JOSE LUIS TEMES

TRATADO DE SOLFEO CONTEMPORANEO

IIIb

JOSE LUIS TEMES

TRATADO DE SOLFEO CONTEMPORÁNEO

IIIb: Lectura medida

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. 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.

EL CUADERNO III B

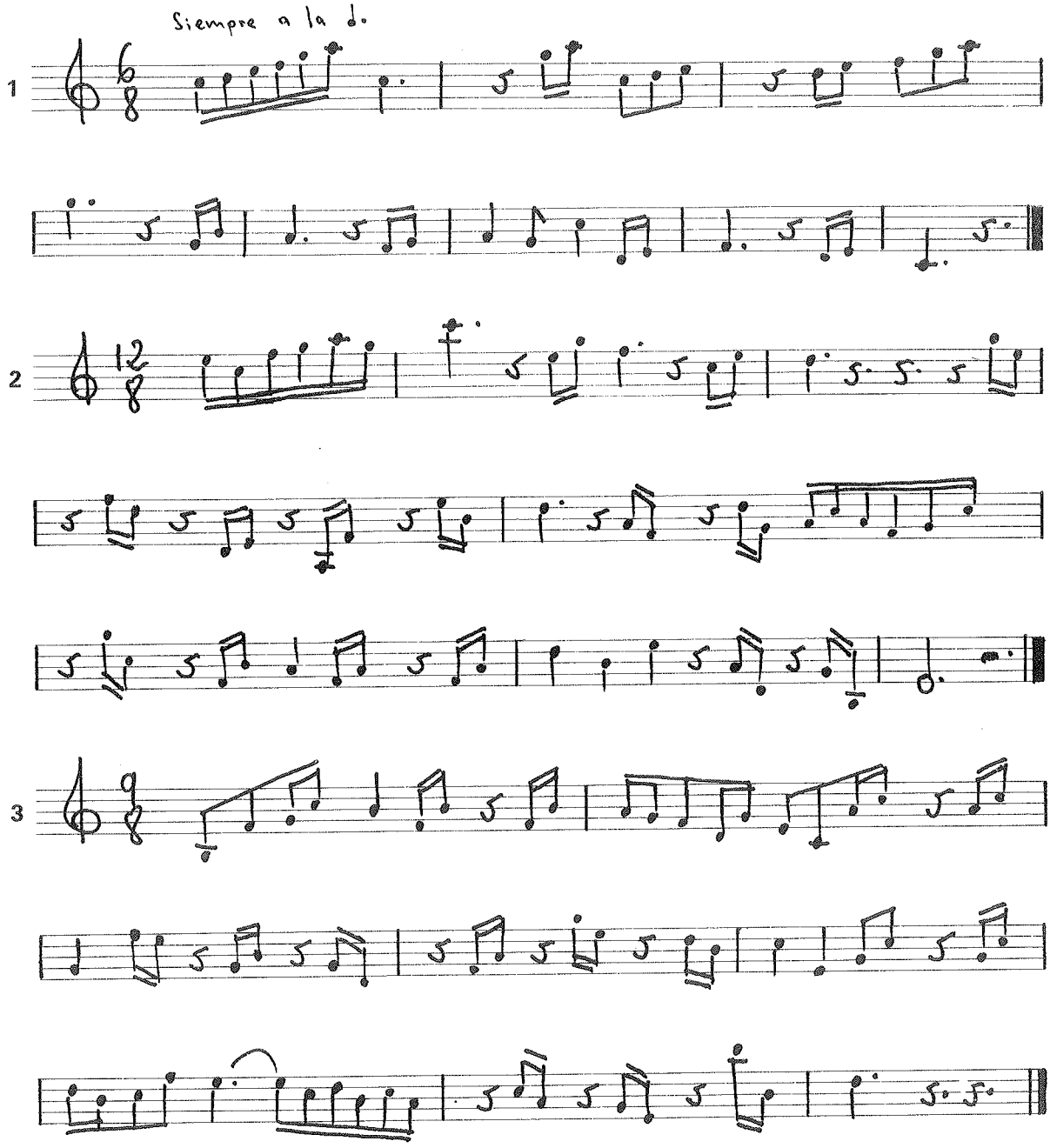
Con el cuaderno III B cerramos, en lo referente a lectura medida, la primera fase de nuestro Tratado, dedicada a aquellos antecedentes tradicionales de nuestro sistema gráfico que hoy día siguen vigentes.

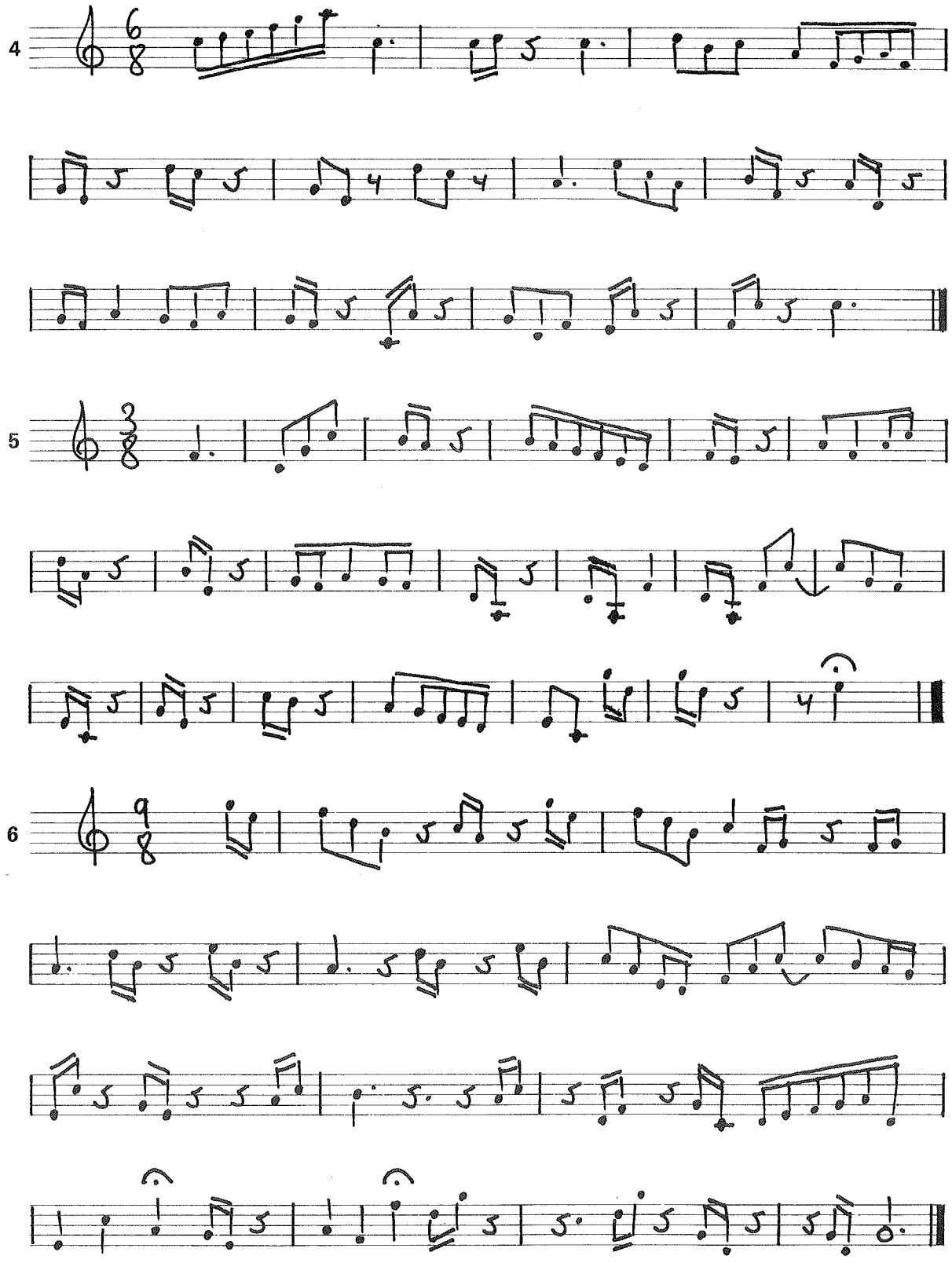
En el texto I B vimos y practicamos los principios elementales de nuestro sistema, y planteamos los dos tipos básicos de subdivisión: el binario y el ternario. En el II B ampliábamos nuestro horizonte con nuevos compases y figuraciones rítmicas. En este texto III B nos propondremos dos objetivos: por una parte, completar nuestro estudio de nuevas figuraciones, hasta las más complejas de las utilizadas tradicionalmente; y por otra, conseguir una mayor fluidez y rapidez de lectura en cualquier región del pentagrama, así como practicar la lectura en otras claves diferentes de Sol y Fa en 4.ª. A estos dos objetivos están dedicadas, respectivamente, las dos partes bien diferenciadas en las que se divide este texto. Y ni que decir tiene que todos los ejercicios contenidos en este libro son para **leer sin entonar.**

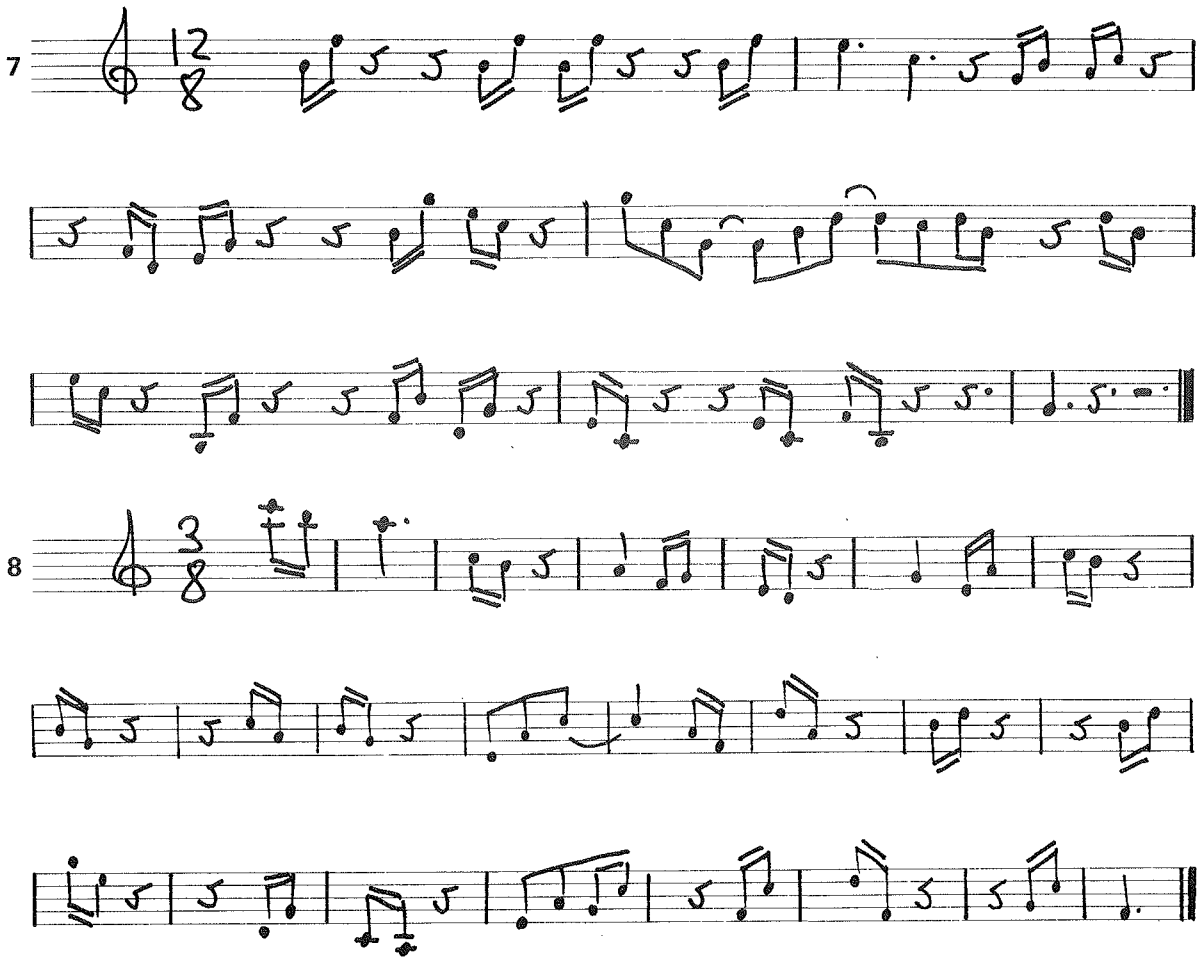
Insistimos una vez más en la importancia de que tú mismo construyas tus propios ejercicios de lectura, sobre las bases de los que nosotros proponemos; especialmente, no dejes de escribir ejercicios rítmicos a varias partes, para leer entre varios compañeros, mientras otro alumno de la clase dirige el grupo. Tampoco olvides la práctica de «seguir» con la partitura cuantas obras musicales importantes te sea posible, especialmente de orquesta, para que te vayas acostumbrando a la lectura simultánea de varias pautas. Ambas prácticas son utilísimas para una buena formación solfística.

Comenzaremos nuestro trabajo de este curso con la práctica de las figuraciones a que da lugar el empleo de silencios de negra, corchea y semicorchea en la subdivisión ternaria, y sus diversas combinaciones.

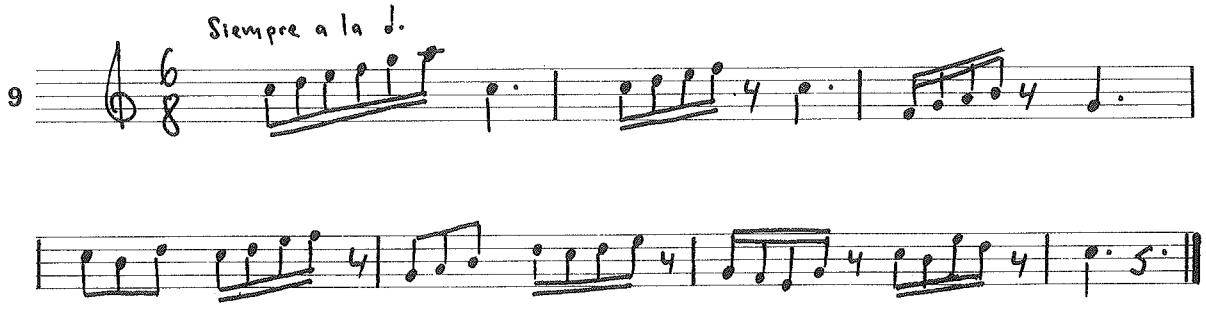
Los siguientes primeros ejercicios están referidos concretamente a la práctica del silencio de negra seguido o antecedido de dos semicorcheas (𝄽 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝄽) en los compases 3/8, 6/8, 9/8 y 12/8:

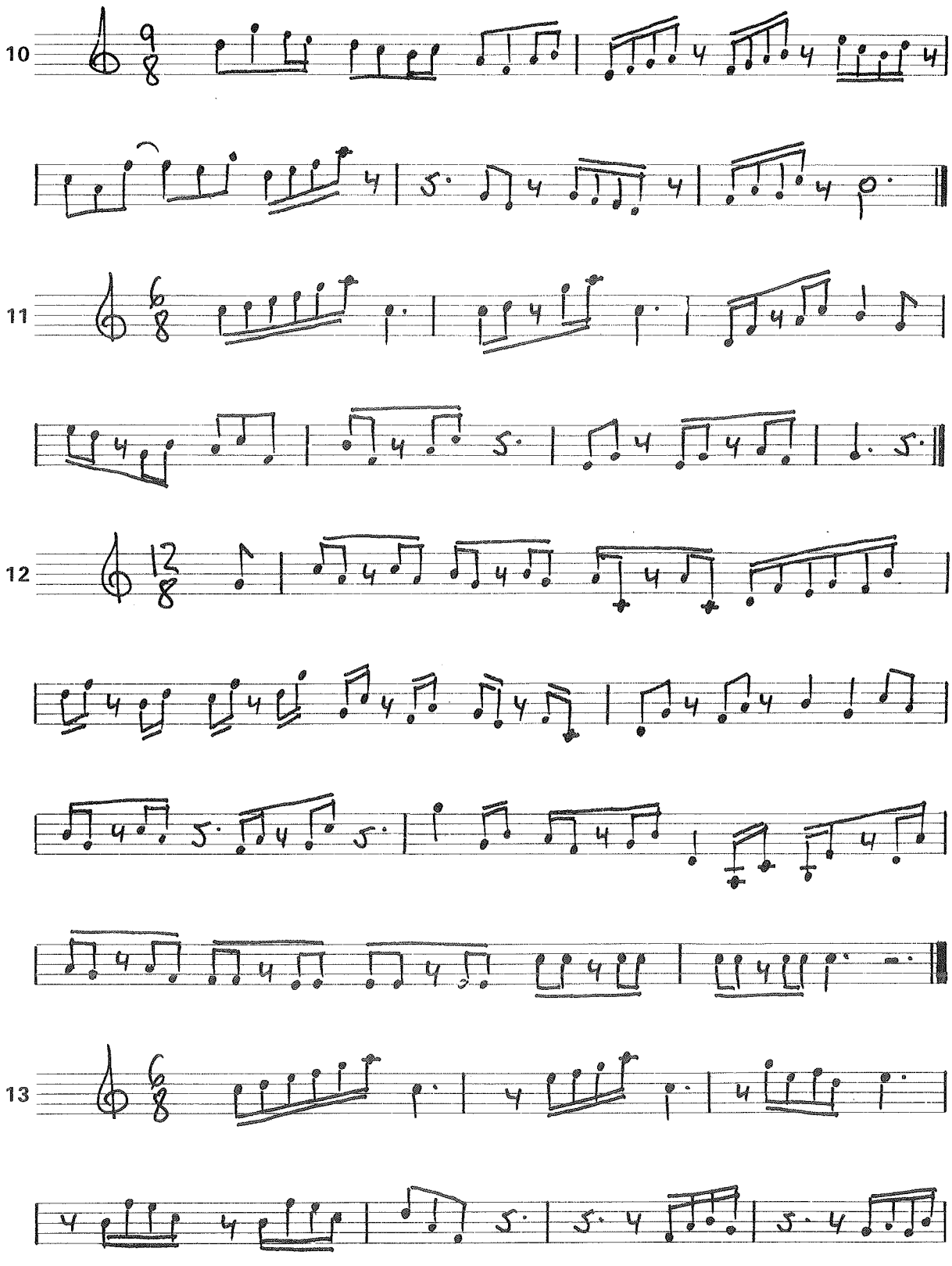


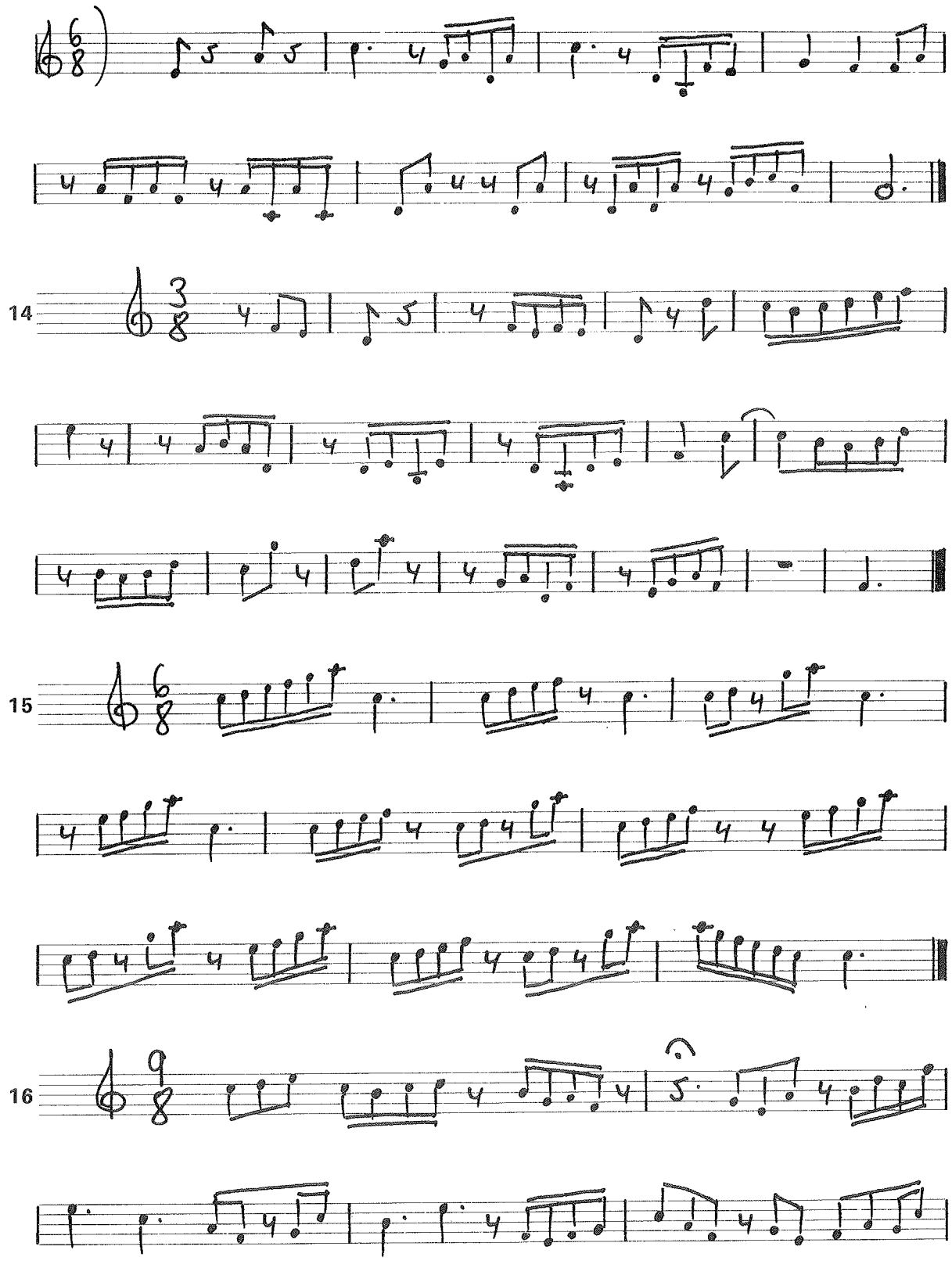

4
5
6

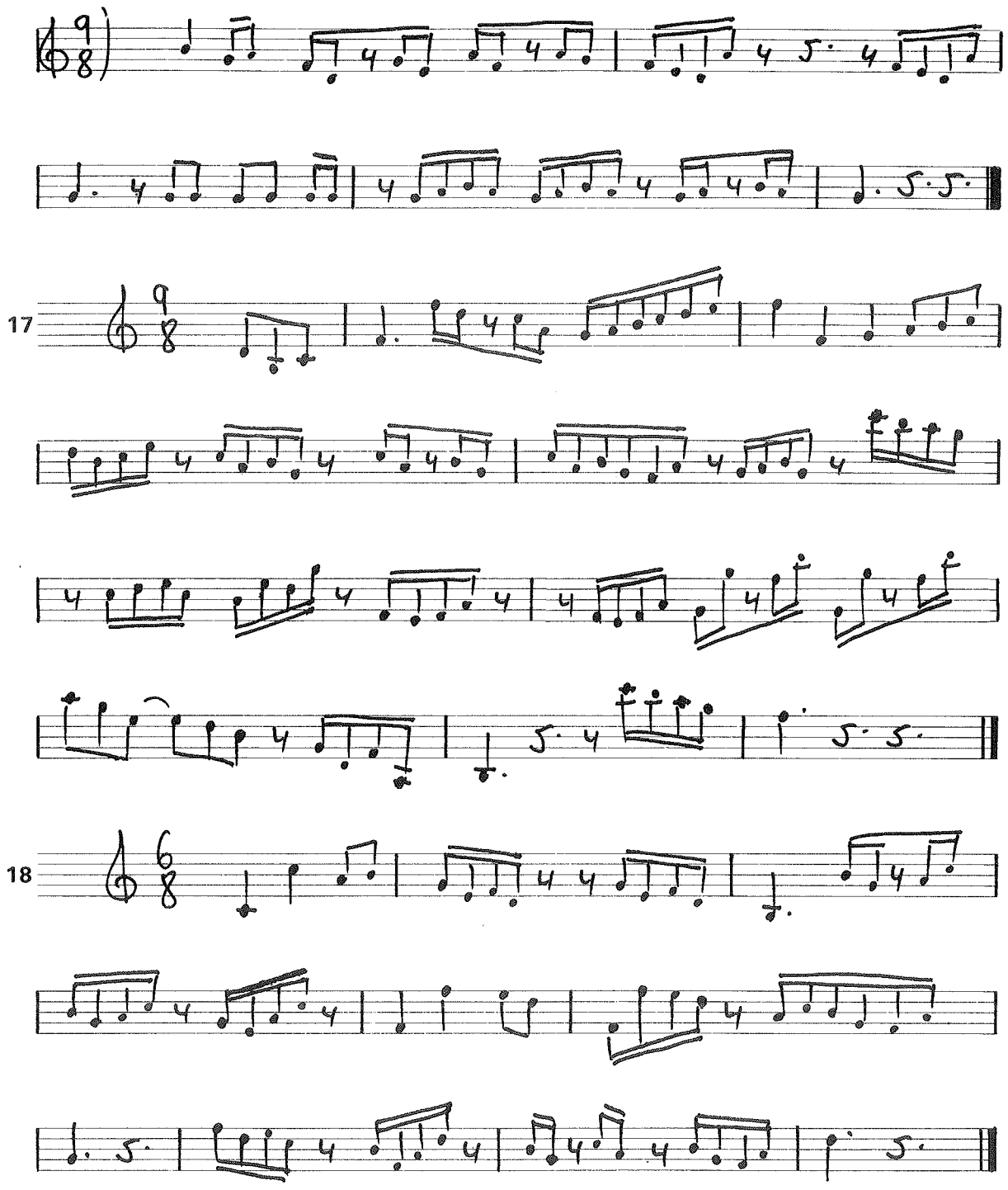


En los siguientes ejemplos practicamos el silencio de corchea combinado con semicorcheas. De todas las posiciones que puede adoptar el silencio de corchea, practicaremos únicamente aquellas en las que el silencio ocupa la primera, segunda o tercera fracción de parte (4 , , 4), dejando para un poco más adelante la práctica de otros casos menos sencillos.



