superior y que, estando básicamente en Si menor, recorre un camino armónico fuertemente cromático:

492

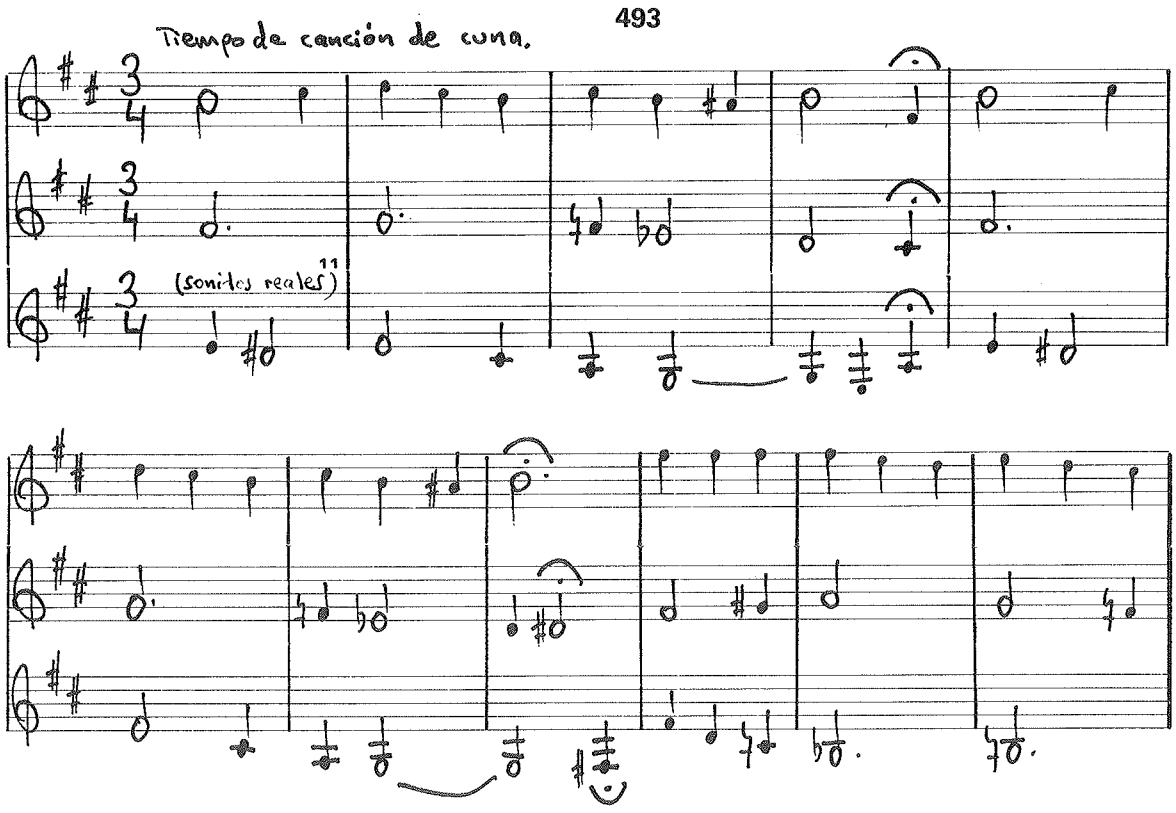
[9] Tiempo de canción de cuna



[9] Volvemos a repetir lo dicho anteriormente sobre expresividad, tempo, matices y carácter de estos ejercicios.

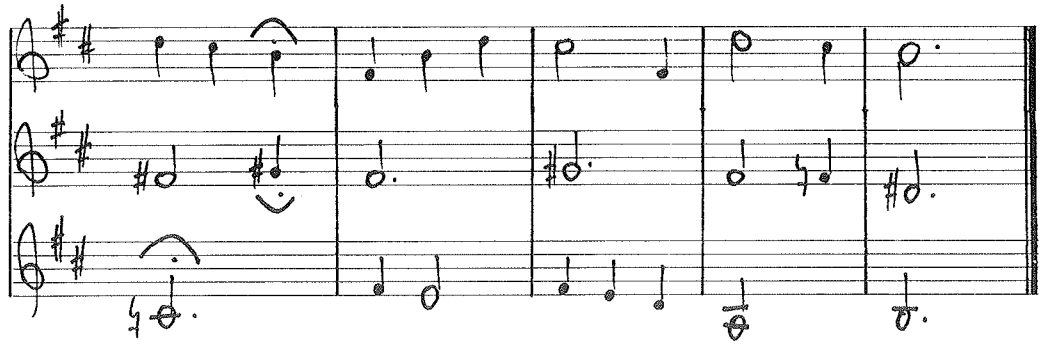


El siguiente ejercicio presenta una melodía casi idéntica a la anterior —igualmente en Si m—, pero la armonización encuentra numerosos acordes con notas añadidas, sextas y séptimas:

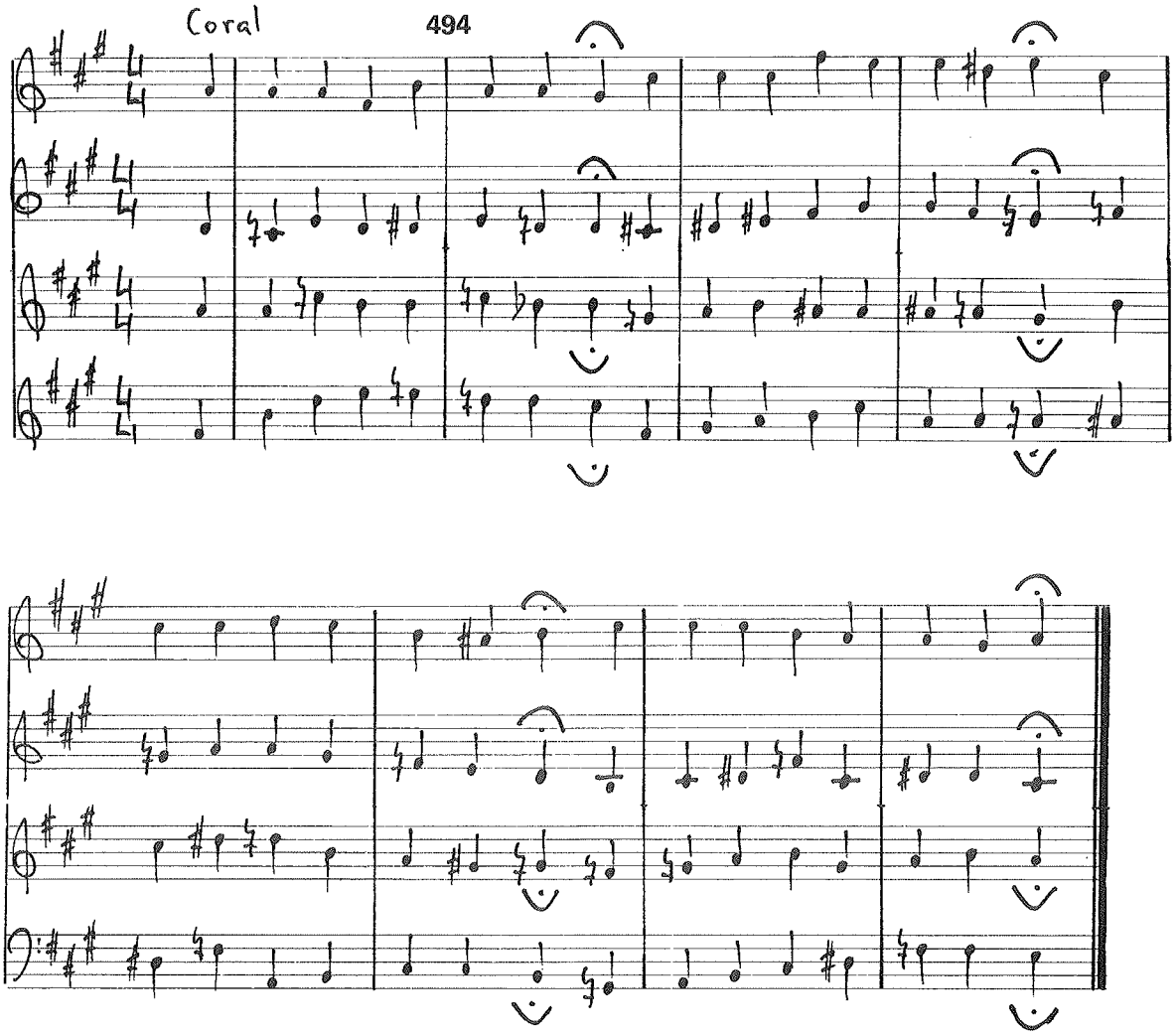


[10] Encuentras aquí un intervalo de 3.ª d., que no hemos practicado aún; pero la localización y sentido tonal del pasaje lo hacen sencillo de entonación. Sólo cuando el pasaje sea muy claro utilizaremos alguno de estos intervalos, que no trabajaremos detenidamente hasta dentro de unas páginas.

[11] Al escribir a tres voces en clave de Sol, se suele indicar en casos como el presente que la voz inferior vaya en sonidos reales, indicando que debe cumplir un rol de bajo. A veces la indicación va en italiano: *suoni reali.*

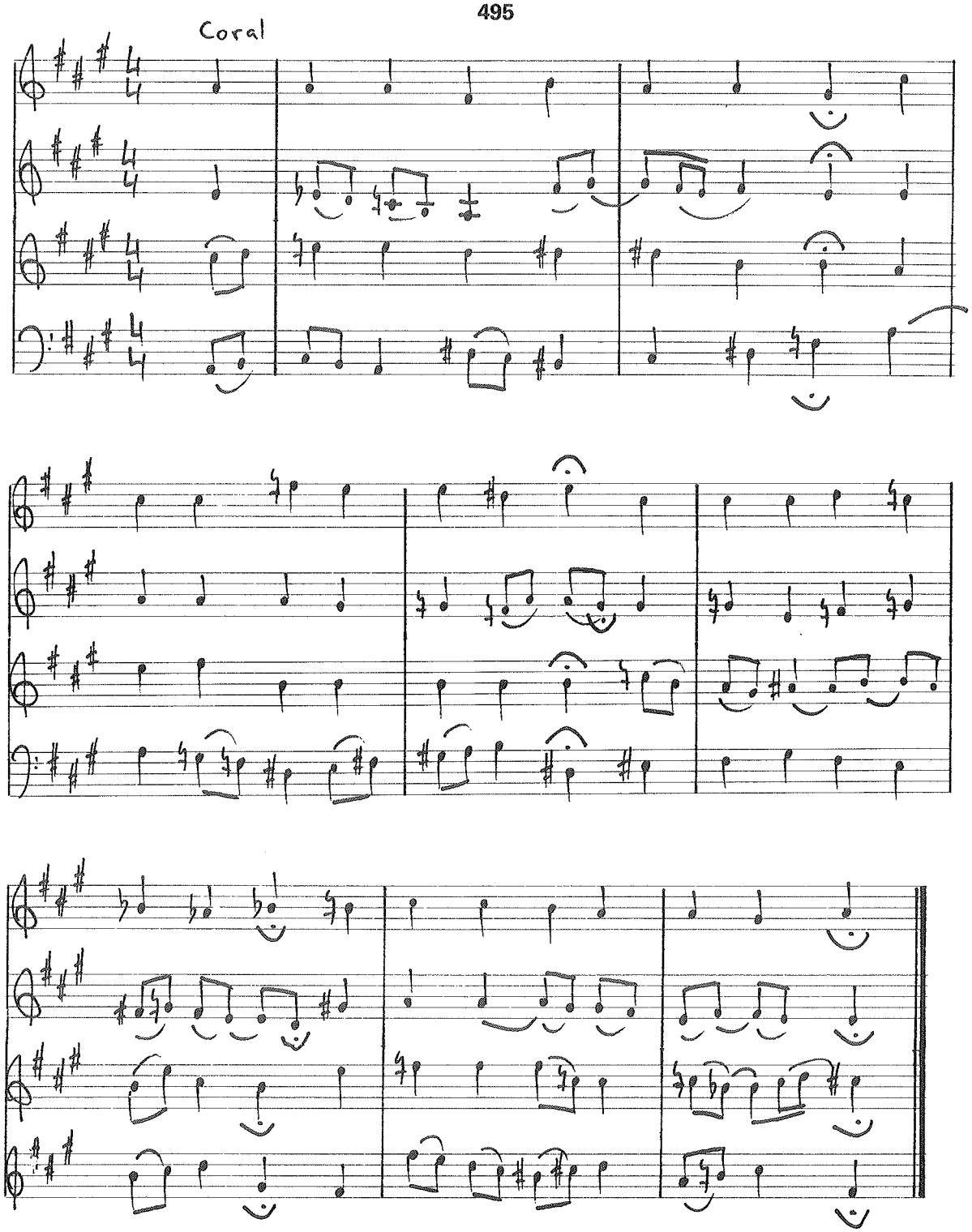


El próximo fragmento a cuatro voces se basa en un coral de J. S. Bach en cuanto a su estructura y forma, pero la armonía es, como verás, muchísimo más libre:



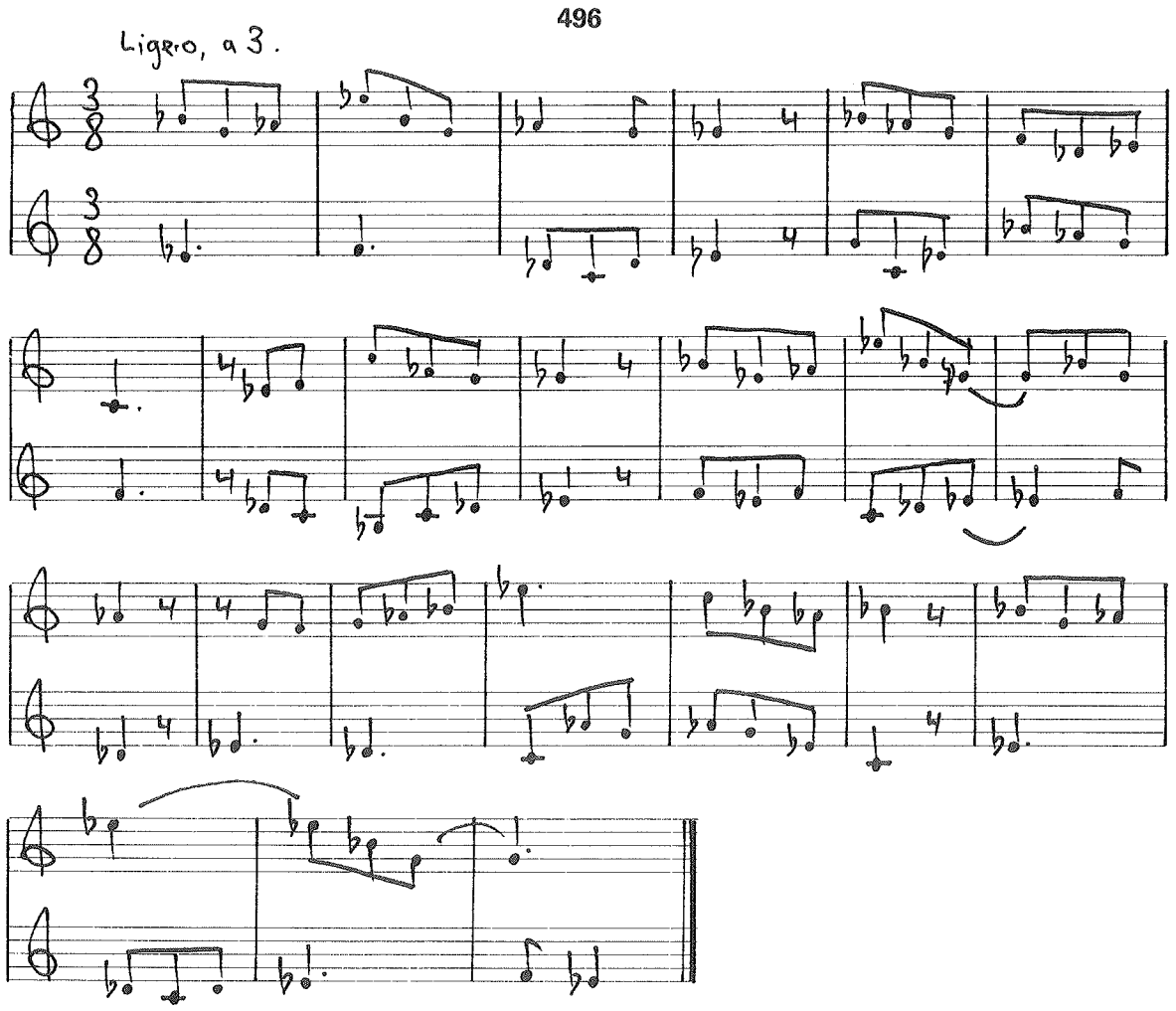
Una línea de soprano casi idéntica a la del ejercicio anterior, armonizada ahora de manera aún más compleja, altamente cromática:

495



A veces puede tenerse la falsa idea de que la música atonal es una música necesariamente disonante, con profusión de colisiones melódicas y armónicas, saltos extraños, etc. Esto no es cierto, o al menos no completamente, tal y como explicamos en el libro teórico IV A. No se olvide que una música es tonal o no según que gire en torno a una tónica de referencia y una escala diatónica que le sirva de vértebra. Puede haber música, pues, que sea «biensonante» y con abundantes acordes pefectos, terceras y sextas mayores y menores, cuartas y quintas justas, etc., pero que no sea tonal en cuanto que no esté polarizada por una tónica fija.

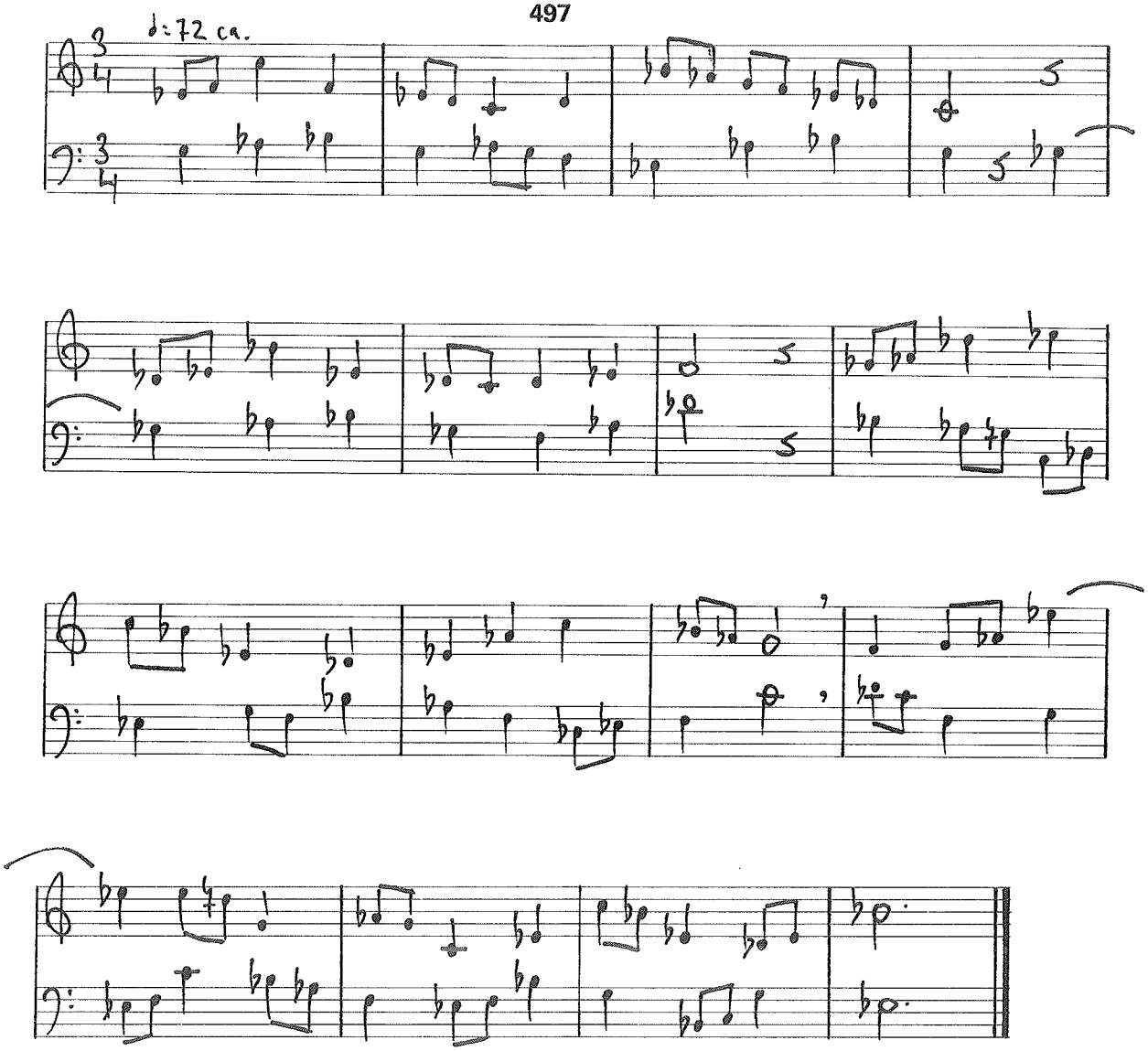
Para ilustrar esto, presentamos los siguientes ejemplos, bastante sencillos de entonación y con abundantes giros consonantes; sin embargo, no puede decirse que ninguno de los cinco ejercicios polifónicos que presentamos a continuación sea realmente tonal; de hecho, ninguno de ellos lleva siquiera armadura de clave. (Otra cosa es que en algunos fragmentos exista una cierta referencia velada a una tónica más o menos clara, pero que no ejerce de polarizante de la tensión en todo el ejercicio.) Este primero deja sugerir una cierta tónica sobre Mi bemol, con cierto carácter modal[12], pero en ningún momento se afirma realmente este tono:



[12] Al decir «con cierto carácter modal» queremos decir que ese Mi bemol no tendría la misma polarización que una tónica en un contexto tonal funcional, entre otras cosas porque no aparece en ningún momento la atracción sensible-tónica, tan característica del tonalismo puro.

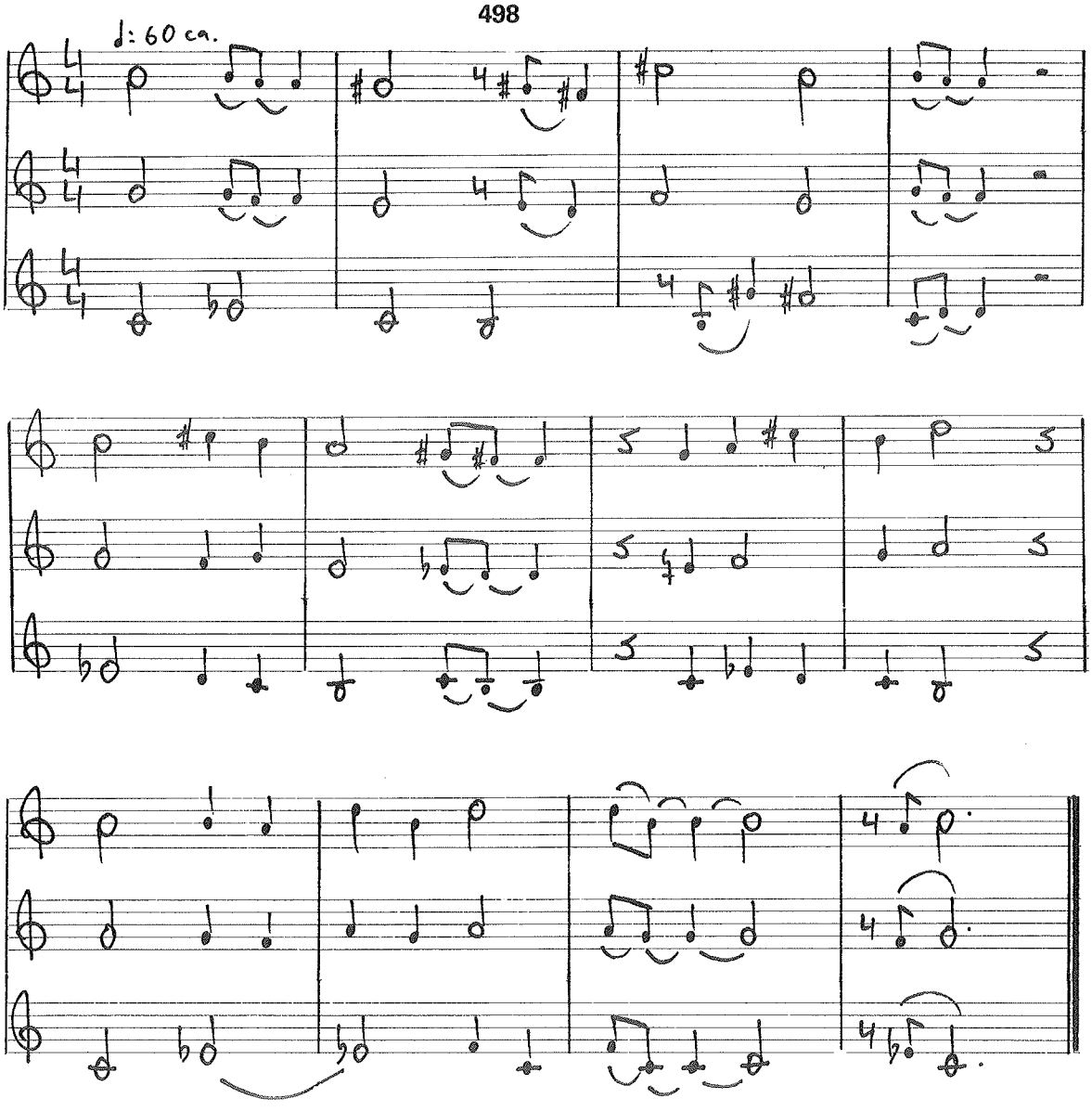
Difícilmente podría establecerse tónica alguna en el siguiente dúo, aunque, como verás, estéticamente es de corte bien clásico. Observa el carácter «arcaico» que le proporciona el severo contrapunto y, sobre todo, los puntos de reposo sobre intervalo de cuartas y quintas justas:

497

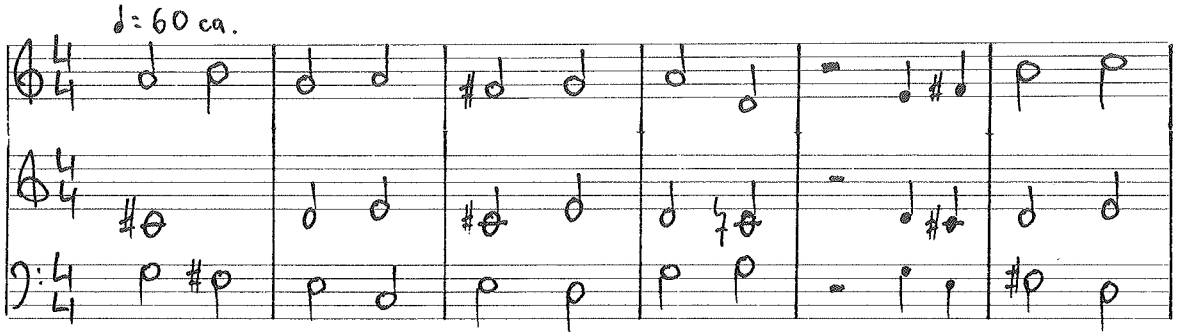


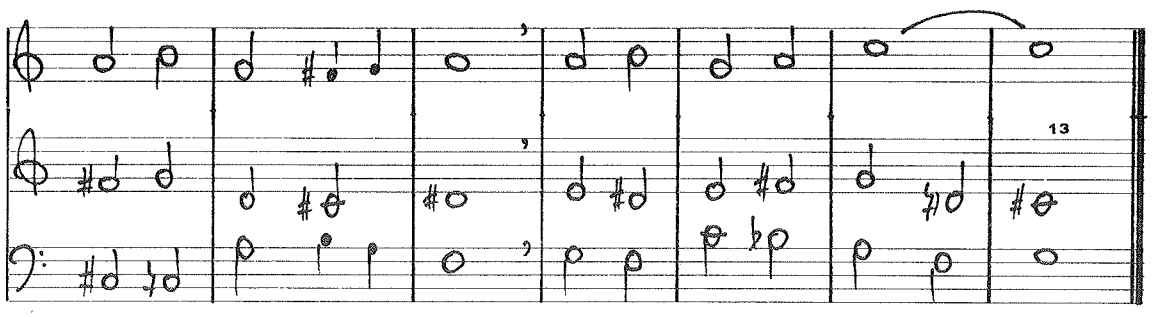
Los tres corales siguientes son pródigos en intervalos consonantes, e incluso se aprecian varios acordes perfectos; pero, sin embargo, estamos, sin duda, ante música atonal en los tres casos:

498

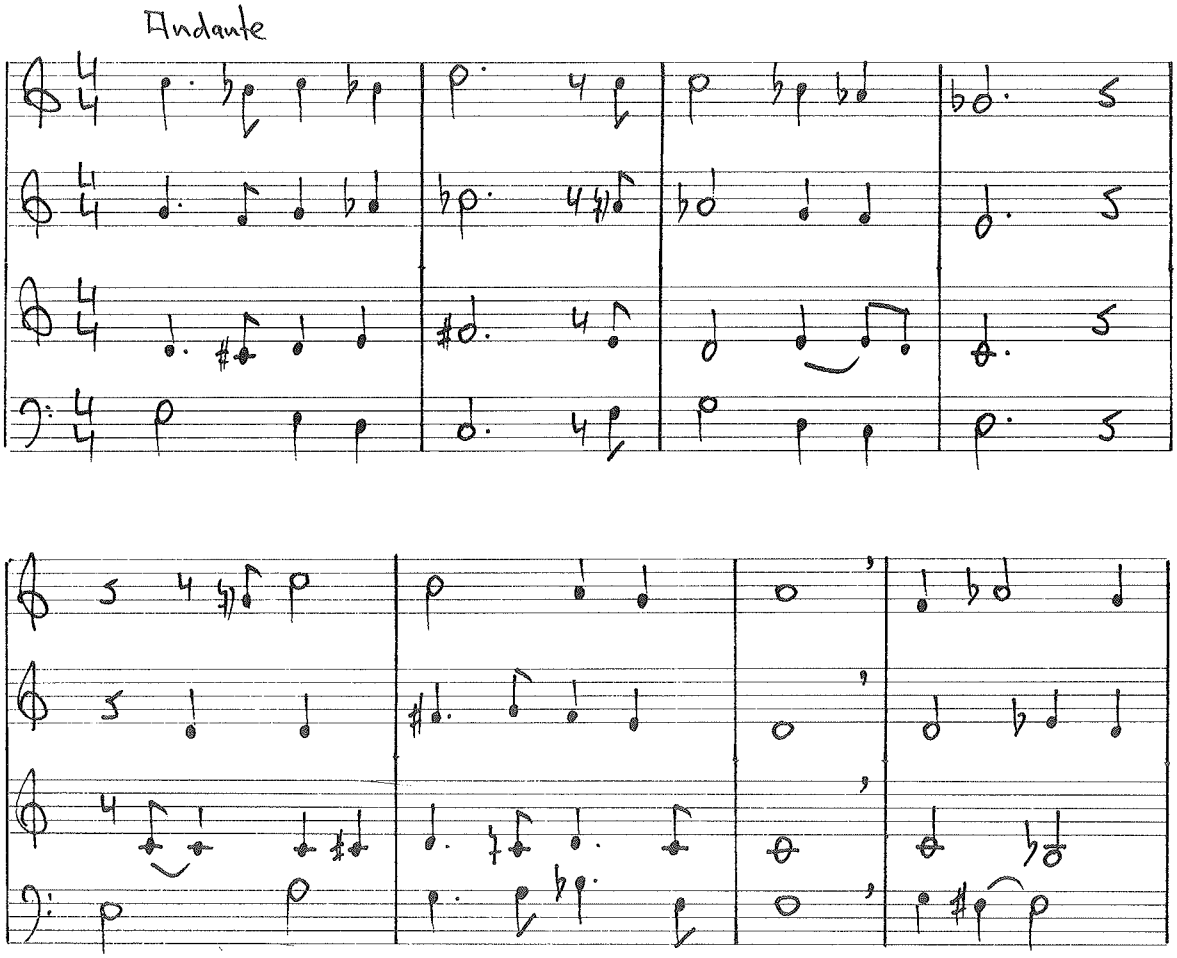


499

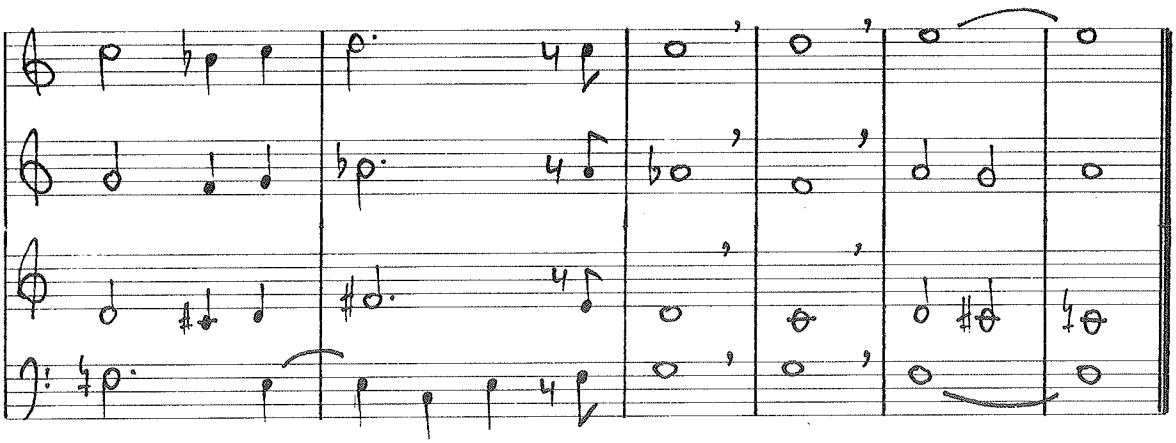




500



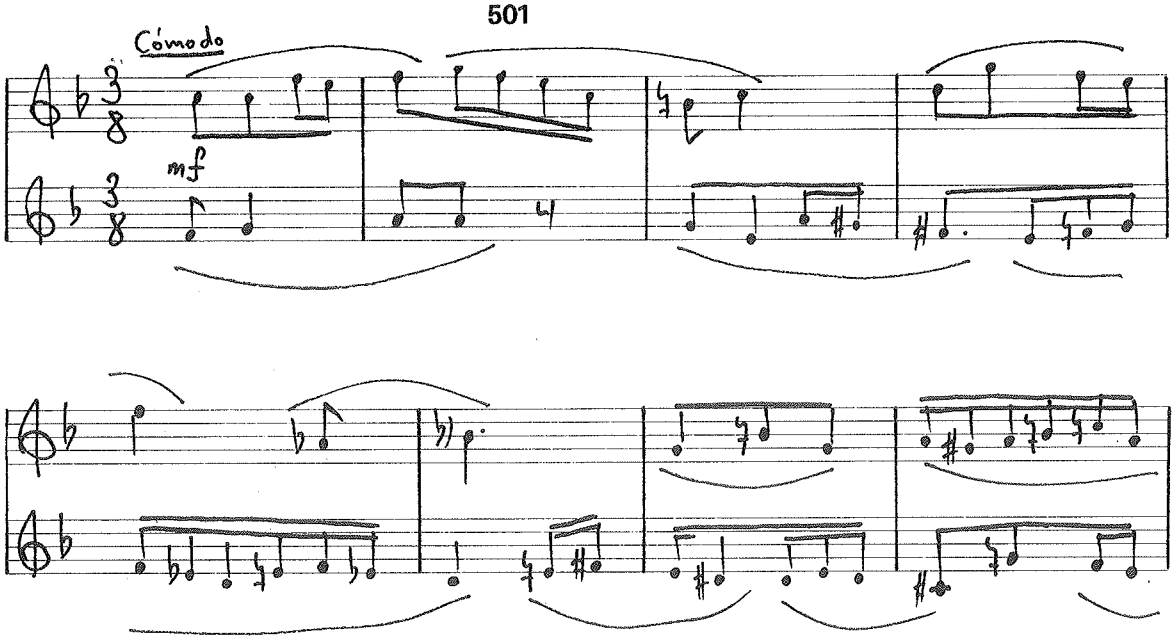
[13] Observa cómo una acorde final que incluye un intervalo Do-Do sostenido (teóricamente muy duro o violento), hábilmente presentado puede ser perfectamente «natural» e incluso «plácido».

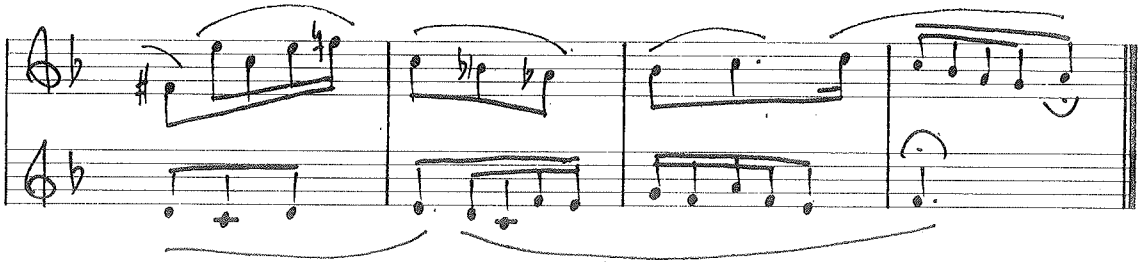


Abrimos ahora otro bloque de ejercicios, siguiendo las fronteras entre la música tonal y la atonal. En los próximos supuestos corales existe perfectamente determinado un tono fundamental, determinado por el comienzo y el final de cada ejercicio, y corroborado por la armadura de la clave correspondiente. Lo que ocurre es que en la sección central de cada ejercicio se produce un pequeño desarrollo de tonalidad más que dudosa. En otras palabras, los siguientes ejercicios se abren con un clarísimo carácter tonal, evolucionan hacia armonías no convencionales —cromatismos, armonía por cuartas, politonalidad, etc.— para cerrarse finalmente en el tono en el que comenzaron.

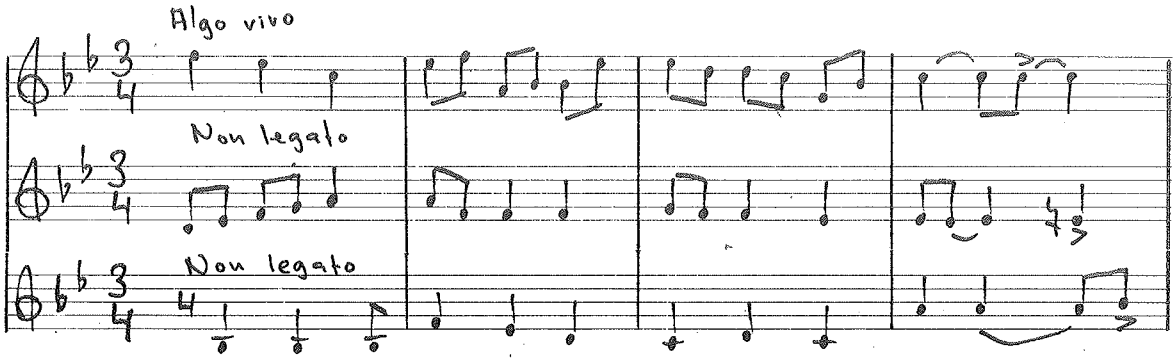
Practica, pues, con estos datos, los siguientes ejercicios a dos, tres y cuatro voces:

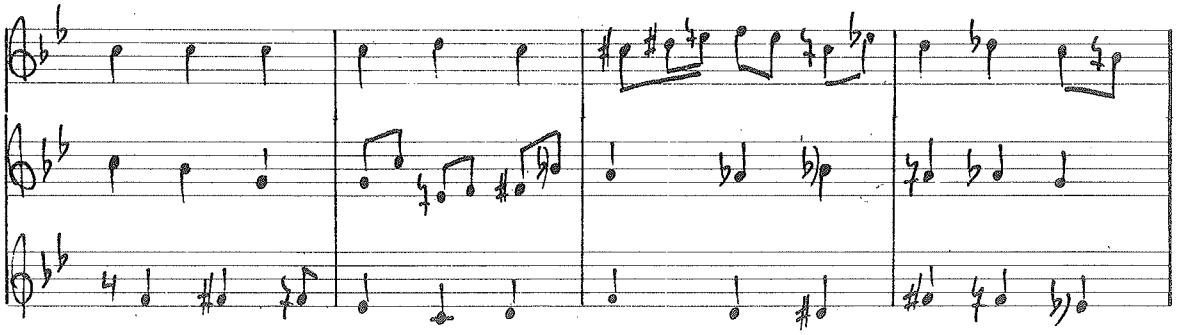
501

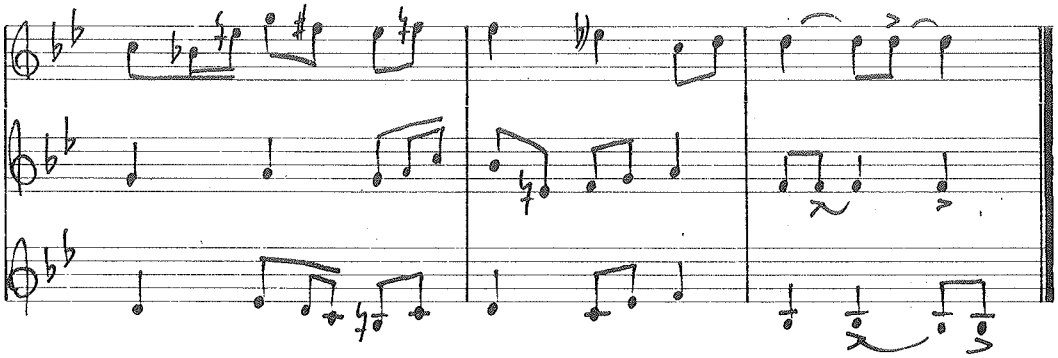


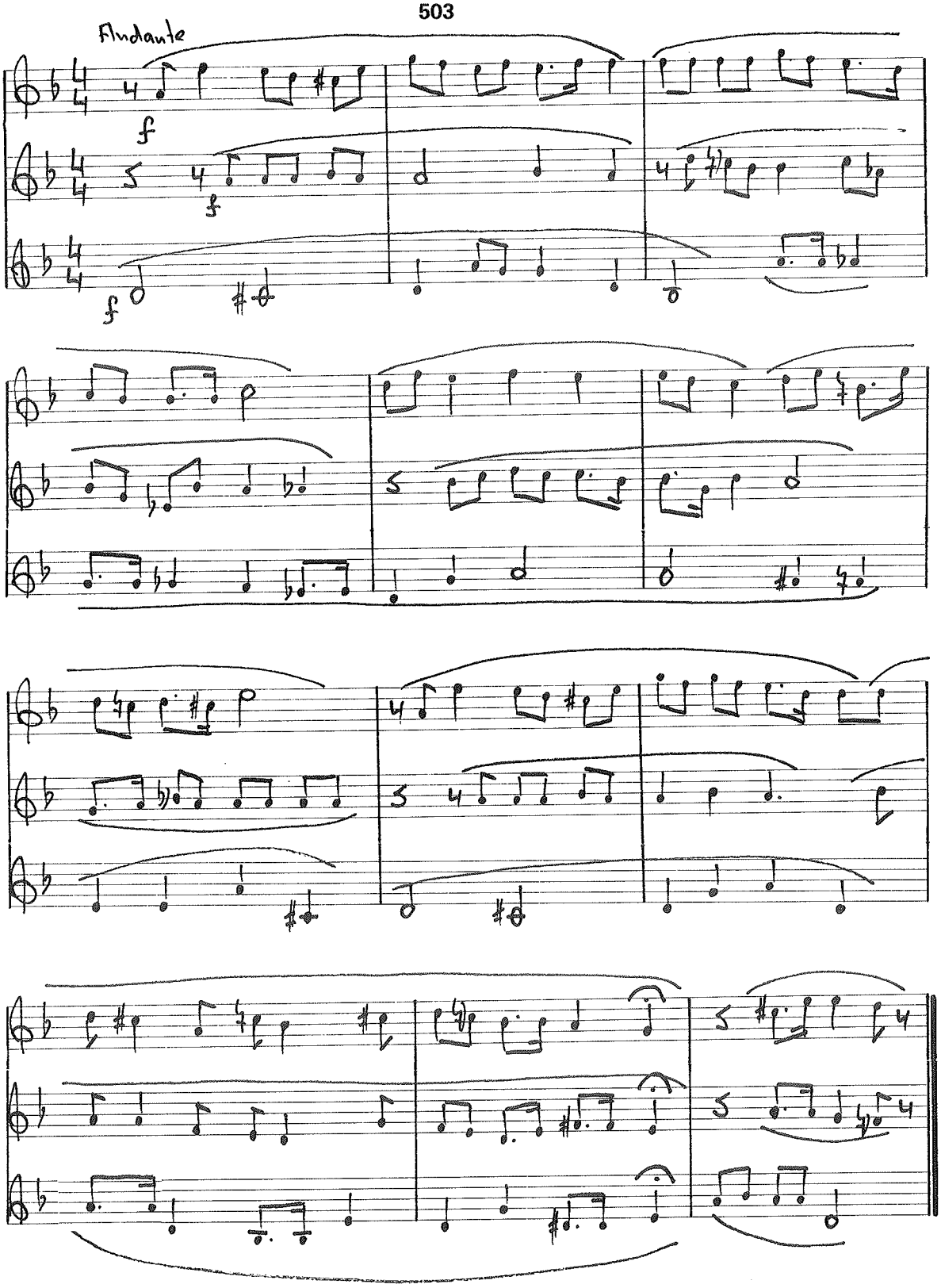


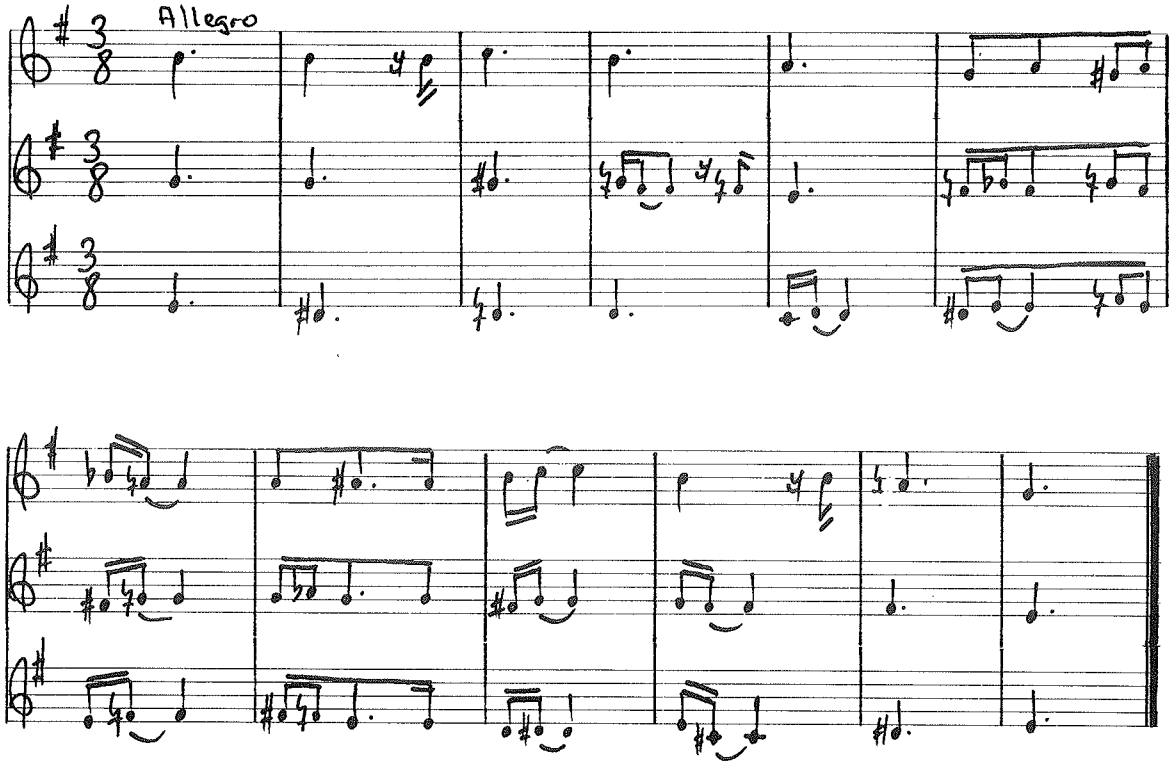
502



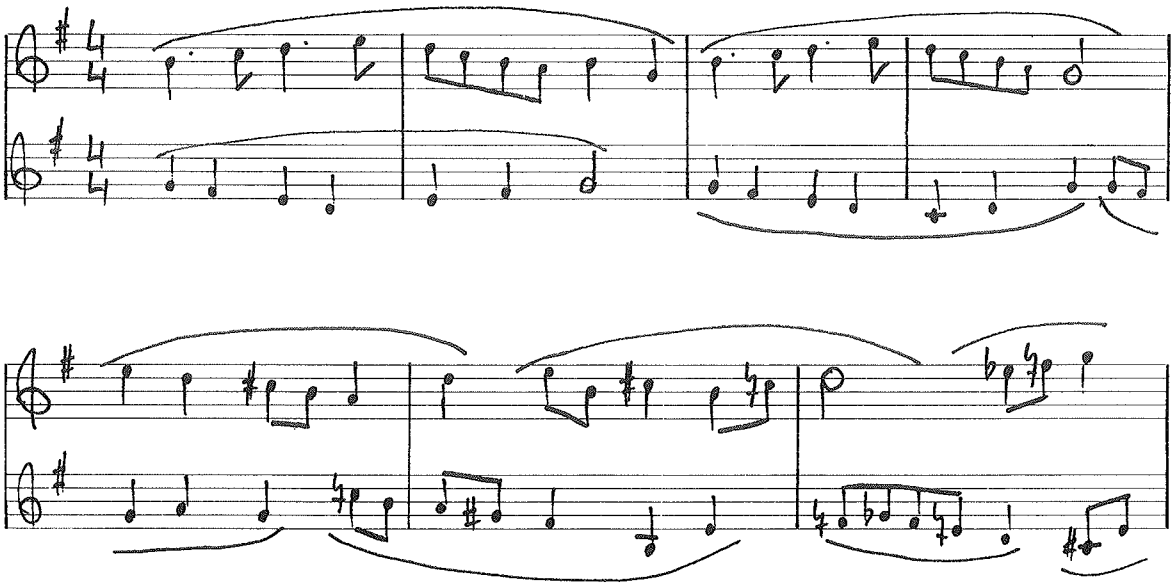


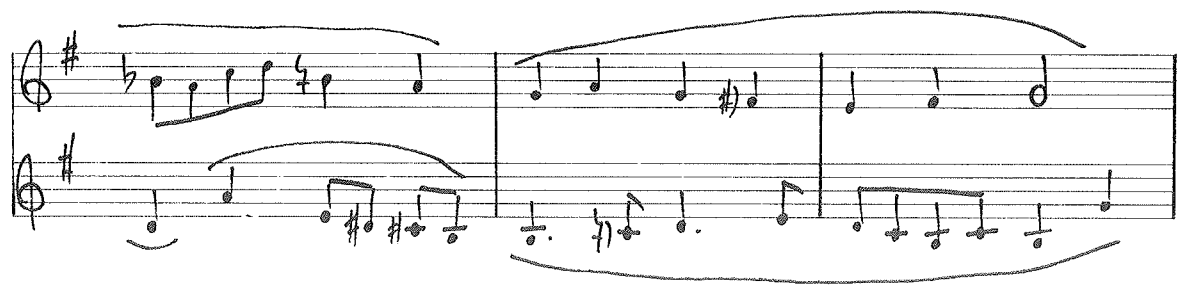


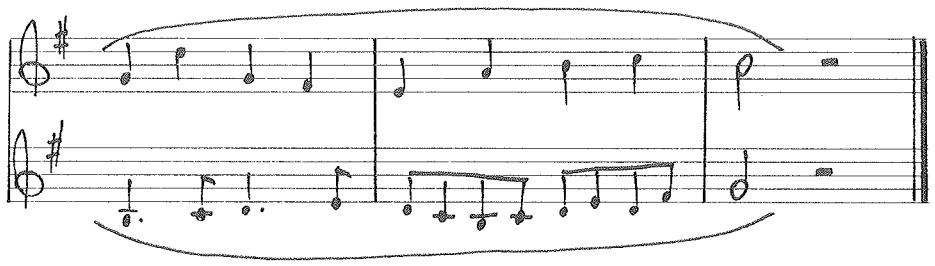

Andante



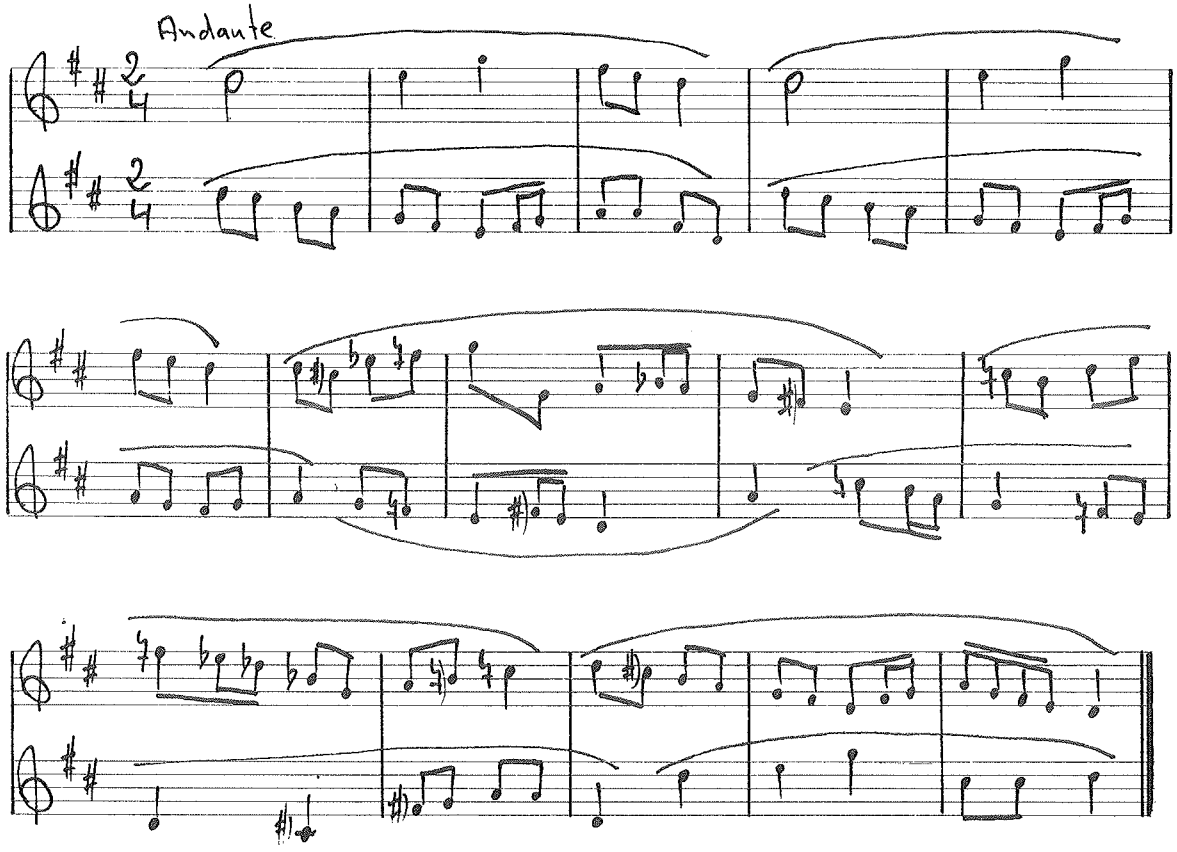
504





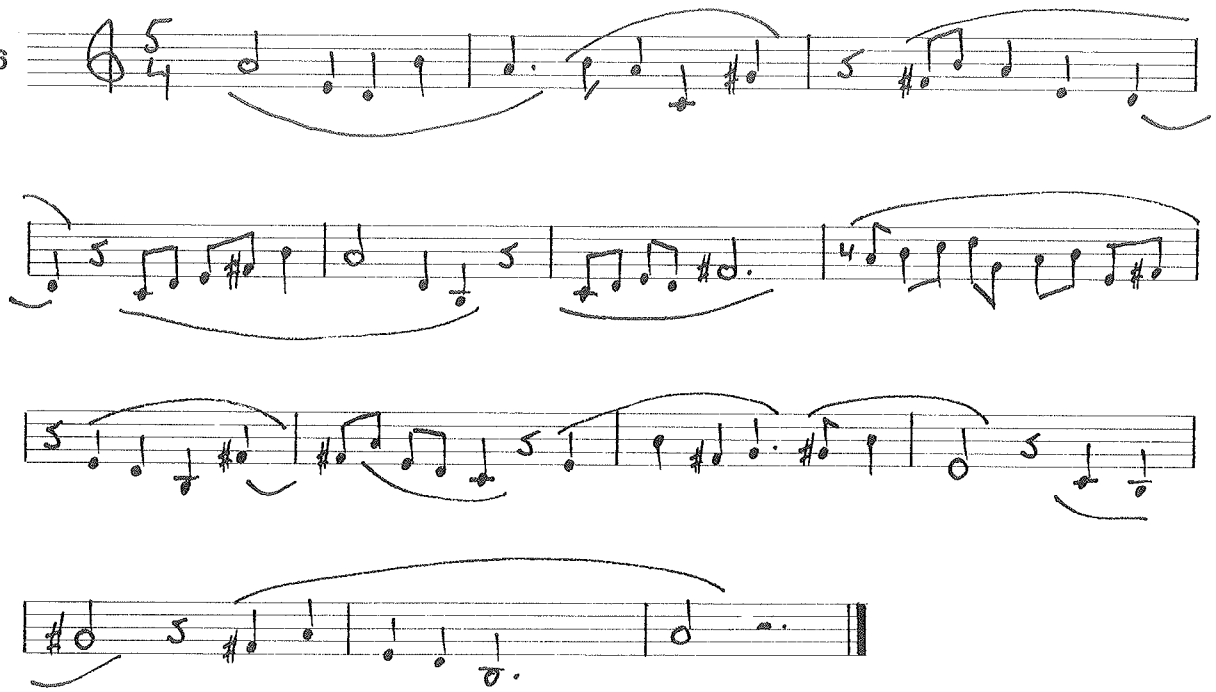


505

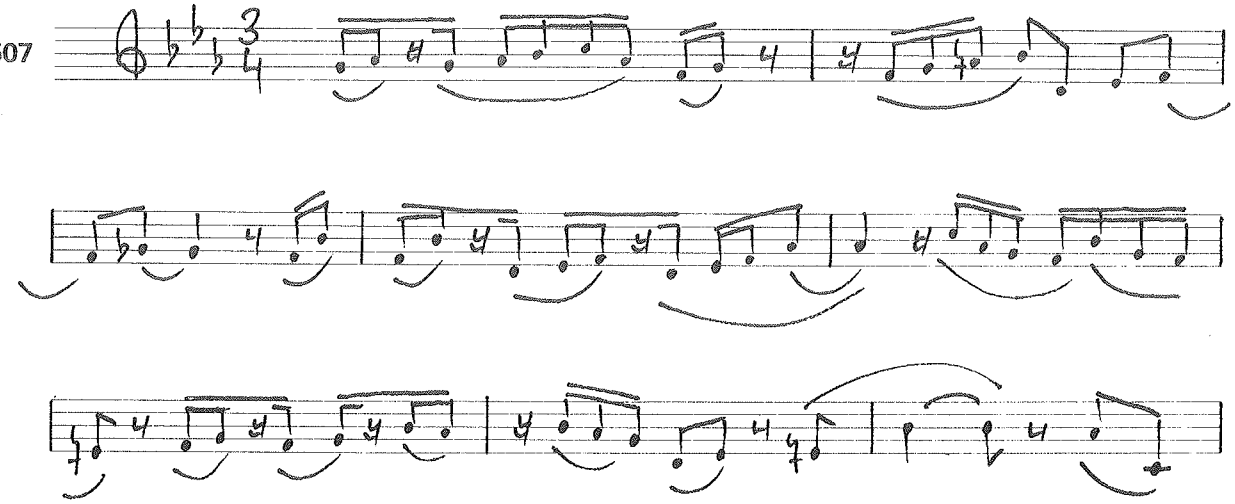


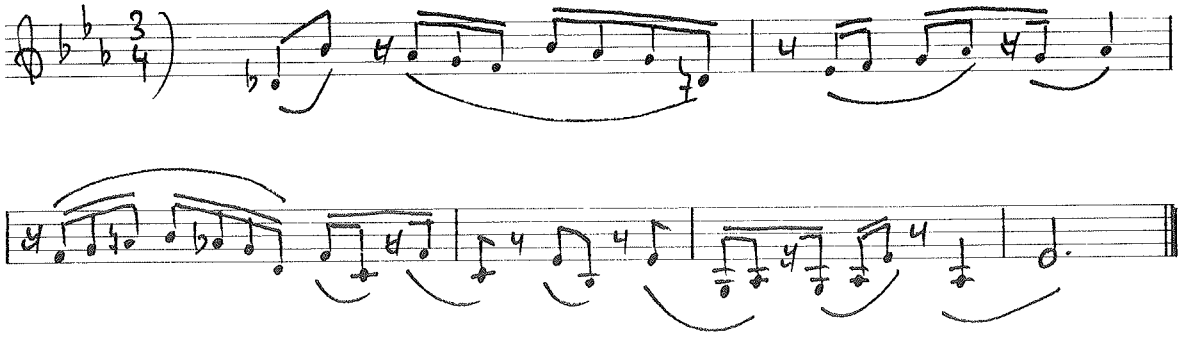
Un caso muy curioso en estas fronteras entre lo tonal y lo atonal viene representado por supuestos como el de los dos ejercicios siguientes: hay que afirmar que los dos son de una estructura tonal absoluta e inconfundible, incluso con muy pocas alteraciones accidentales dentro de cada escala diatónica; en efecto, el primero está en La m y el segundo en Mi bemol M; sin embargo, si lo lees íntegramente, observarás que hay «algo» que no suena a la estética tonal; ese algo es, si los examinas con detenimiento, el que la propia estructura melódica y rítmica no son las características del lenguaje tonal, aunque todos los intervalos y notas sean los de un tono determinado. Dicho de otra manera, la técnica de estos dos ejercicios siguientes es inconfundiblemente tonal, pero «lo que se dice» en ellos no responde muy propiamente a nuestro sistema tonal tradicional:

506



507



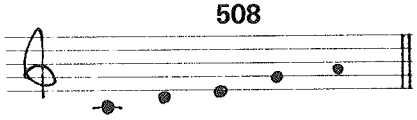


En el libro IV A dedicamos amplias explicaciones al tema del modalismo, y sus posibles características teóricas. Recordaremos aquí nada más que se trata de un sistema que tiene una escala o una tónica de referencia, pero que esa escala no es realmente ninguna de nuestras escalas diatónicas convencionales. Tienen, pues, algo del sistema tonal, en cuanto que giran en torno a una «jerarquización previa», pero difieren del tonalismo en que tal escala no es ninguna de las tonales convencionales (es decir, ninguno de nuestros tipos mayor o menor).

Para ilustrar desde el punto de vista de la entonación lo que allí explicamos teóricamente, presentamos los siguientes siete ejercicios modales:

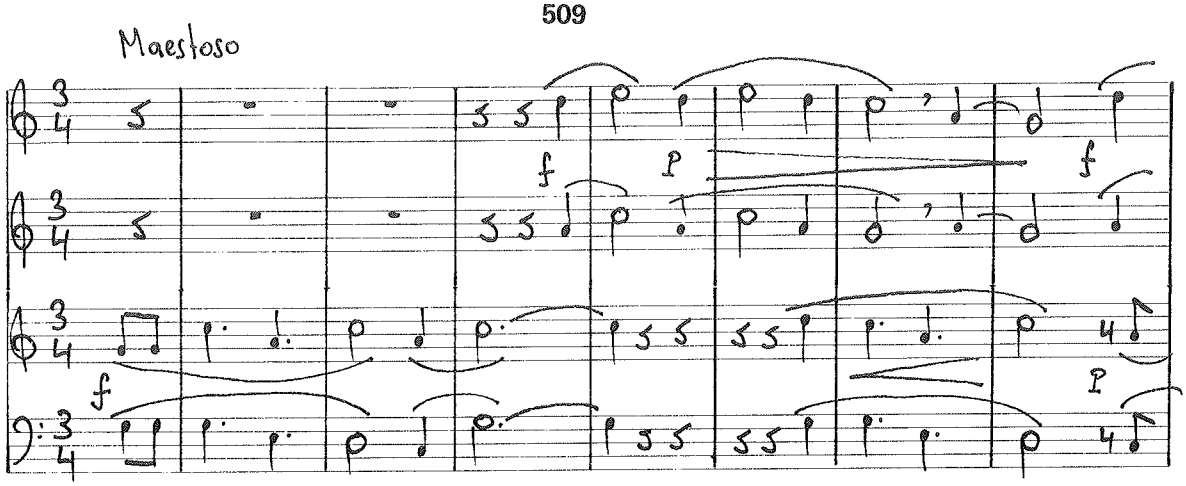
El primero de ellos tiene como eje una escala pentáfona, es decir, de cinco notas; en este caso, la escala se asemejaría a una escala diatónica de Do M, a la que hubiéramos suprimido los grados IV y VII, es decir, los dos que crean distancias de semitono. Este es el «modo» utilizado:

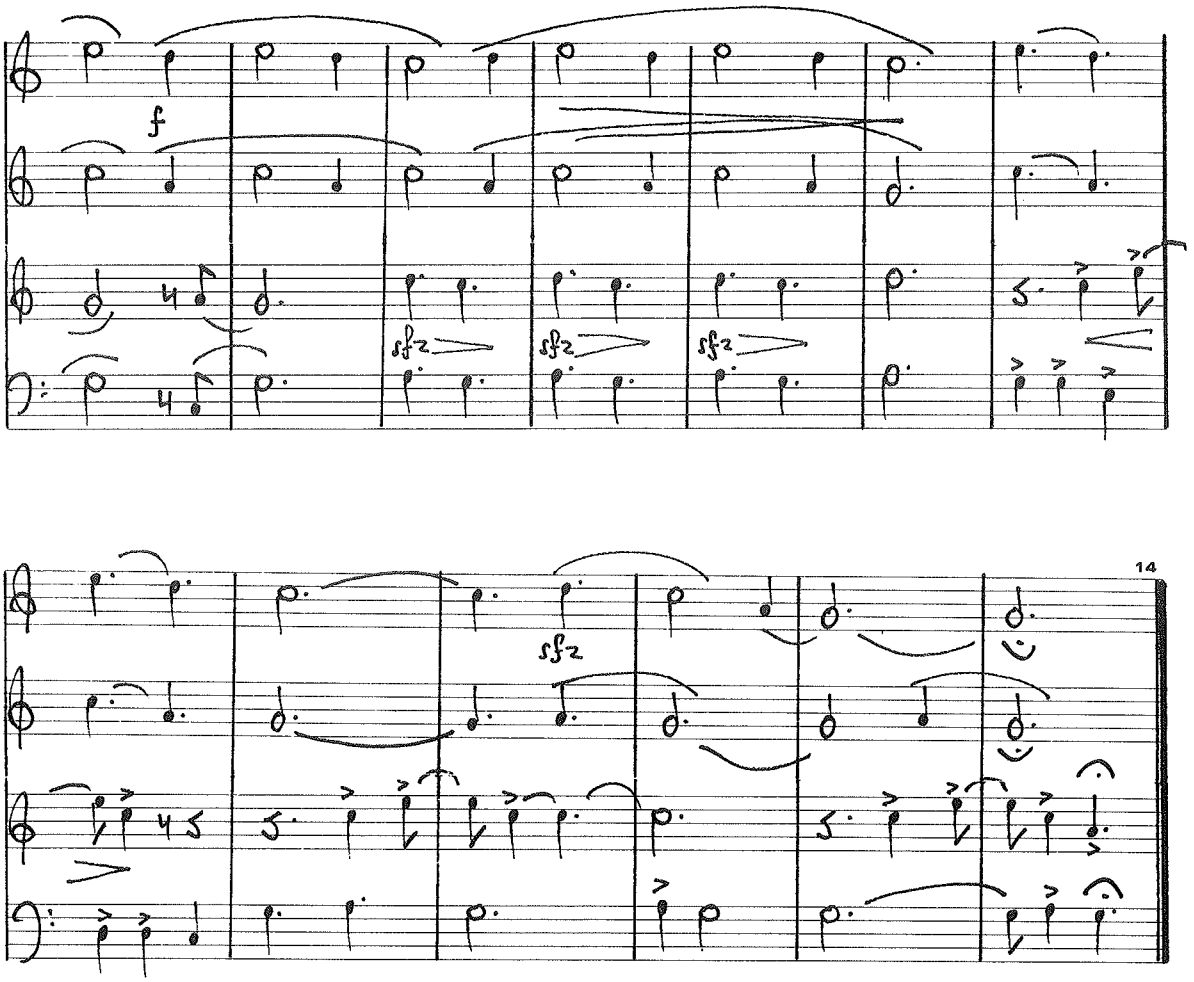
508



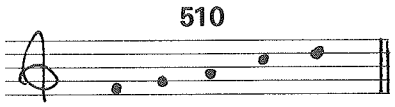
Practica, pues, el siguiente ejercicio sobre la escala antedicha:

509



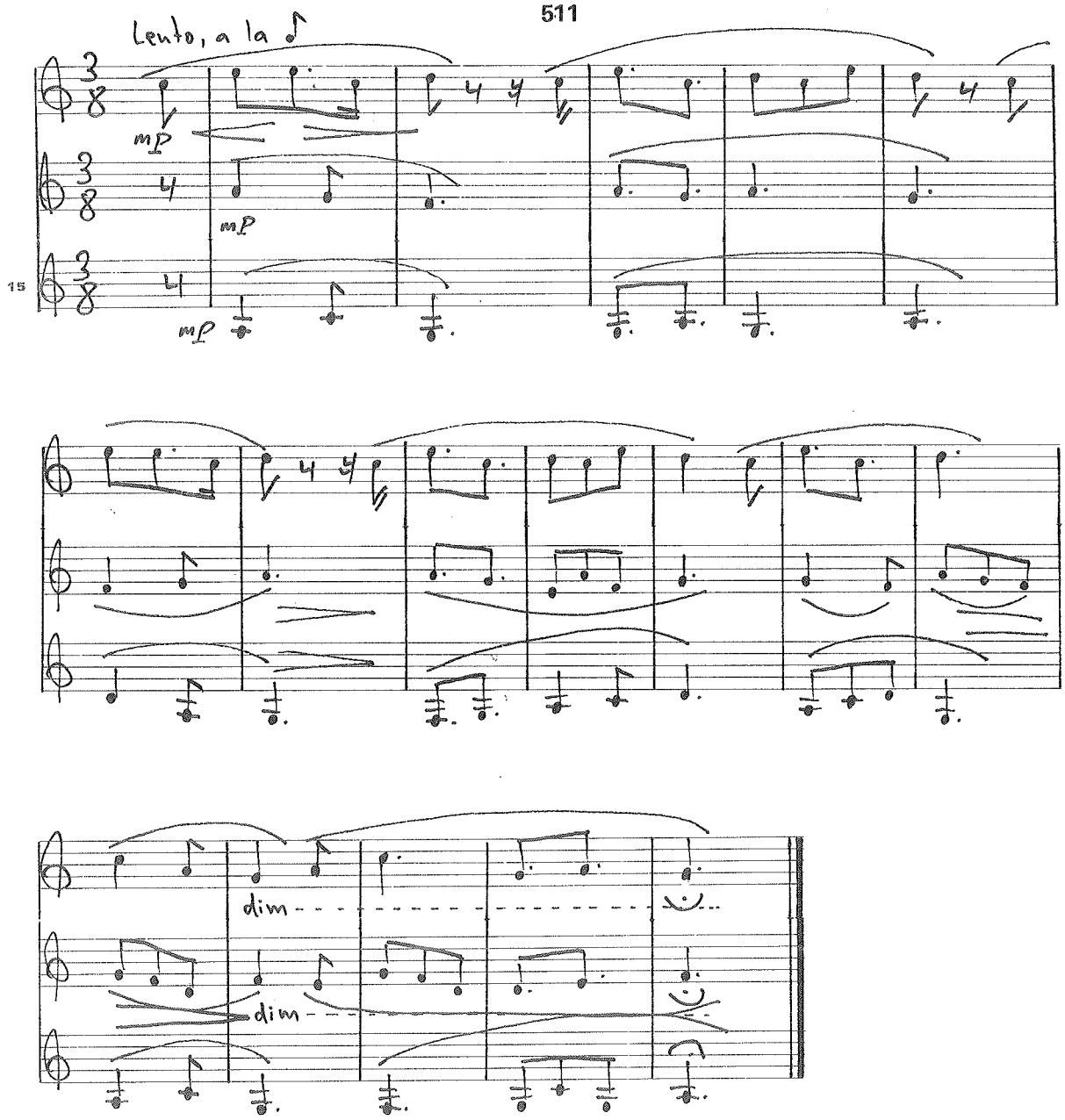


El siguiente modo, que no es sino otra forma de escala pentáfona,



[14] El ejercicio que acabas de practicar está tomado de un modo característico de la región centroafricana.

sirve de eje para este fragmento a tres voces:



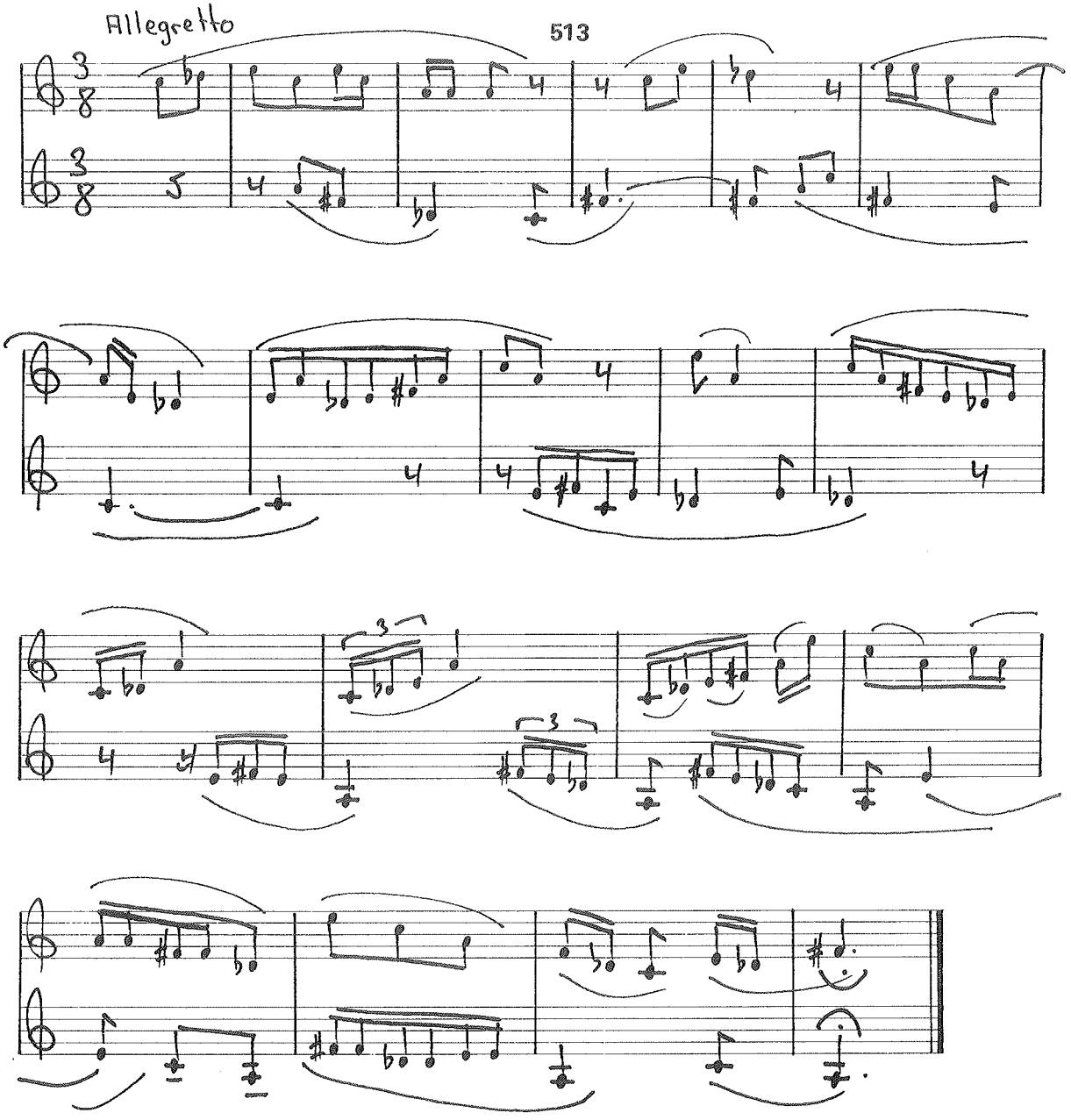
[15] Otro caso de escritura en clave de Sol en sonidos reales, como el que comentábamos en la nota 11.

En el siguiente dúo, el modo está también indicado al comienzo. (No te olvides de practicar estas escalas modales en sentido ascendente y descendente, antes de practicar cada ejercicio propiamente dicho.)

512

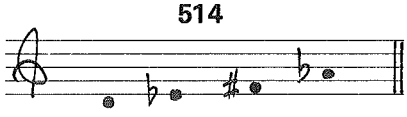
Allegretto

513

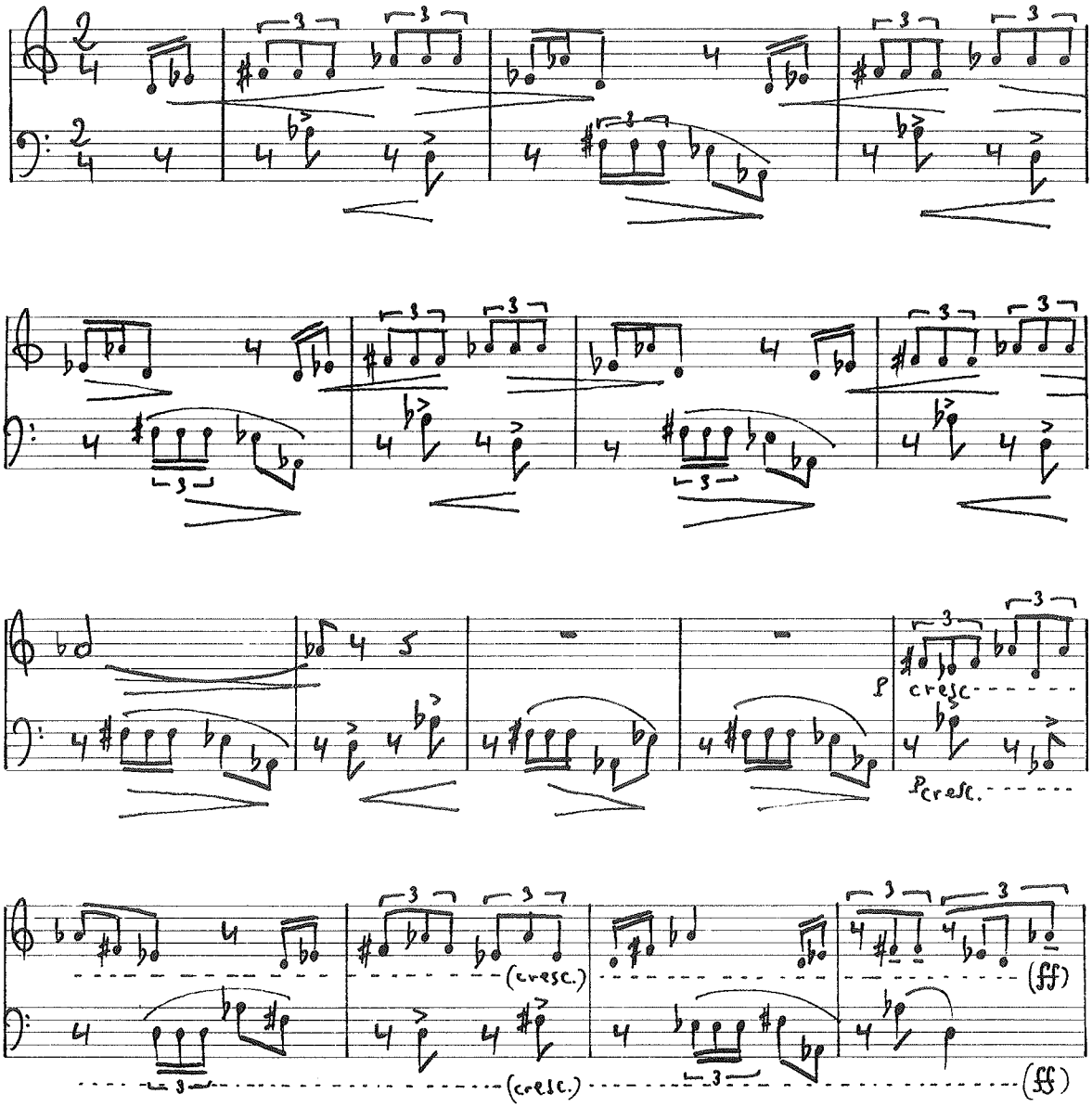


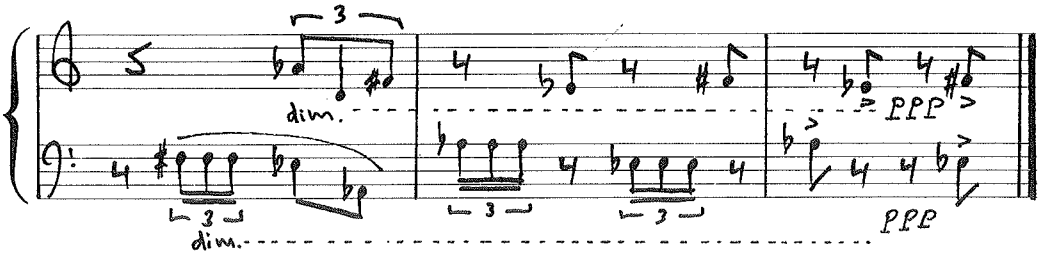
El siguiente fragmento (cuyo modo está indicado igualmente antes del comienzo) contiene figuraciones de corte repetitivo:

514

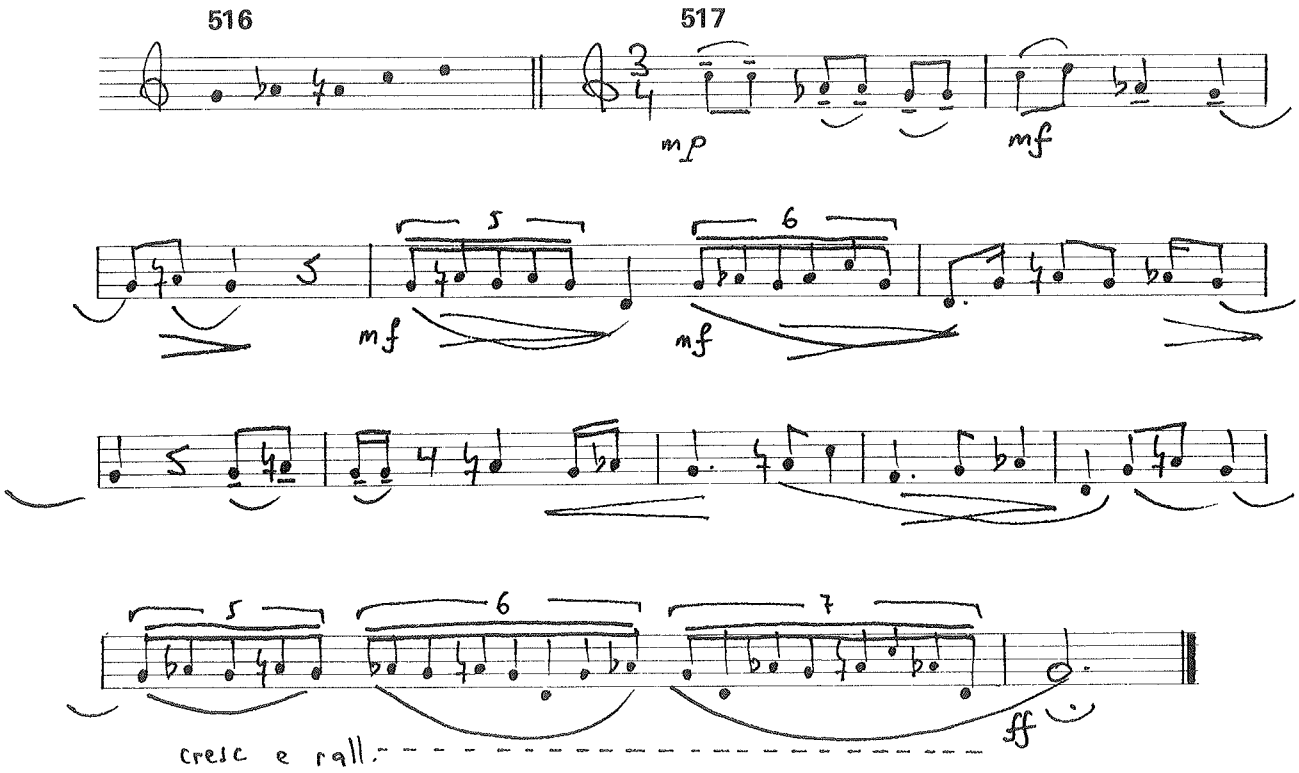


515





Ejercicio a una voz sobre la escala modal de cinco notas que se indica al comienzo:

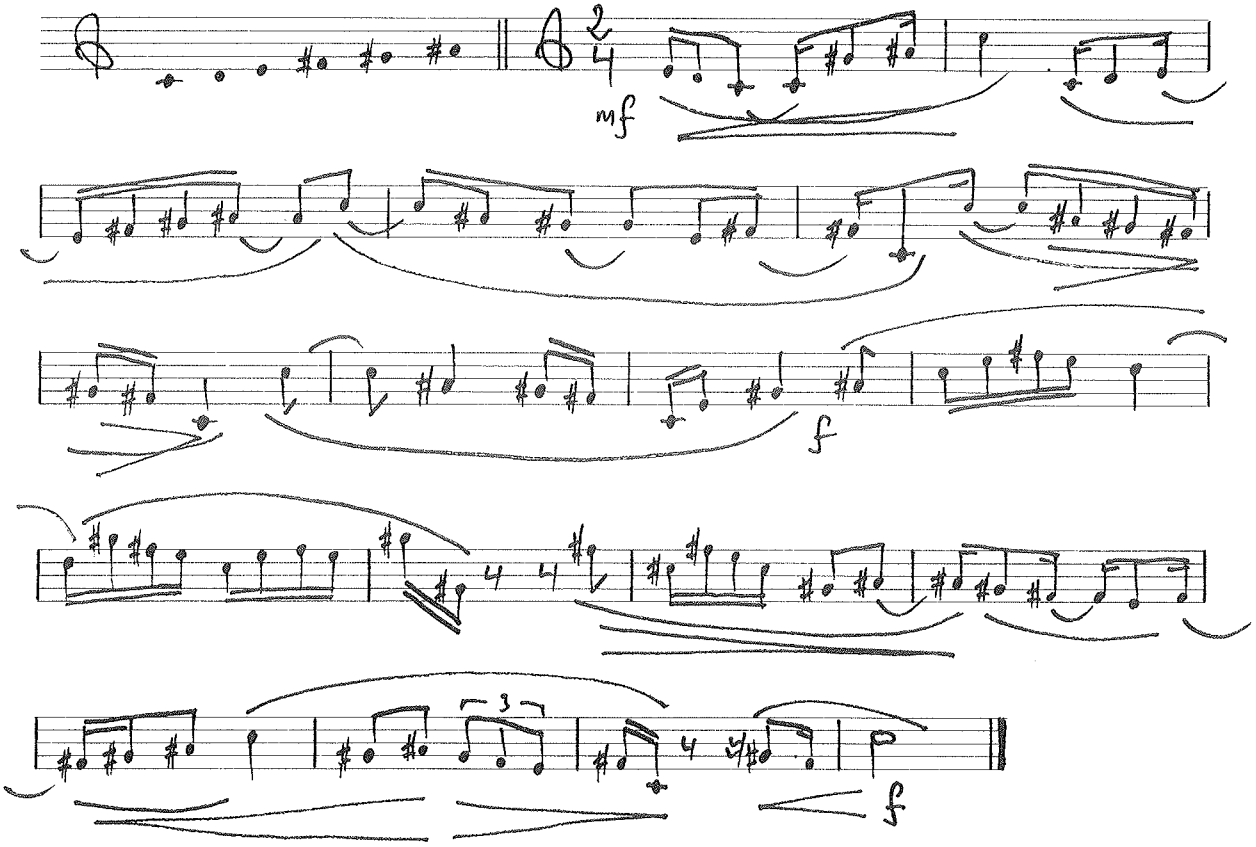


Observa que la escala modal del siguiente ejercicio no es otra que la escala de tonos enteros o exátona[16].