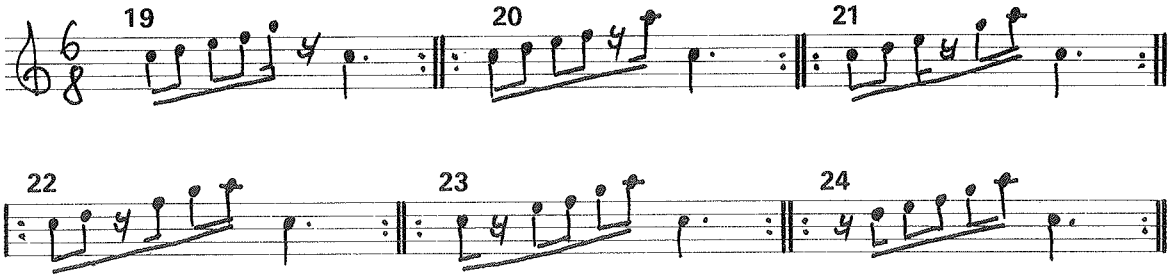

10
11
12
13



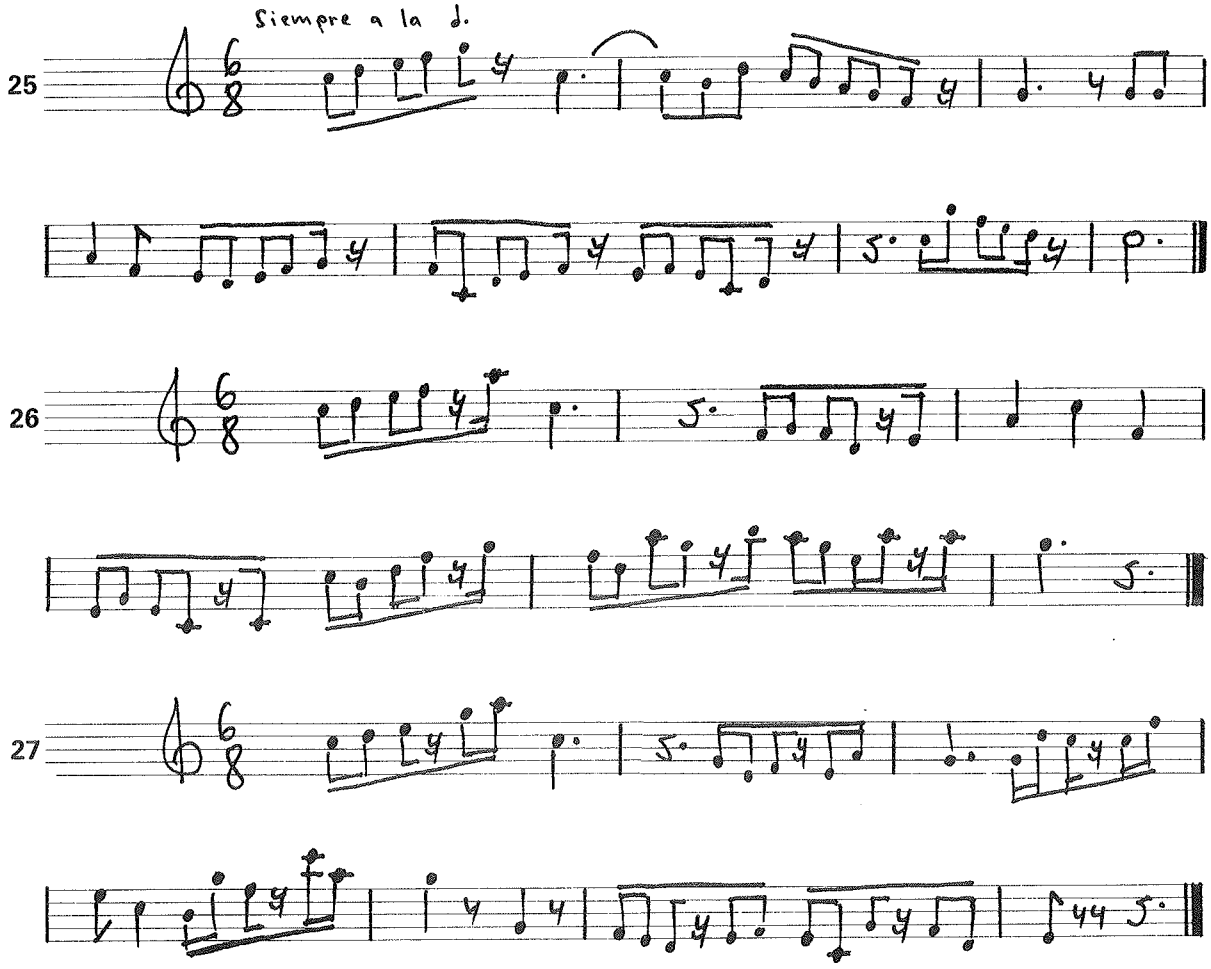


Las combinaciones rítmicas posibles con el empleo de silencios de semicorchea son ya numerosísimas, especialmente si utilizamos no uno, sino varios silencios de este tipo, combinados con semicorcheas.

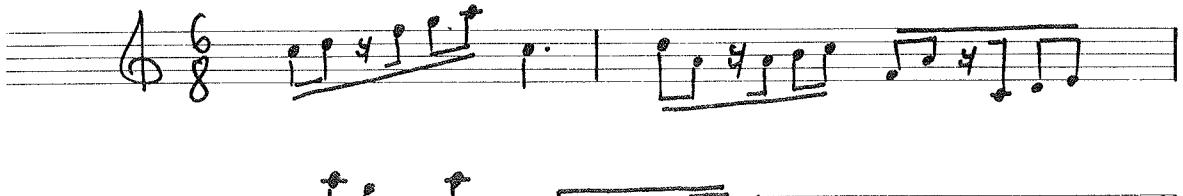
Para trabajar con un cierto método, comenzaremos practicando las figuraciones que presentan un solo silencio de semicorchea. He aquí las 6 variantes posibles de tal combinación. Intenta practicarlas con toda exactitud rítmica:



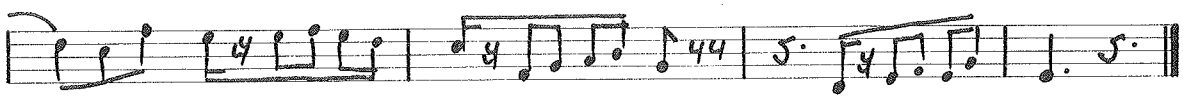
De estos seis ritmos precedentes, algunos no son muy empleados en la música tradicional, pero es bueno practicarlos todos ellos para que en su momento no nos sorprendan en la práctica de la música actual. Después de trabajarlos uno a uno, los practicaremos en ejercicios un poco más extensos.



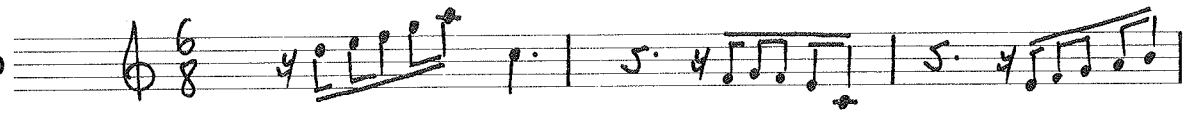
28

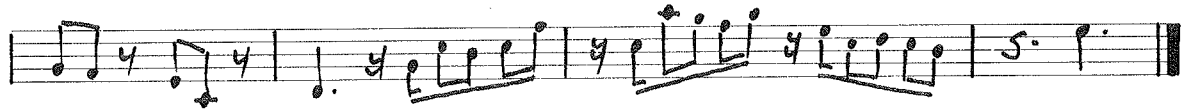


29



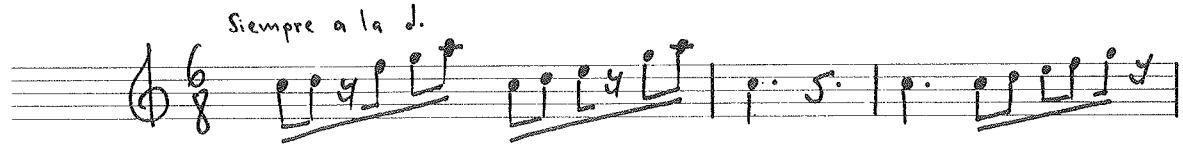
30

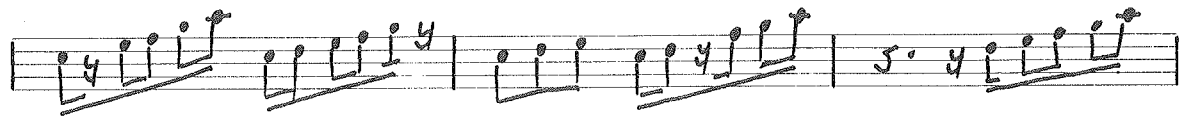


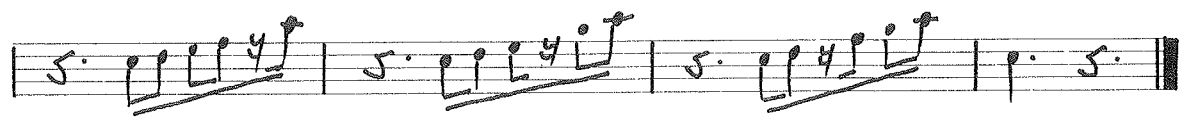


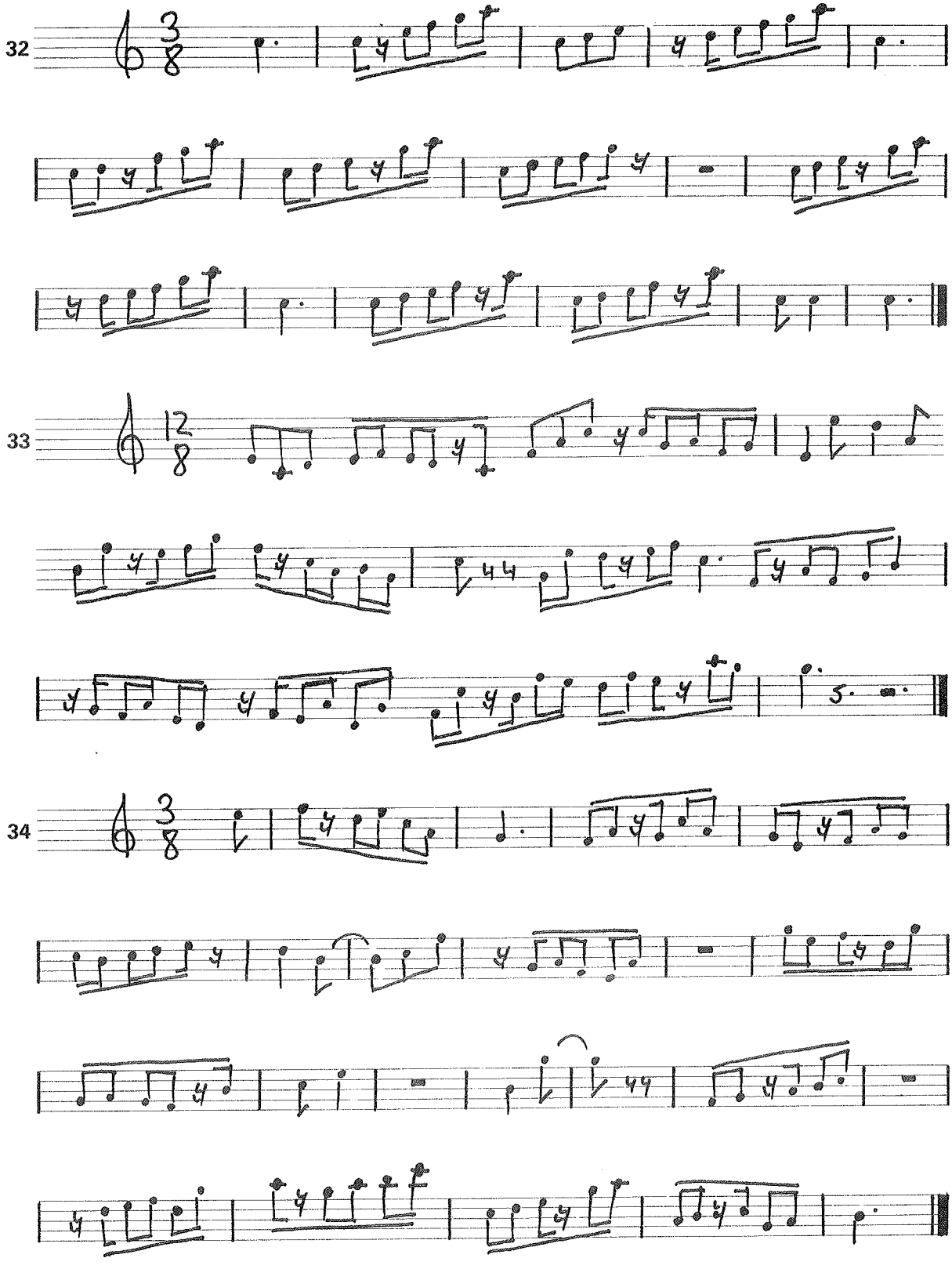
Los siguientes ejemplos combinan indistintamente los seis tipos de combinaciones precedentes:

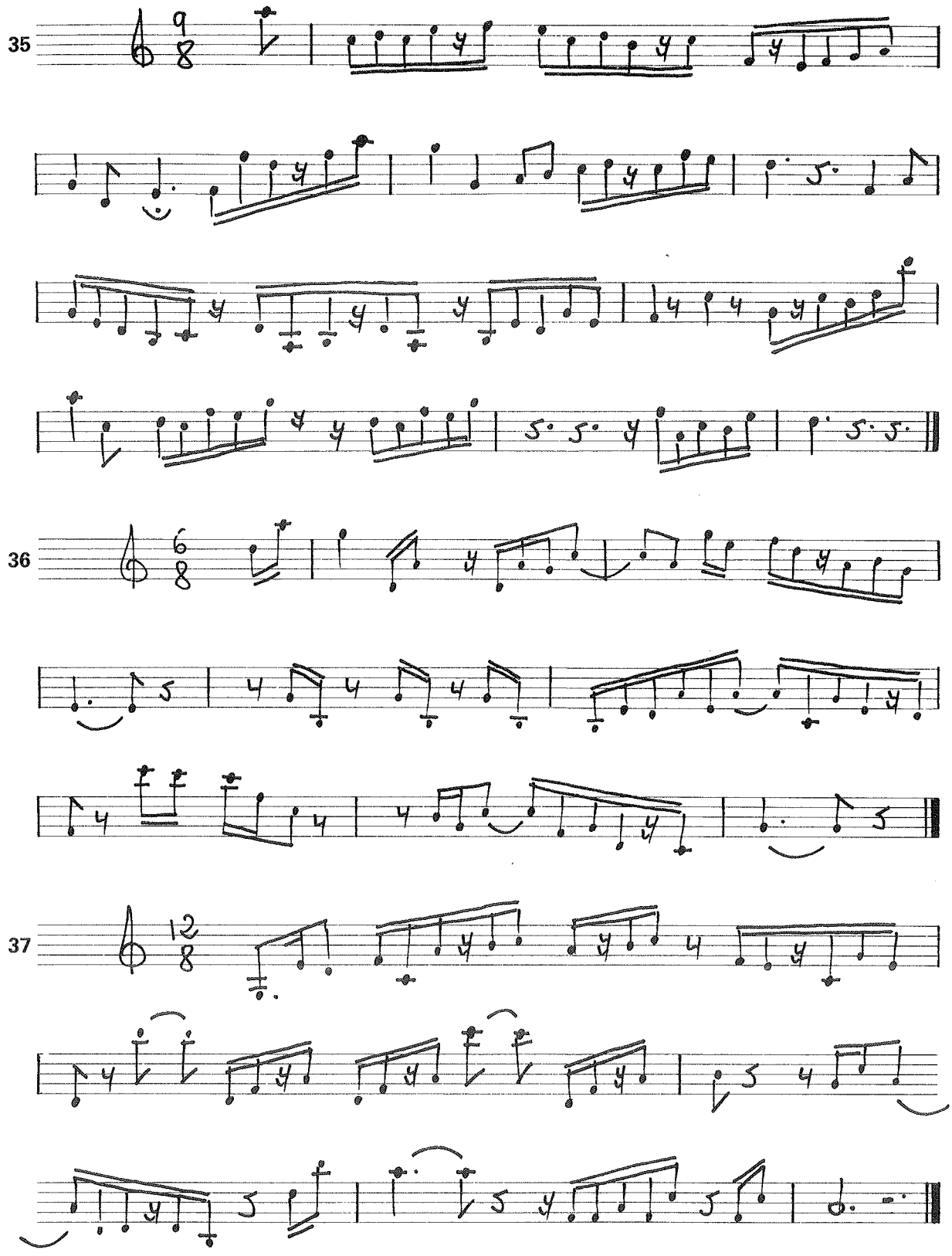
31 Siempre a la ♩.







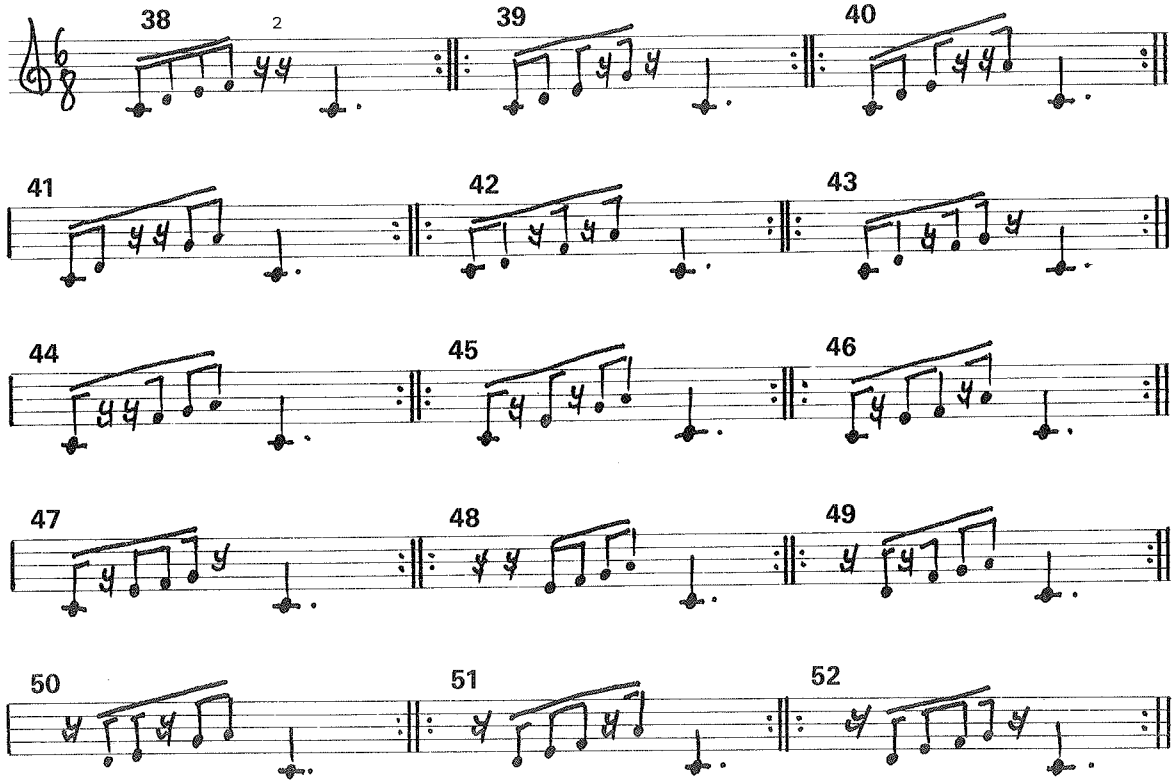

32
33
34


35
36
37

El empleo de dos, tres, cuatro o cinco silencios de semicorchea en estos compases no es utilizado con especial frecuencia en la música tradicional, pero debemos ejercitarnos en su práctica para familiarizarnos con ritmos no tan sencillos. A continuación exponemos las 15 figuraciones posibles con el uso de dos silencios de semicoechea por cada parte. Observa, por cierto, que las correspondientes a los ejercicios 36, 39 y 46 equivalen a las presentadas anteriormente con silencios de corchea, aunque aquí las presentemos en esta otra escritura, evidentemente menos lógica.

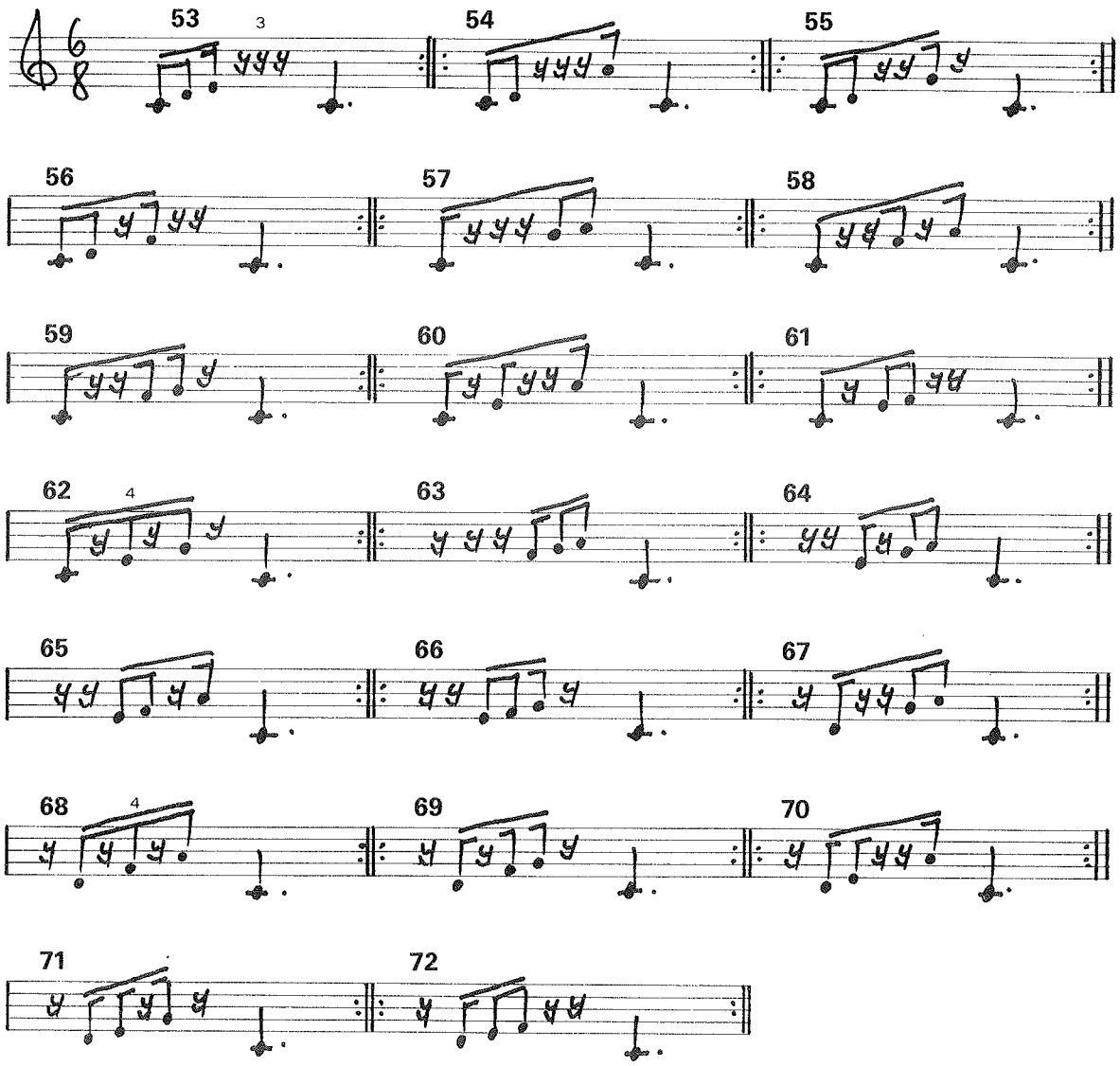
Es muy frecuente que el grafista ayude al lector en estos casos agrupando de dos en dos las semicorcheas de ejemplos como los siguientes, tal y como lo venimos haciendo nosotros. Otros prefieren escribir estos grupos siempre con corchetes prolongados sin emparejar cada dos semicorcheas. Acostumbrémonos a leer indistintamente en uno u otro sistema de barrado de corchetes[1].

Practica una a una las siguientes posibilidades. Para mayor claridad, exponemos estos ejemplos siempre en 6/8, completando la segunda parte con una negra con puntillo:



El empleo de tres silencios de semicorchea en cada parte de este tipo de compases presenta las 20 posibilidades que veremos a continuación. Volvemos a repetir que debes trabajar con exactitud cada una de estas variantes por separado, aunque algunas de ellas rara vez las verás en música anterior a nuestro siglo.

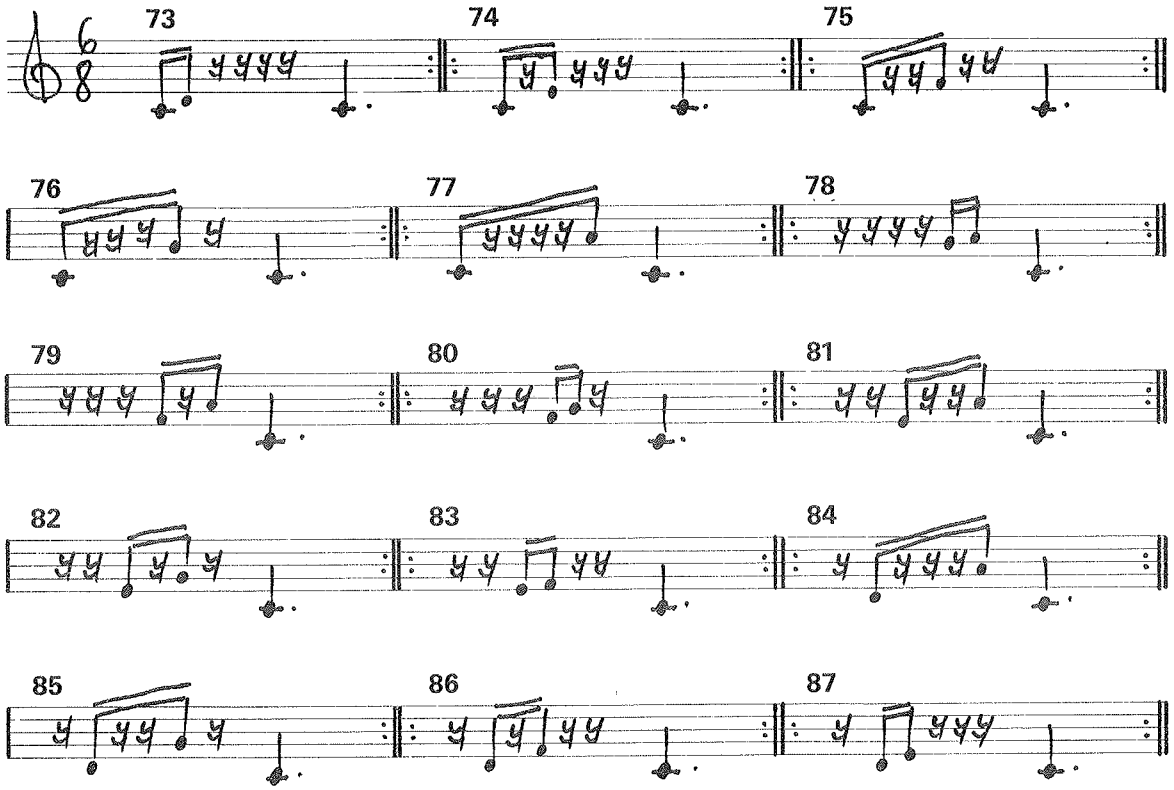
[1] Antiguamente se concedía una gran importancia al barrado de los corchetes, llegando incluso a considerarse —como explicamos en el libro III A— que dos figuraciones iguales podrían llegar a ser diferentes según su forma de barrado. Hoy concedemos mucha menor importancia a este tema, considerándolo como un simple asunto de claridad visual.
[2] Para mayor claridad teórica, escribiremos los ejemplos de este tipo siempre con silencios de semicorcheas, aunque evidentemente en casos como éstos existe una forma más abreviada y lógica de sumar tales silencios de semicorchea.



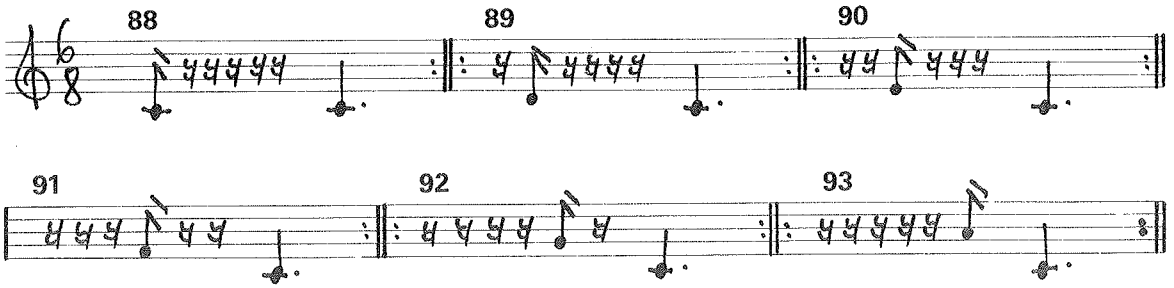
Evidentemente, el método para una buena lectura rítmica de todos los casos que estamos presentando es el «sentir» constantemente el ritmo de las seis semicorcheas de cada parte de compás y sustituir después por silencios las semicorcheas que corresponda en cada caso. Nunca abordes un ejercicio de este tipo sin tener perfectamente determinado internamente el tempo exacto de lectura y la batería[5] de semicorcheas.

Los siguientes 15 casos corresponden a las posibilidades rítmicas con combinación de cuatro silencios de semicorchea en cada parte de este tipo de compases. Sigue siendo válido todo lo expuesto anteriormente sobre este tipo de combinaciones.

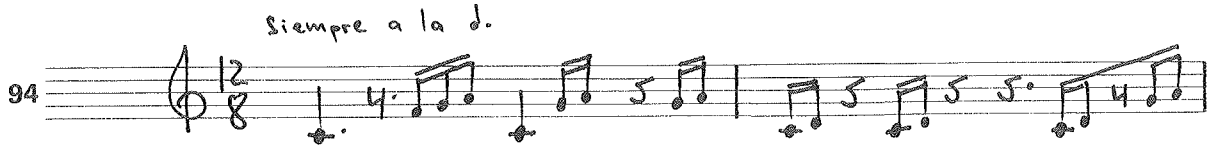
[3] Volvemos a recordar en estos casos lo ya dicho en la nota 2.
[4] La figuración contenida en los ejemplos 60 y 66 suele presentarse siempre con este tipo de barrado.
[5] Se suele llamar *batería* al ritmo que resulta de descomponer constantemente —en forma de ostinato— una parte de compás en valores iguales y breves. Así, se habla de «batería de semicorcheas», «batería de fusas», etc.

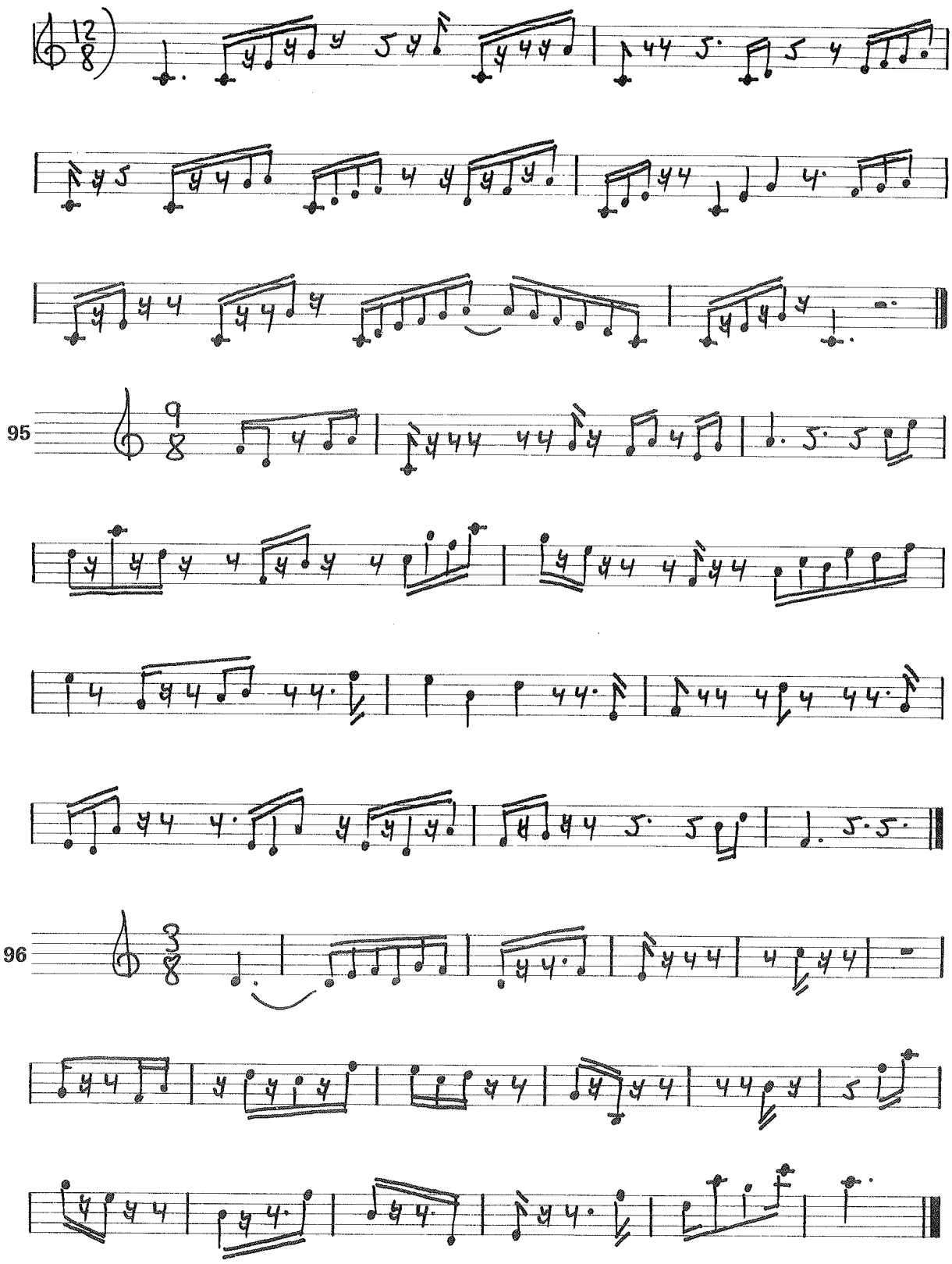


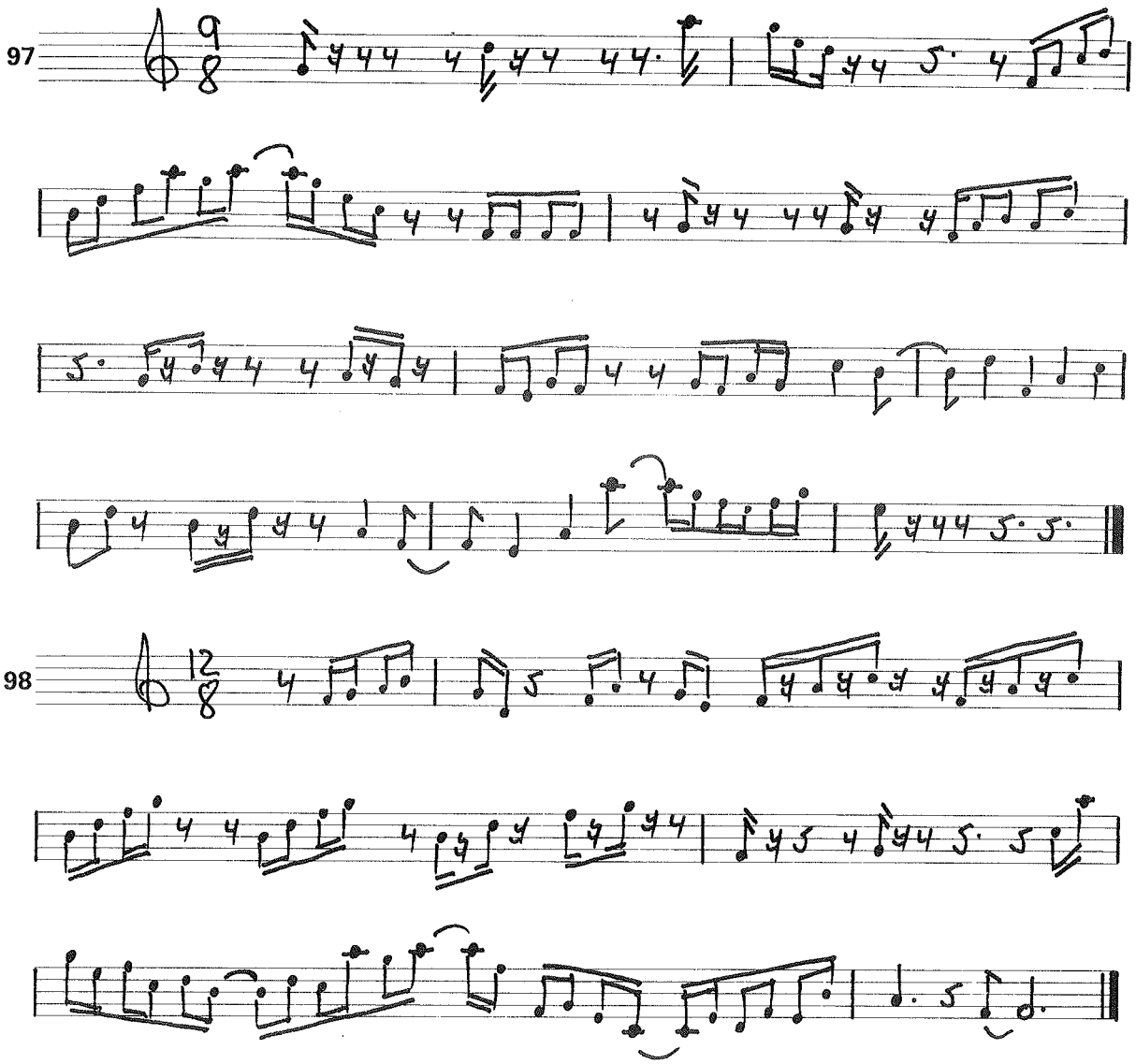
Y por último, las seis combinaciones que presentan cinco silencios de semicorchea. Recuérdese, claro está, lo comentado en la nota 2 sobre la escritura de estos silencios.



Una vez practicadas independientemente todas las combinaciones posibles con semicorcheas y sus silencios en los compases 3/8, 6/8, 9/8 y 12/8, los siguientes ejercicios son una síntesis de las figuraciones más empleadas comúnmente de entre las precedentes, prescindiendo de las de uso más infrecuente. La escritura de silencios será ya la más racional en la práctica real. En cuanto al barrado de las semicorcheas seguimos empleando indistintamente varios tipos de sistema, para que te acostumbres a su diversidad.

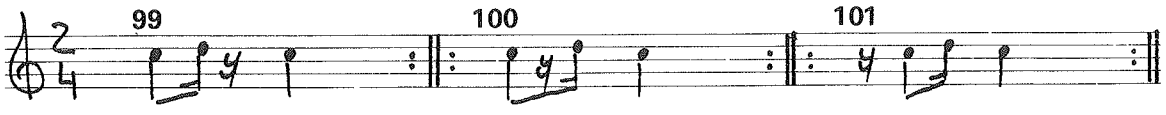


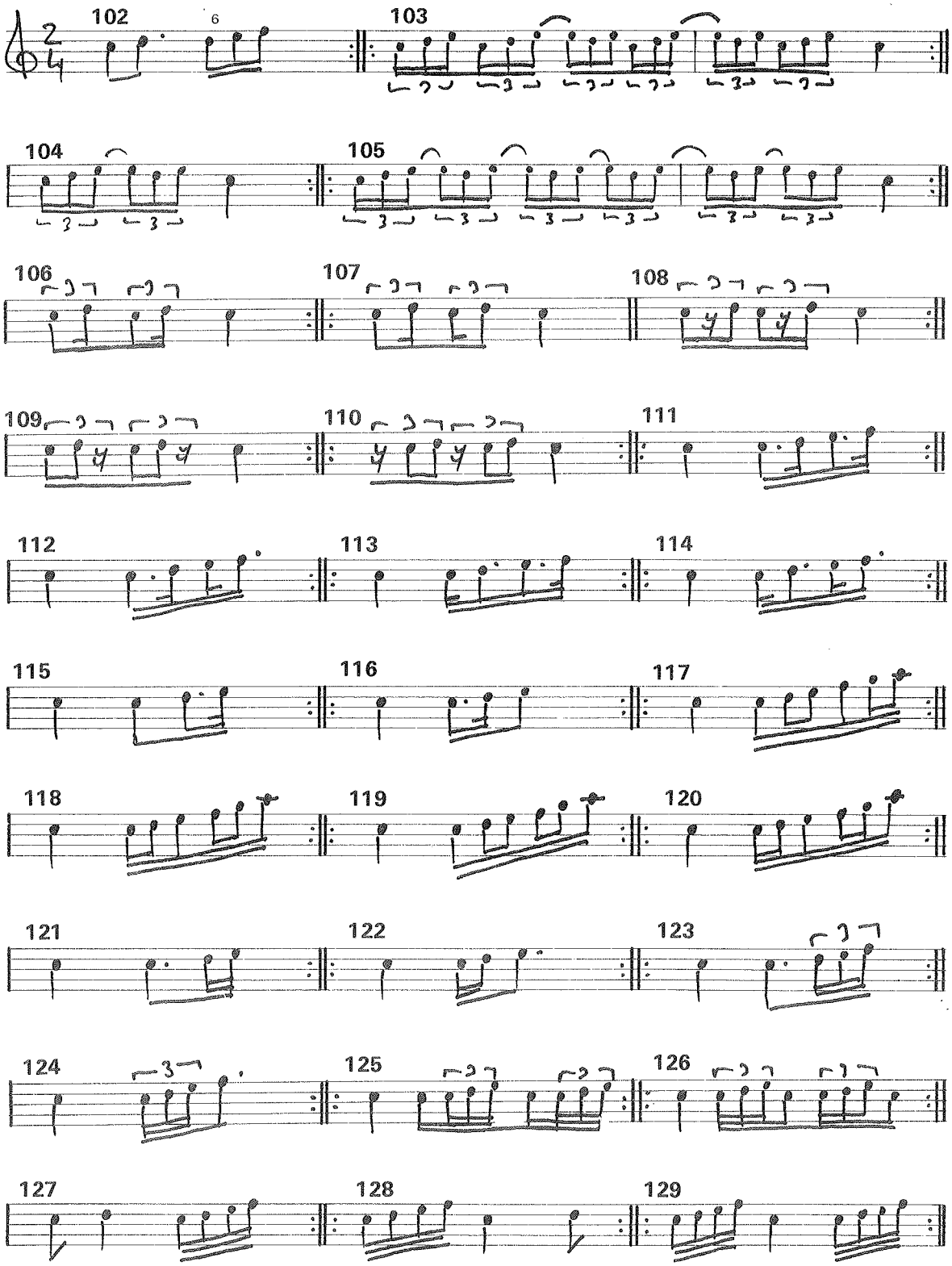

95
96



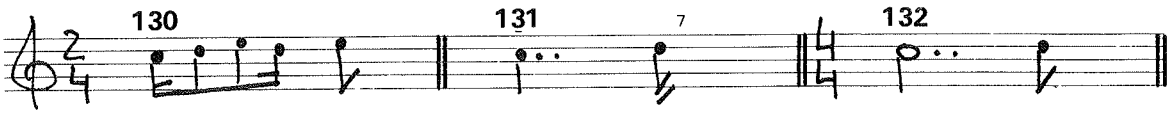
Hasta aquí este bloque de ejercicios con silencios diversos en subdivisión ternaria. Volvamos a la subdivisión binaria para practicar algunas combinaciones con semicorcheas y fusas que no habíamos trabajado en el II Curso. Recuerda que allí planteábamos ejercicios con tresillos de semicorcheas y grupos de fusas en estado «puro», es decir, sin recurrir a equivalencias ni silencios; pues bien, ahora vamos a presentar algunas de las combinaciones más frecuentes que emplean estos recursos, así como las síncopas de valor más breve que la corchea.

Como hicimos con el tema anterior, presentaremos primero las figuraciones aisladas, en un 2/4 con una negra en la segunda parte:

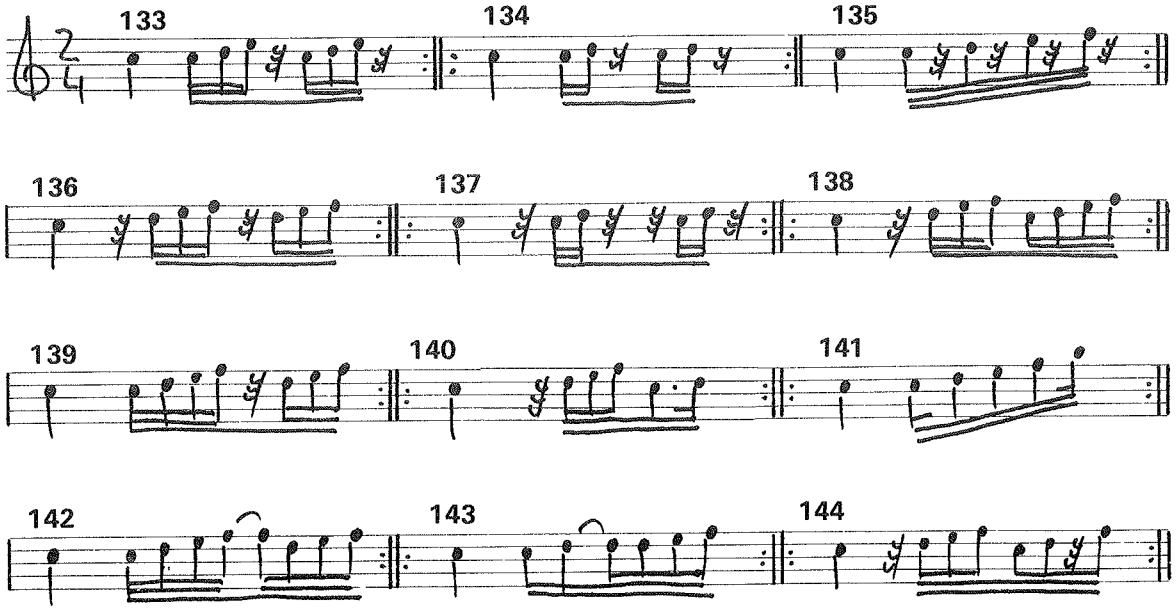




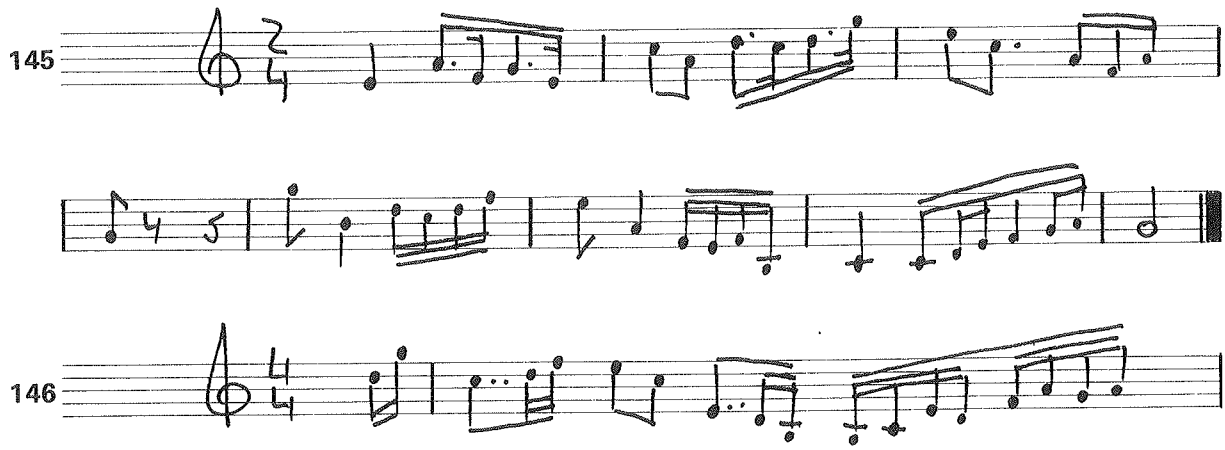
[6] La escritura particular de este ritmo (algo extraña a primera vista) está respaldada, entre otros casos, por su utilización en el Tema Ruso del cuarteto VII, de Beethoven.



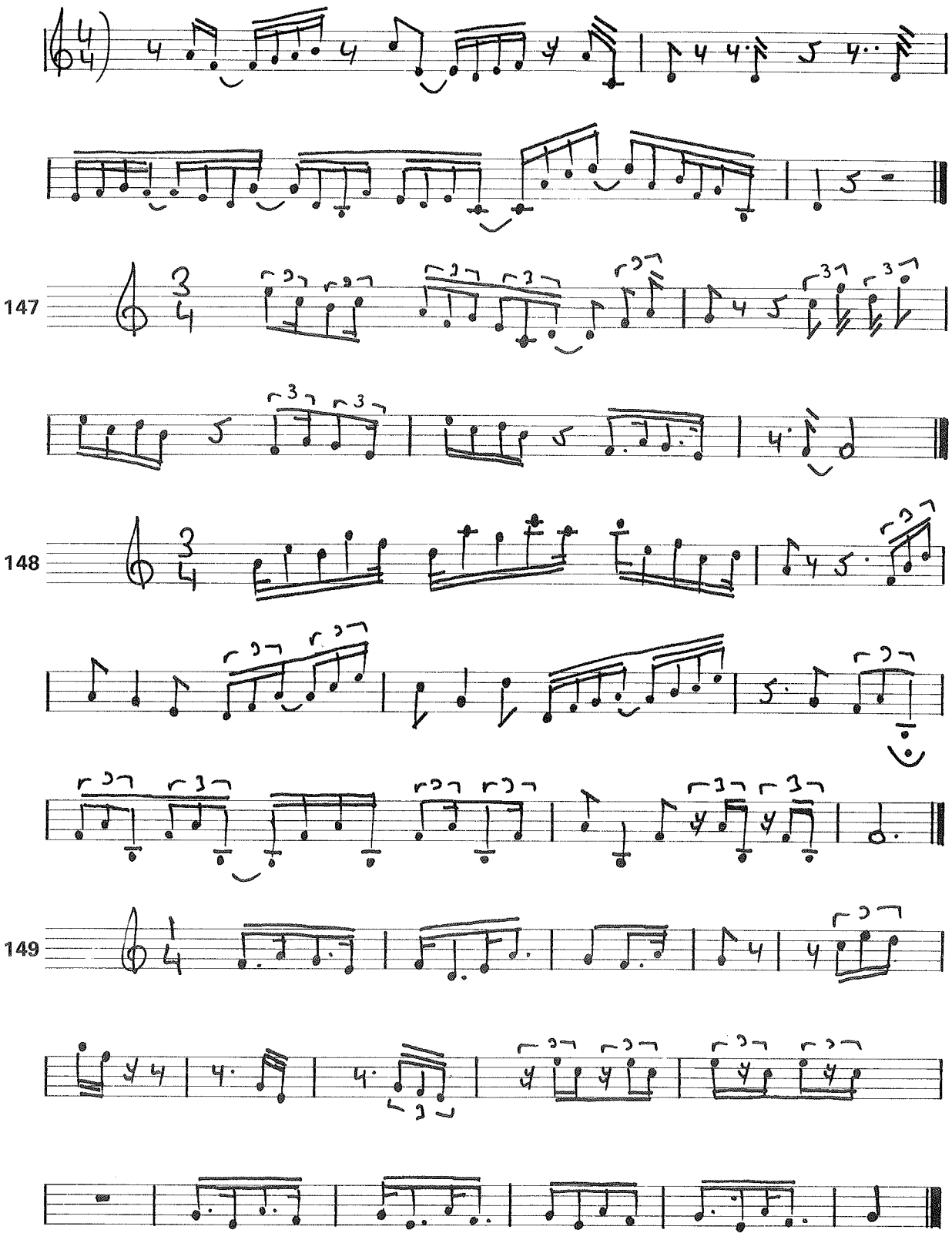
Aprovecharemos también para presenta ɹ práctica del silencio de fusa, que no habíamos trabajado hasta el momento:

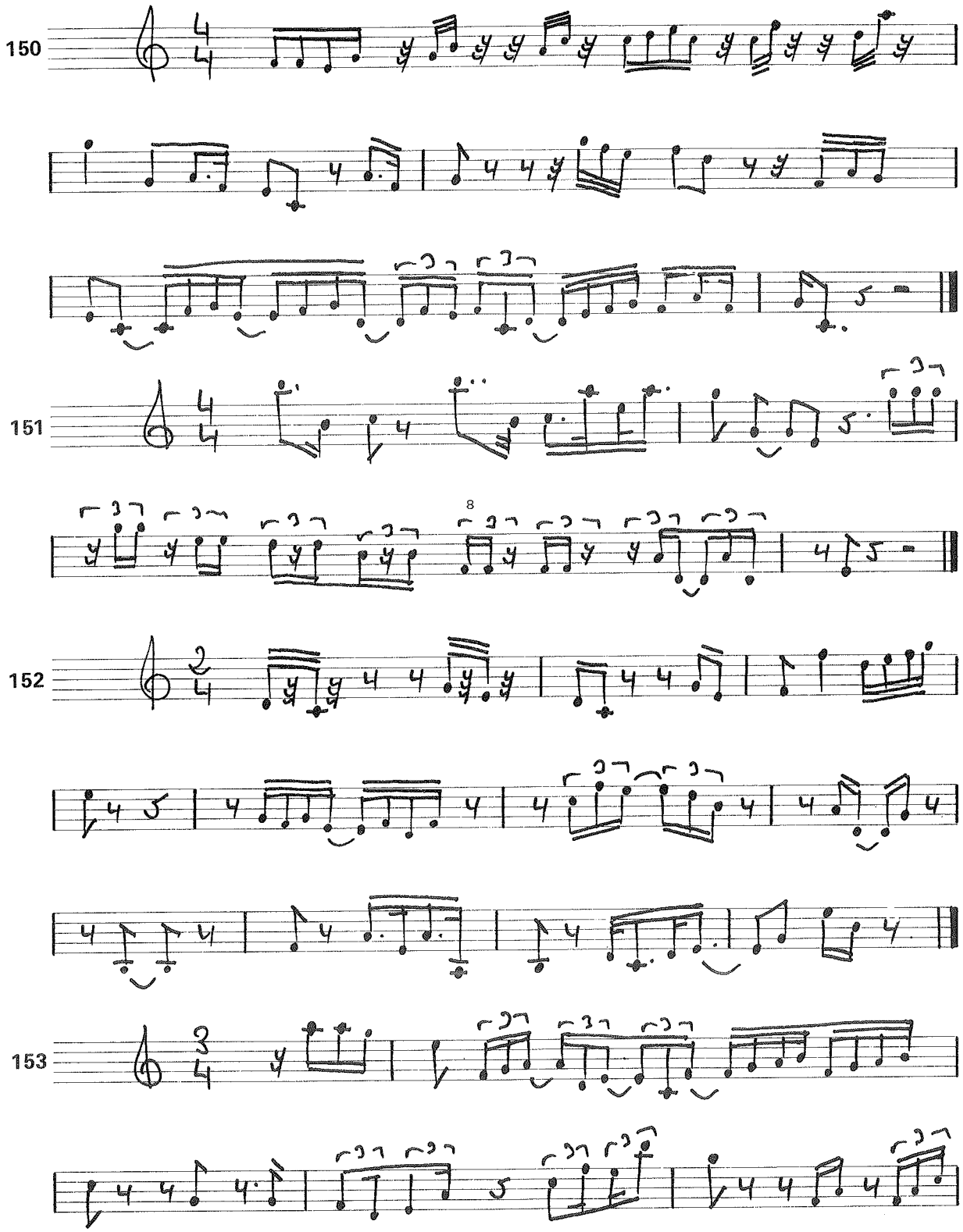


Los siguientes ejercicios resumen y combinan algunas de las figuraciones que acabamos de practicar. Por aparecer ya, sin solución de continuidad, buen número de ritmos muy diversos y cada vez más complejos, estos próximos ejercicios requieren ya unos buenos reflejos por parte del lector. Practícalos cuantas veces sea necesario para que el ritmo sea perfectamente claro y cada nota esté en su sitio exacto.