[16] Ofrecemos este ejemplo escrito sobre la escala de tonos enteros (de completo atonalismo, por la equidistancia entre todos los grados del modo) solamente a modo de muestra, pues sobre este tipo de dificultad practicaremos ampliamente en el libro V C.

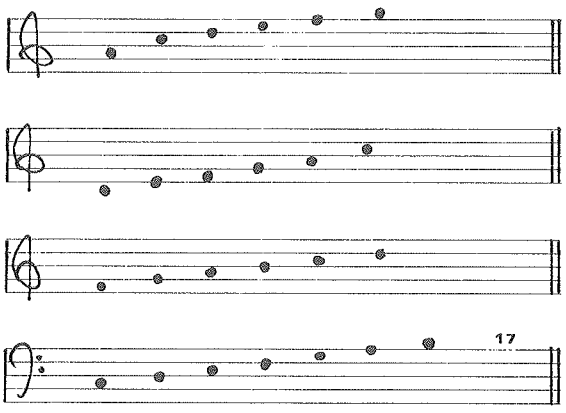
518

519

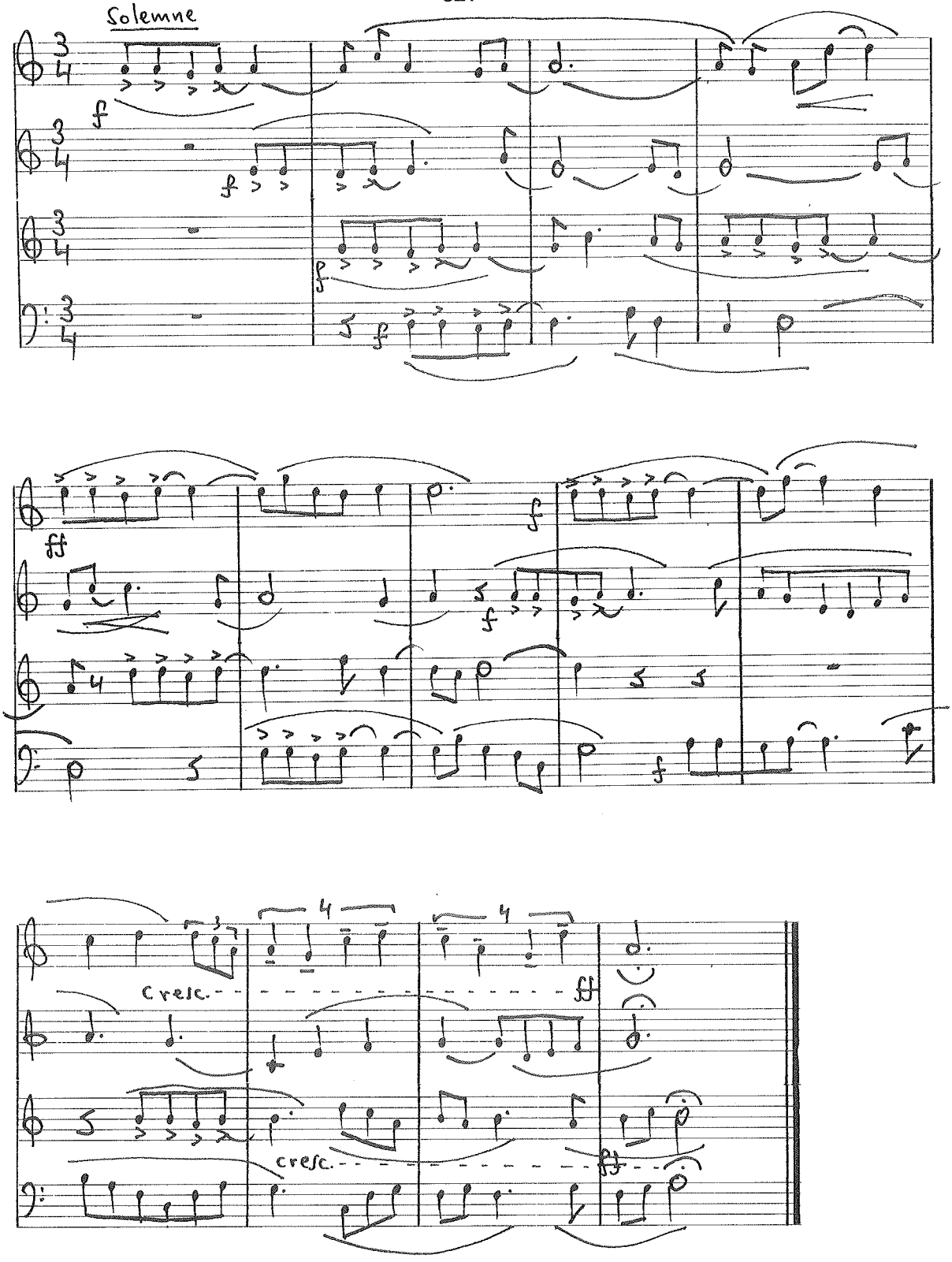


Para cerrar este bloque, un ejercicio de lo que podríamos llamar «polimodalismo»: un ejemplo a cuatro voces, en el que cada una se mueve en un modo diferente, según indicamos a continuación. Observa lo interesante de las armonías verticales que se crean:

520



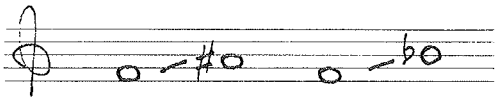
[17] Como verás, cada uno de los cuatro modos tiene una estructuración distinta, incluso diferente número de notas; por otra parte, el bajo se estructura por una escala diatónica natural ordinaria.


Solemne
f
ff
cresc.
cresc.
ff
ff

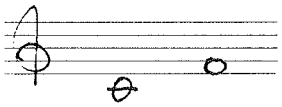
Hemos dejado para el final la práctica de los intervalos de tercera, sexta, séptima y octava aumentados y disminuidos —únicos que nos quedaban por trabajar—, porque su utilización y entonación pueden parecernos a veces muy poco características del sistema tonal convencional. Es cierto: aunque teóricamente estos intervalos existen desde su consideración clásica o tonal, y de hecho se utilizaron en épocas anteriores —bien es verdad que sólo de manera esporádica—, lo cierto es que la aparición de uno de estos intervalos, y más si no está resuelto en un intervalo consonante o convencional, nos lleva a una sonoridad melódico-armónica que puede empezar a sonarnos algo «atonal». En todo caso, nosotros vamos a practicar estos intervalos desde su consideración tonal, de decir, dentro de un discurso en una tonalidad determinada; sólo más adelante plantearemos estos y otros intervalos en un contexto no tonal.

De todas formas, hay algo que nos facilita el estudio de estos intervalos disonantes: su enarmonización con otros intervalos consonantes; en efecto, aunque si lo prefieres puedes intentar el estudio de estos intervalos por su auténtico valor en sí mismos, nosotros vamos a ofrecerte un material de trabajo basado en ejercicios de enarmonización. El sistema es bien sencillo, y queda explicado a continuación:

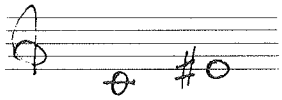
TERCERAS AUMENTADAS: Observa que una tercera aumentada es siempre enarmónica de una cuarta justa:



El ejercicio que propondremos al final de estas palabras está basado en esta enarmonización, pero sabiendo que una vez que te has acostumbrado a «asociar» una entonación determinada a unos nombres de notas en un intervalo, acaso te cueste un poco entonar ese mismo intervalo con otro nombre de notas. Por ejemplo, al estar acostumbrado a entonar

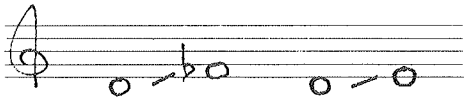


puede serte algo «extraño» que la tercera aumentada

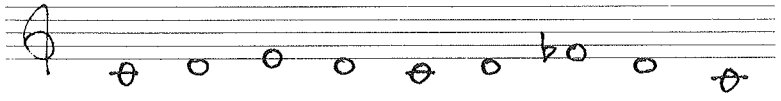


te suene igual al intervalo anterior. Pero es sólo un problema de práctica, que trataremos de trabajar en los ejercicios que siguen a este texto introductorio.

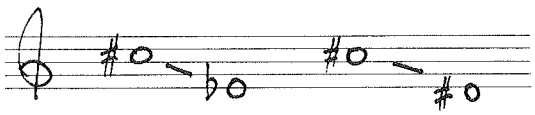
TERCERAS DISMINUIDAS: Hay que hacer las mismas observaciones que acabamos de hacer, sólo que ahora la enarmonización es con una segunda mayor:



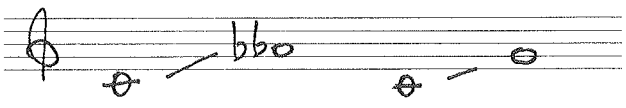
No te deben coger desprevenido, pues, diseños como el siguiente:



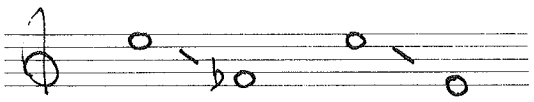
SEXTAS AUMENTADAS: Son enarmónicas de las séptimas menores:



SEXTAS DISMINUIDAS: Son enarmónicas de las quintas justas; es pues, una enarmonización bien sencilla, siempre que logremos superar la «extrañeza» de pronunciar un intervalo de sexta y que suene uno de quinta:

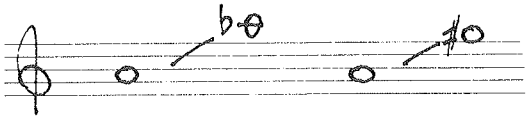


SEPTIMAS AUMENTADAS: El resultado sonoro es muy cómodo, pues es enarmónico de las octavas justas:



SEPTIMAS DISMINUIDAS: Enarmónicas de las sextas mayores:

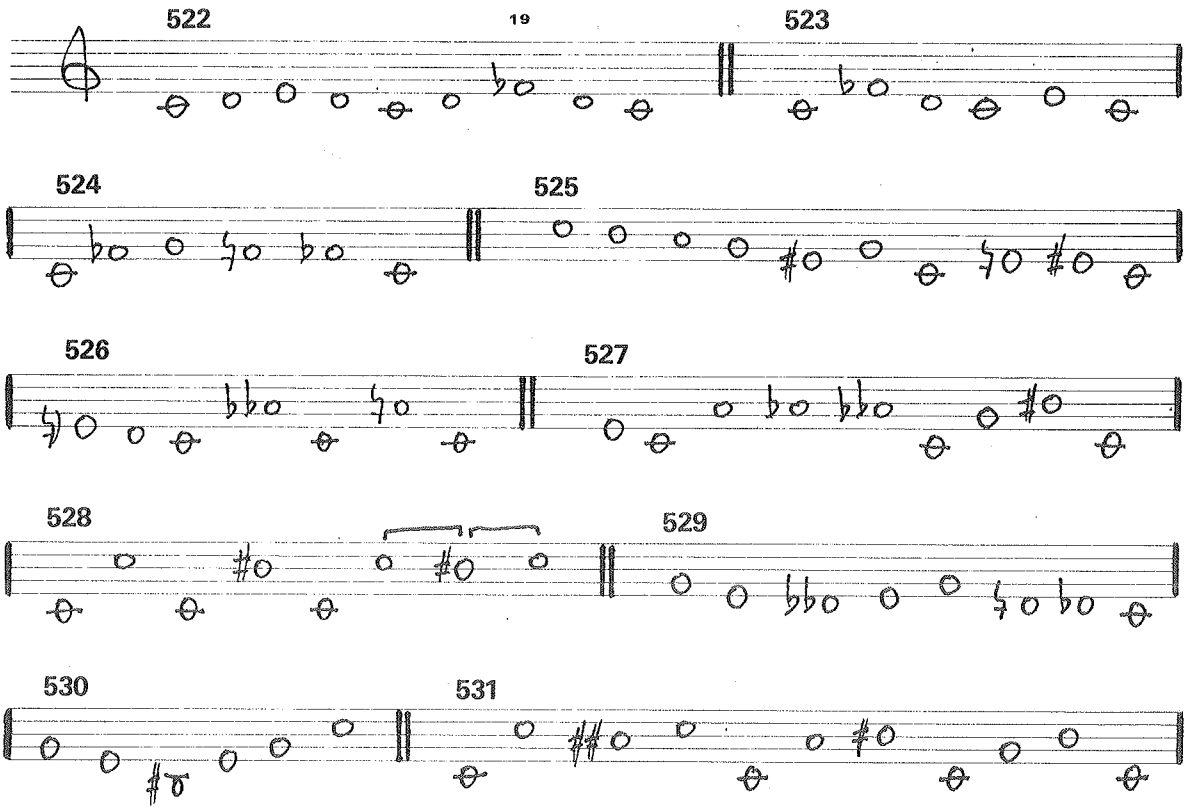
OCTAVAS DISMINUIDAS: Enarmónicas de las séptimas mayores:



OCTAVAS AUMENTADAS: Vamos a incluir en este estudio el caso de las octavas aumentadas, a sabiendas de que no estamos ya ante un intervalo simple, sino ante uno compuesto, aunque este punto

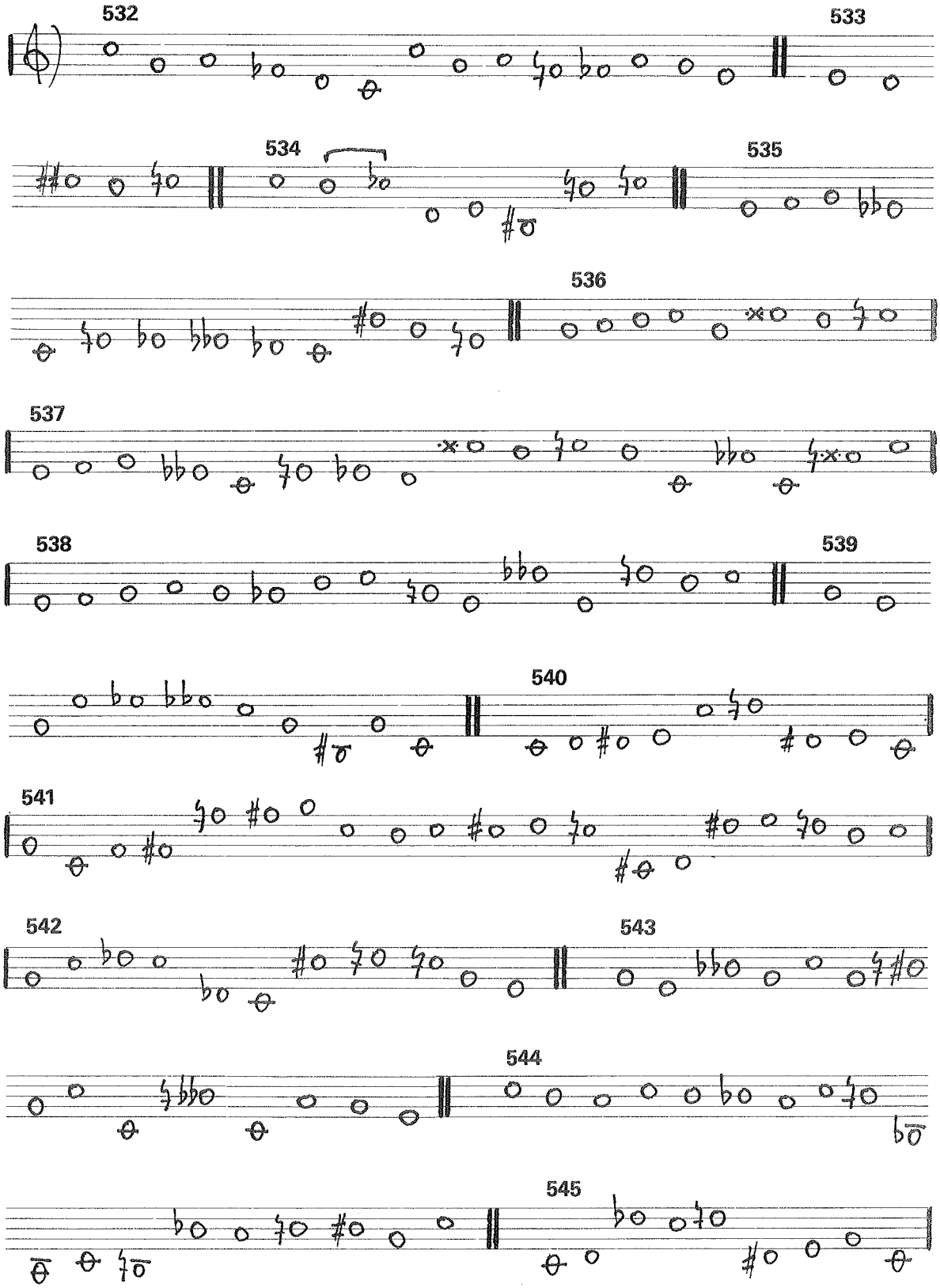
es algo polémico[18]. La técnica de entonación en este caso es algo diferente: no hay que proceder por enarmonización, sino por reducción: convertir el intervalo de octava aumentada en un semitono cromático. Este es un tipo de trabajo que practicaremos ampliamente en el próximo libro V C, cuando estudiemos los intervalos compuestos. He aquí algún ejemplo de reducción:

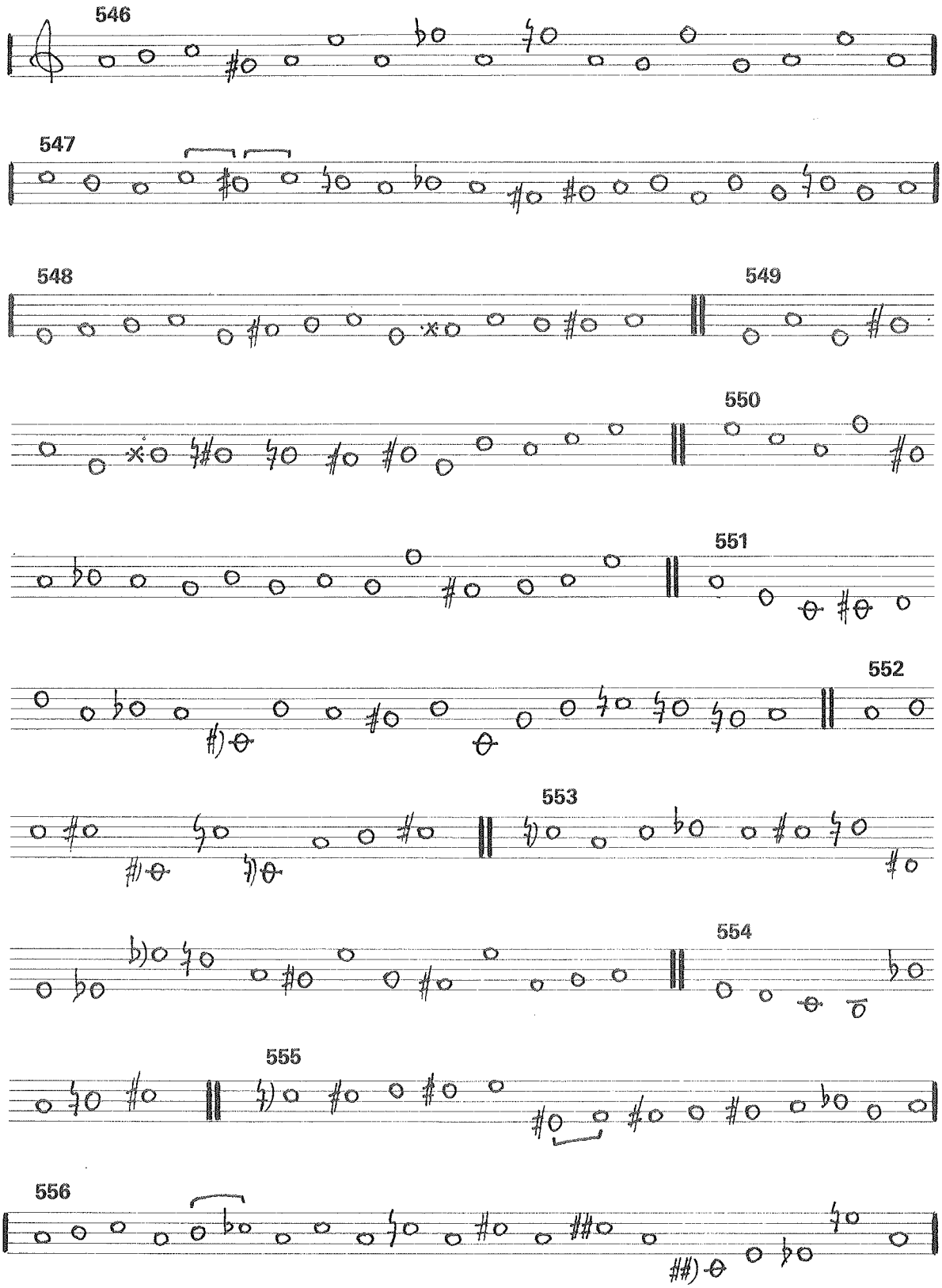
Pues bien, con estos procedimientos bien presentes, ofrecemos a continuación una serie de ejercicios en las tonalidades más sencillas que te permitirán practicar los intervalos referidos. Observarás que en muchos casos, sobre todo al principio, estos intervalos vienen «preparados» por sus enarmonizaciones más sencillas. Trabaja los siguientes ejercicios, sin desmoralizarte si al comienzo resultan algo incómodos. No olvides tampoco que el estudio de estos intervalos hay que hacerlo consciente TANTO EN SENTIDO ASCENDENTE COMO DESCENDENTE de tales intervalos.

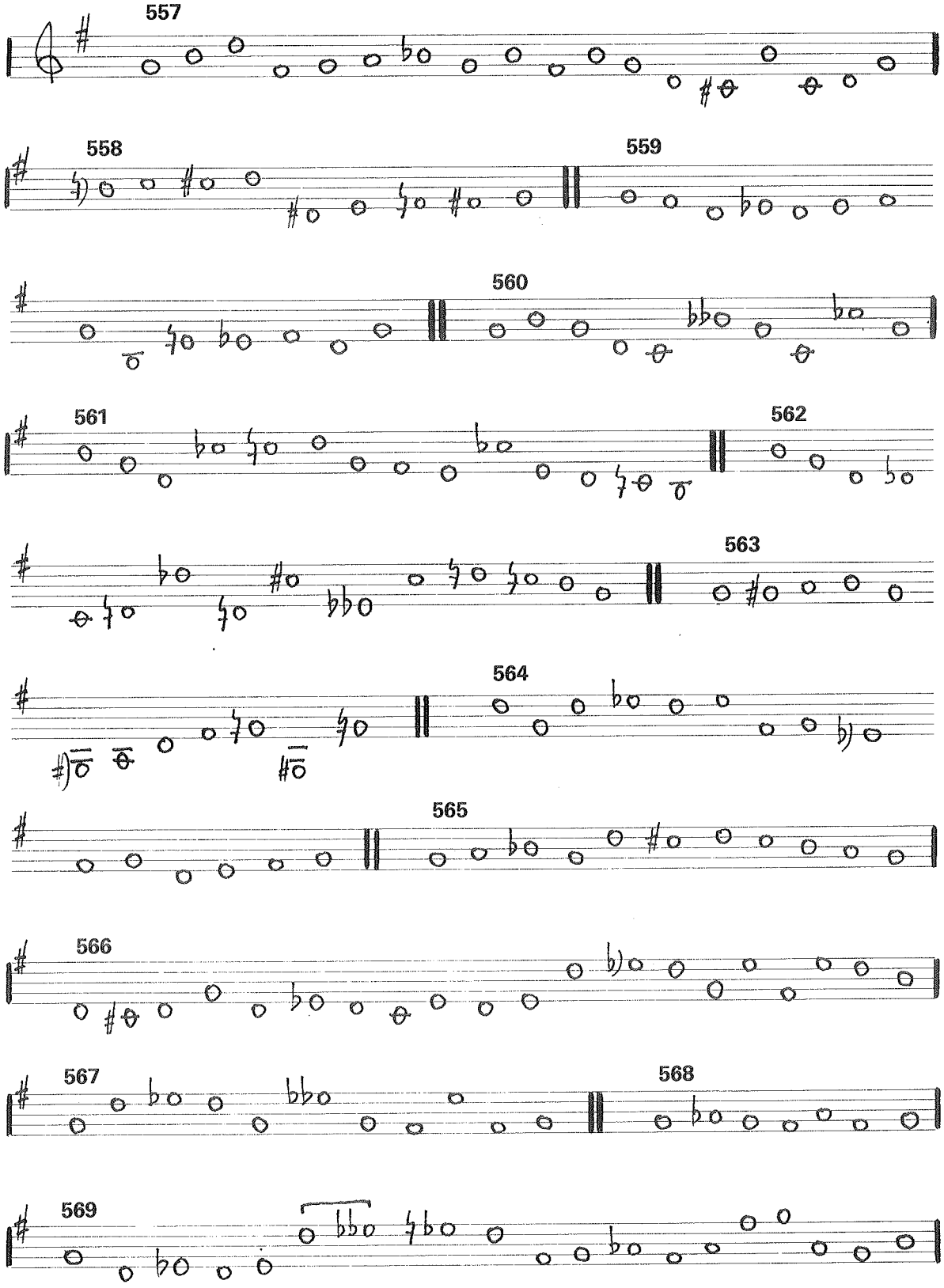


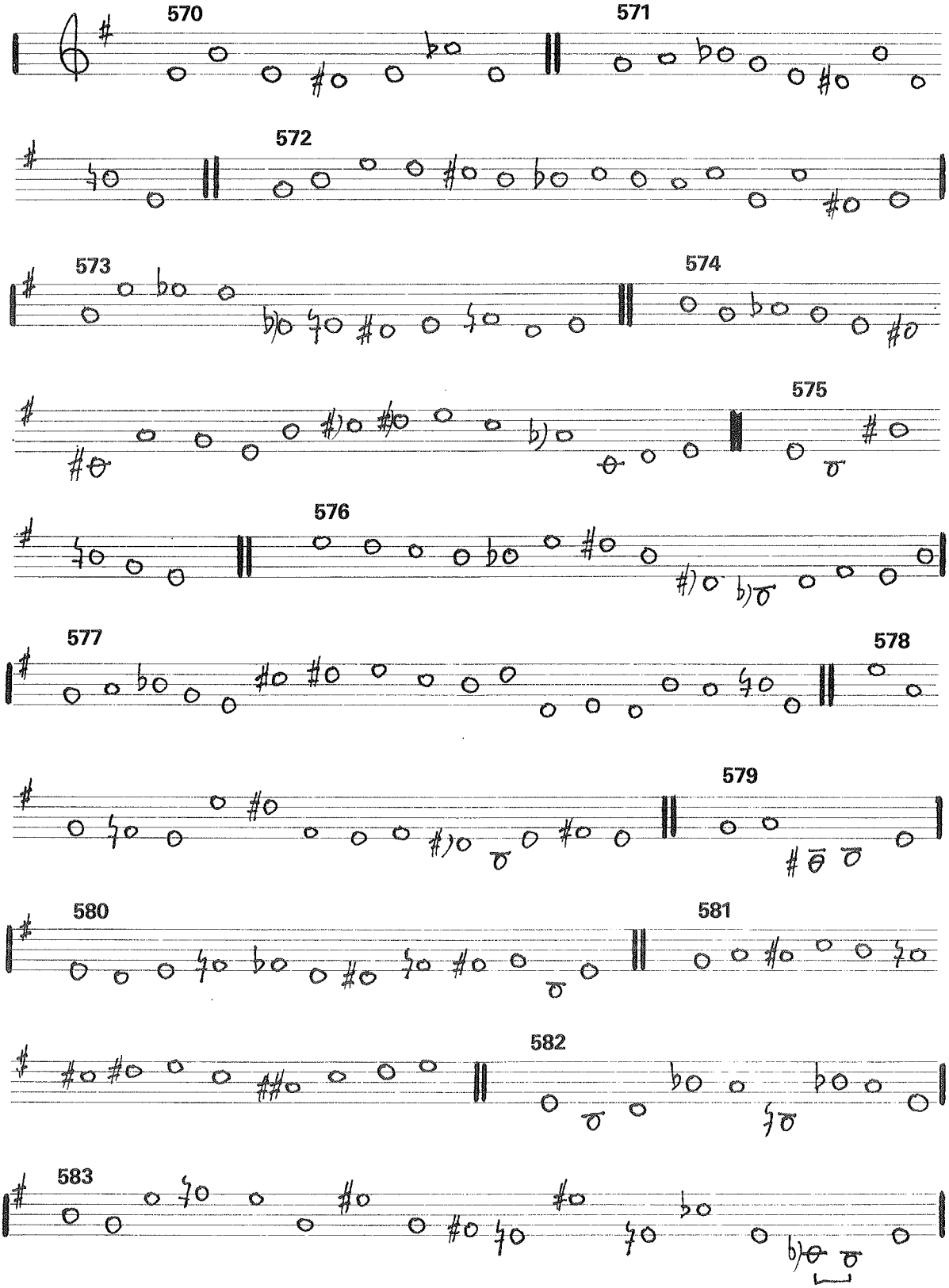
[18] En efecto, ya discutimos este tema en el libro II A: en principio, toda octava sería intervalo simple; pero la octava aumentada, como quiera que admite ser reducida (y convertida, entonces, en semitono cromático), más debe considerarse como intervalo compuesto.