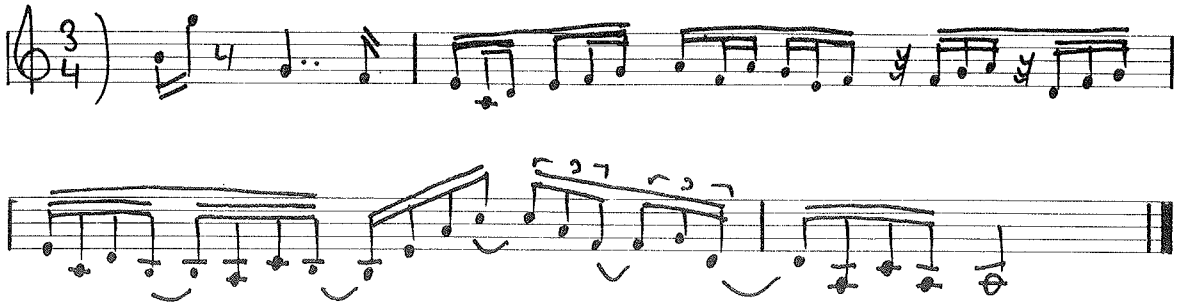


7 Estos son algunos de los pocos casos de empleo de doble puntillo que se siguen utilizando hoy día.

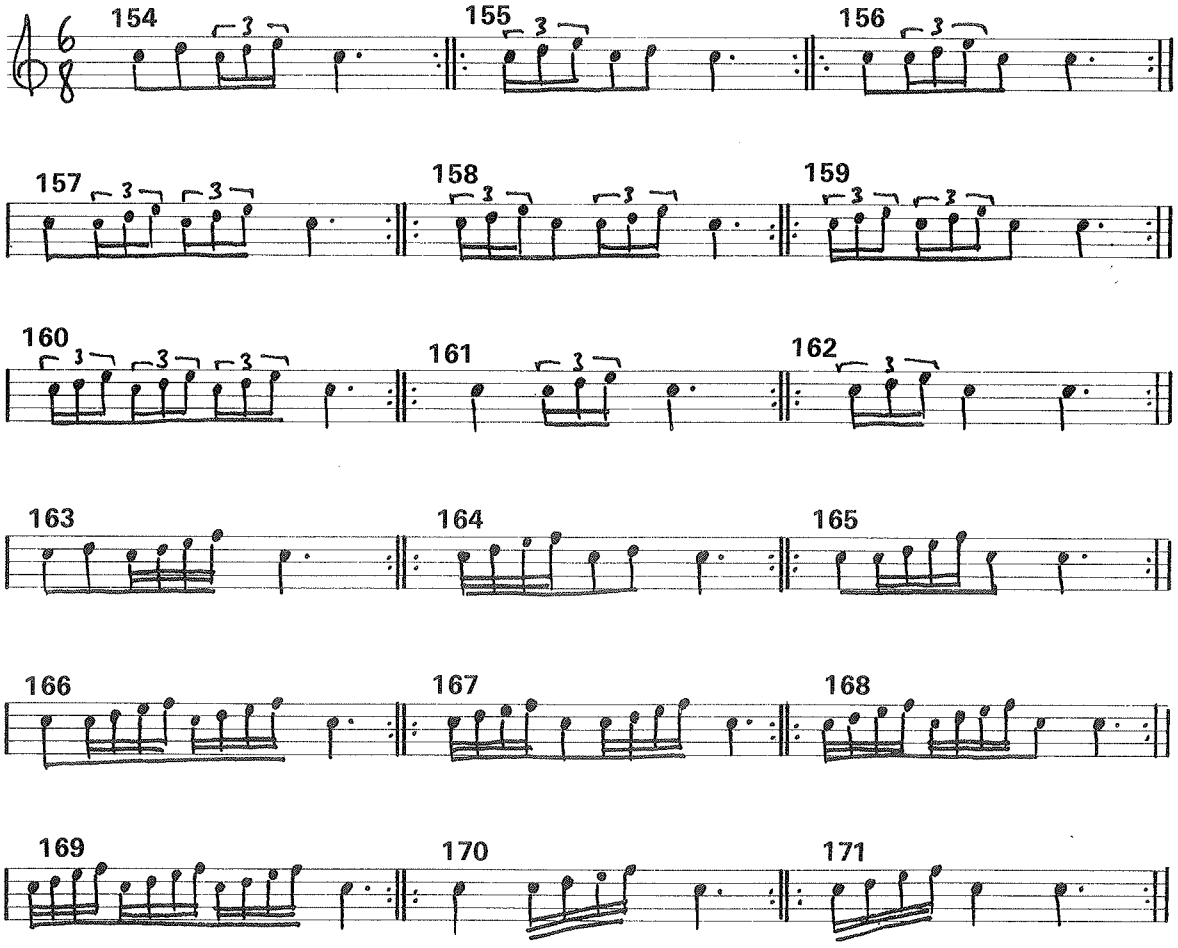

147
148
149

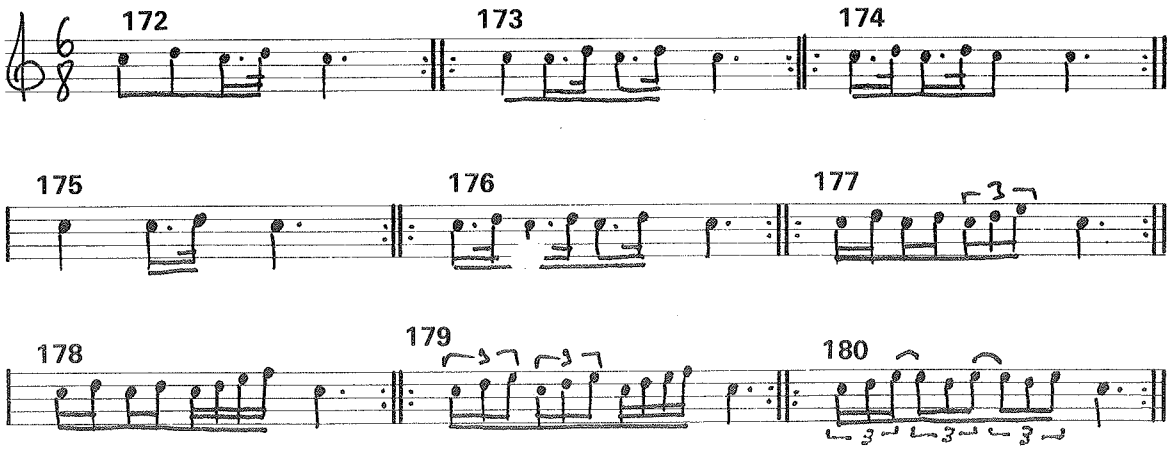


[8] Deliberadamente utilizamos a veces barrados diferentes para figuraciones similares. Ver nota 1.

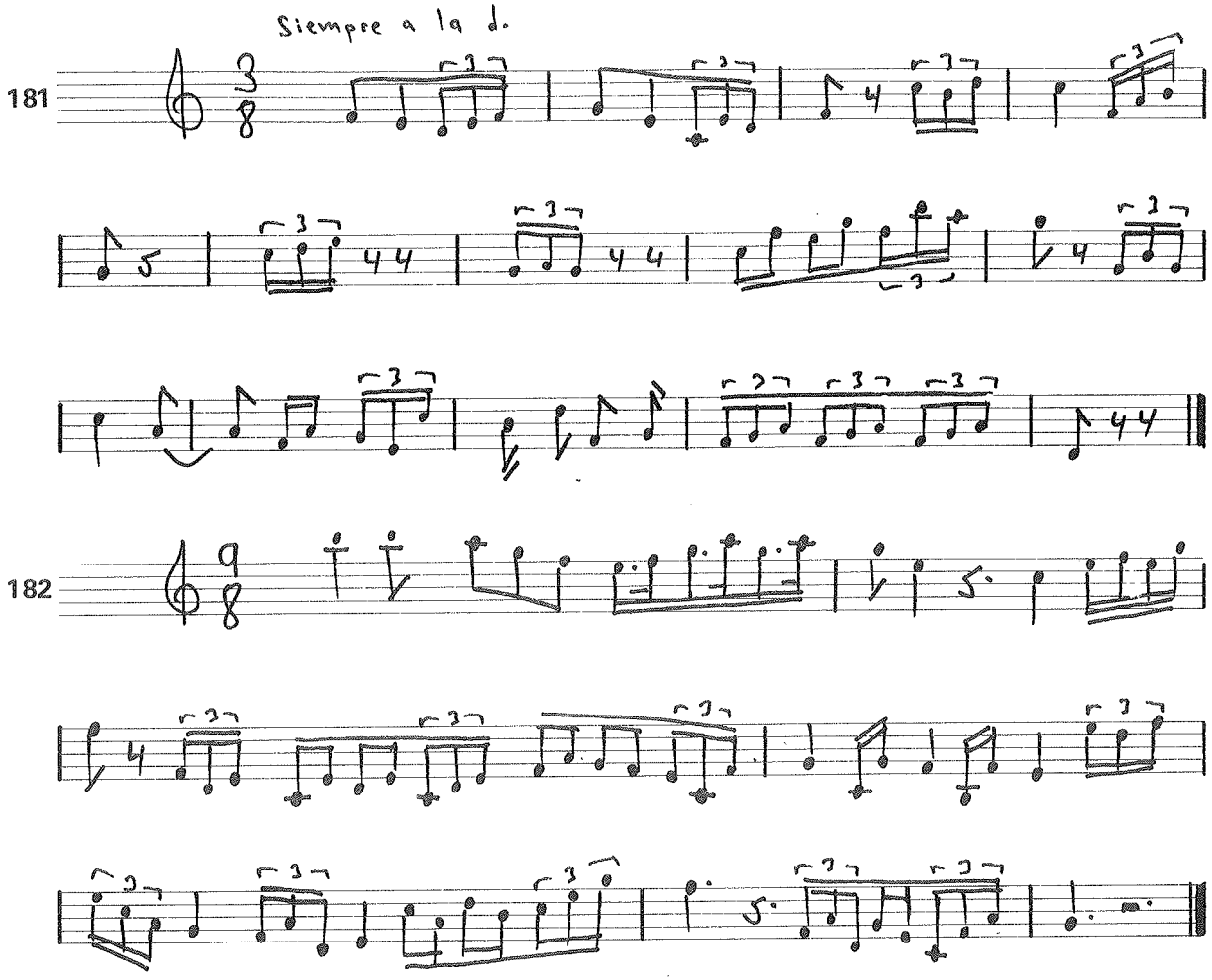


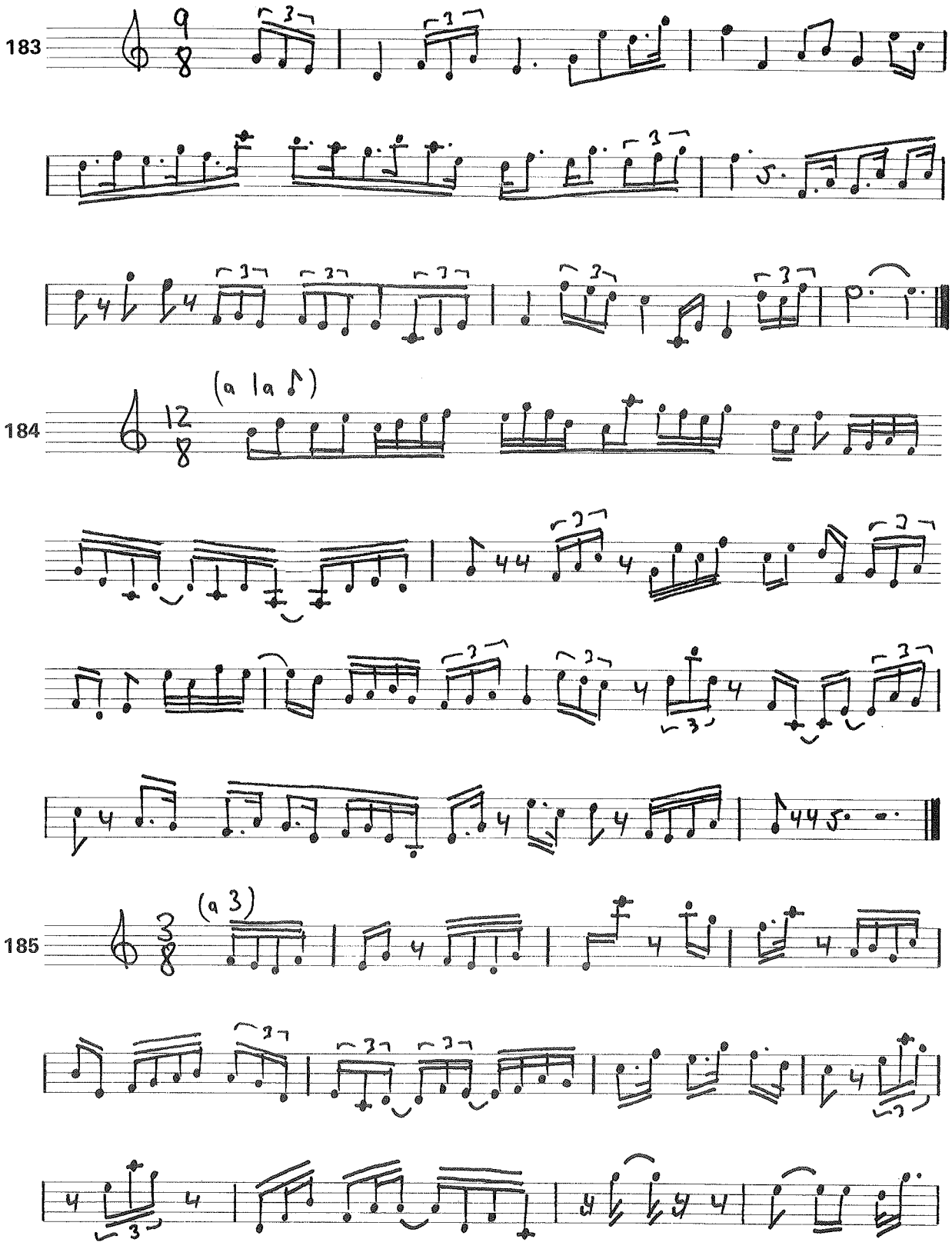
En los ejemplos precedentes hemos trabajado los tresillos de semicorcheas y los grupos de fusas siempre en subdivisión binaria. Practiquémoslos ahora en la subdivisión ternaria. En principio mediremos los siguientes ejercicios sin subdividir, es decir, tomando la negra con puntillo como unidad de parte y de pulsación. No obstante, si tienes algún problema en algún ritmo concreto, debes trabajar ese ejercicio subdividiéndolo en tercios de parte. Y no olvides que el resultado final debe sonar inconfudiblemente a subdivisión ternaria.

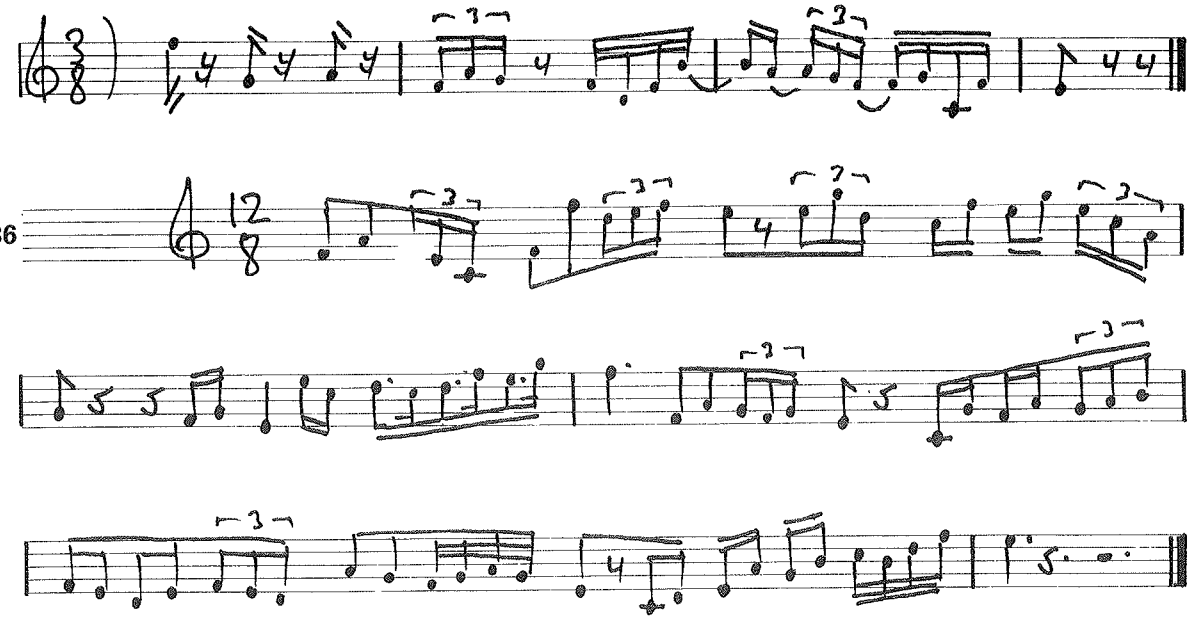




Veamos ahora estas figuraciones combinadas entre sí en ejemplos más extensos:



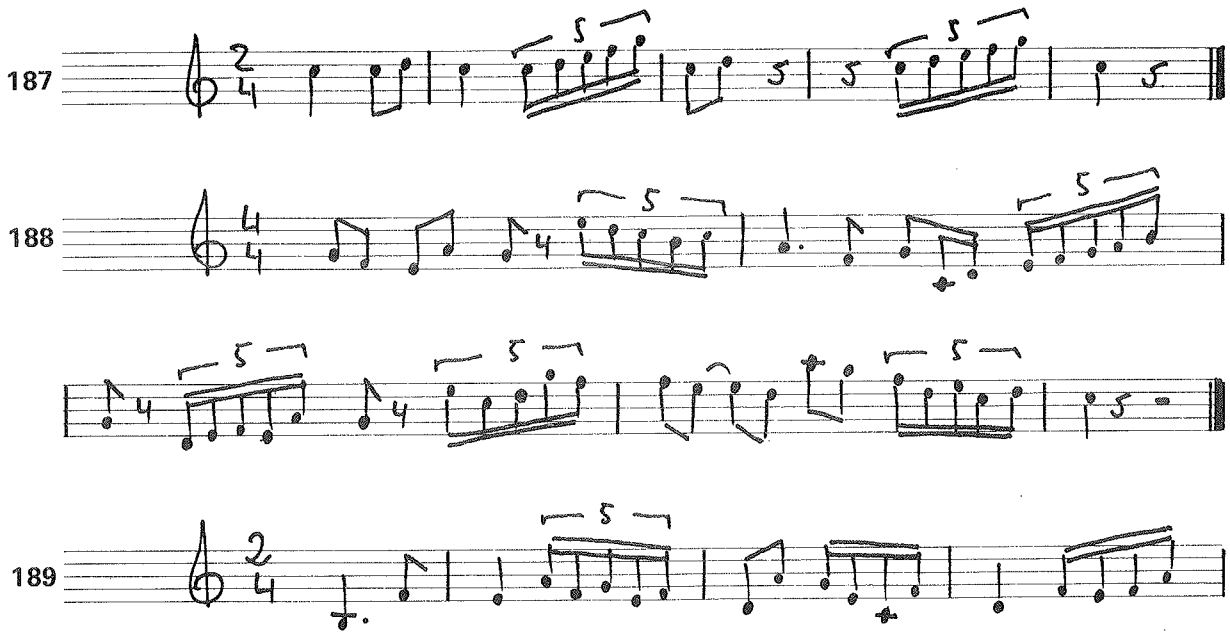

183
184
(a la 8)
185
(a 3)



186

En el libro de teoría del presente Curso (III A) tienes explicaciones detalladas sobre los grupos de valoración especial y algunos comentarios sobre los de uso más frecuente. En las próximas páginas presentamos una serie de ejercicios para poner en práctica lo dicho sobre quintillos, sietecillos y nuevecillos, toda vez que los otros grupos más sencillos fueron ya practicados en el I y II Cursos.

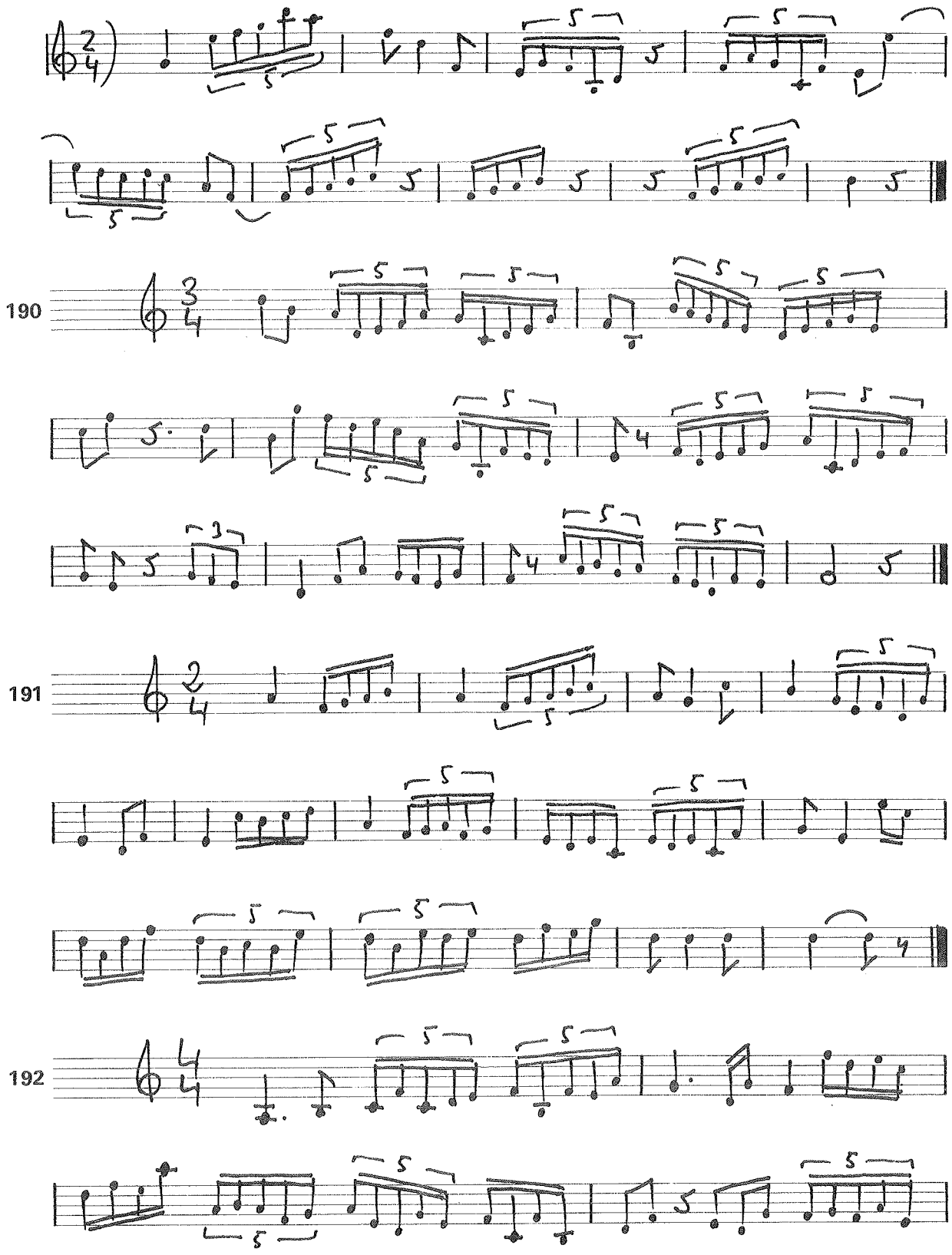
Observa que siempre los escribimos «por exceso», es decir, utilizando un tipo de figuras que en total dure siempre más que lo que correspondería normalmente a la duración que ocupa el grupo especial. Y pon gran cuidado en leerlos con gran exactitud de pulsación, sin acelerar ni retrasar el movimiento cuando se presente un grupo de este tipo:

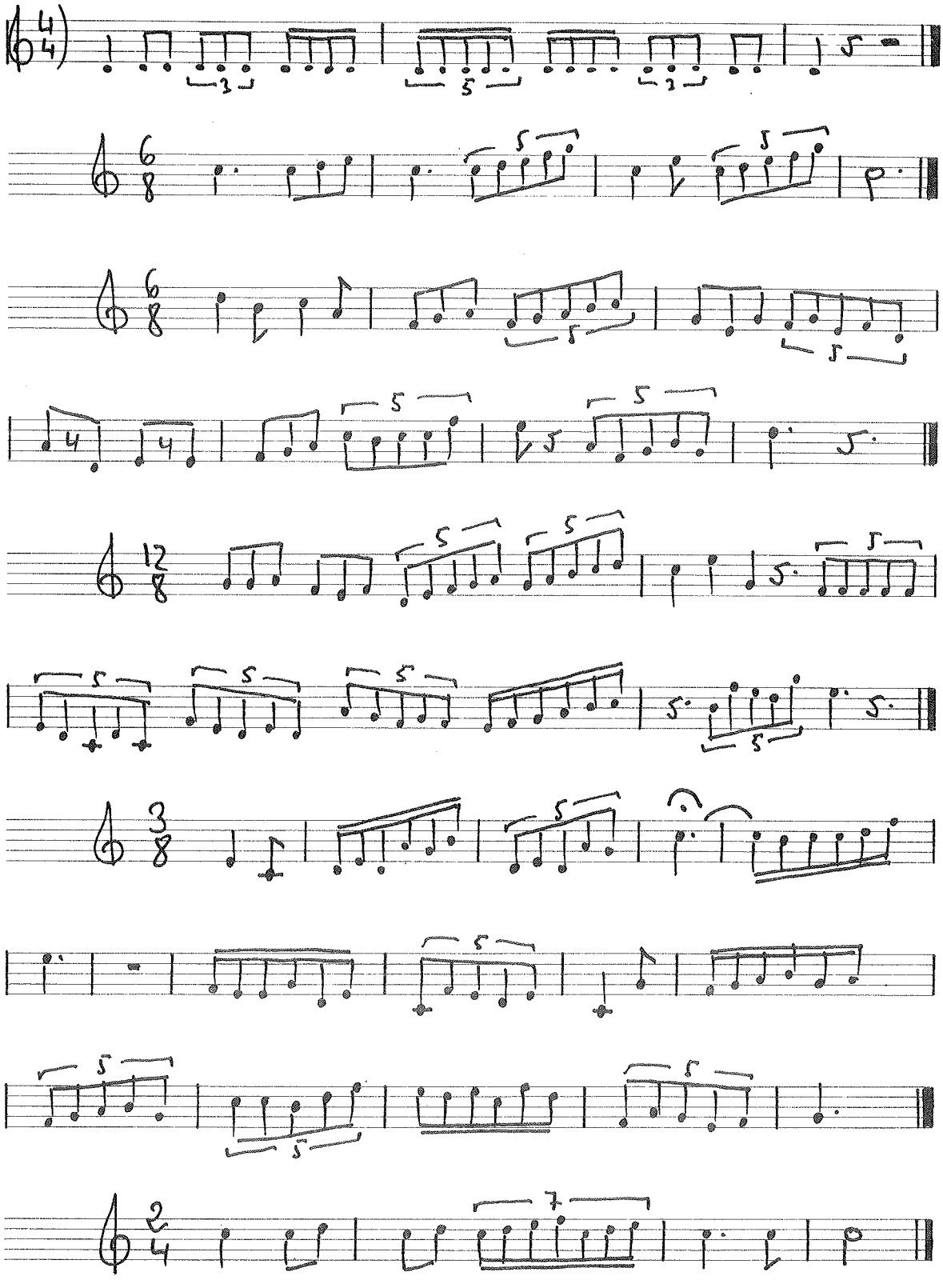


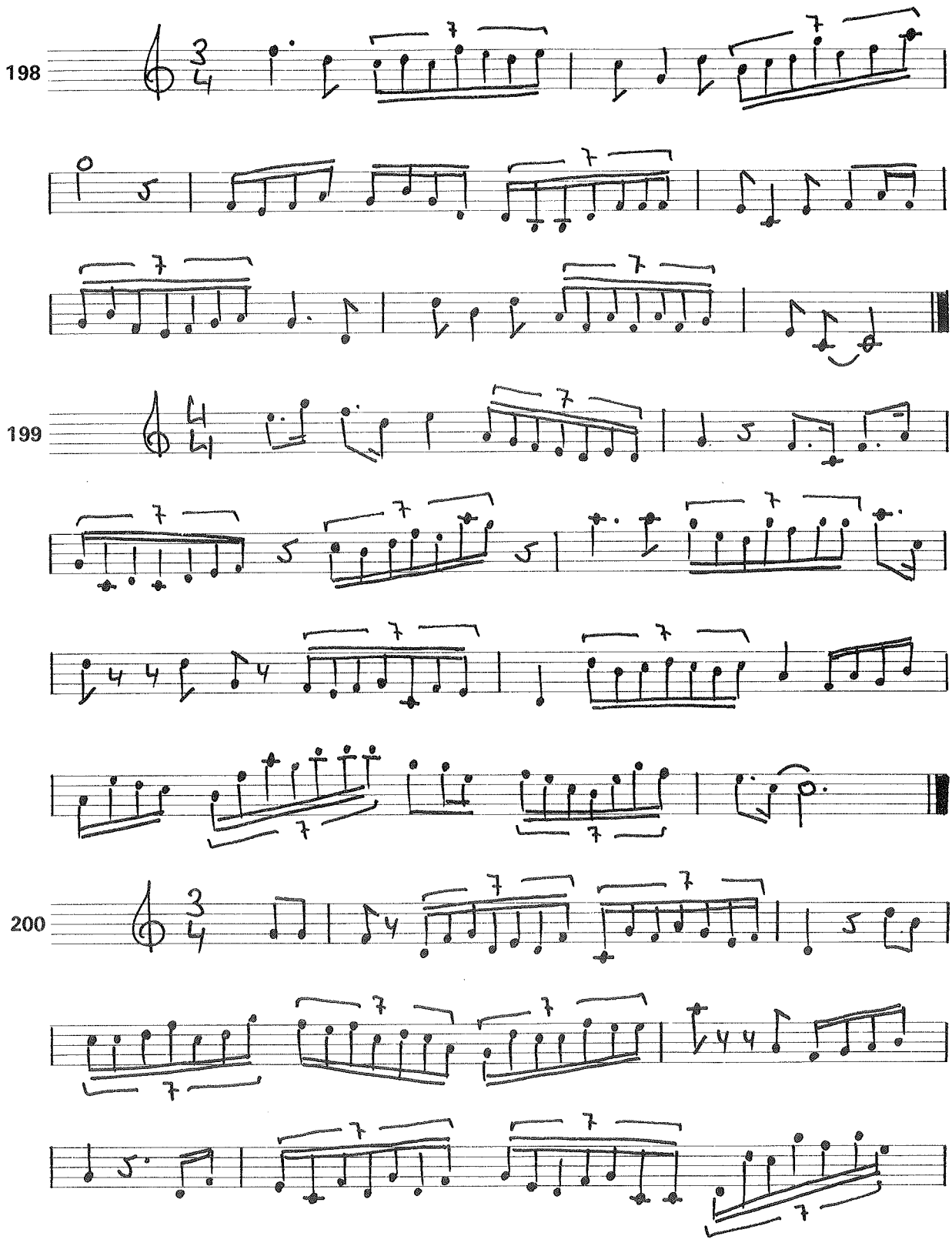
187

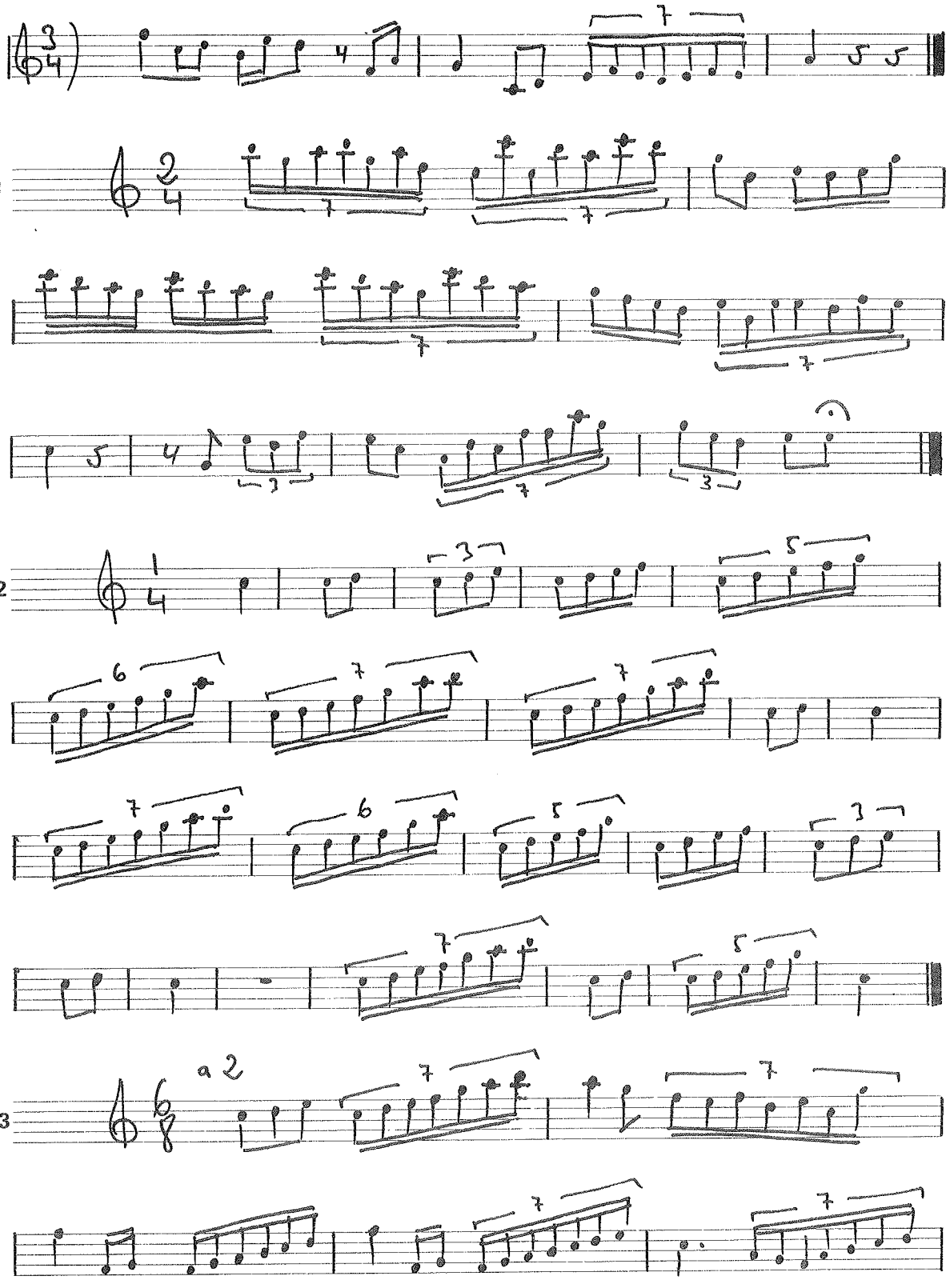
188

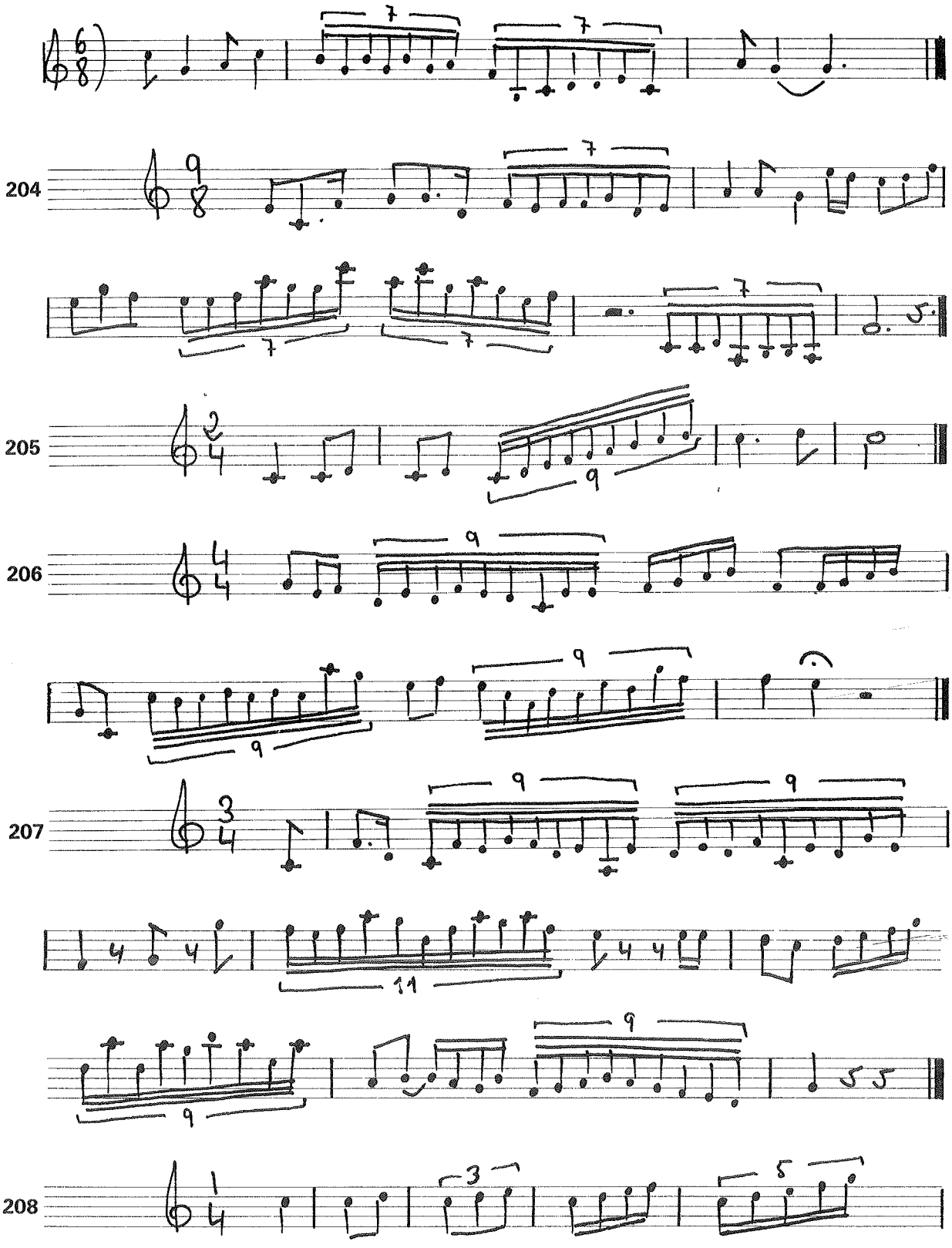
189

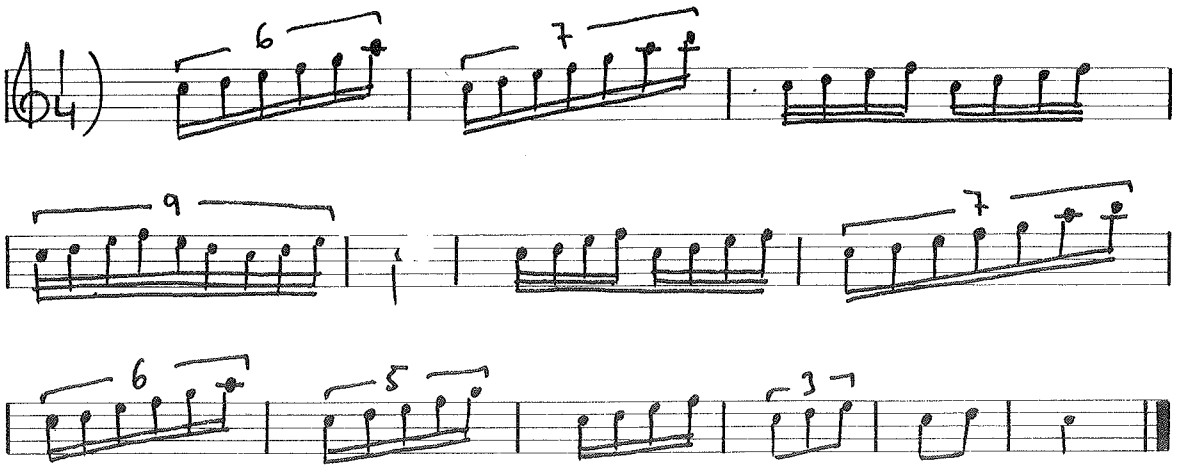

190
191
192


193
194
195
196
197


198
199
200

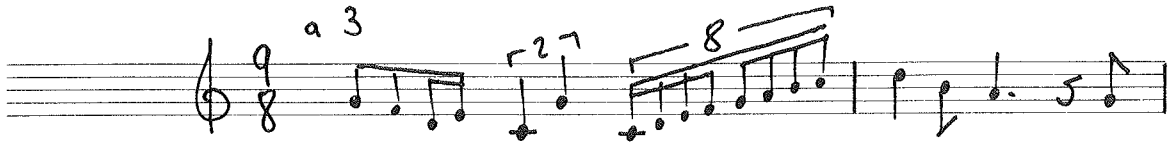

201
202
203
a 2

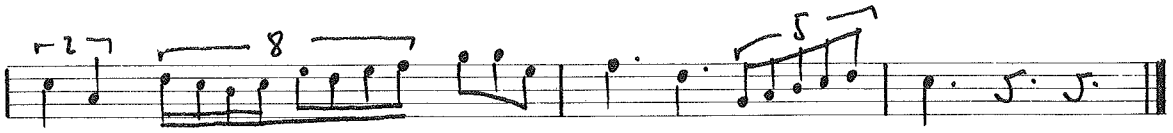

204
205
206
207
208



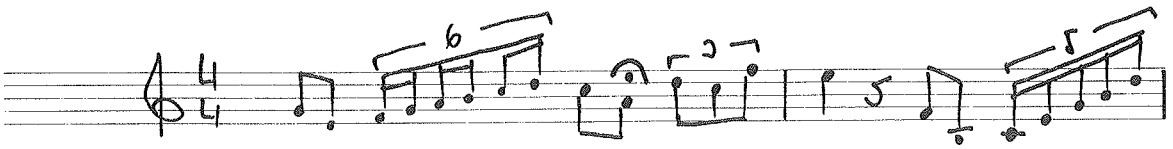
En los siete ejemplos siguientes combinamos sistemáticamente unos grupos especiales con otros. También presentaremos algún caso de ochocillo, siempre en subdivisión ternaria, pues en la binaria, evidentemente, no tiene sentido alguno. Tales ochocillos no son sino el desdoblamiento en mitades de los ya trabajados cuatrillos.

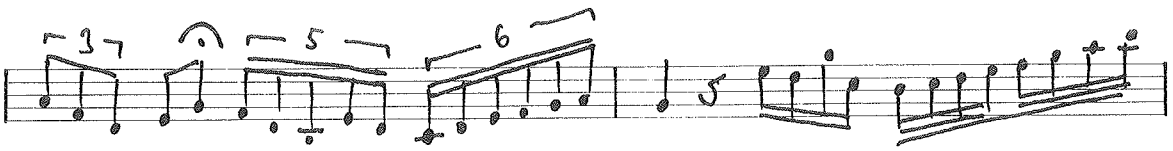
209

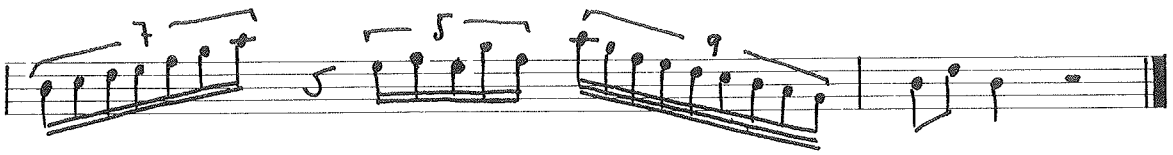


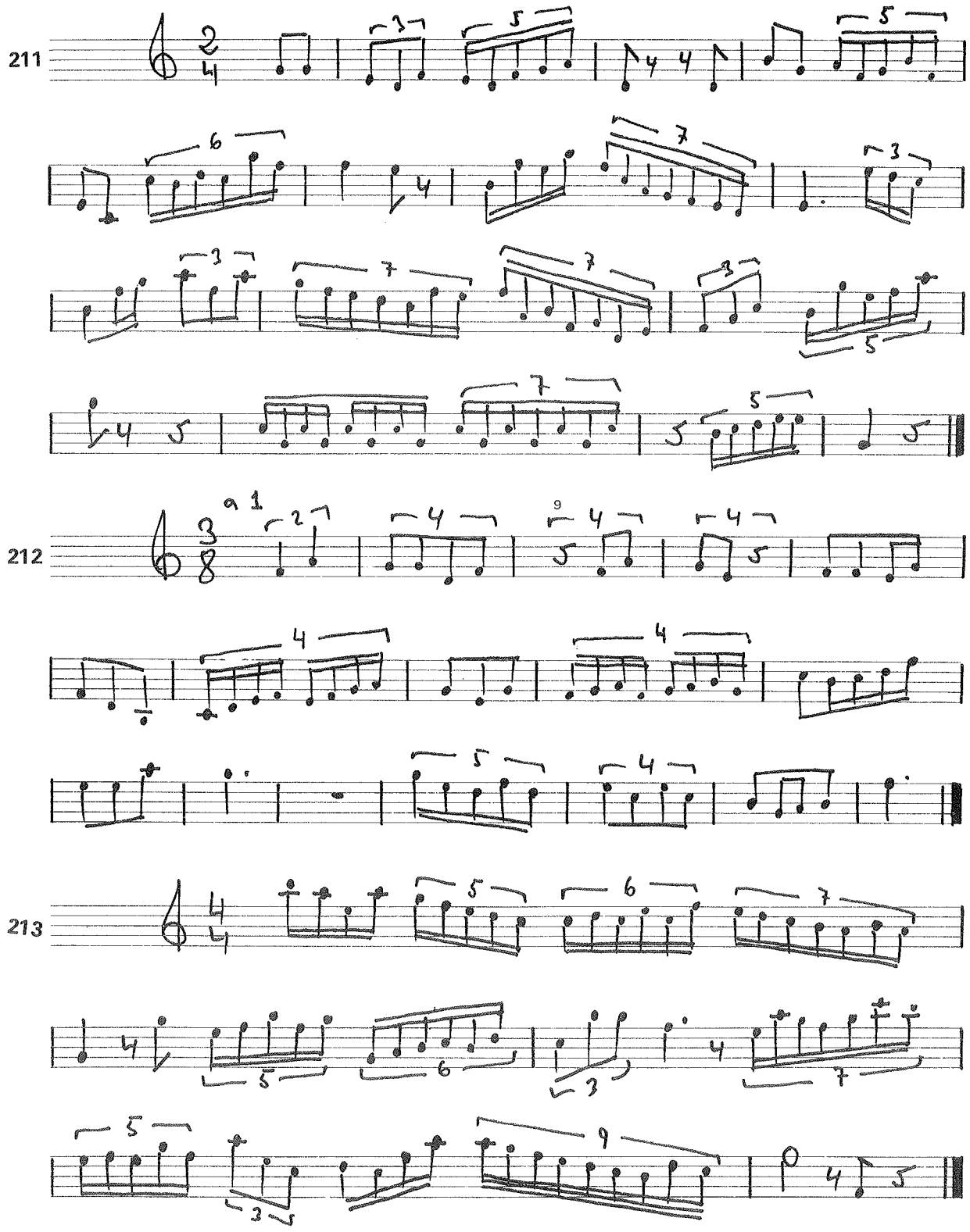


210

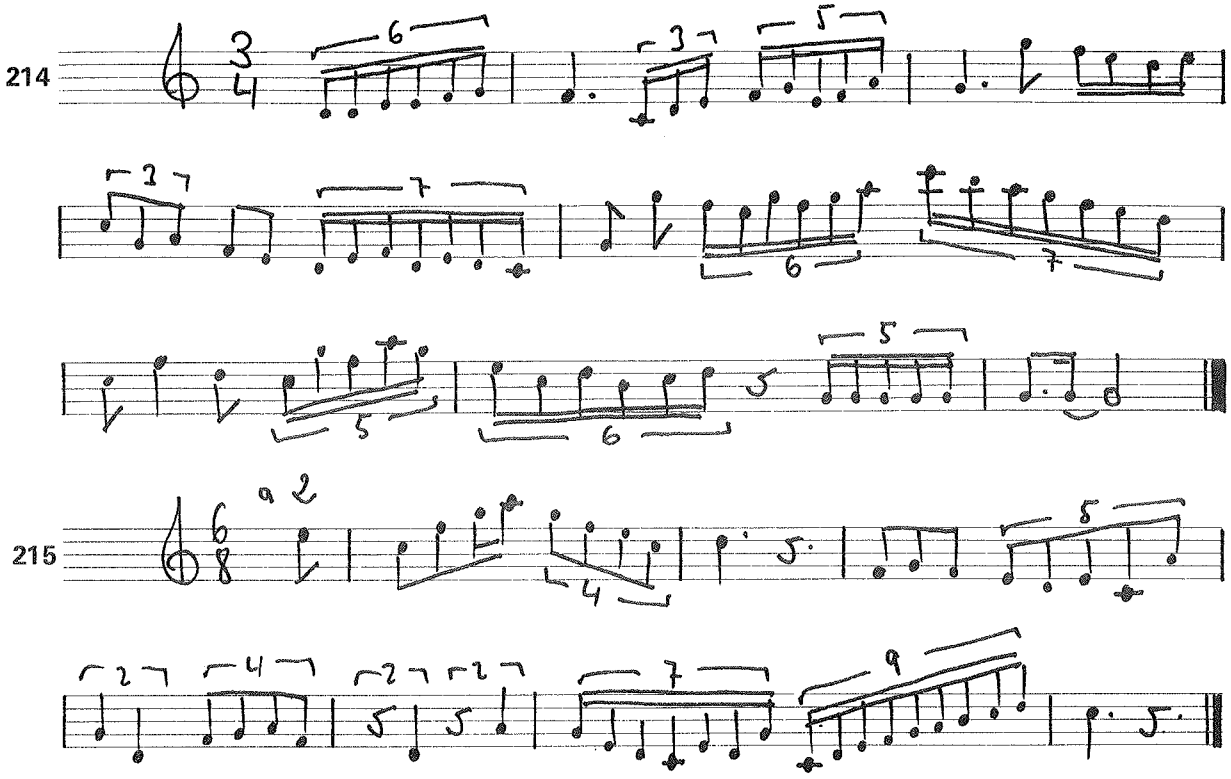








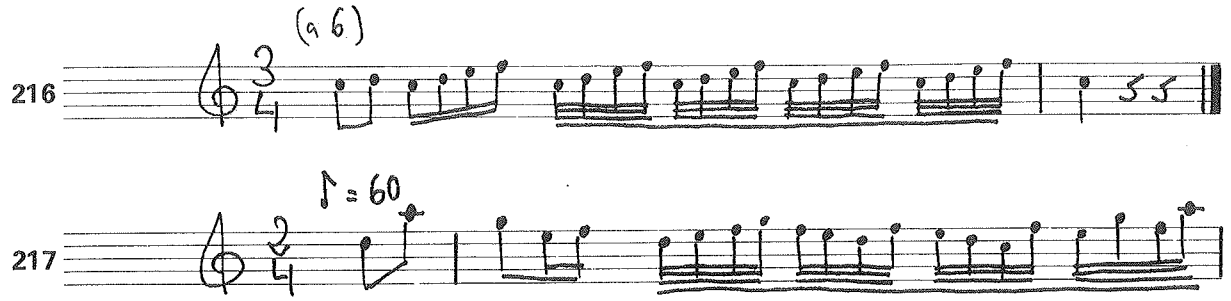
[9] He aquí algunos casos de cuatrillos irregulares.



La figura más breve de nuestro sistema[10], y la única que nos queda por estudiar es la *semifusa,* que dura la mitad de la fusa o, lo que es lo mismo, la dieciseisava parte de la negra. A esta nueva figura están dedicados los siguientes ejercicios.

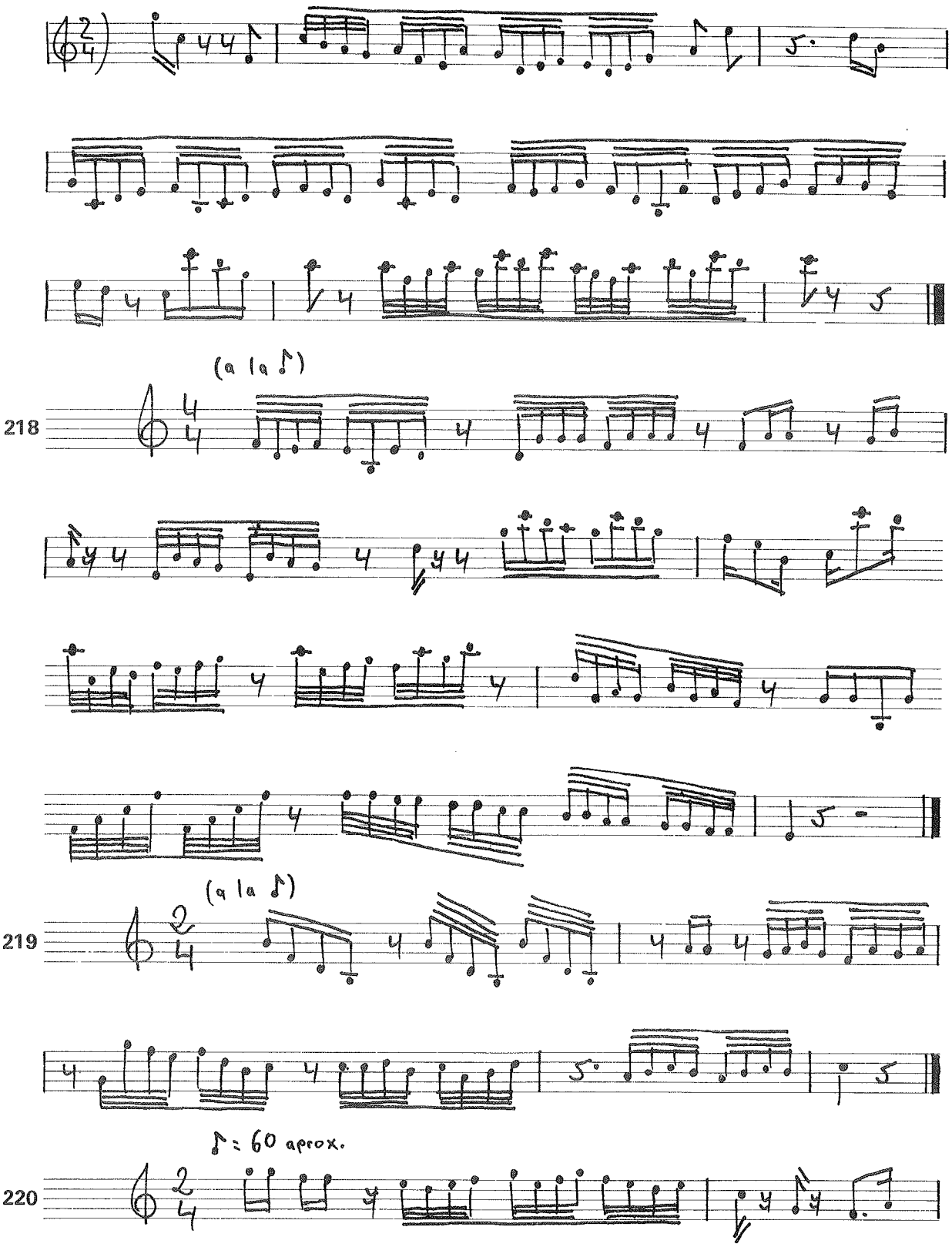
Por ser la semifusa un valor tan breve, cuando se presentan seguidas varias de ellas es casi seguro que habrá que llevar subdividido el compás. Esto, naturalmente, en el caso de compases de denominador 1, 2, 4 u 8, pues en compases de denominador 16, 32 ó 64, probablemente no será necesaria la subdivisión; pero estos compases son raramente utilizados en la música tradicional.

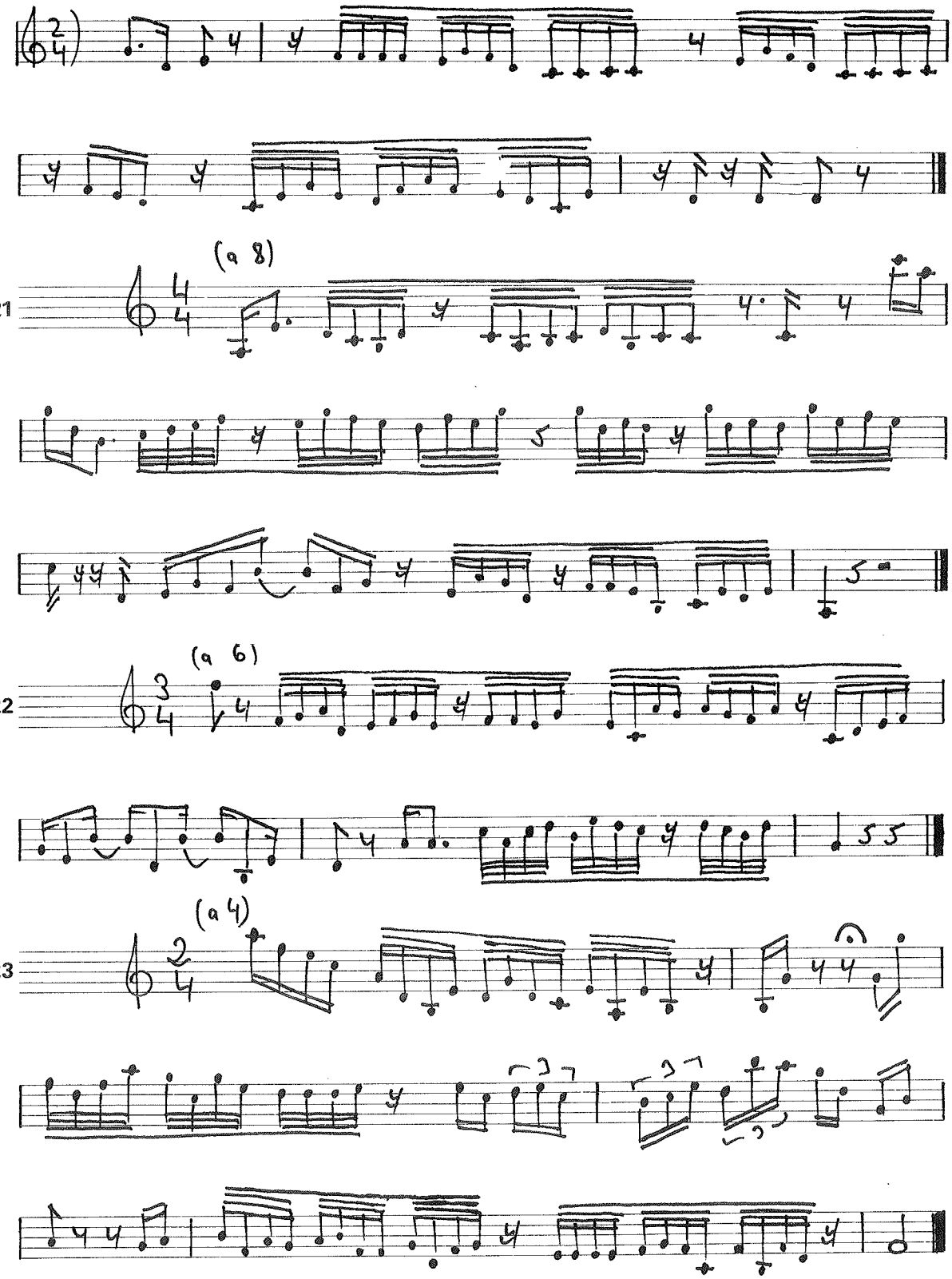
Practiquemos, pues, subdivididos[11] los siguientes ejercicios con semifusas:

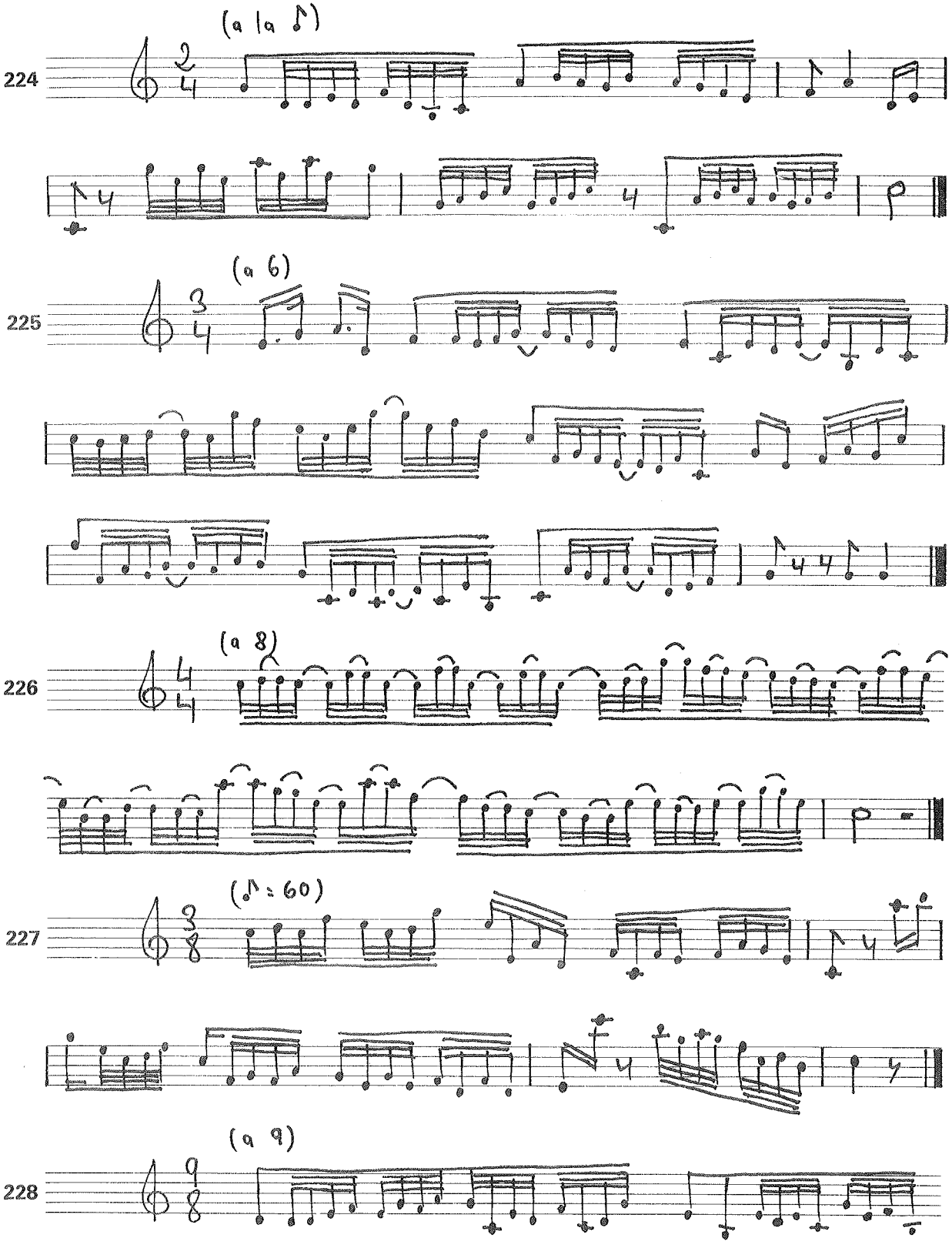


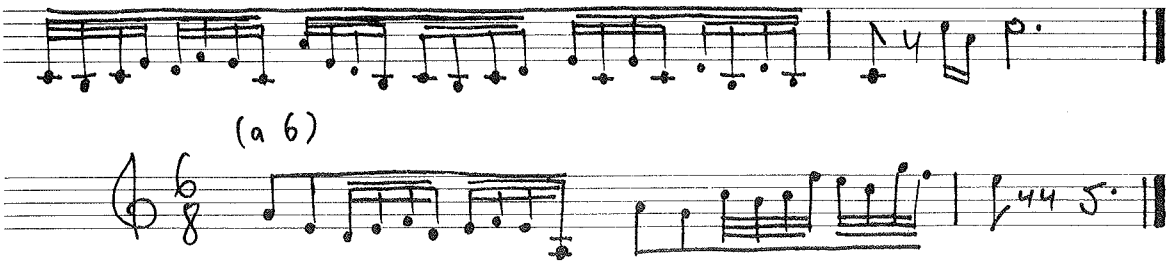
[10] Ya se dijo que muy excepcionalmente cabría considerar una figura aún más breve: la *garrapatea,* que duraría la mitad de la semifusa. Pero su historia se reduce a unos pocos ejemplos concretos de utilización en los clásicos.

[11] Observa al comienzo de cada ejercicio los diversos sistemas de indicar al lector la conveniencia de subdividir o no el compás.


(a la ♪)
218
(a la ♪)
219
♪ = 60 aprox.
220

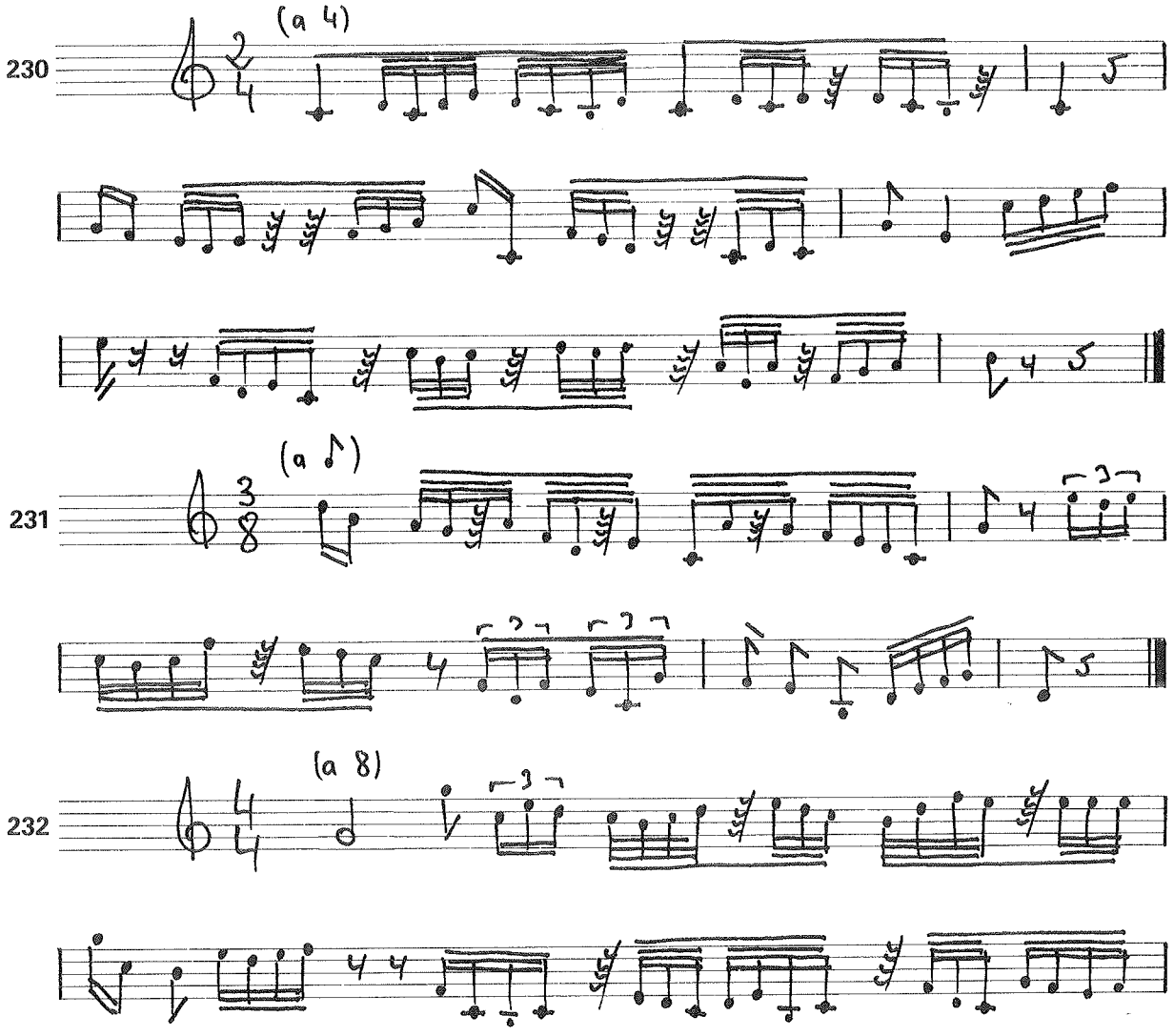

(a 8)
221
(a 6)
222
(a 4)
223

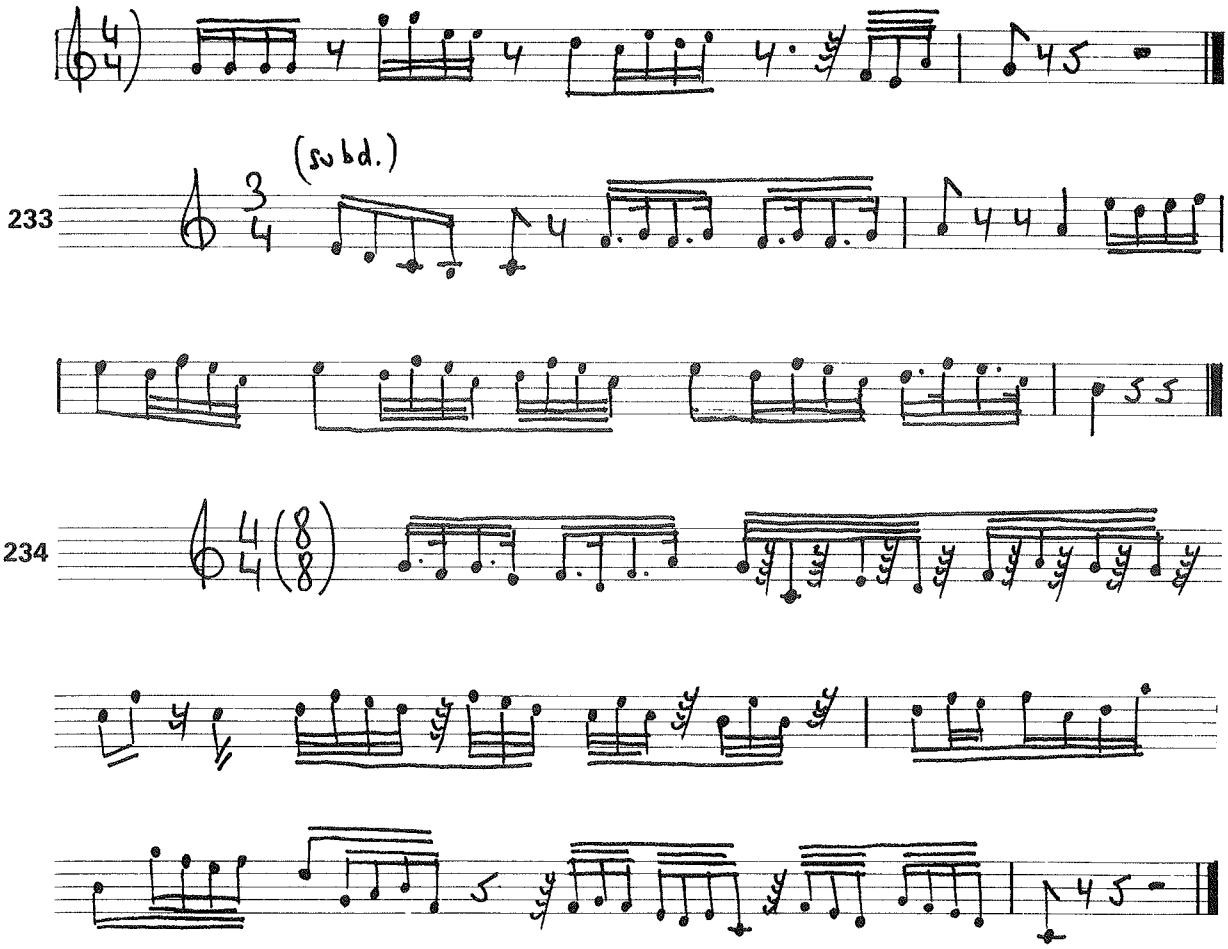

(a la 𝅗𝅥)
224
(a 6)
225
(a 8)
226
(♩= 60)
227
(a 9)
228



Vamos a proponer también algunos ejemplos con silencios de semifusa, que evidentemente tienen la misma duración que tal figura. Recordamos que estos ejercicios debes llevarlos subdivididos.

La indicación de compás que encabeza el ejercicio 234 (8/8) corresponde simplemente a un 4/4 marcado «a la corchea», es decir, también subdividido. Es una fórmula muy empleada para indicar subdivisión.





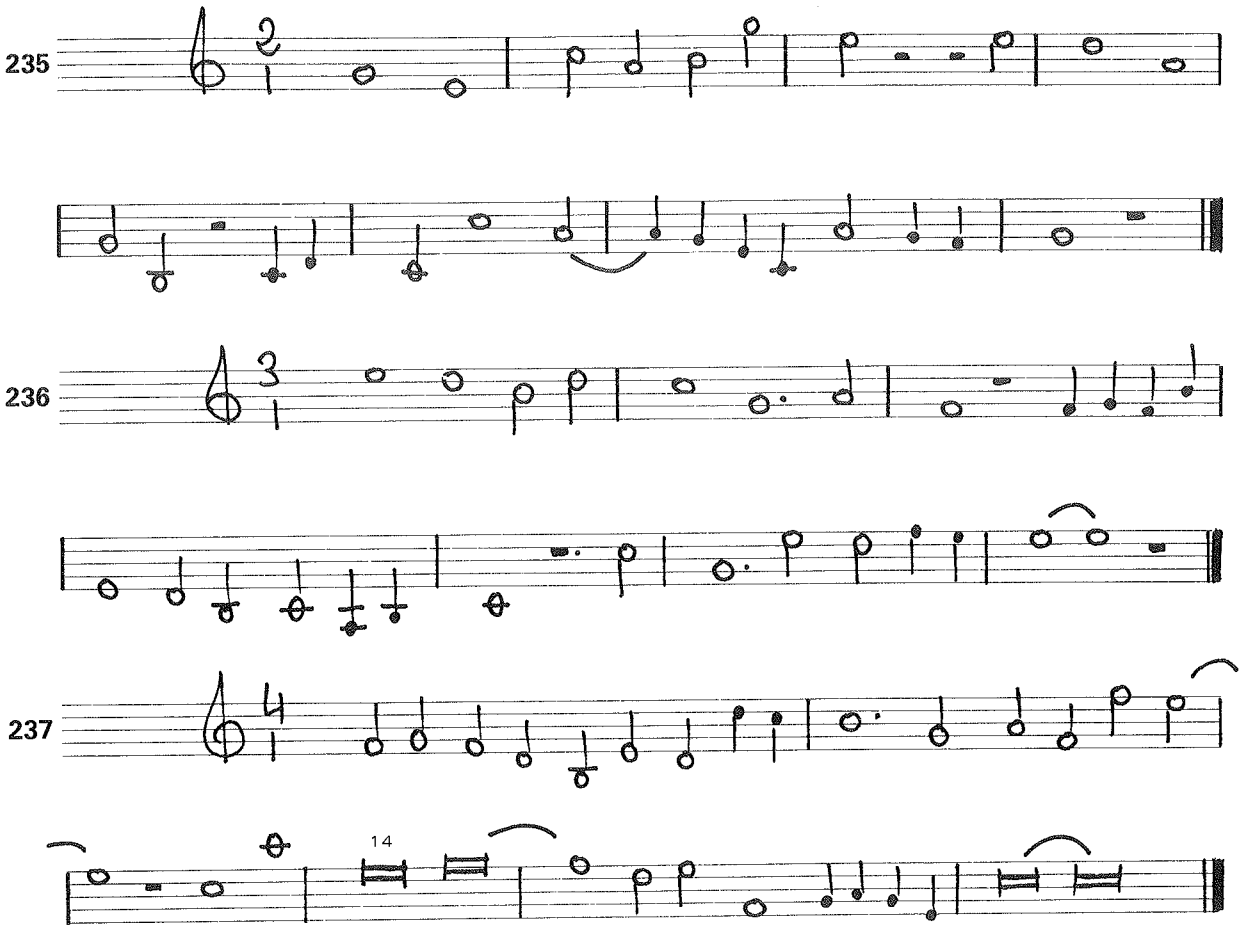
Hasta el momento, la gran mayoría de los ejercicios que hemos presentado a lo largo de este método han estado escritos en los compases 1/4, 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 6/8, 9/8 ó 12/8. En efecto, éstos son los compases más habituales en la música tradicional; pero no debemos olvidar que, aunque con menor frecuencia, han sido también muy utilizados otros compases diferentes, a los que debemos estar perfectamente acostumbrados. Algunos de ellos, como el 2/2 (el llamado tradicionalmente «compás binario») fueron empleadísimos en el pasado, aunque hoy lo sean algo menos[12]. A veces el fenómeno es al revés: compases como el 2/8 ó el 12/16, que tienen una menor tradición clásica, han sido después constantemente empleados[13].

Así pues, dedicaremos las próximas páginas a presentar breves ejemplos de otros tipos de compases que los que has venido trabajando habitualmente. Verás que su práctica es sencillísima. Y repetimos que todos ellos —en mayor o menor medida, como quedó dicho— tienen antecedentes clásicos, por lo que entran plenamente en nuestro objetivo de presentar y resumir en estos tres primeros cursos todos los recursos solfísticos del pasado que siguen teniendo hoy vigencia.

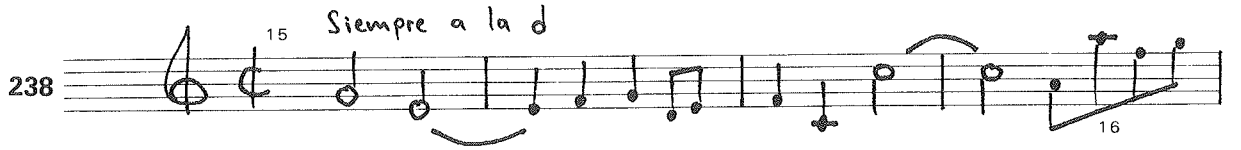
[12] En ese caso concreto, hoy preferimos utilizar un compás de 2/4, en vez de uno «binario», especialmente si el tiempo es rápido.

[13] No sólo esto, sino que el criterio con el que aparecen estos compases en algunos clásicos y en los autores modernos es completamente diferente.

Vayamos primero con los compases de subdivisión binaria. El 2/1, 3/1 y 4/1 son tres compases que tienen como unidad de parte la redonda. Practícalos en sus dos formas principales de medida: con y sin subdivisión, es decir, tomando como unidad de pulso unas veces la blanca y otras, la redonda. Hoy día tales compases no suelen emplearse sino en tempos extraordinariamente lentos o solemnes.



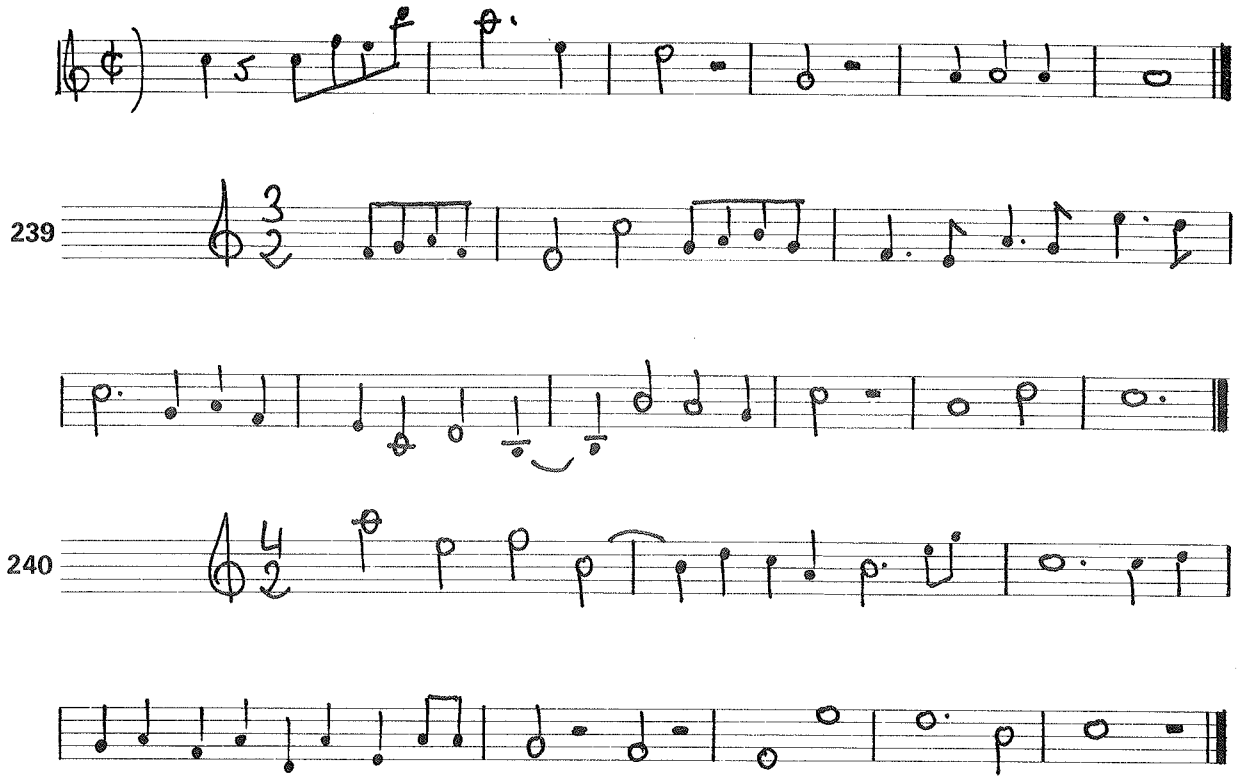
Los compases de denominador 2 (2/2, 3/2, 4/2) fueron muy utilizados en el pasado, incluso para aires rápidos. Hoy día lo son quizá algo menos. Veamos algunos ejemplos de sus figuraciones más características:



14 Aunque la *cuadrada* es una figura hoy en cierto desuso, hemos de recurrir a ella y a su silencio cuando los compases son de unidades tan largas, para simplificar la escritura.

15 Siempre es preferible emplear hoy día el quebrado 2/2 que este otro grafismo; si lo utilizamos aquí es debido a su gran tradición en épocas pasadas.