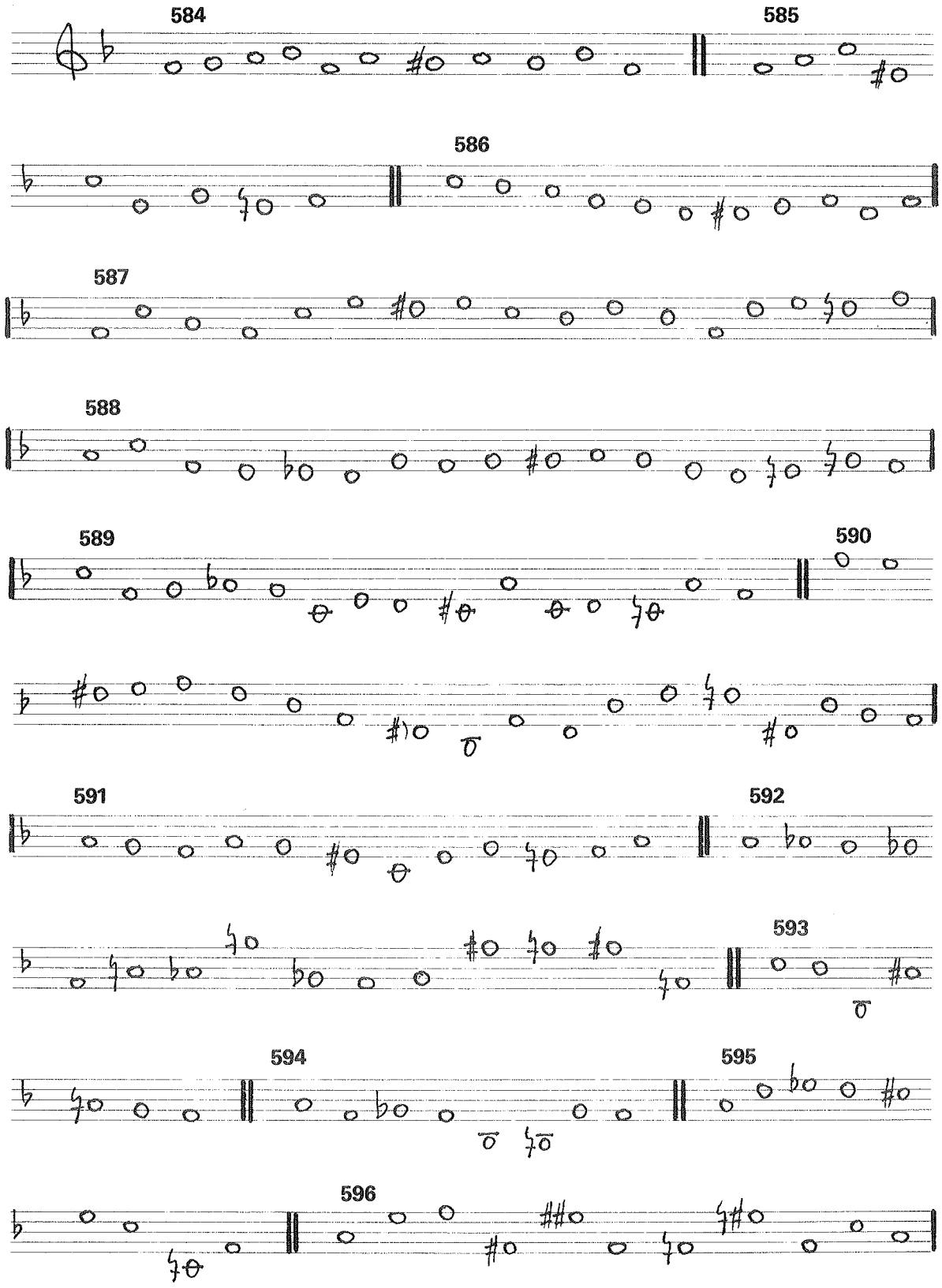
[19] Como comprenderás, algunos de estos ejercicios son más ejercicios de «gimnasia mental» que propiamente de entonación real. Este, por ejemplo, sería muy extraño de encontrar en la música real. Pero como práctica, son excelentes.

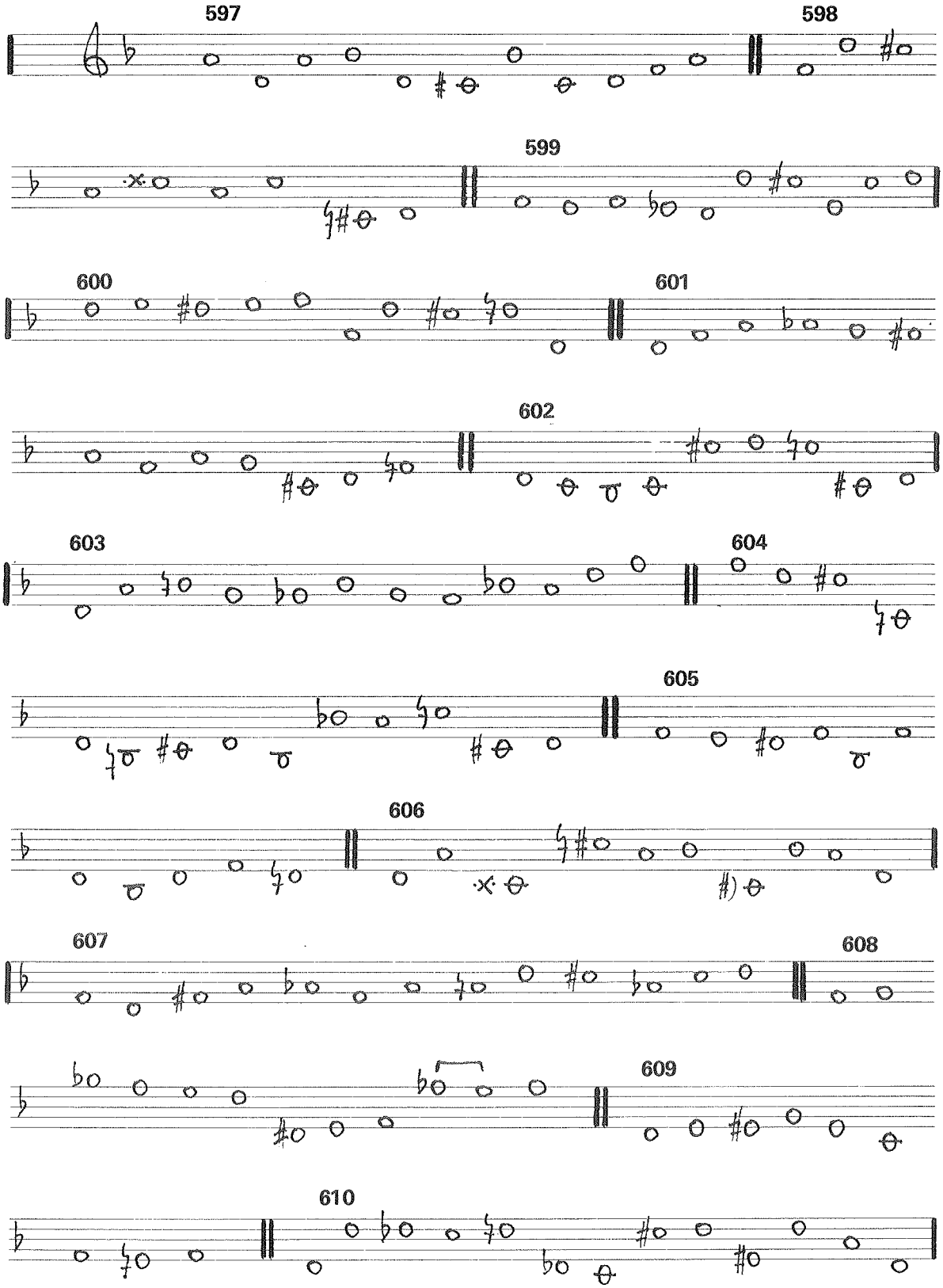

532
533
534
535
536
537
538
539
540
541
542
543
544
545


546
547
548
549
550
551
552
553
554
555
556


557
558
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

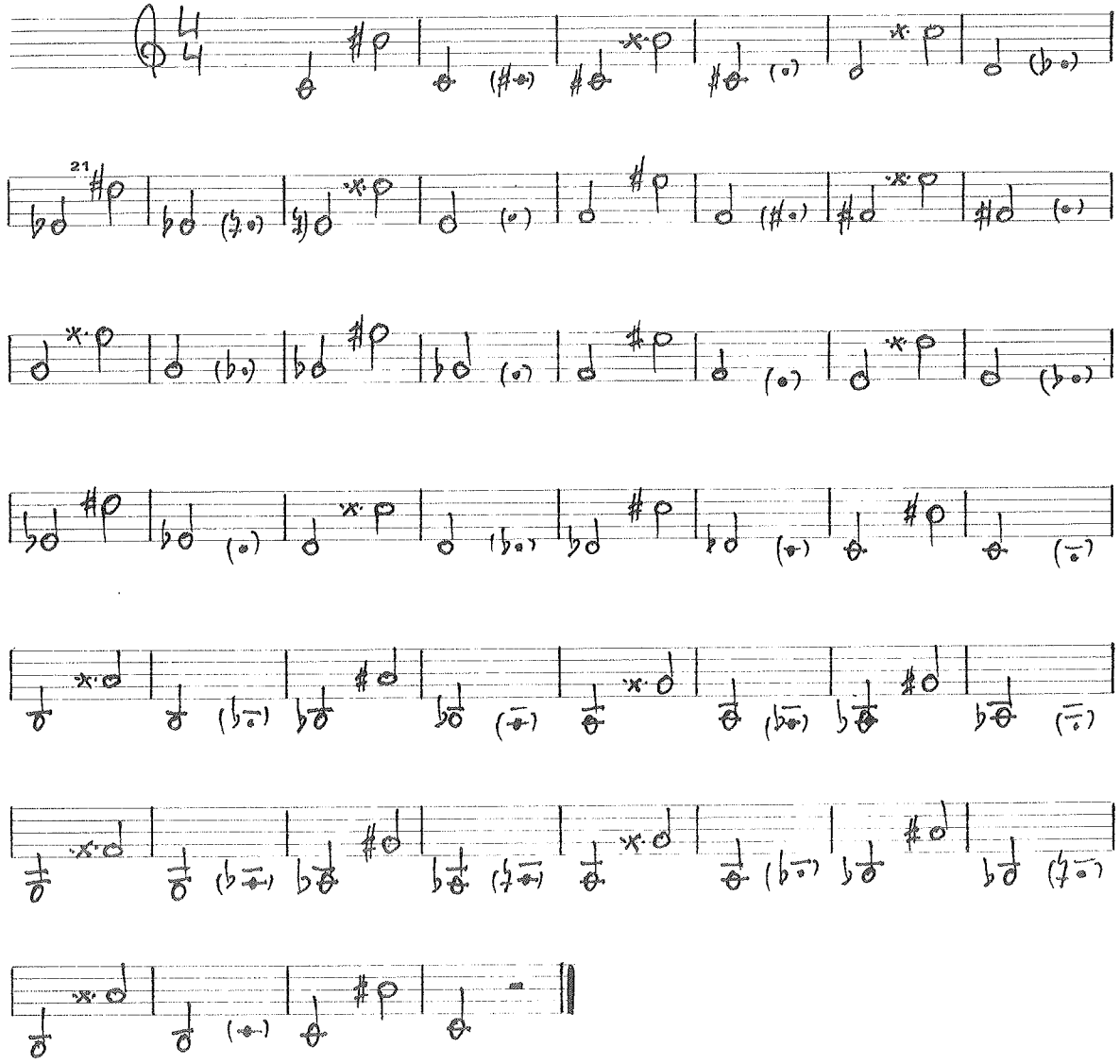

584
585
586
587
588
589
590
591
592
593
594
595
596


597
598
599
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
610

Una vez que te has familiarizado con este tipo de intervalos aumentados y disminuidos, será bueno practicarlos en sucesiones a modo de escalas, como hemos hecho con todos los intervalos anteriores. Aquí la práctica de la enarmonización es sistemática:

SERIE[20] DE SEPTIMAS AUMENTADAS

611

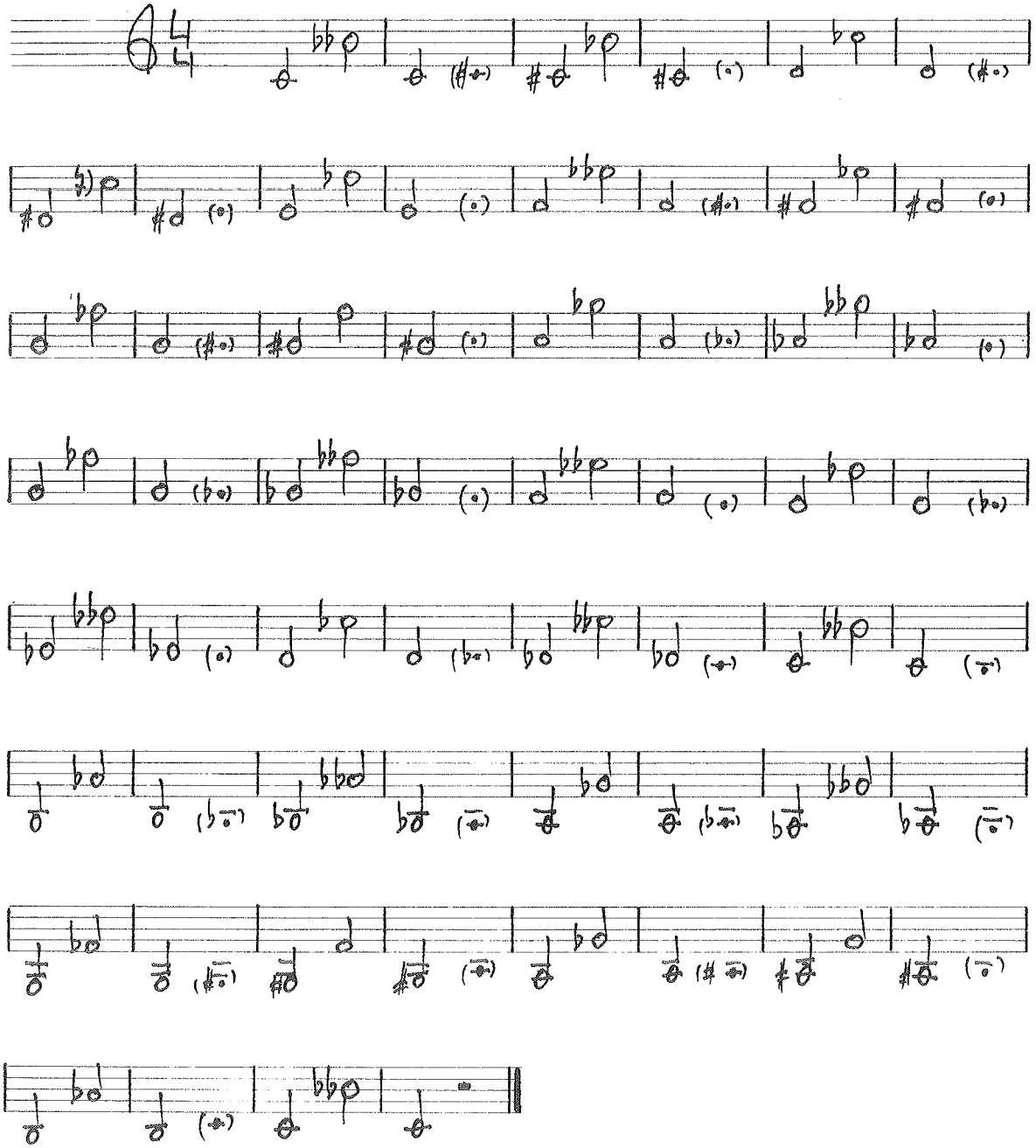


[20] Utilizamos aquí el término «serie», porque así lo venimos haciendo desde libros anteriores; pero no debes pensar en absoluto que hacemos referencia a ningún tipo de «serie» en el sentido dodecafónico del término.

[21] Escribimos siempre las alteraciones de estas series, en su forma más cómoda para la lectura, pues no se olvide que no se se puede recurrir nunca a la triple alteración.

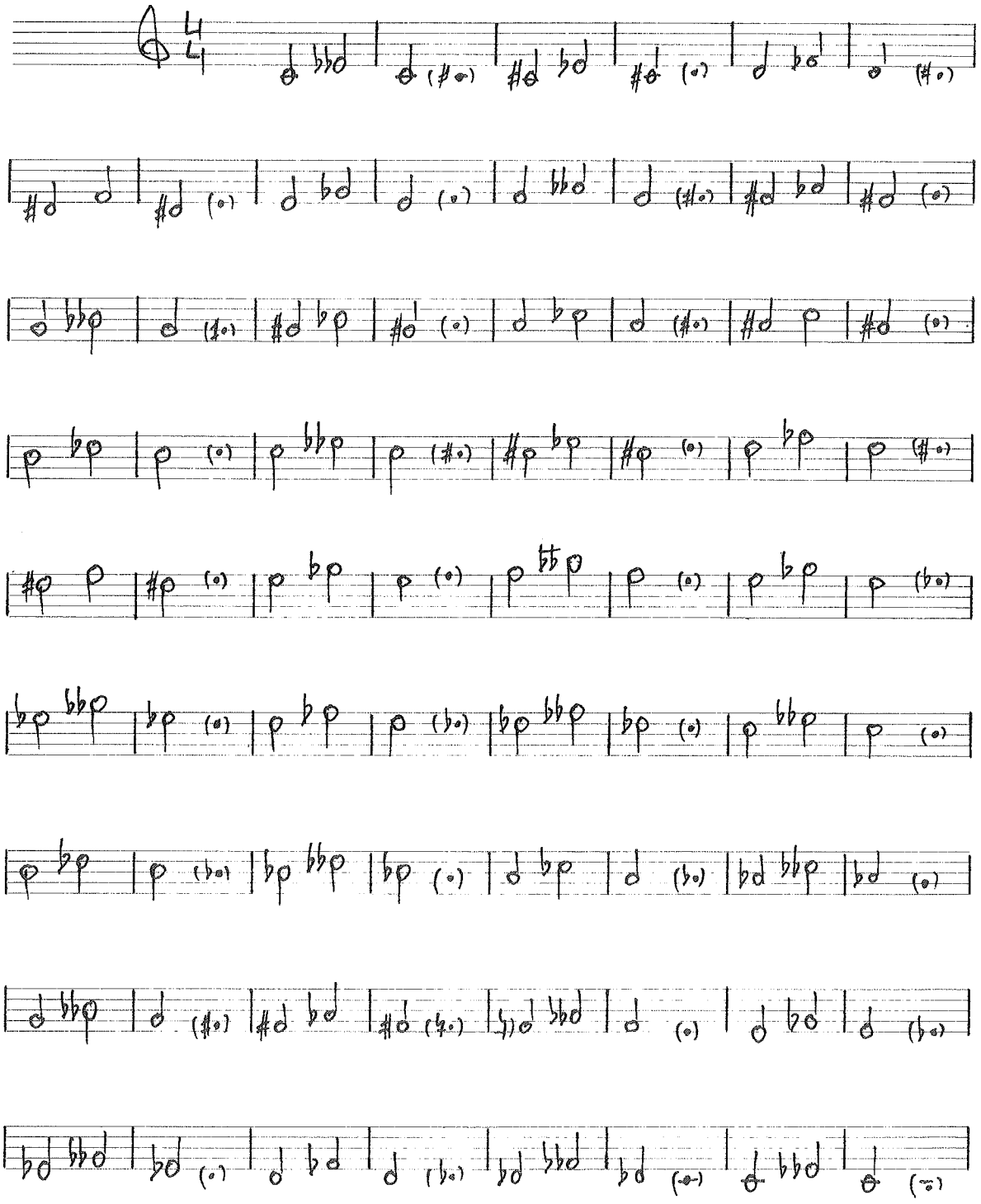
SERIE DE SEPTIMAS DISMINUIDAS

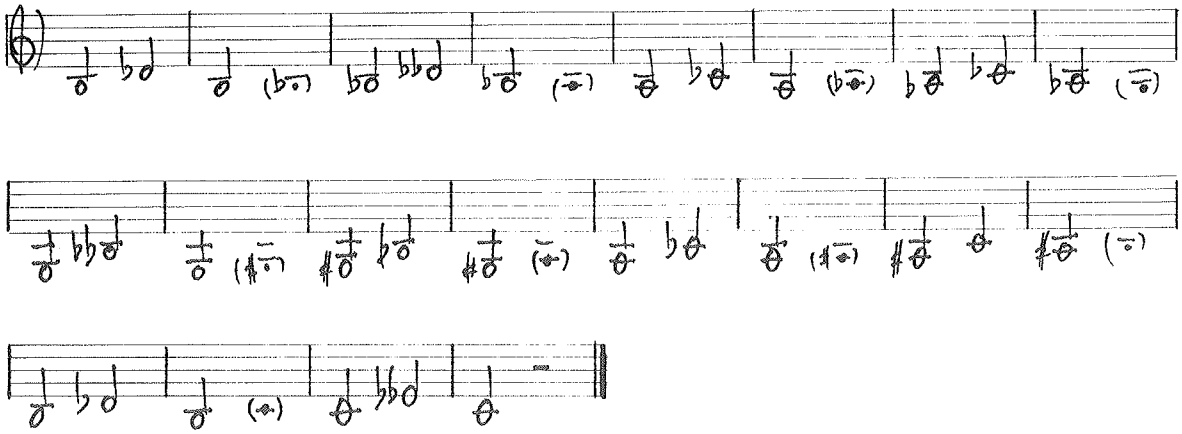
612



SERIE DE TERCERAS DISMINUIDAS

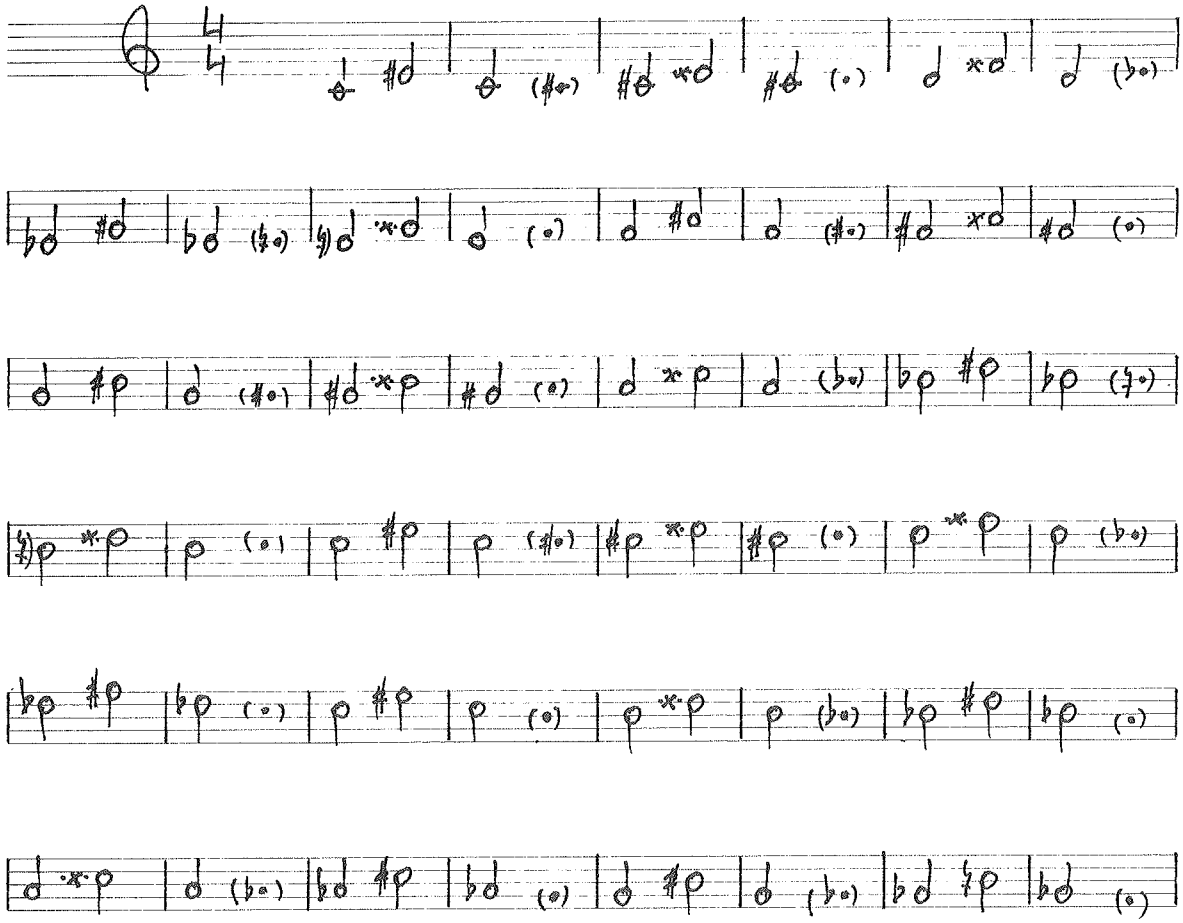
613

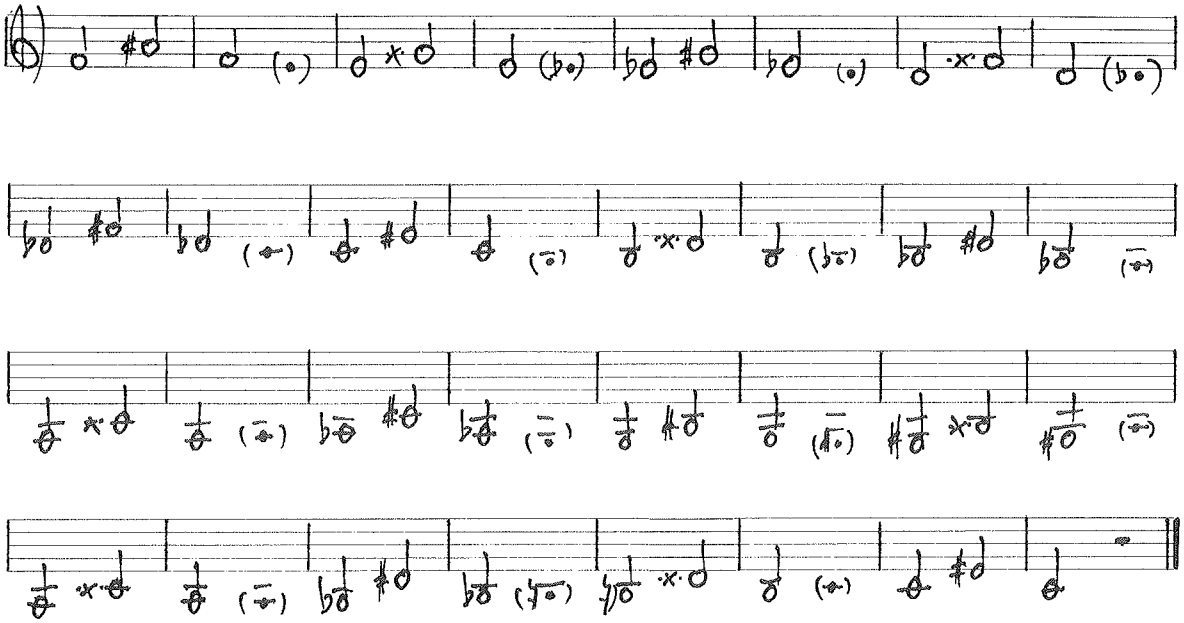




SERIE DE TERCERAS AUMENTADAS

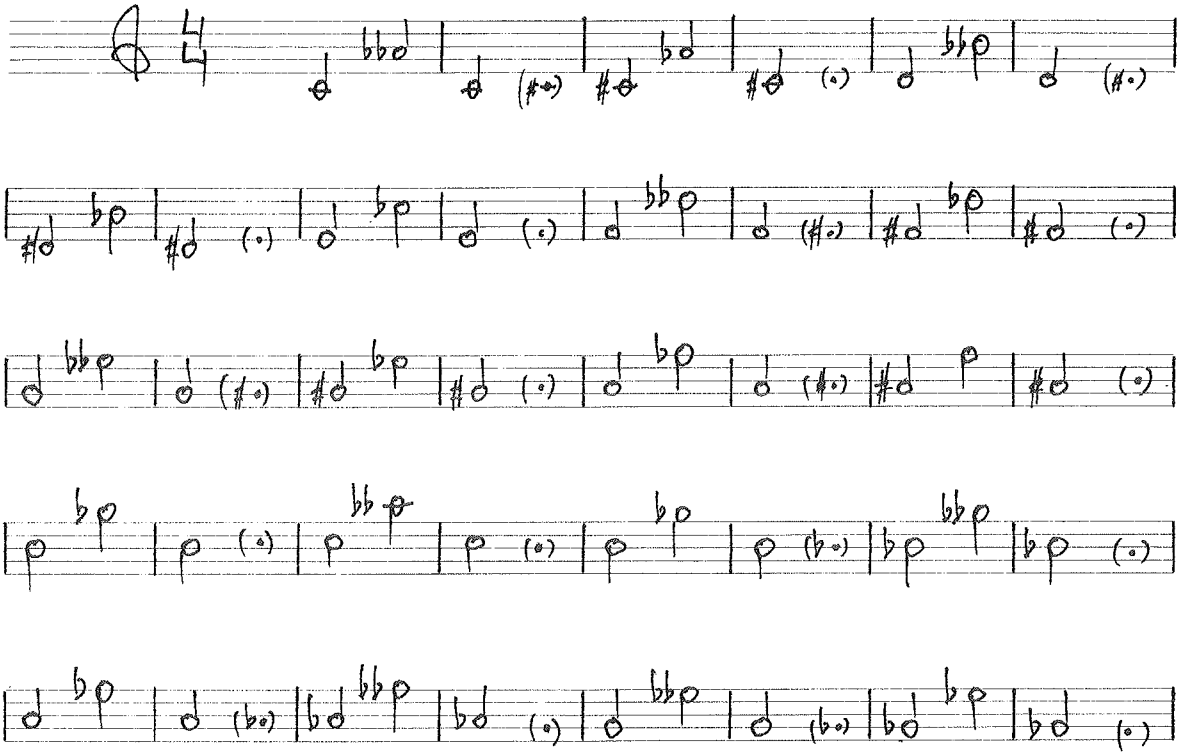
614

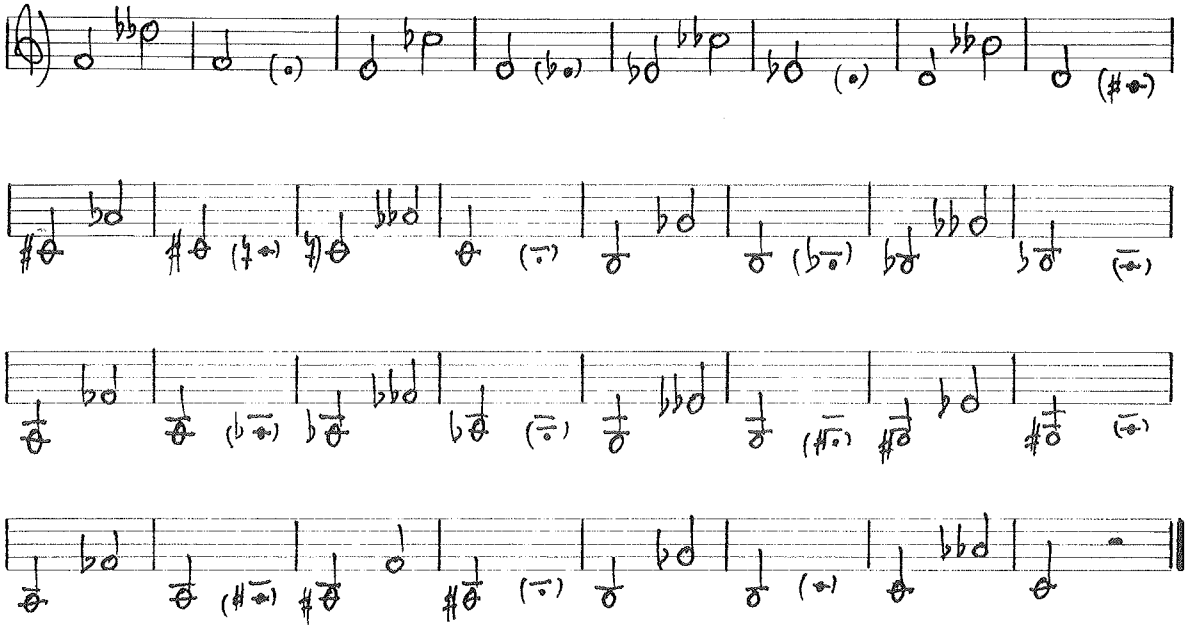




SERIE DE SEXTAS DISMINUIDAS

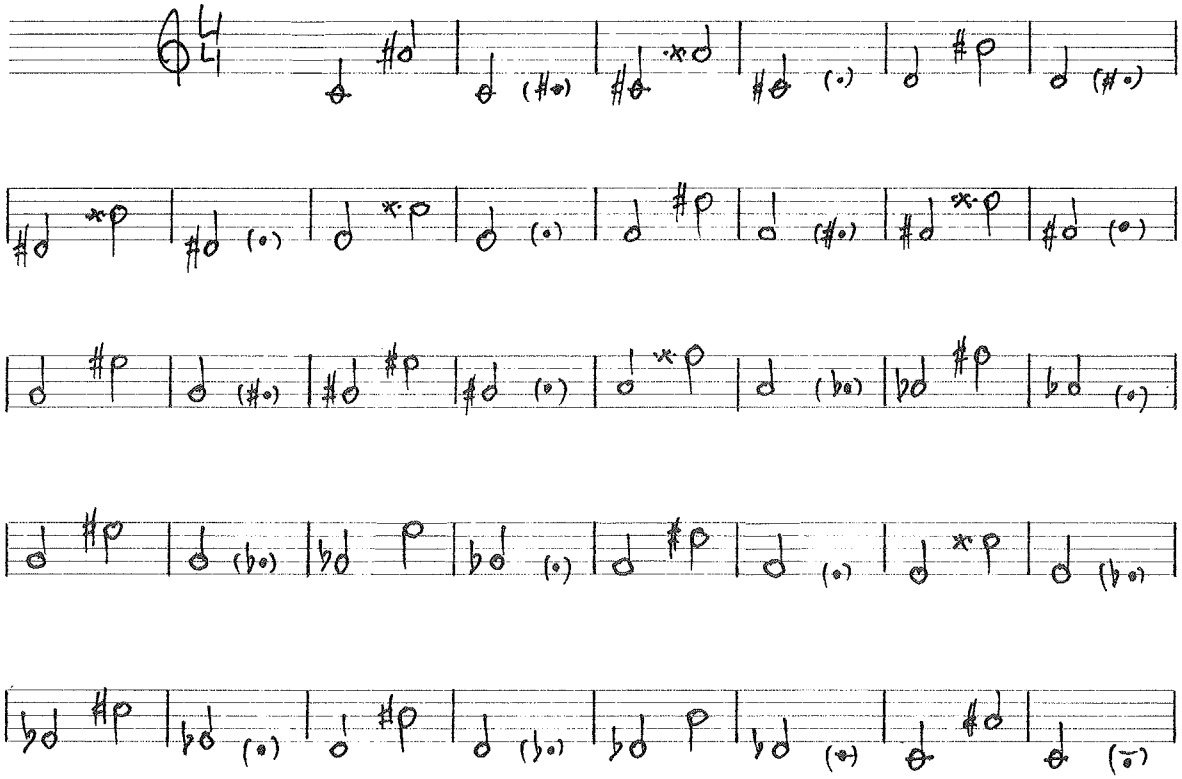
615





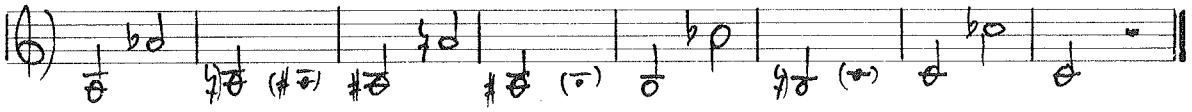
SERIE DE SEXTAS AUMENTADAS

616



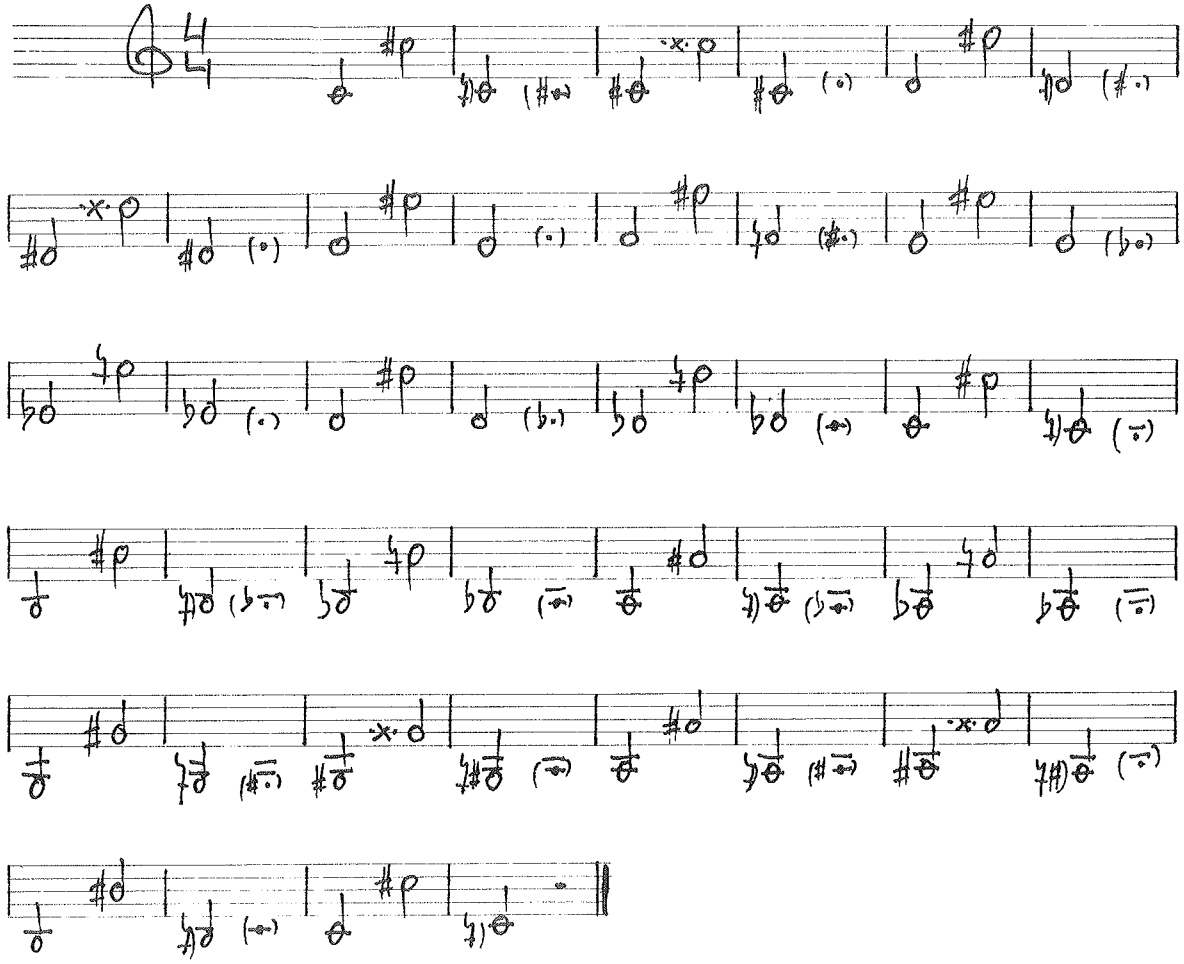
SERIE DE OCTAVAS DISMINUIDAS

617



SERIE DE OCTAVAS AUMENTADAS[22]

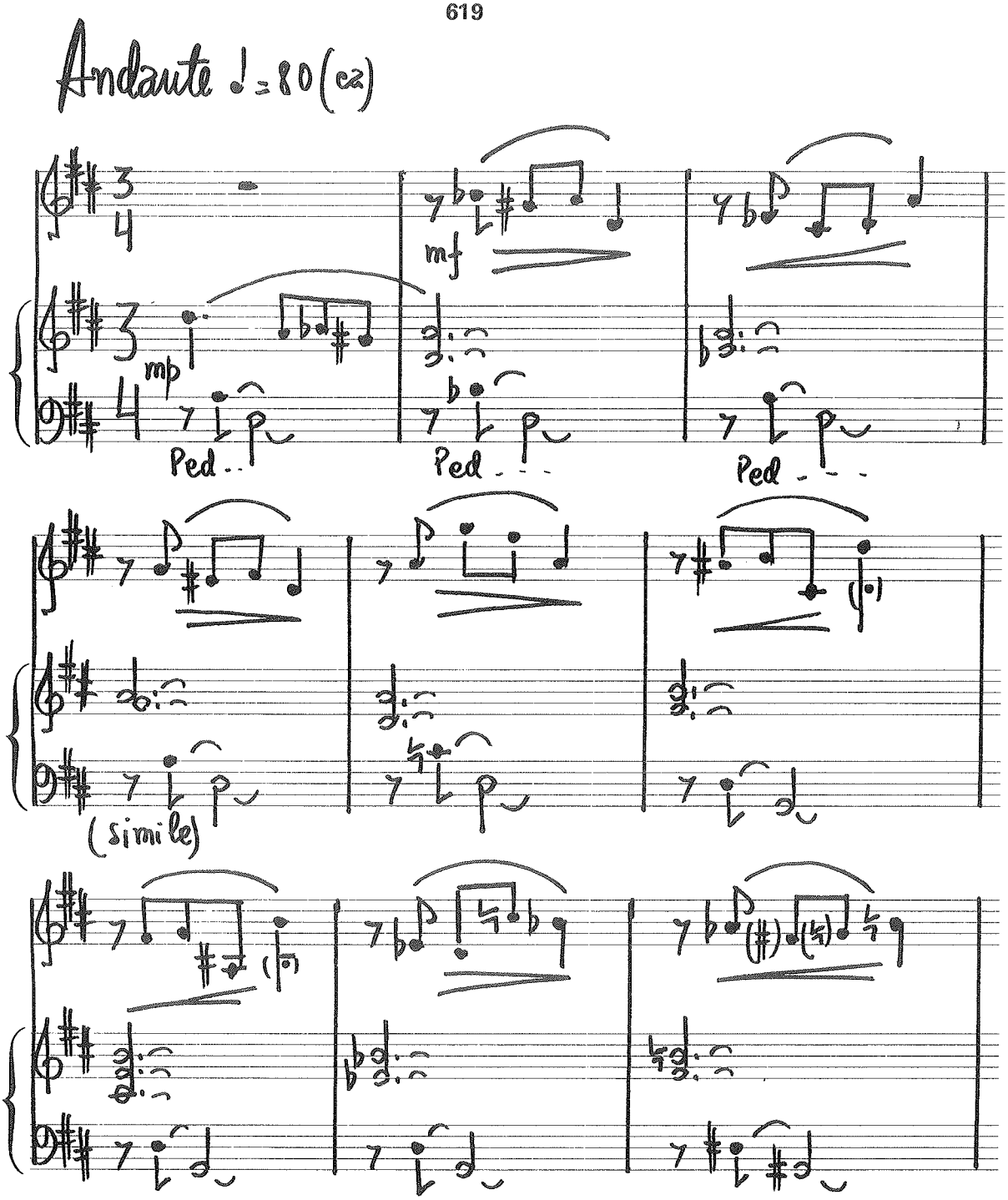
618

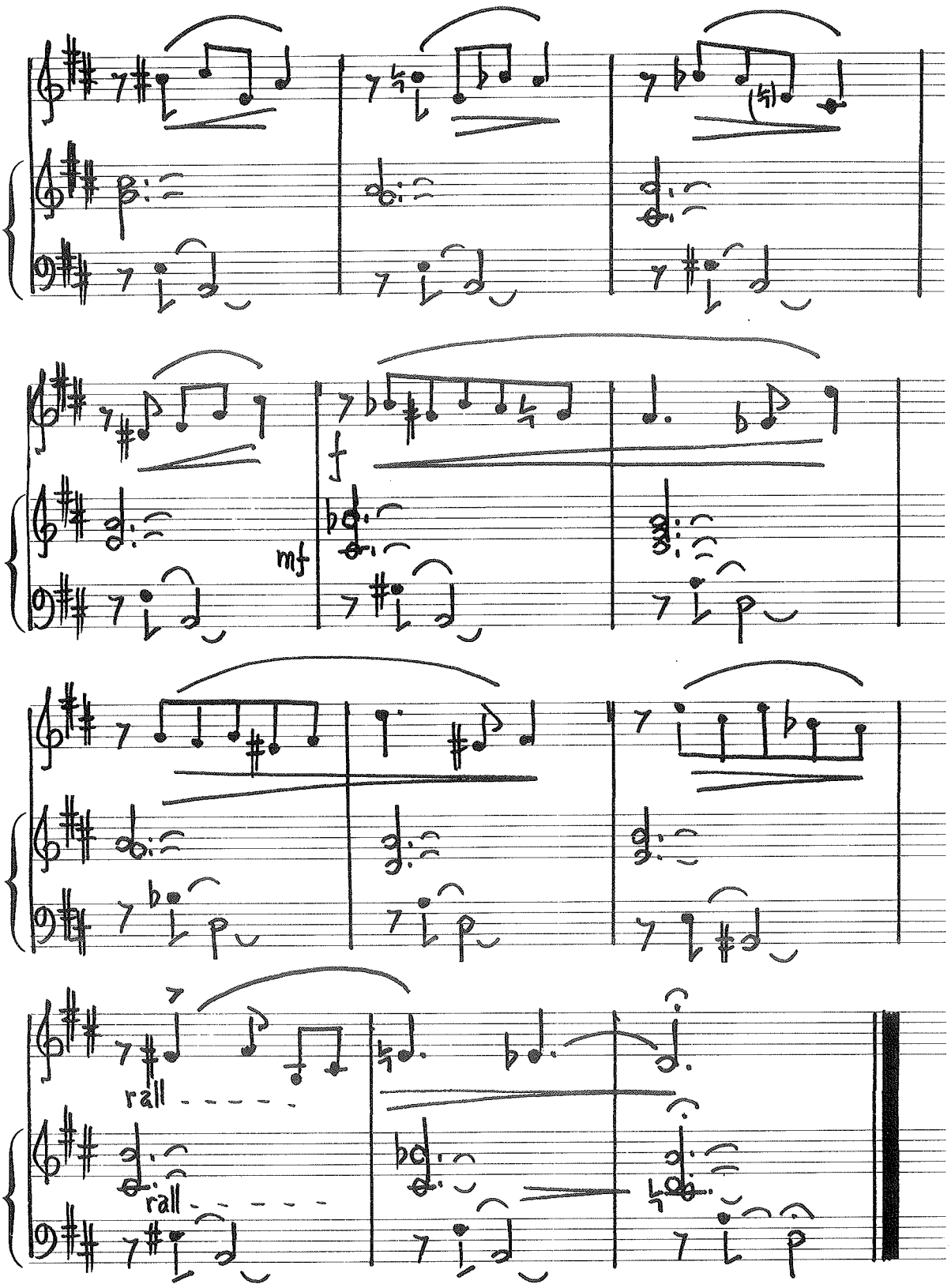


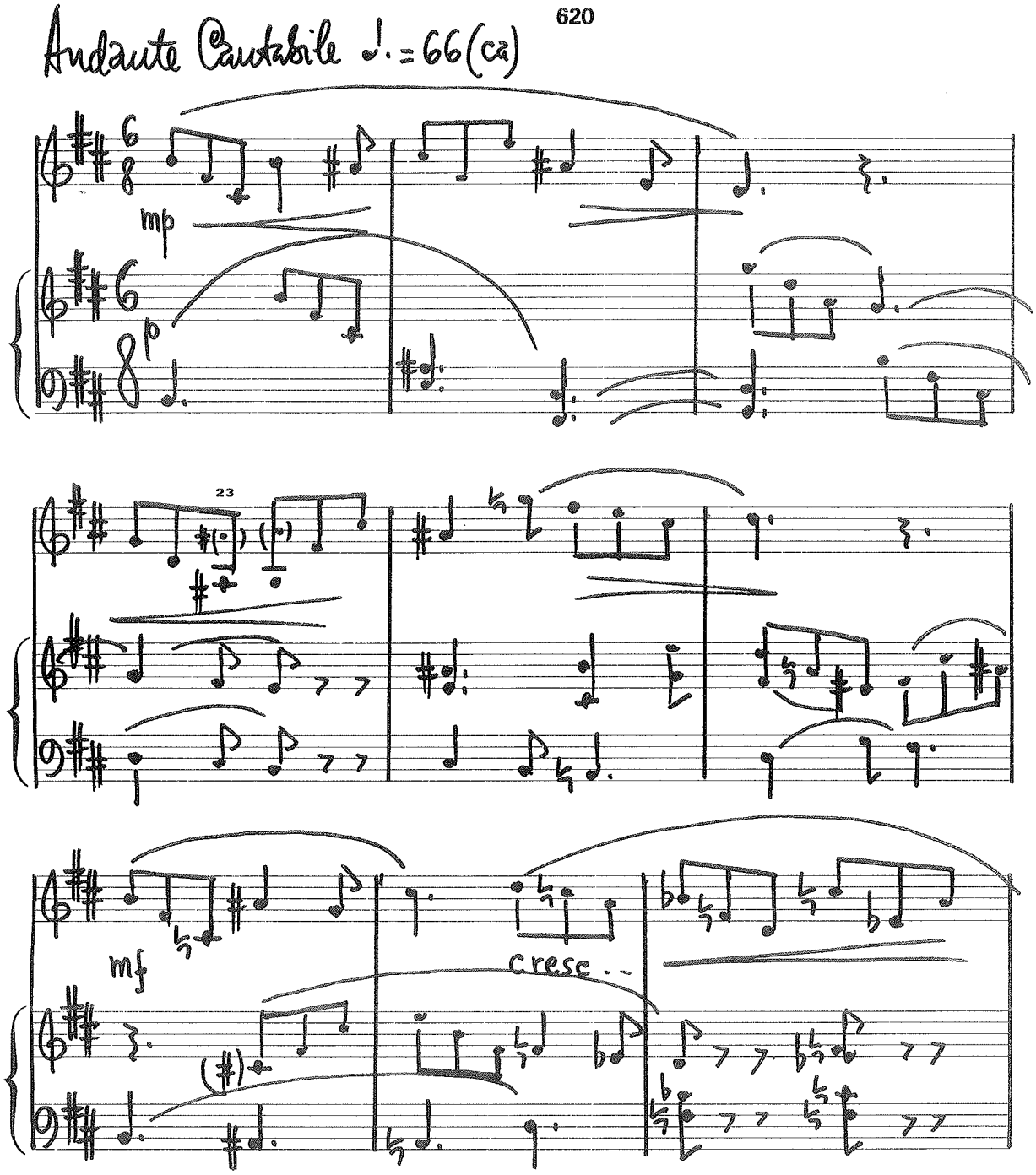
[22] Ya advertimos antes que si incluimos aquí esta sucesión de octavas aumentadas es por simple metodología, porque realmente se trata de intervalos compuestos; volveremos sobre ellos en el próximo libro, al estudiar a fondo tales intervalos compuestos.

Los siguientes ejercicios, con acompañamiento pianístico, son estupendos para dar una perspectiva armónica y polifónica a este tipo de intervalos que estamos estudiando. Como observarás, la mayor parte de los casos están reforzados en el piano por el acorde que más conviene a la naturaleza del salto melódico a practicar:

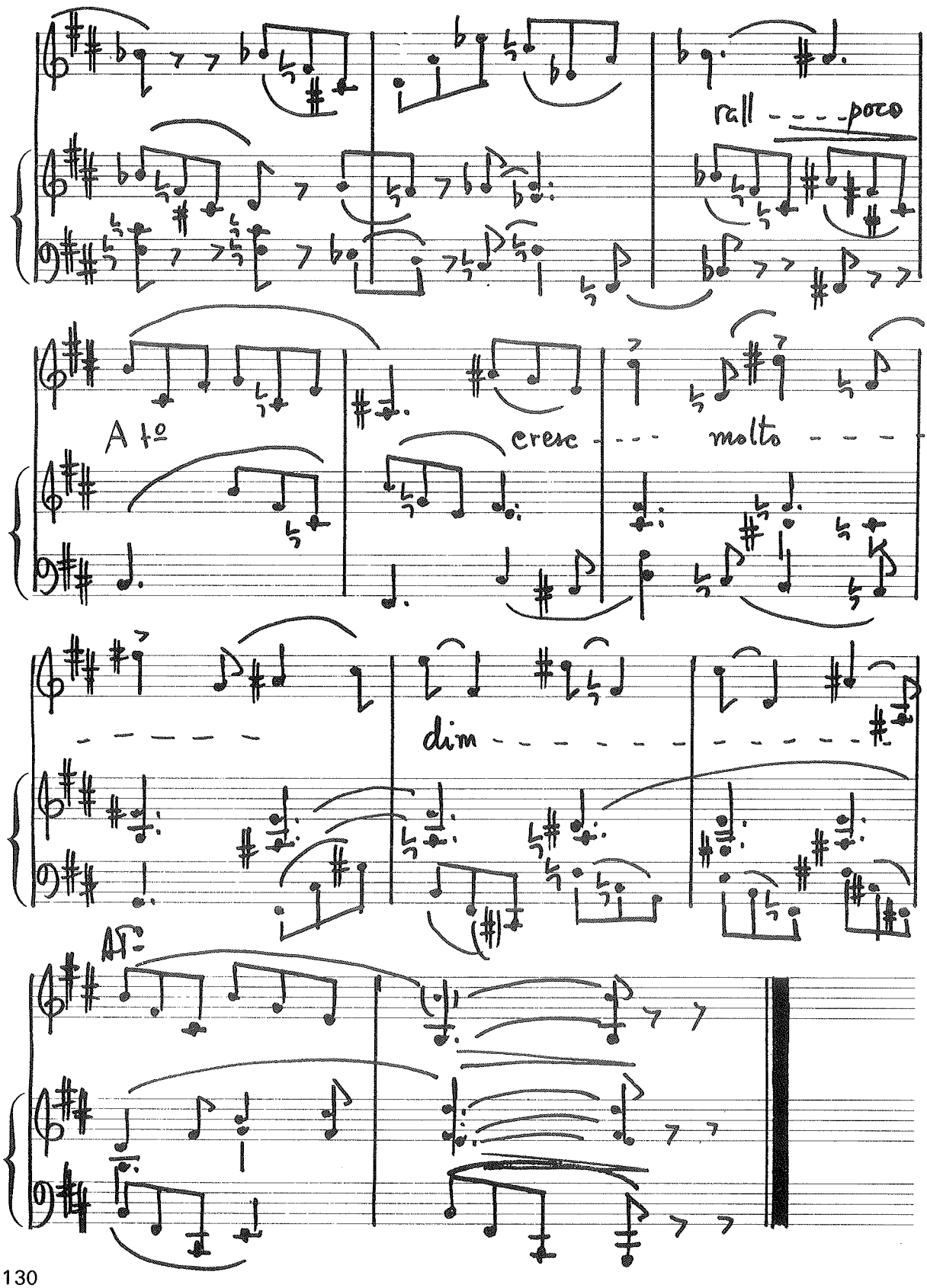
619

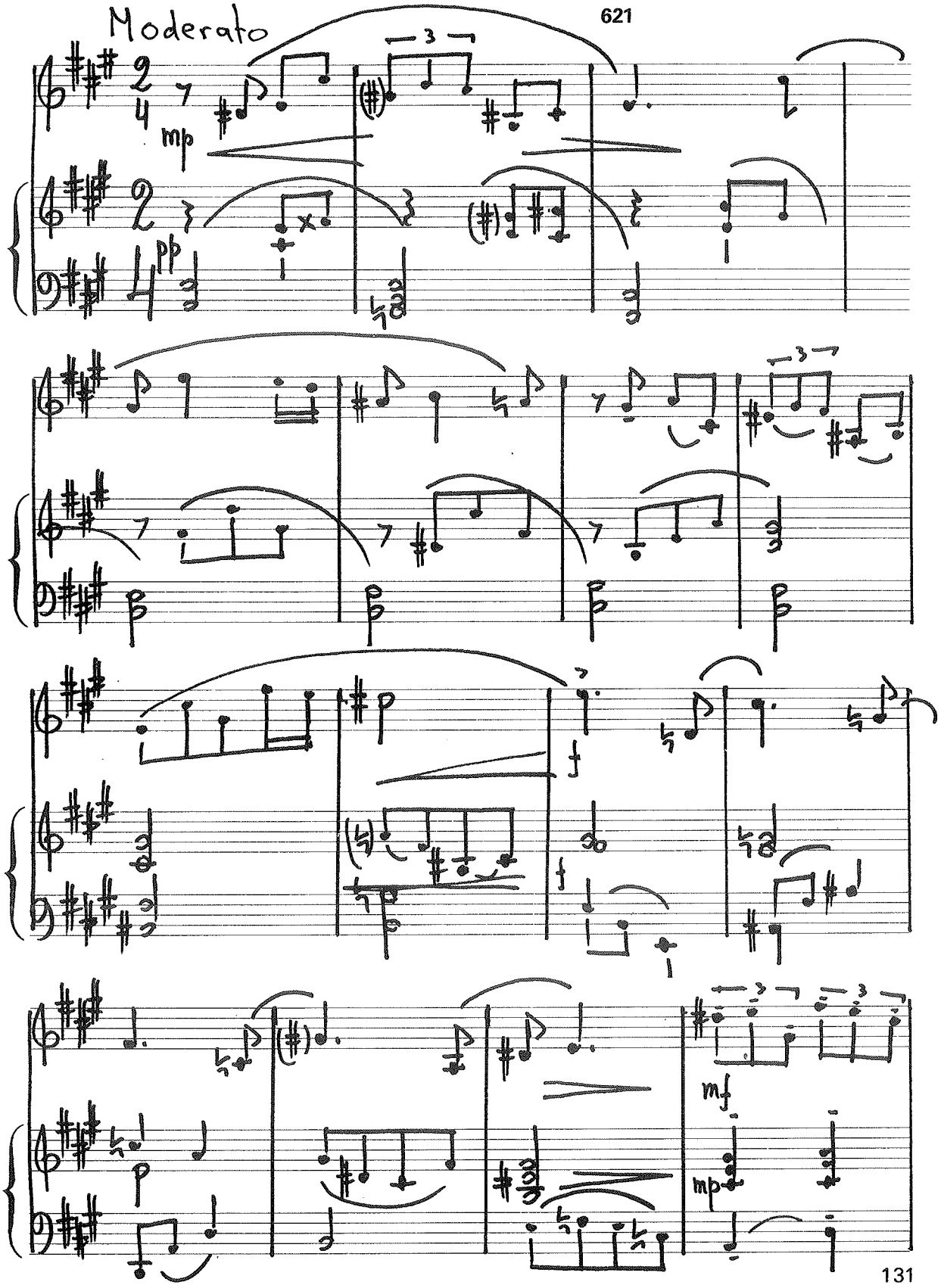


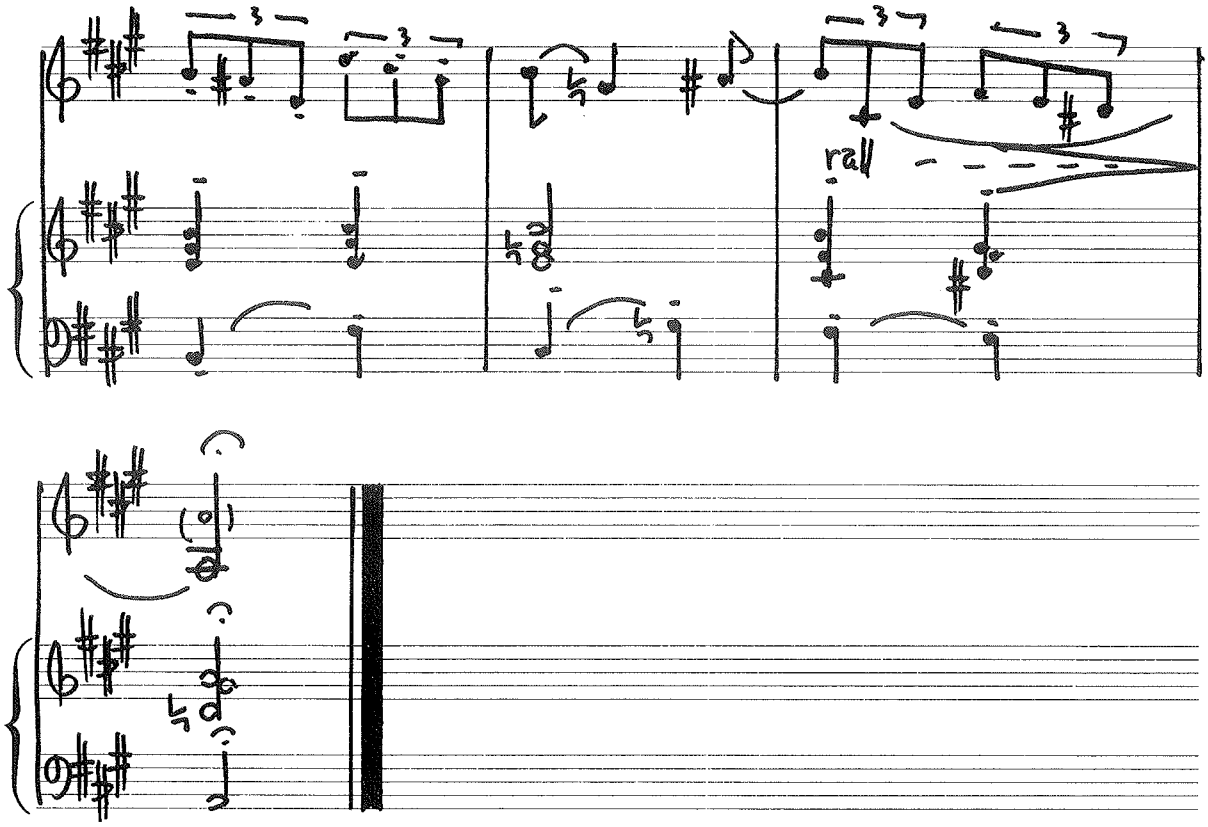

mf
rall
rall



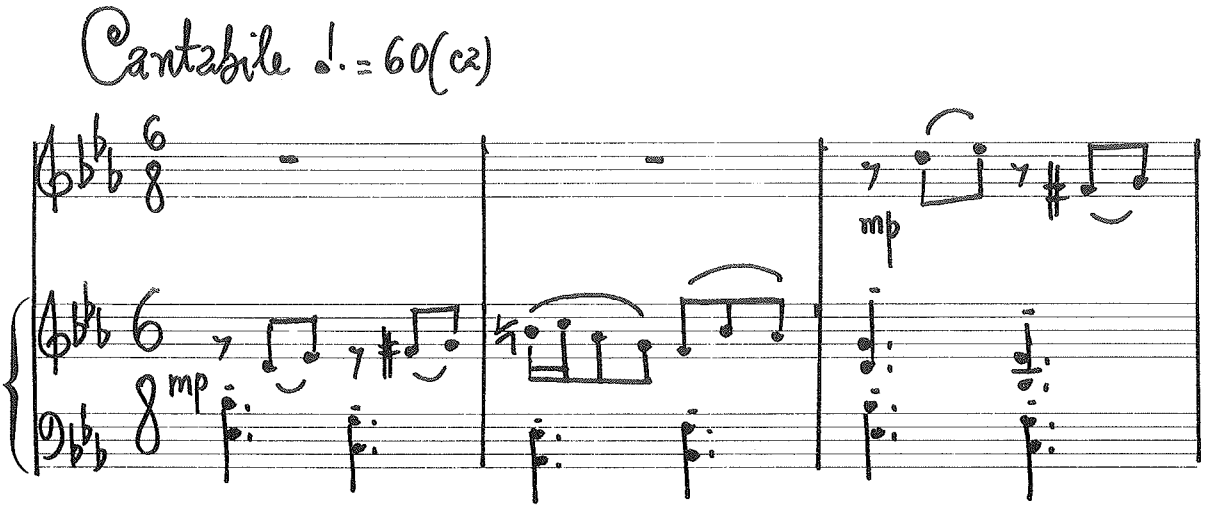
[23] Las notas entre paréntesis ofrecen una doble alternativa: la entonación de las notas reales, o de esas notas entre paréntesis. Esto es especialmente frecuente cuando la alternativa de la voz real supone una tesitura extrema, por el grave o por el agudo. En general, y dado el carácter didáctico de estos ejercicios, te aconsejamos entones siempre ambas posibilidades, lo que además te obliga a practicar dos interválicas diferentes.


rall - - - poco
A 1º
cresc - - - molto - - -
- - - - - -
dim - - - - - - - - - - - - - -
A 1º

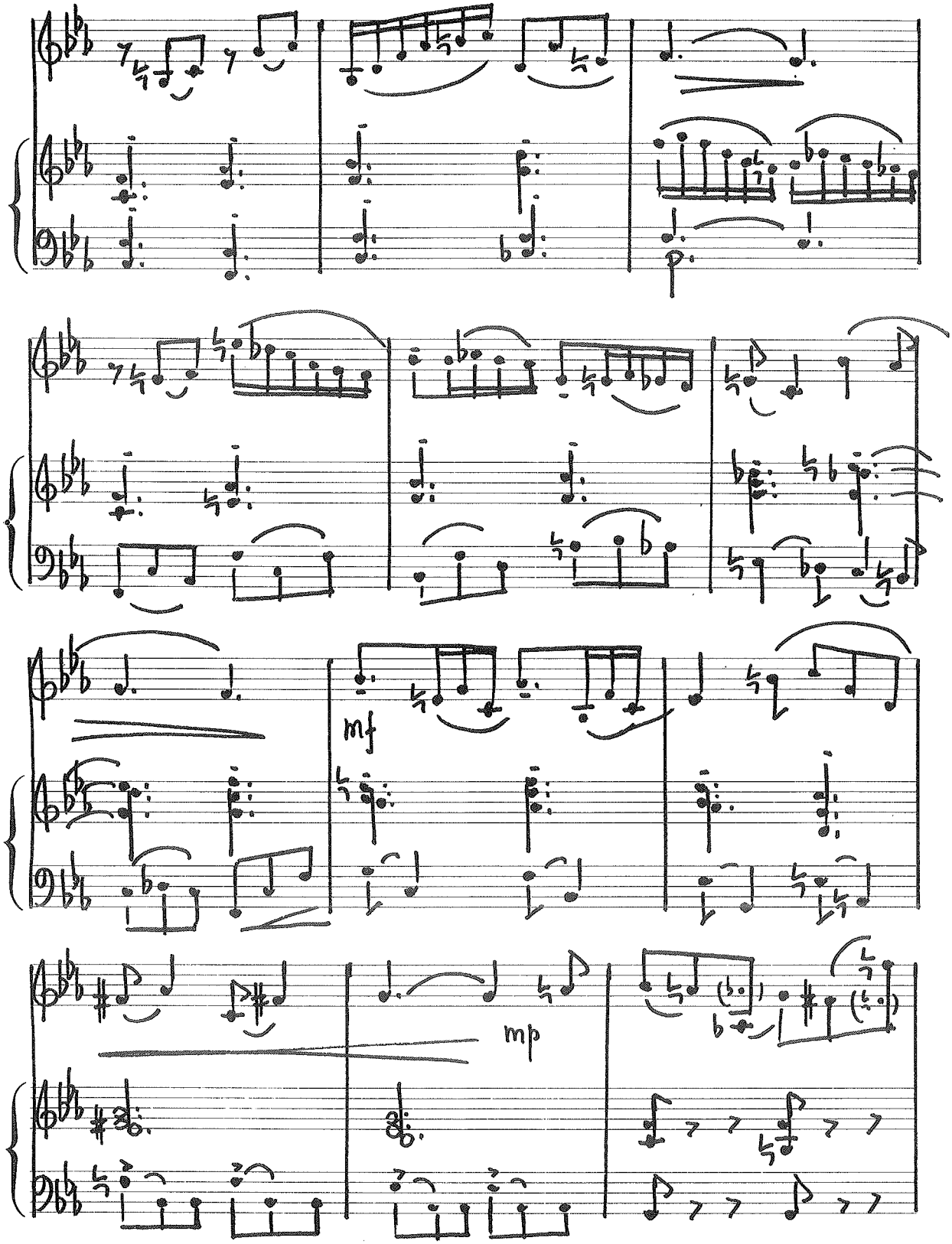

Moderato
mp
pp
f
f
mf
mp

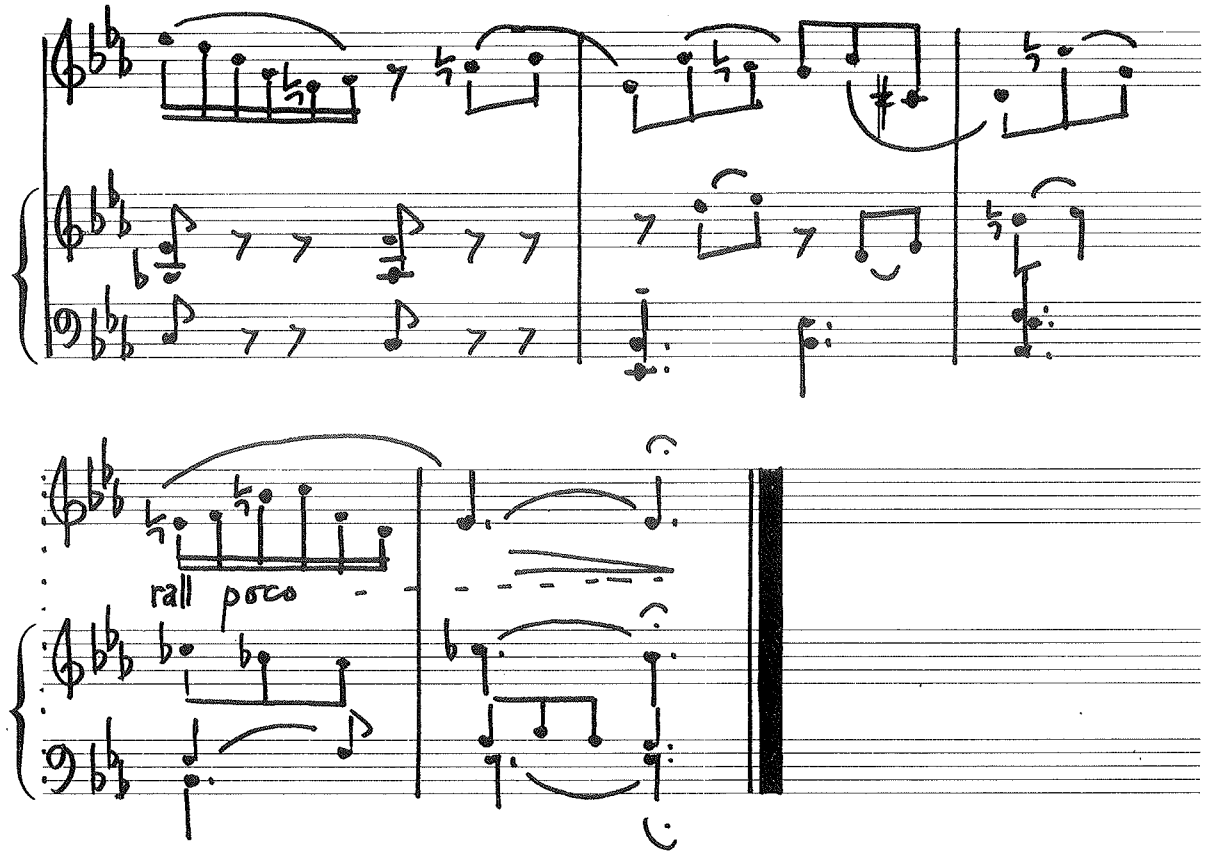


622

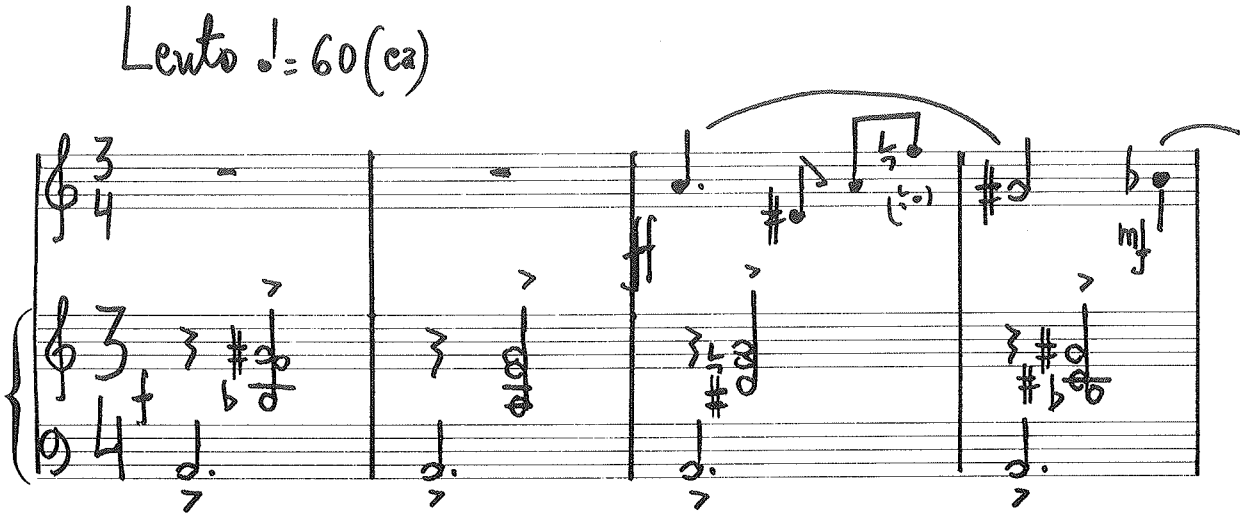


132

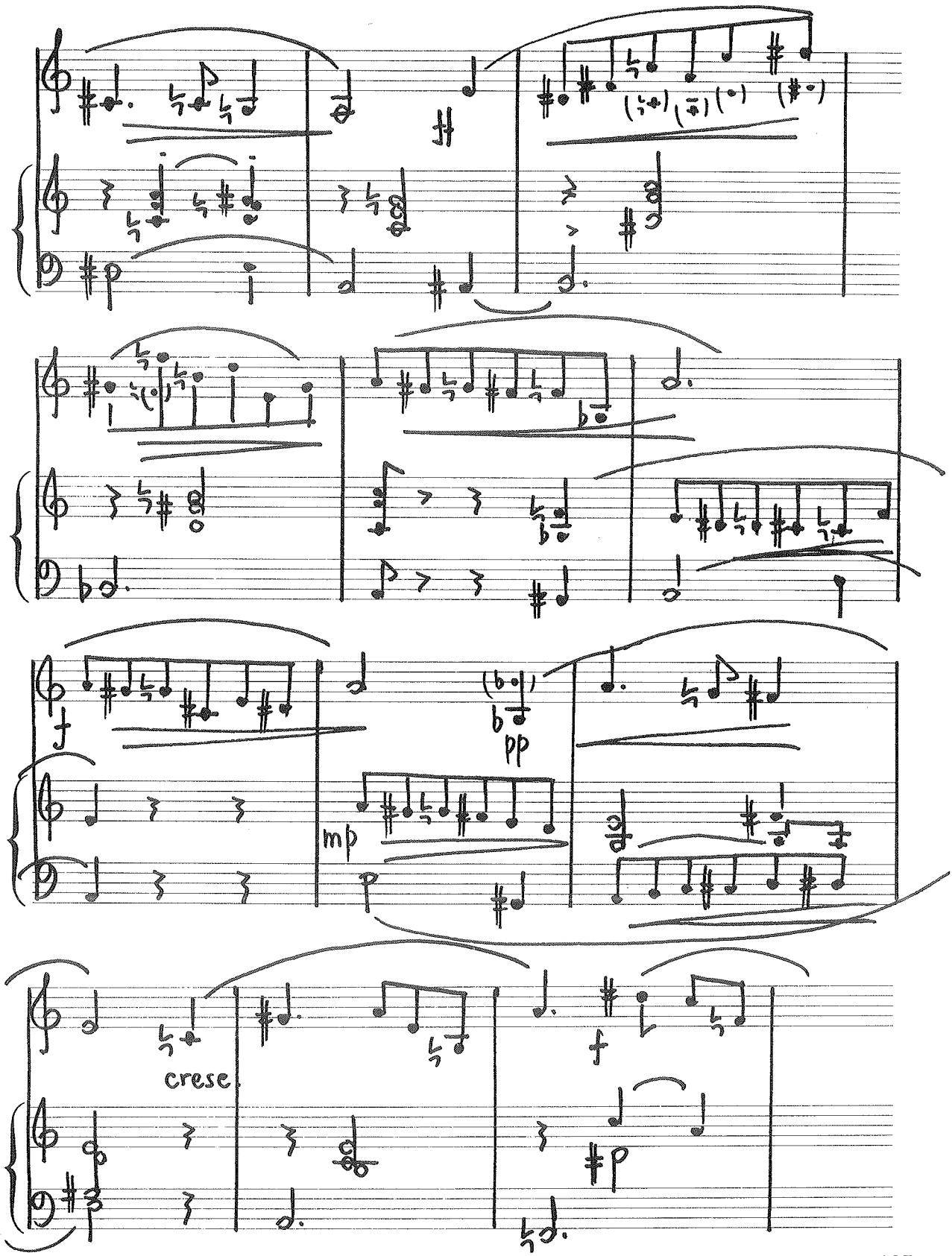

mf
mp

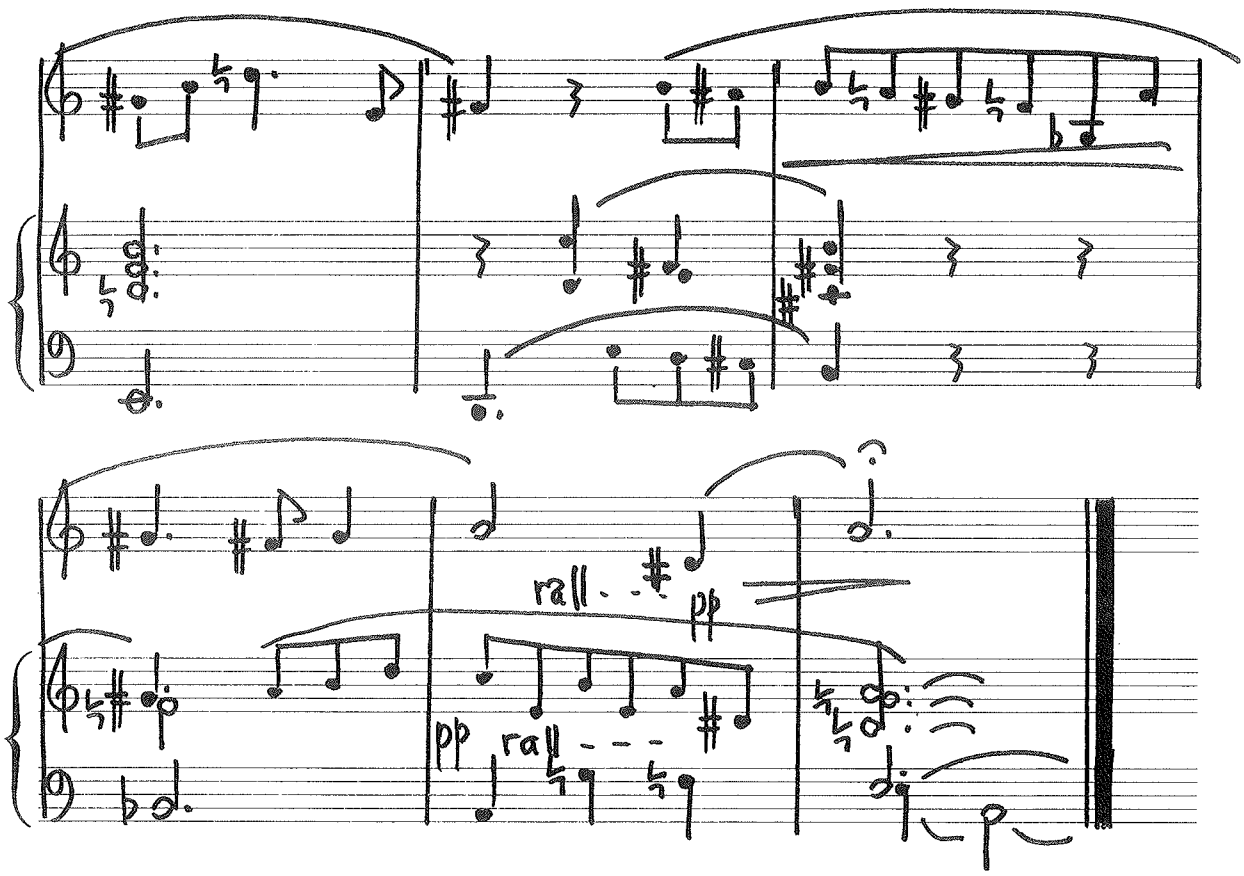


623

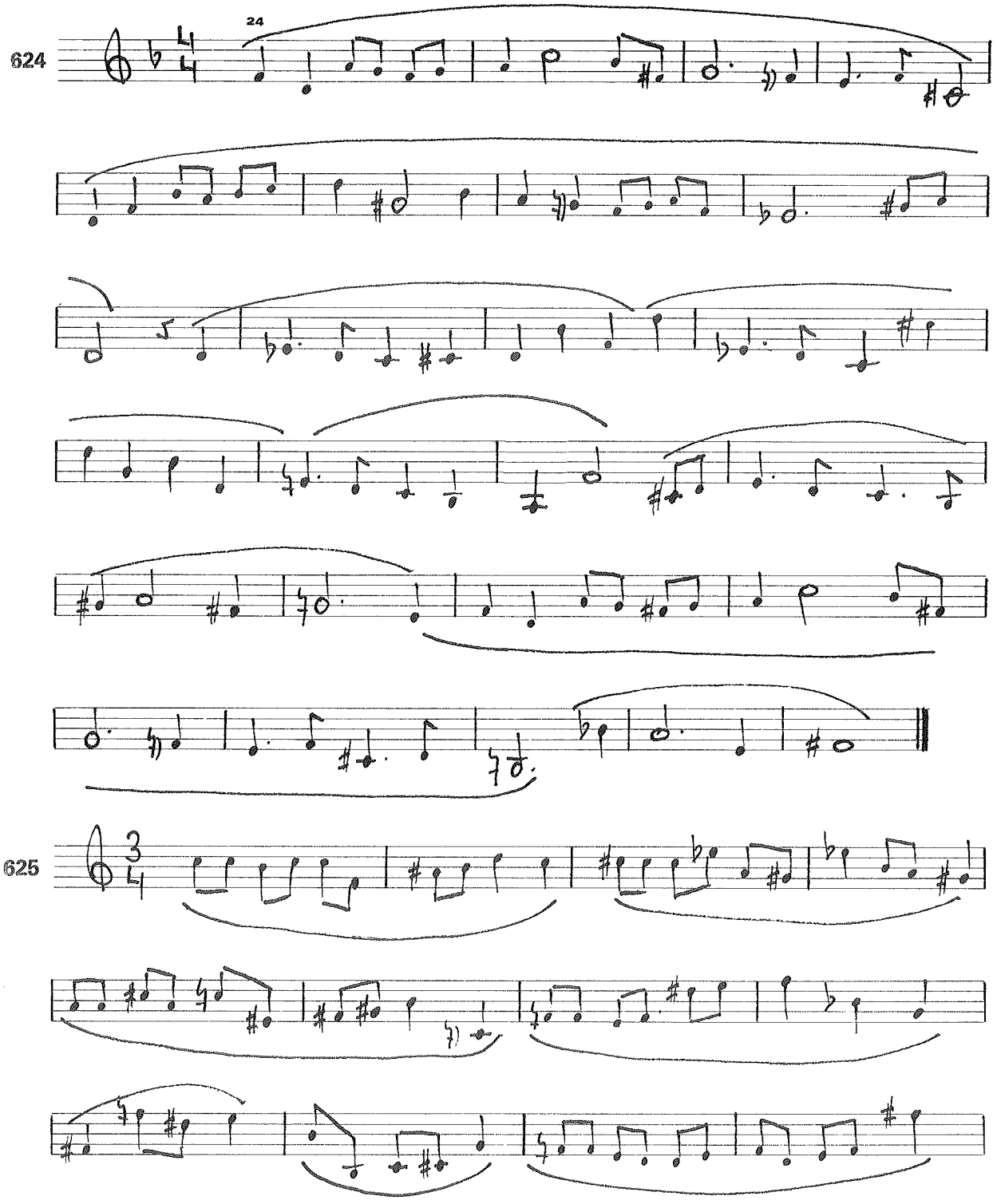


134

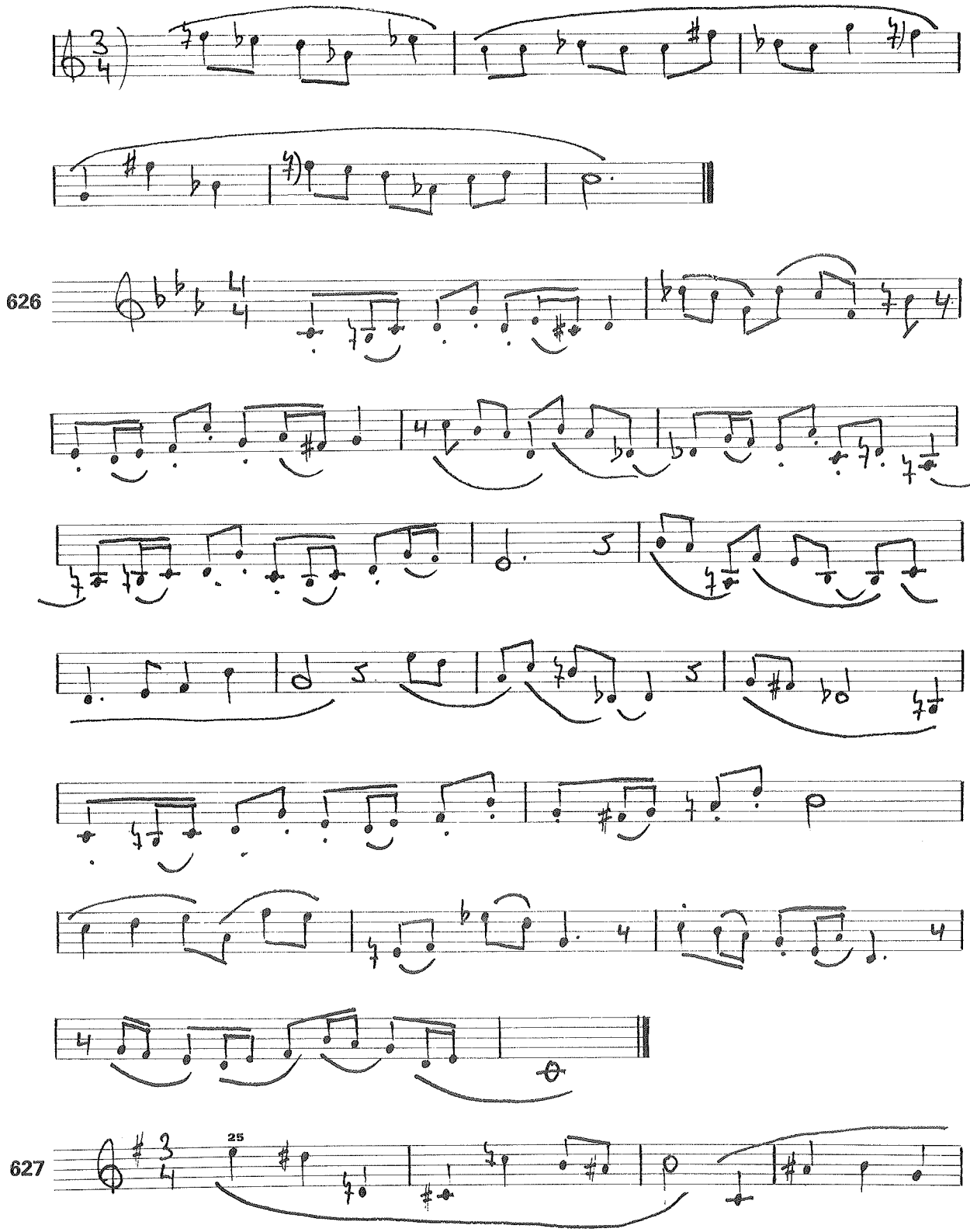

pp
mp
crese.
f



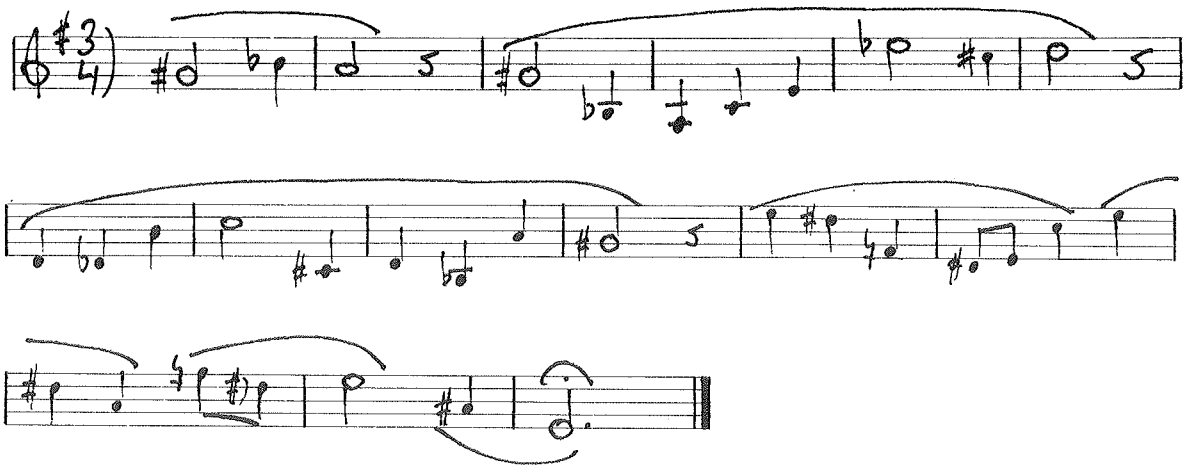
La utilización constante de intervalos aumentados y disminuidos nos lleva progresivamente hacia diseños melódicos que, aunque perfectamente justificados tonalmente, pueden presentar sonoridades más propias de la estética atonal. Por eso, reconocemos que no son muy fáciles algunos de los ejercicios del siguiente bloque, que consta de melodías en diversos tonos, con uso progresivo de intervalos aumentados y disminuidos; como hemos venido repitiendo constantemente, sabemos que no son ejercicios para la lectura a primera vista; no te preocupes si al comienzo te cuesta algún giro algo esquinado. Te aseguramos, por experiencia, que insistiendo en estos intervalos, puedes llegar a familiarizarte perfectamente con su sonoridad y llegar a entonar sin problema alguno cualquier ejercicio de este tipo; casi, casi, «como si fueras un piano». Por cierto, tampoco debes tener inconveniente en hacer sonar en el piano u otro instrumento estos ejercicios para hacerte con su afinación exacta; ello sin olvidar que nuestro objetivo debe ser, claro, entonar «a pelo», sin refuerzo de ningún tipo.



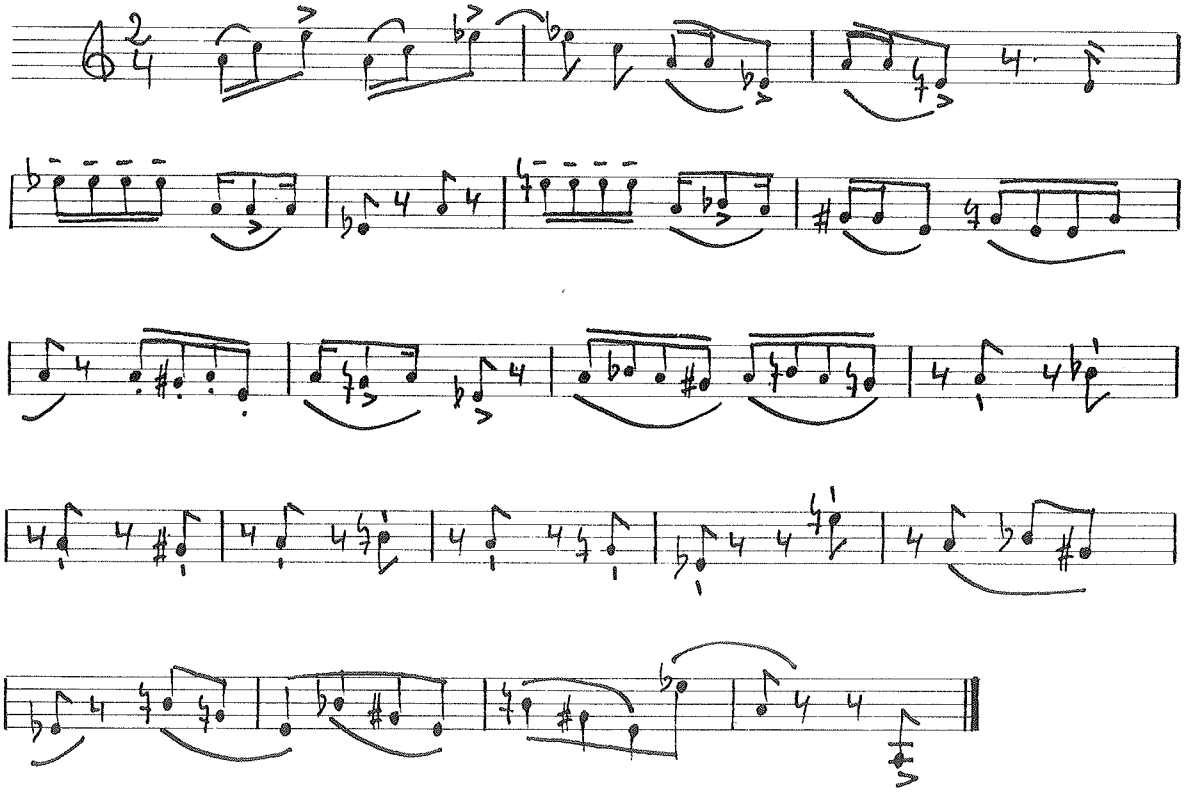
[24] Como en ejercicios anteriores, dejamos a tu criterio los tempos, carácter y matices de estos ejercicios lineales; nuestra propuesta es únicamente melódica o de entonación.



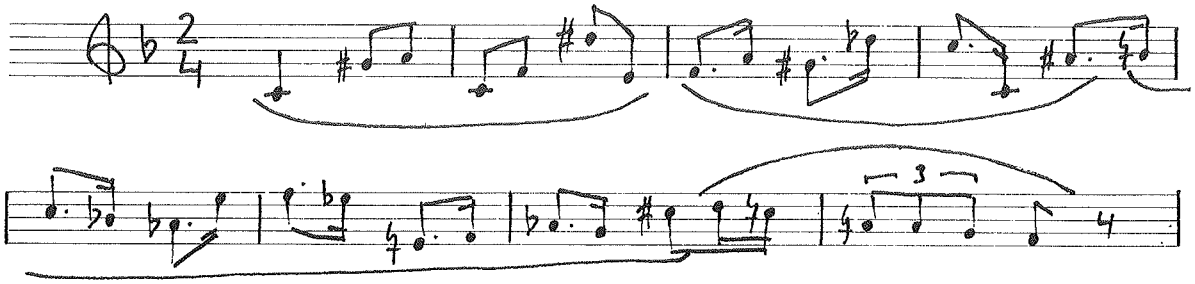
[25] Observa que este comienzo no es sino un cromatismo descendente, pero octavado.

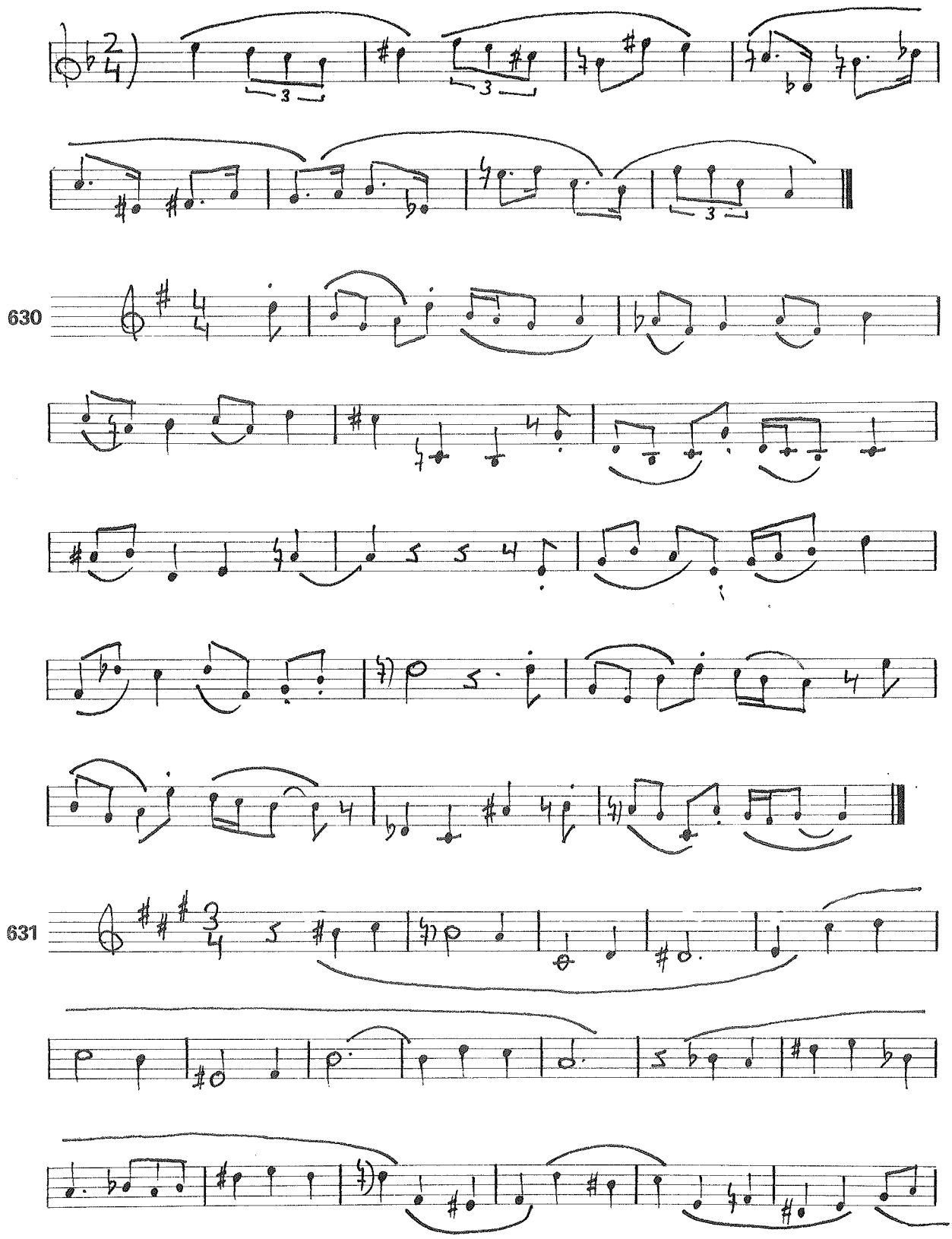


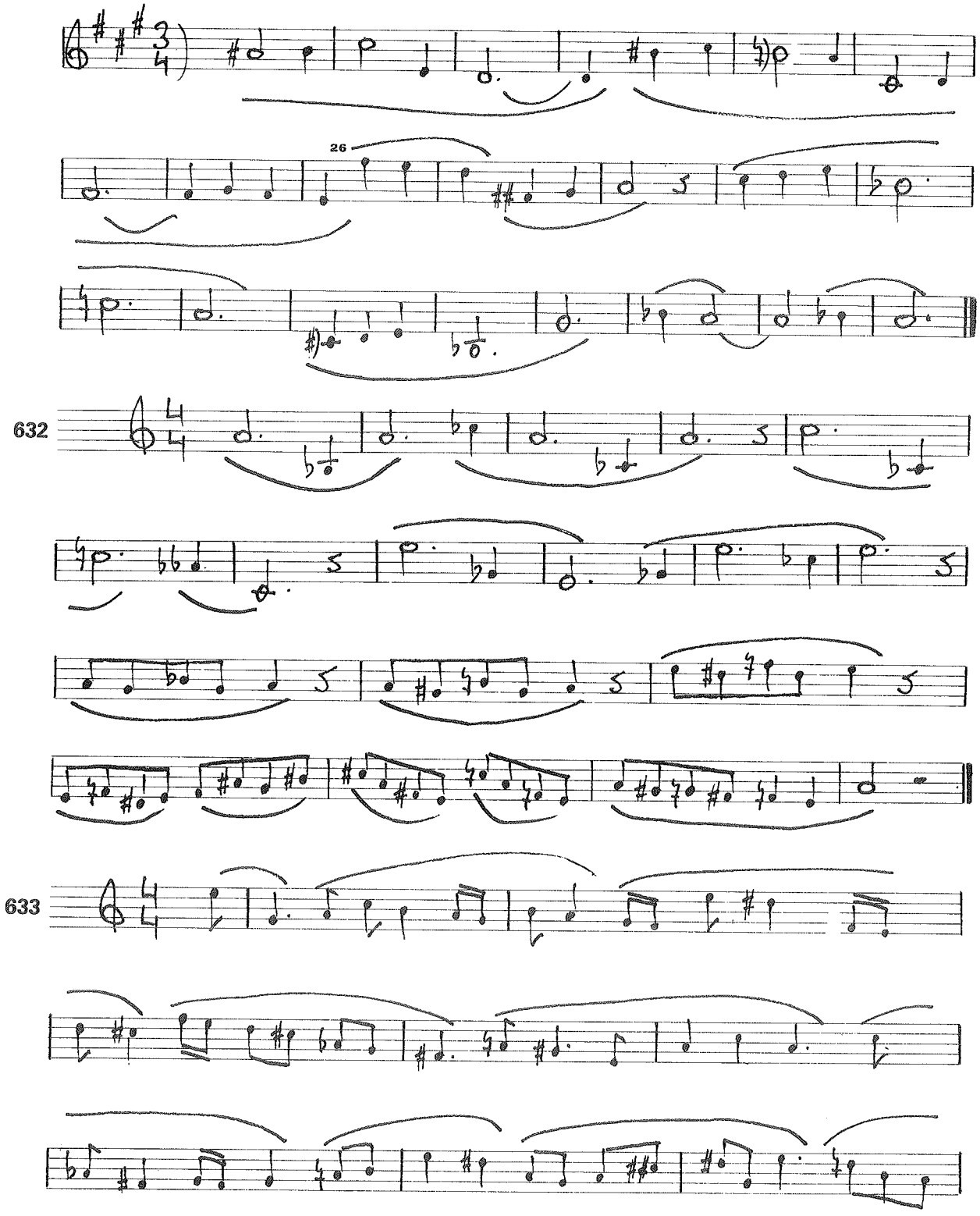
628



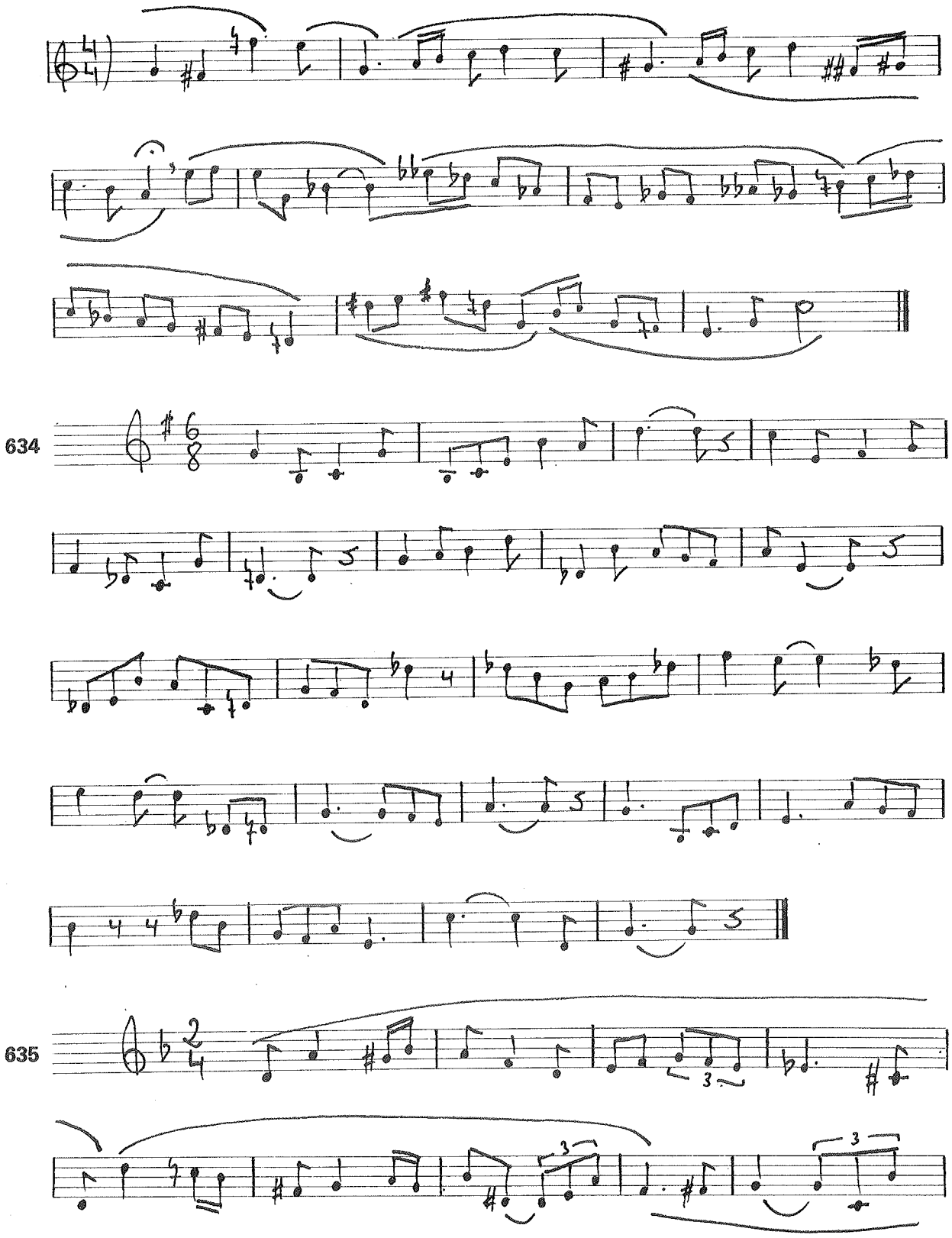
629

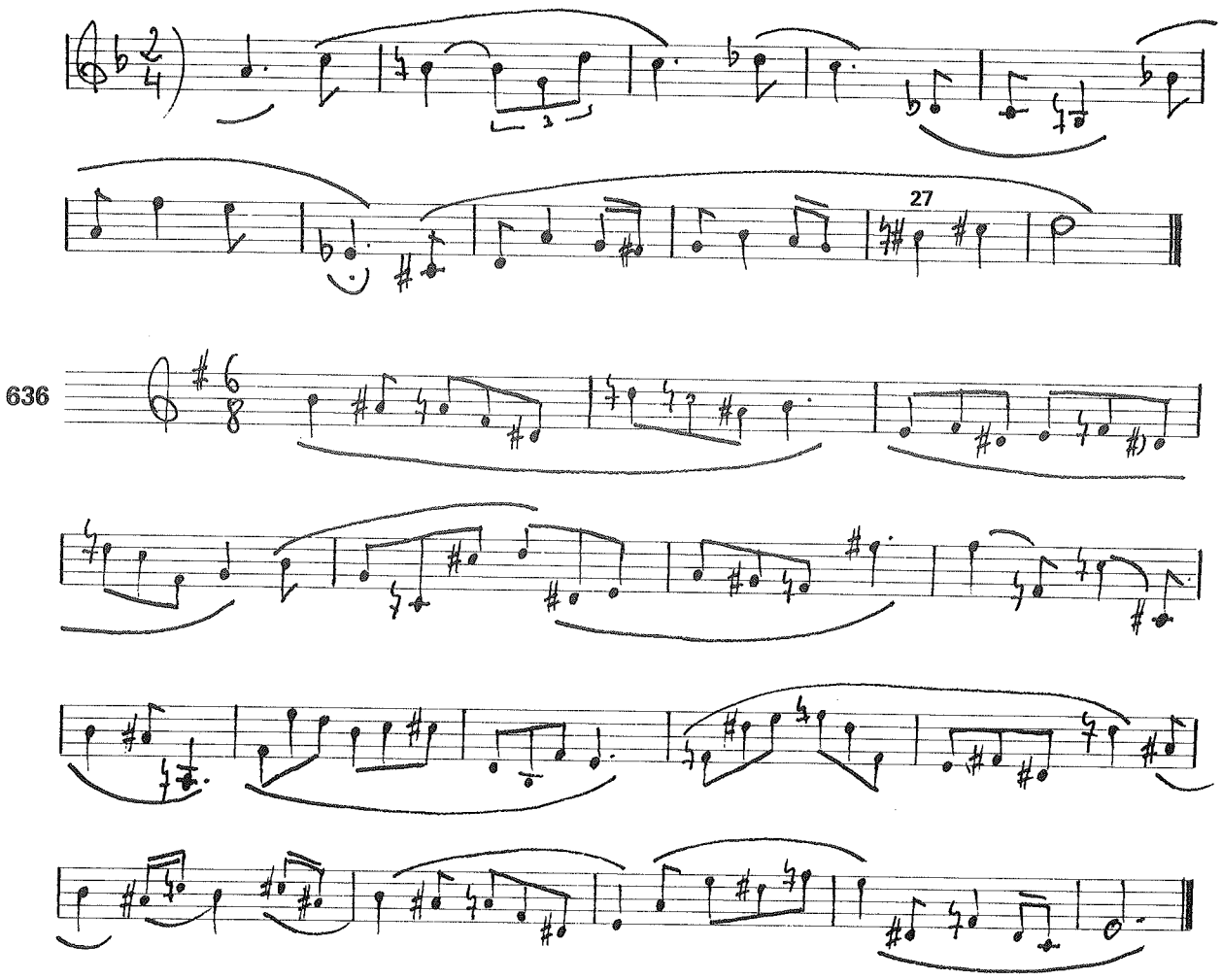



630
631



[26] He aquí, excepcionalmente, un intervalo de 9.ª, que no trabajaremos a fondo hasta el próximo curso, al practicar los intervalos compuestos; pero su localización en este caso lo hace muy sencillo.


634
635



Observarás, en efecto, que ejercicios como este último son de un tonalismo ya muy libre, con giros más próximos al estilo atonal. Estamos, en efecto, en plena frontera entre lo tonal y lo atonal.

Con ello podemos dar por recorrido nuestro camino desde el tonalismo más estricto en el que terminamos el libro III C, y la práctica de la entonación atonal, que abordaremos en el libro V C. Si, como aconsejamos constantemente, has complementado el trabajo de este libro con la práctica de música coral y de melodía acompañada instrumentalmente, estarás en perfectas condiciones de adentrarte de lleno en nuestro próximo trabajo de entonación no tonal.

Gracias una vez más por el esfuerzo que has dedicado a la práctica de este libro. Nos gustaría volver a acompañarte en nuestro V y último curso.

[27] Es necesario colocar aquí este becuadro, pues en principio este Si está afectado por el bemol de la armadura.

Como se dice en la introducción a este libro, algunos de los ejercicios que aquí se han presentado, han sido encargados por José Luis Temes a cuatro compositores, con el objeto de añadir diversidad al conjunto de ejercicios propuestos en este Tratado. A continuación detallamos los números de los ejercicios que han escrito cada uno de estos colaboradores:

MANUEL DIMBWADYO: 301, 304, 306, 309, 465, 469, 475, 509, 511, 513, 515, 517, 519, 521, 619, 620, 621, 622, 623, 627, 628, 632 y 636.

JORGE FERNANDEZ GUERRA: 297, 302, 305, 308, 478, 480, 482, 485, 487, 496, 497, 498, 499, 500, 506, 507, 626, 630 y 634.

ALVARO GUIBERT: 295, 298, 300, 310, 461, 464, 470, 471, 479, 483, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 624, 631 y 635.

ADOLFO NUÑEZ: 296, 299, 303, 307, 462, 470, 476, 477, 481, 484, 486, 488, 501, 502, 503, 504, 505, 625, 629 y 633.

linea

© Copyright 1987 by José Luis Temes
℗ EDICIONES LINEA - Santa Engracia, 104 - 28003 Madrid (España)
Depósito legal: M. 37.527-1987
I.S.B.N.: 84-85971-15-9
Impreso en España por FARESO, S. A. - Paseo de la Dirección, 5 - 28039 Madrid
Compuesto en JALME - Juan de Olías, 12 - 28020 Madrid

Supervisión de pruebas: Alvaro Guibert

e