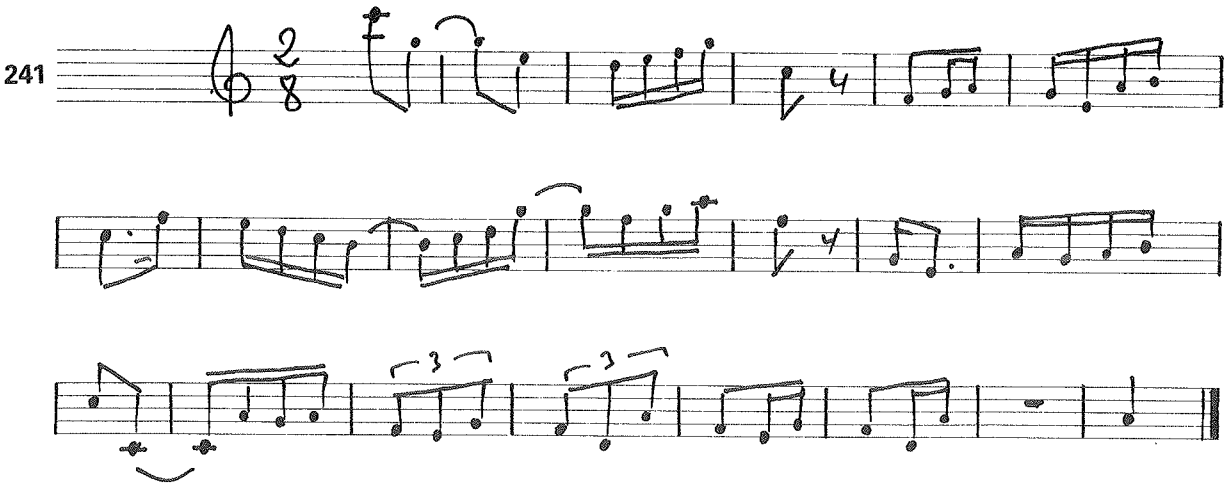
16 En los compases que se marcan «a la blanca» suele ser costumbre —no obligatoria, claro está— que las corcheas estén barradas de cuatro en cuatro, formando unidades de parte.



239

240

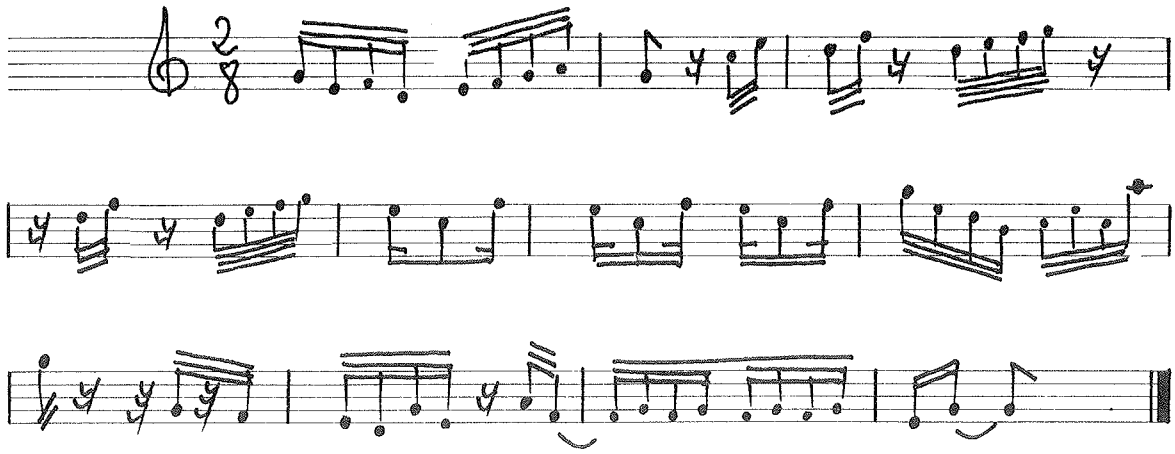
Pasemos a los compases de denominador 8. (Omitimos los de denominador 4, por haberlos trabajado sobradamente a lo largo de estos tres cursos). El siguiente 2/8 debe ser medido a una sola parte, es decir, igual que un 1/4:



241

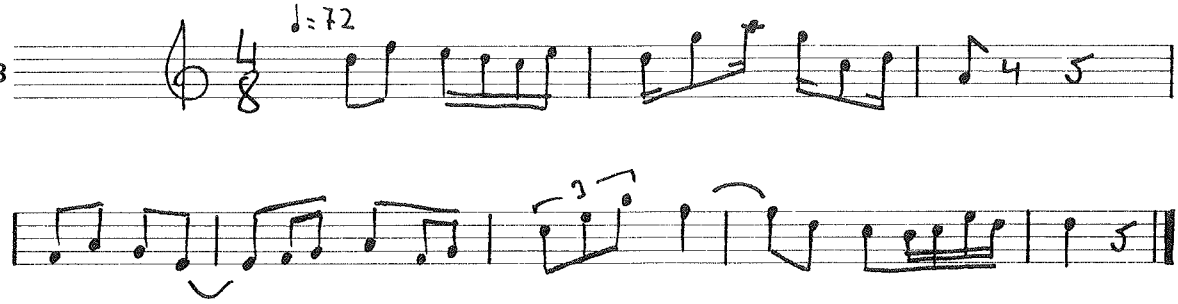
Por contra, la figuración y la escritura del siguiente 2/8 pide ser medido a dos partes, es decir, a la corchea.

242

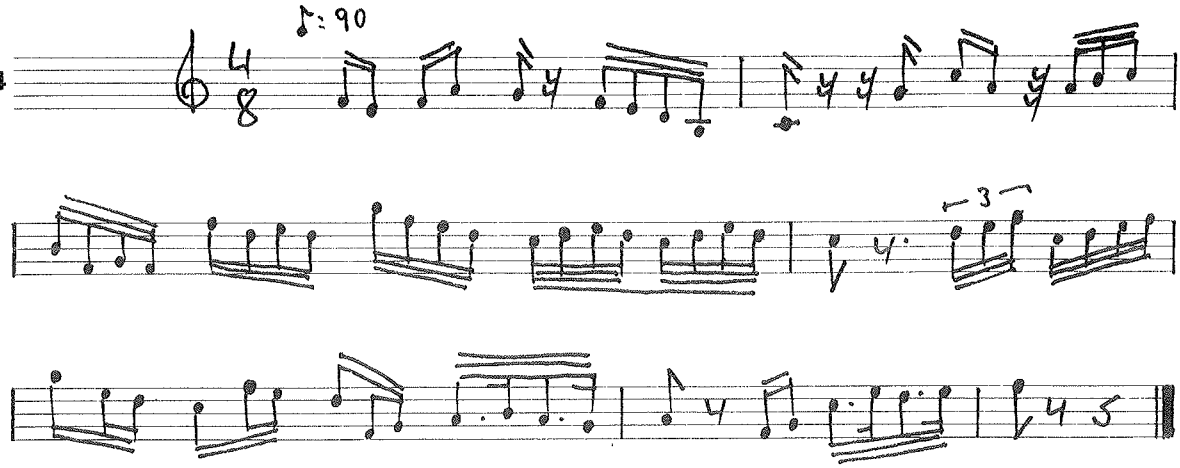


El 4/8 admite también un doble tratamiento: medirlo a cuatro partes o a dos. En los siguientes ejemplos, la velocidad metronómica, expresada respecto a figuras diferentes, sirve al compositor para indicar al intérprete la unidad de medida que debe adoptar.

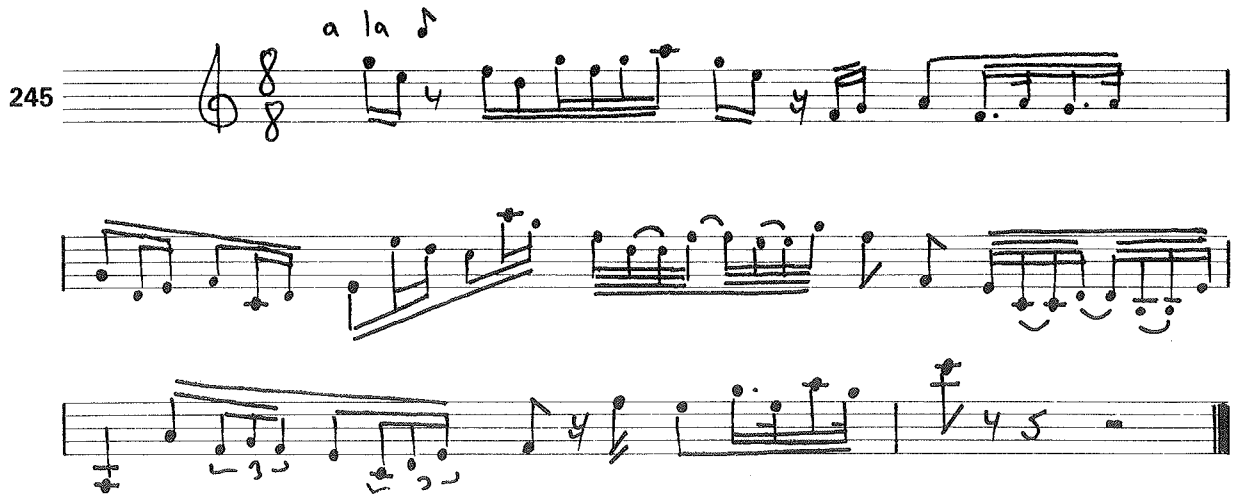
243



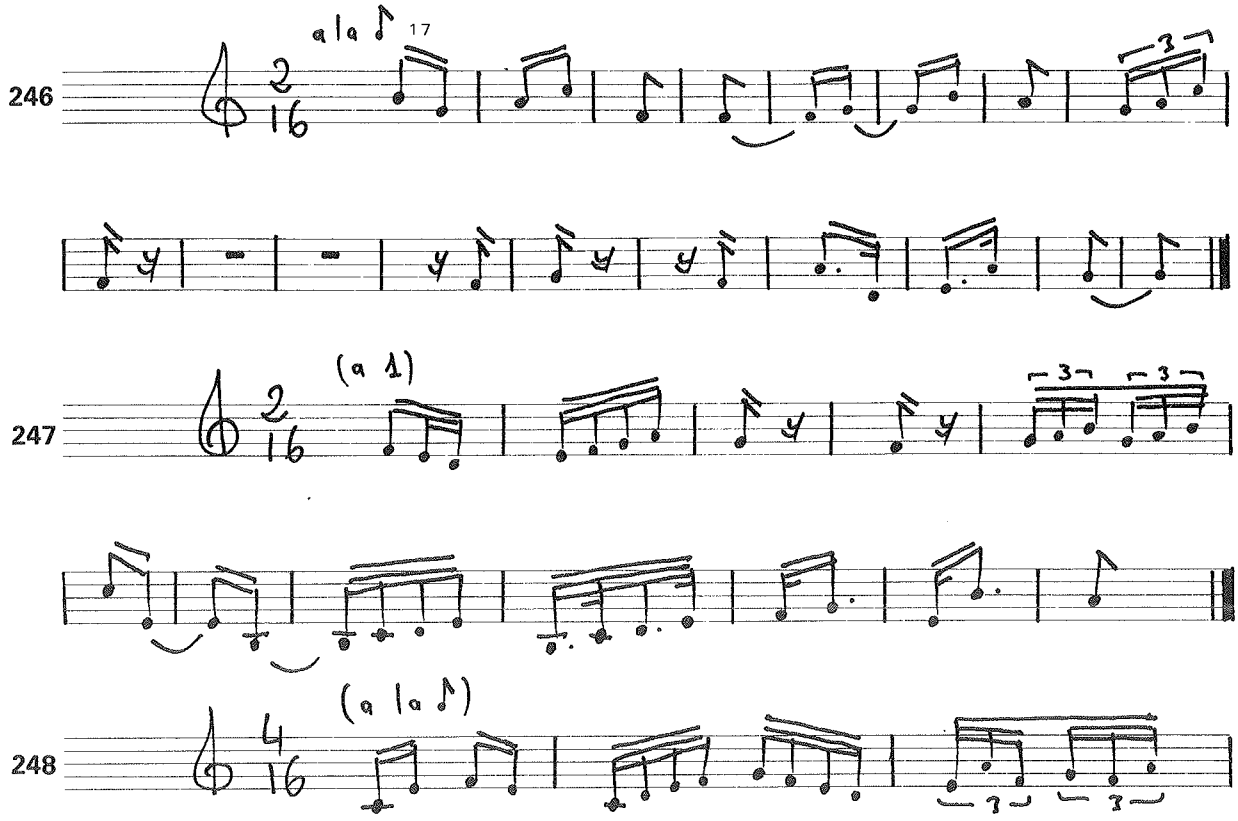
244



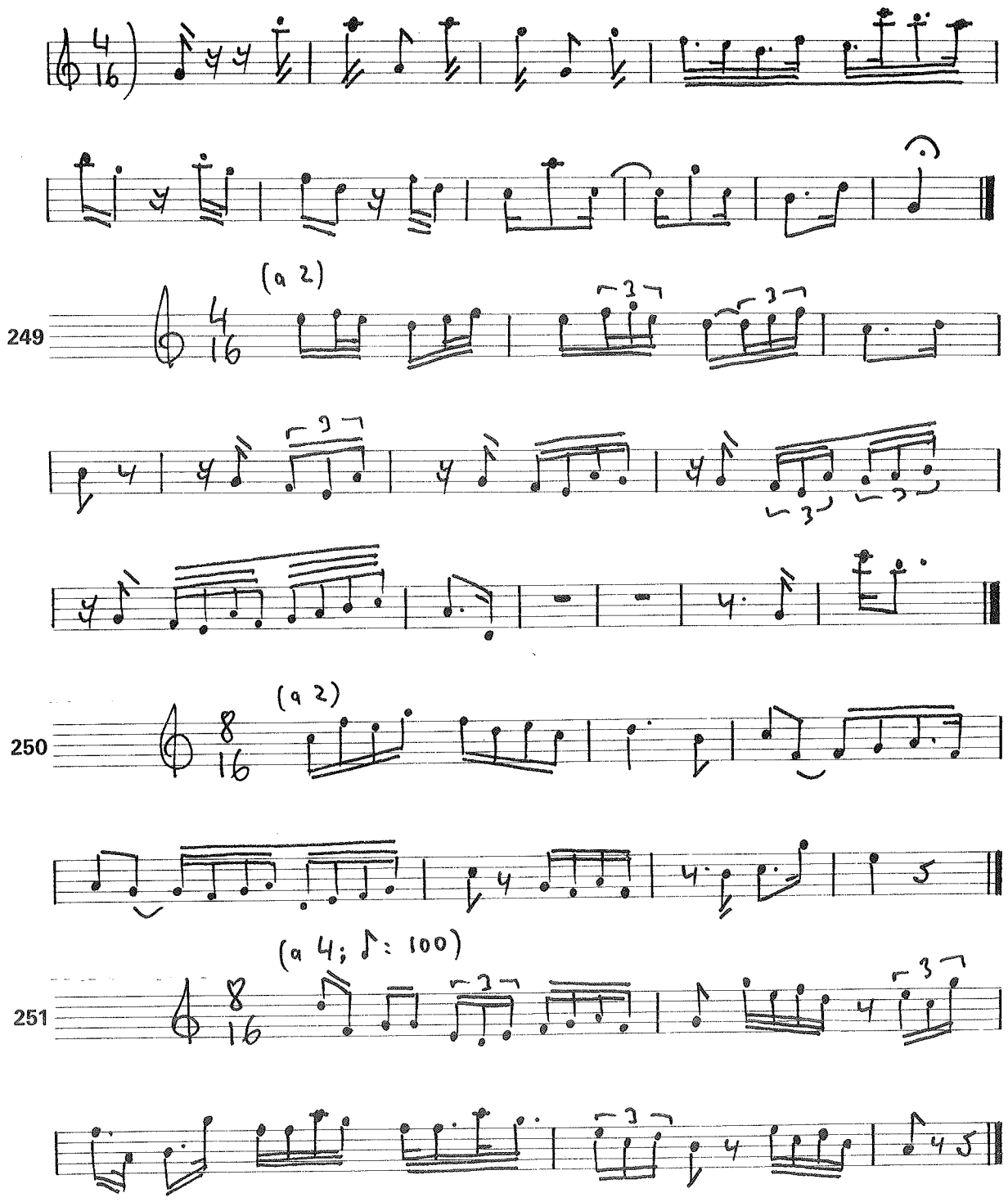
El siguiente 8/8 equivale —como ya vimos— a un 4/4 subdividido.



Trabajemos ahora ejemplos en compases 2/16, 4/16 y 8/16. Las indicaciones metronómicas o la propia escritura nos indican en cada caso la unidad de medida o pulso:



[17] Rarísima vez verás los compases de denominador 16 marcados a la semicorchea. Casi siempre se miden a la corchea o incluso a la negra.

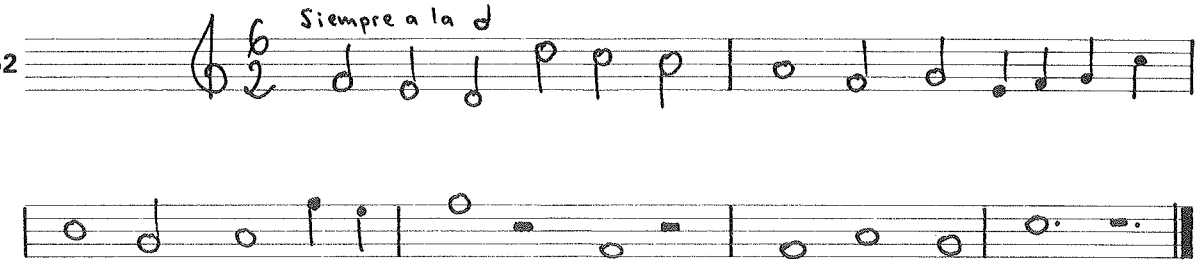


Pasemos a los compases de subdivisión ternaria[18]. Entre los compases 6/2, 9/2 y 12/2 es acaso el

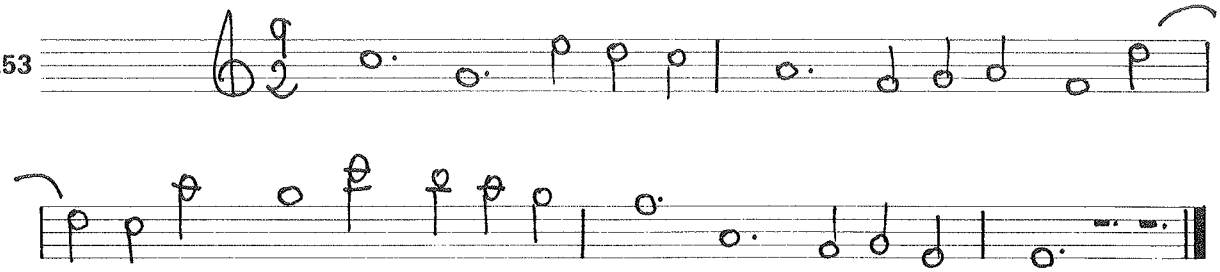
[18] Omitimos ejemplos de 6/1, 9/1 y 12/1 porque su utilización como tales compases de subdivisión ternaria es completamente inusual, por ser compases extremadamente largos.

primero el más frecuentemente utilizado, pues el ritmo interno de la subdivisión ternaria puede a veces perderse en compases tan largos como el 9/2 ó el 12/2. La unidad de parte suele ser la blanca. En el texto II A (págs. 50 y 51) tienes razonada e indicada gráficamente la forma más correcta de marcar los 6, 9 ó 12 tercios de parte de este tipo de compases:

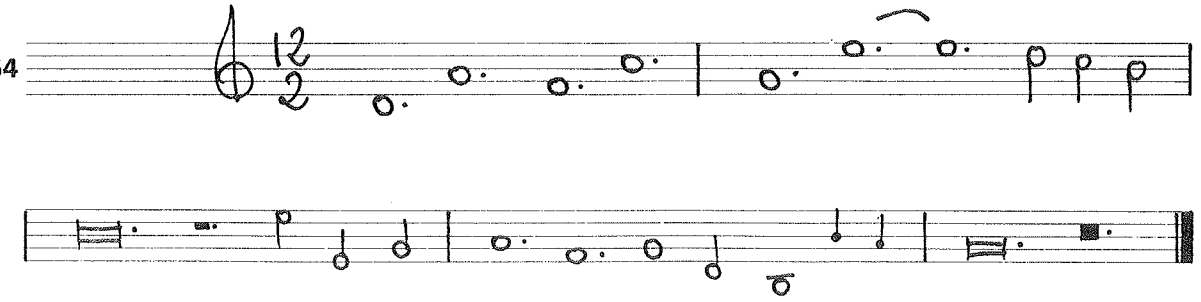
252



253

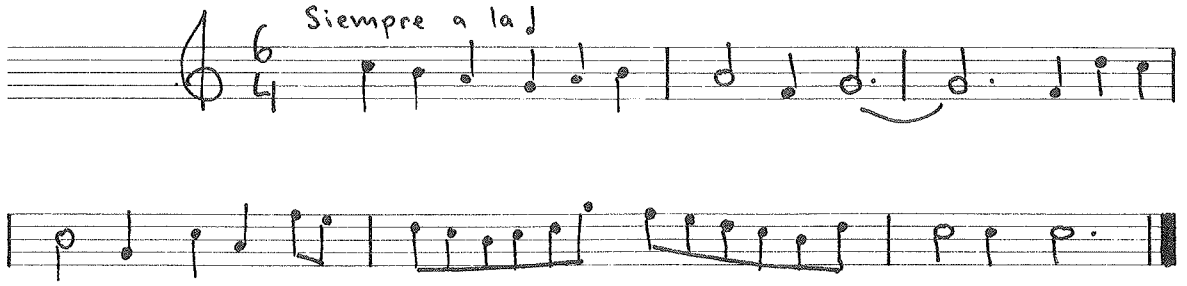


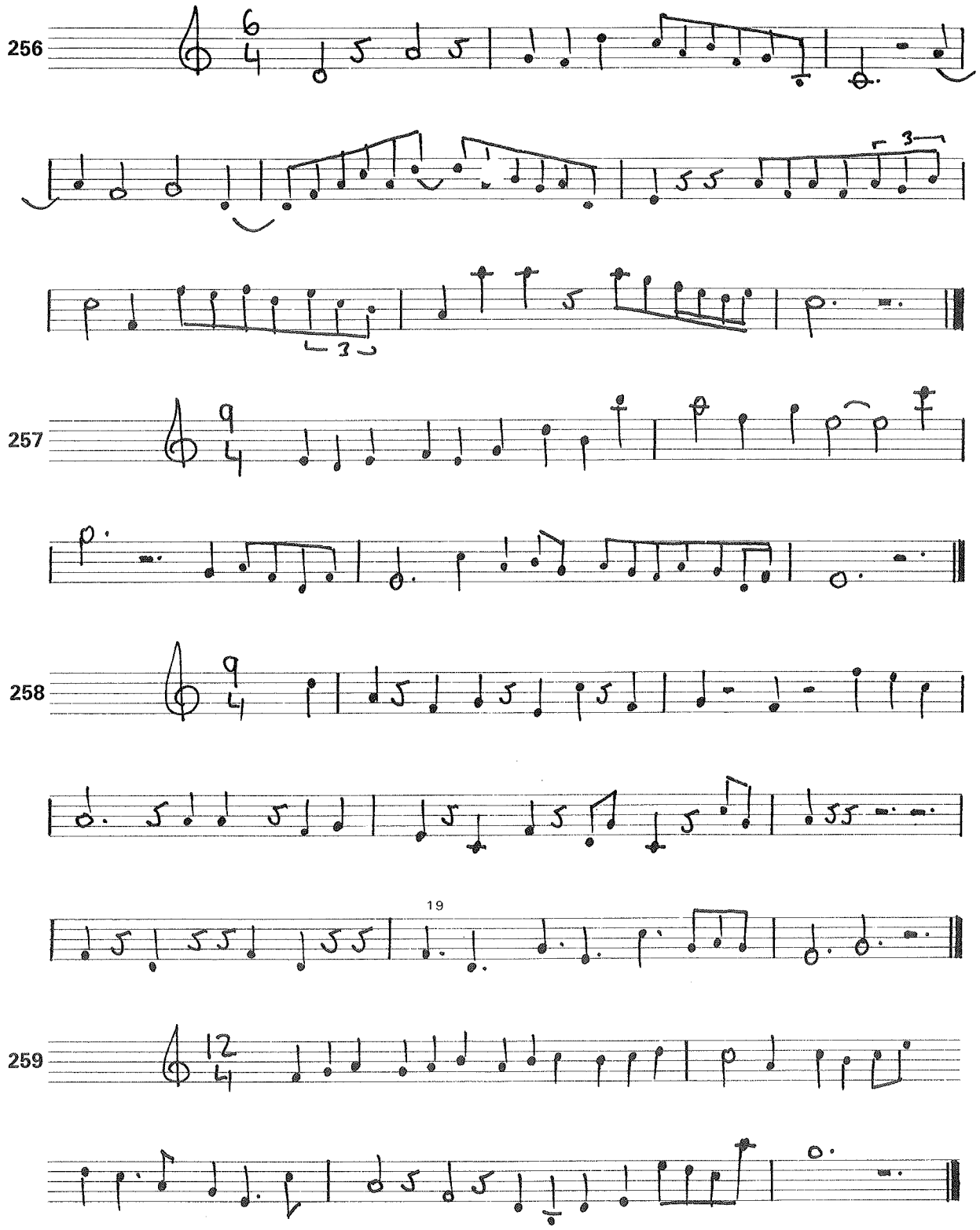
254



Lo dicho anteriormente es igualmente aplicable a los ejemplos siguientes en 6/4, 9/4 y 12/4, excepto que en estos casos la unidad de medida suele ser la negra:

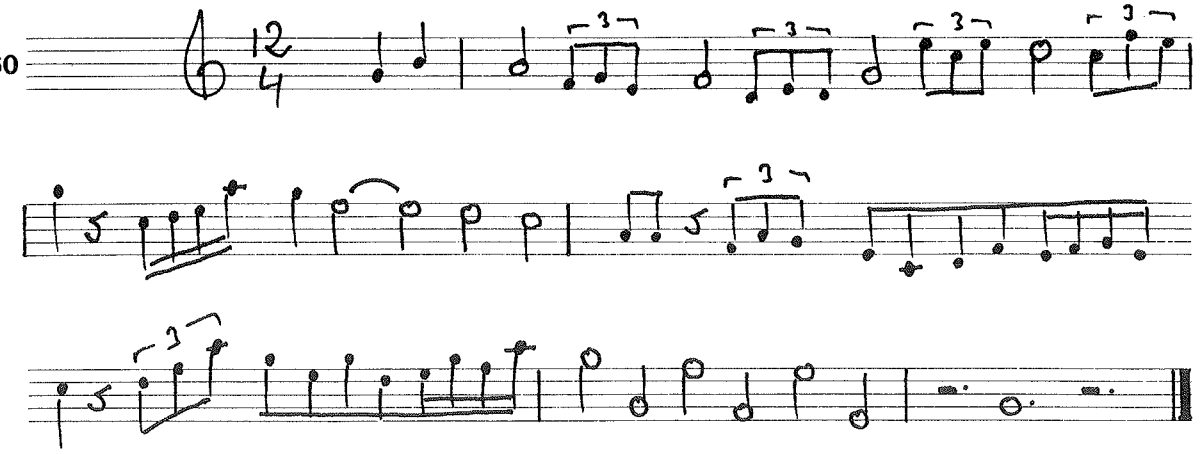
255



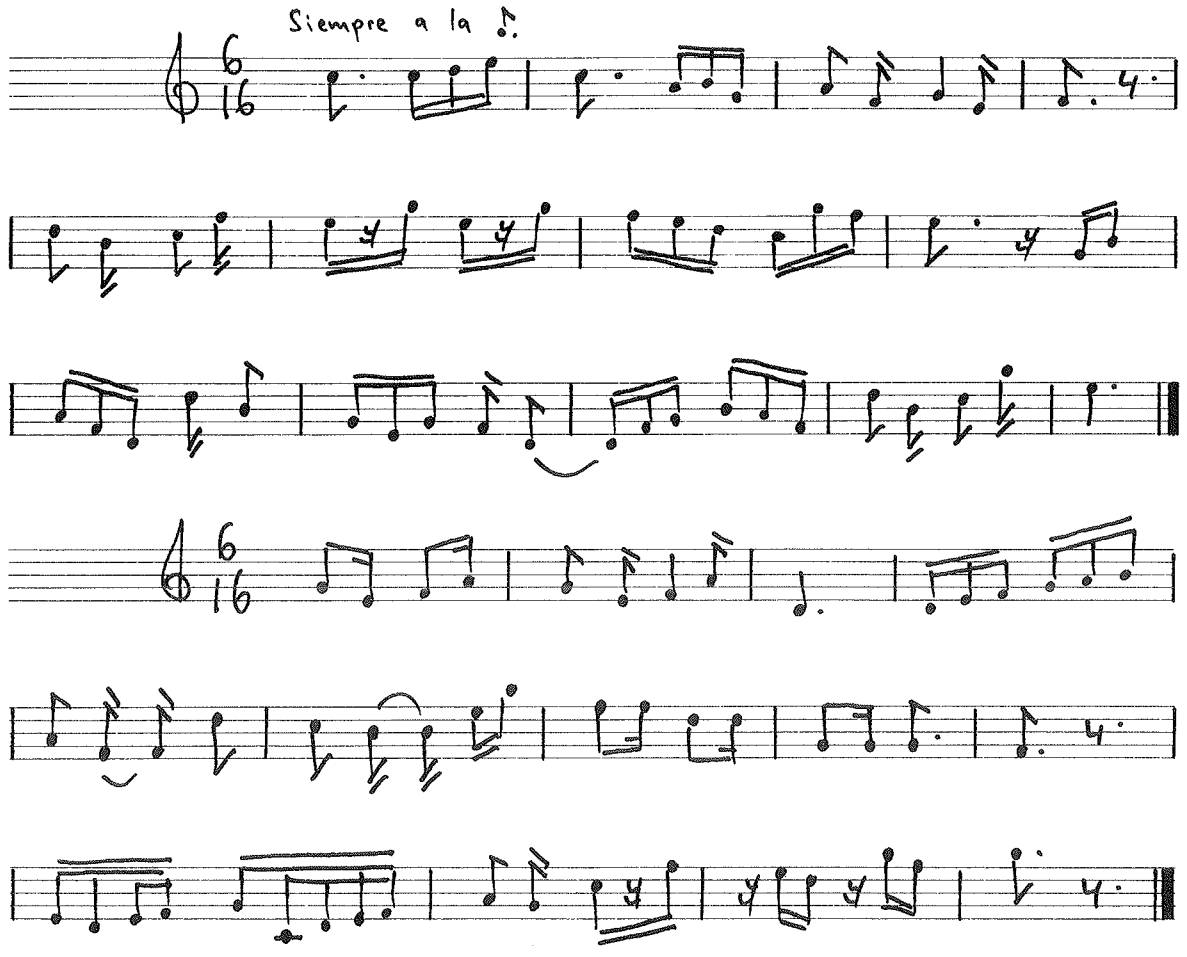


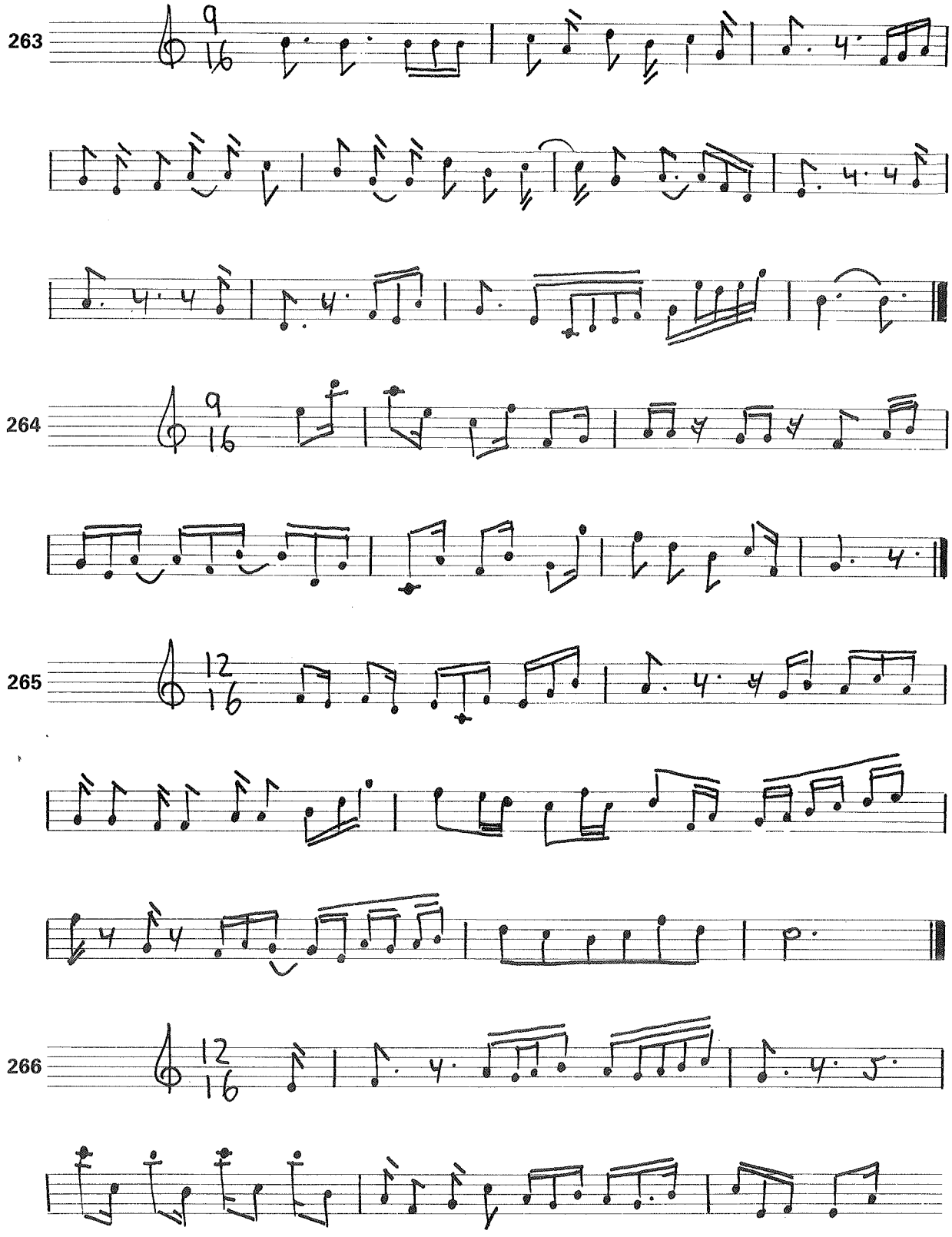
[19] Evidentemente, esta figuración equivale a escribir dosillos y cuatrillos.

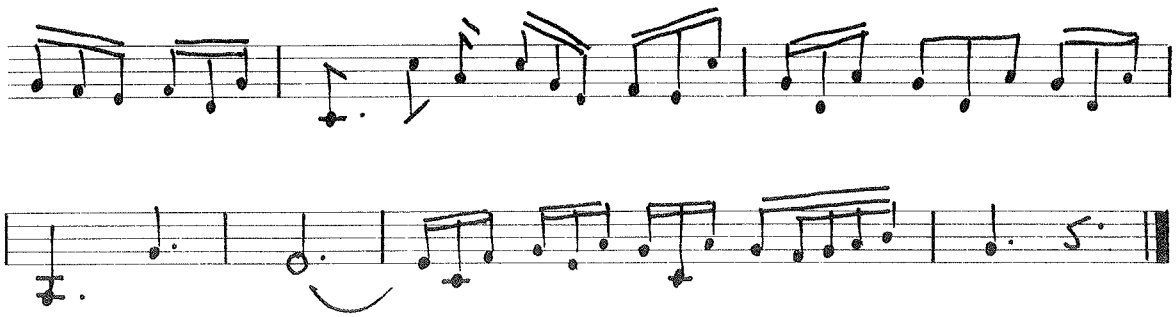
260



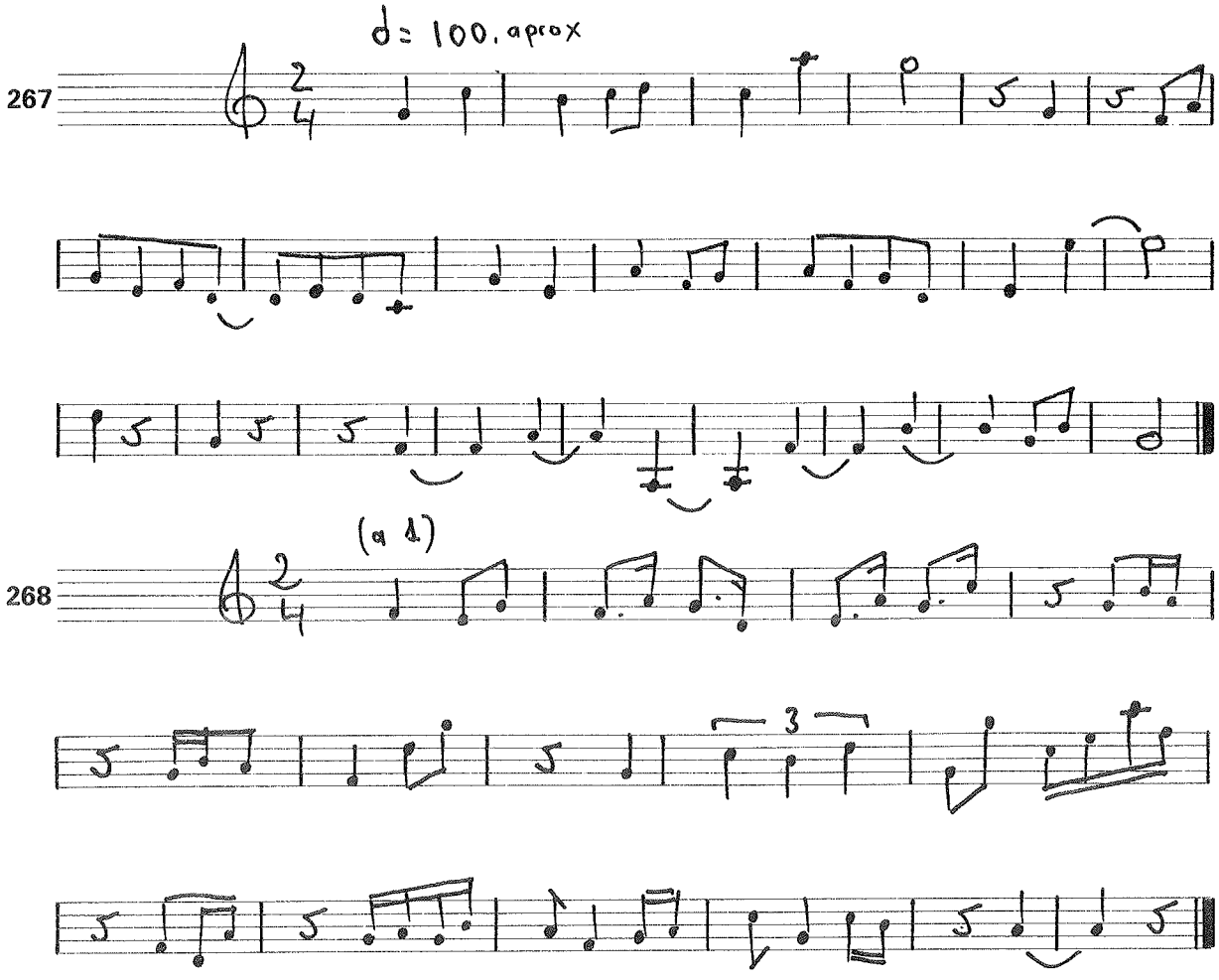
Omitiendo aquí ejemplos en 3/8, 6/8, 9/8 y 12/8 (por haber gran número de ellos a lo largo de los textos I B, II B y este mismo), pasamos a trabajar los compases de subdivisión ternaria de denominador 16. Funcionan éstos igual que los de denominador 8 ya estudiados, pero ahora la unidad de pulso es —suele ser— la corchea con puntillo. Su empleo es frecuente sólo para tempos ciertamente rápidos:

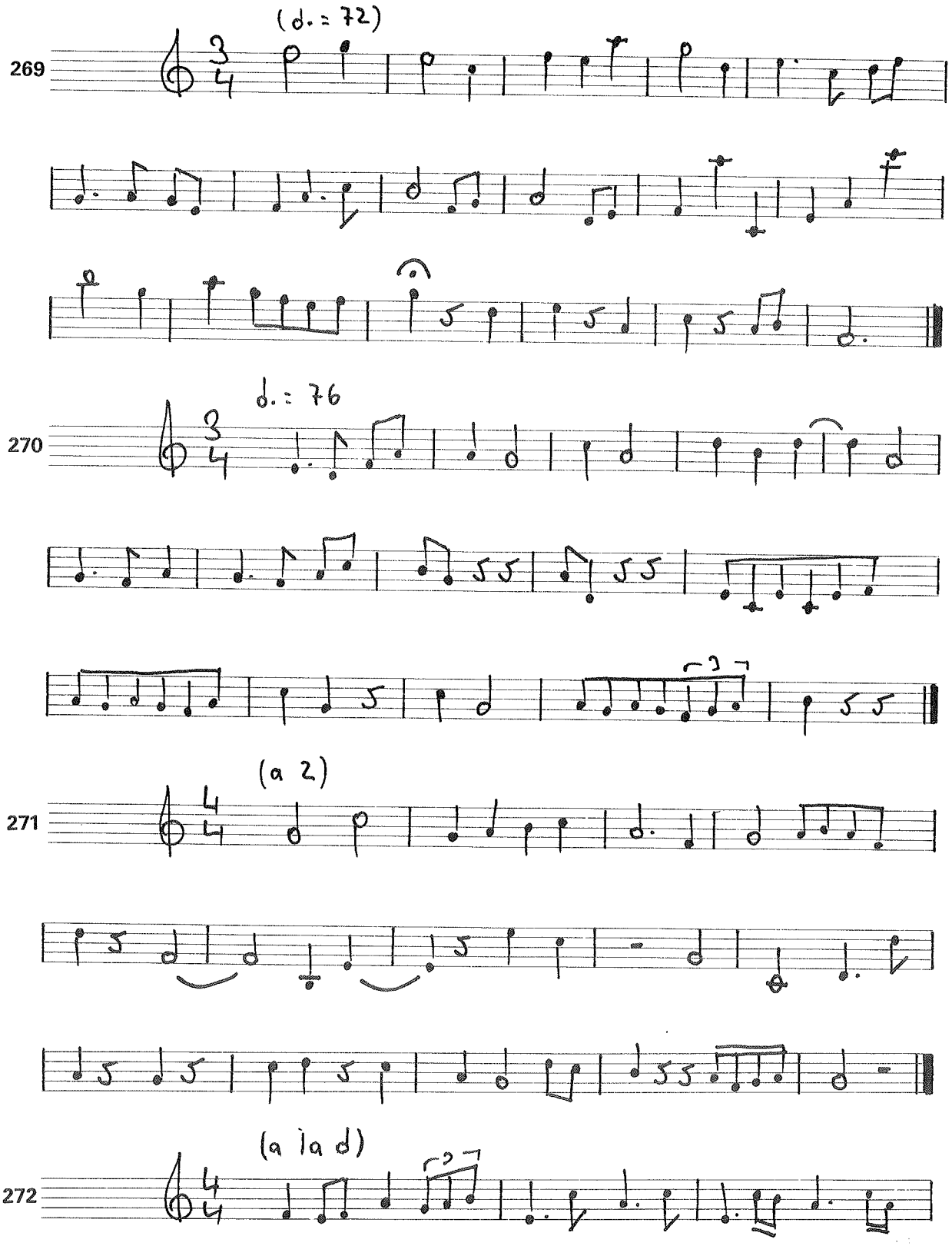


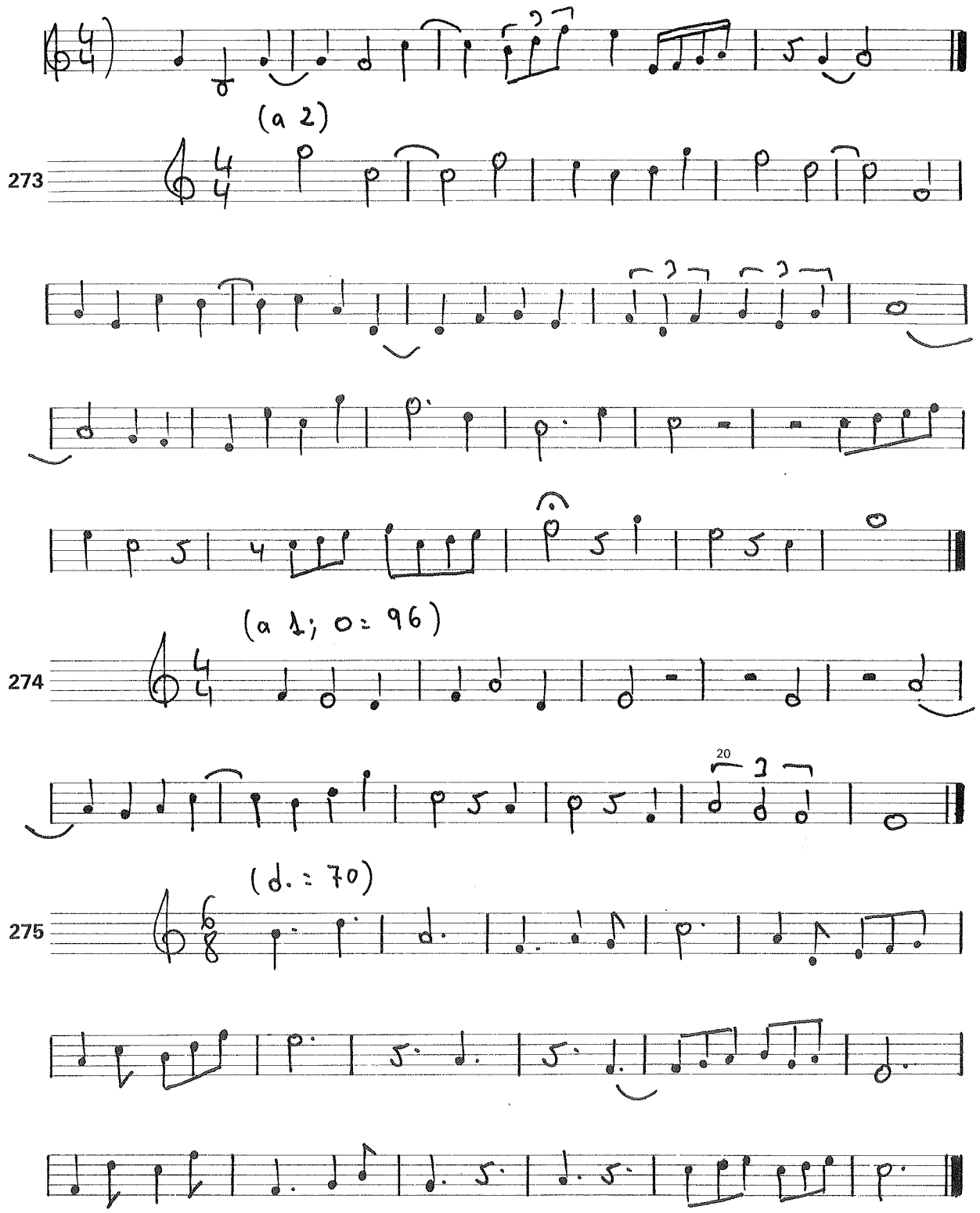

263
264
265
266



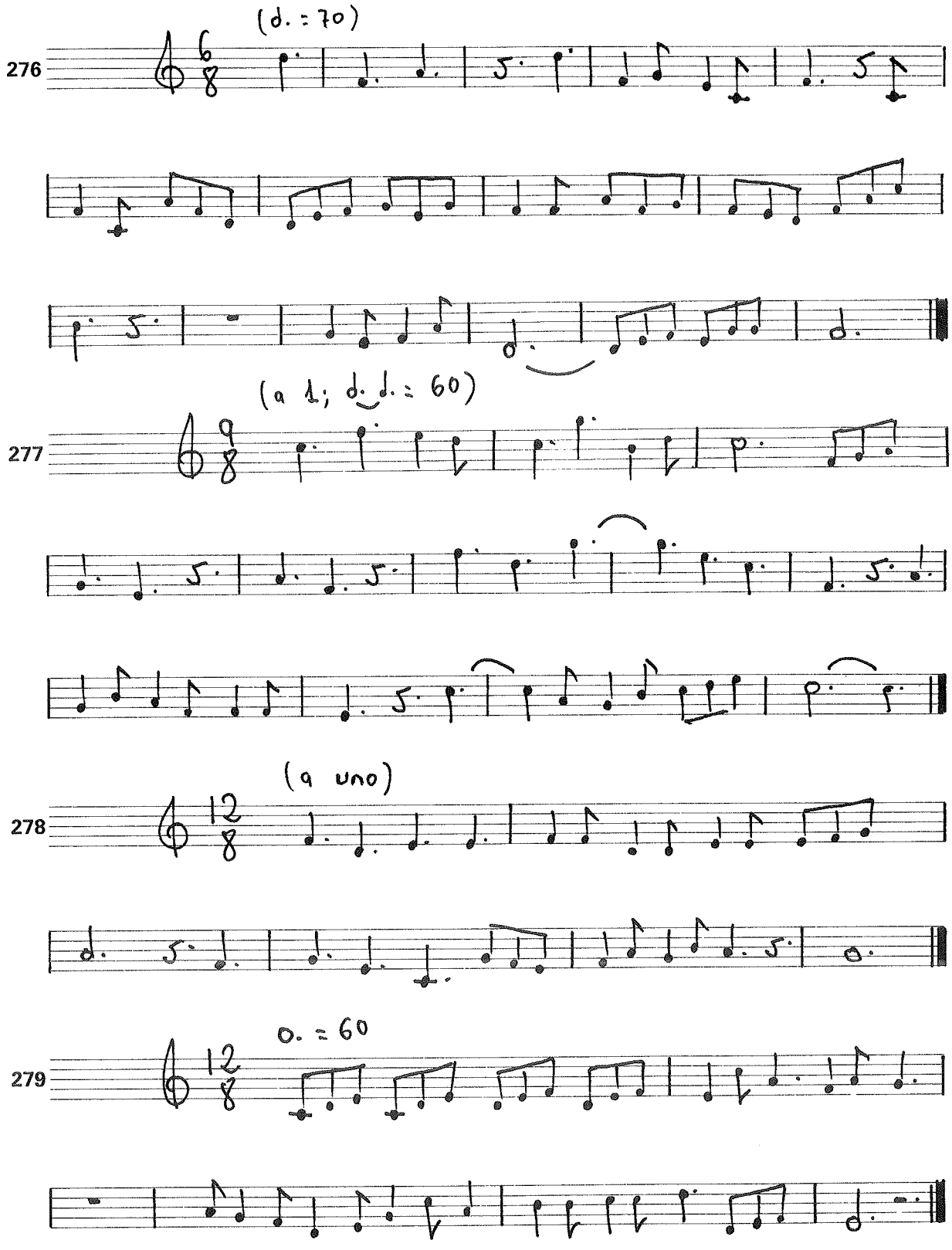
Terminada la presentación de este tipo de compases, vamos a hacer ahora un trabajo muy útil, por ser frecuentísima su aplicación en la música práctica. Se trata de acostumbrarnos a leer los compases más habituales midiéndolos a un solo tiempo (los de 2 y 3 partes) o a dos tiempos (los de 4 partes). Evidentemente, recurrimos a este procedimiento sólo ante movimientos muy rápidos. Si tienes alguna duda sobre el tema de los compases «a uno», los tienes explicados y comentados en las páginas 51 y siguientes del libro II A. Observa las indicaciones metronómicas y sus figuras de referencia:




(d. = 72)
269
d. = 76
270
(a 2)
271
(a la d)
272

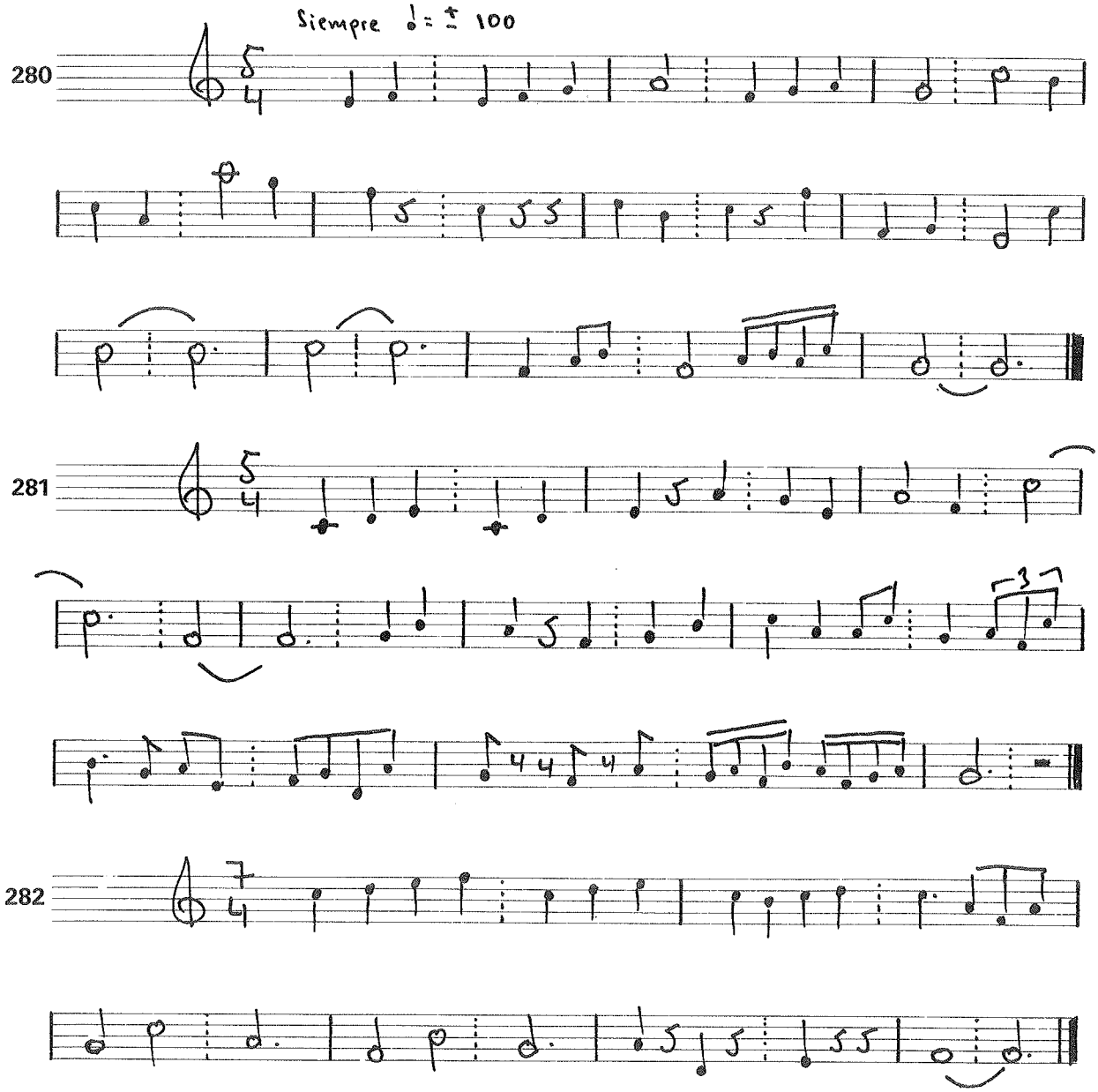


[20] Este tresillo de blancas —que no habíamos practicado antes— resulta aquí sencillísimo de medida, por llevarse al compás a un tiempo.


(d. = 70)
276
(a 1; d. d. = 60)
277
(a uno)
278
o. = 60
279

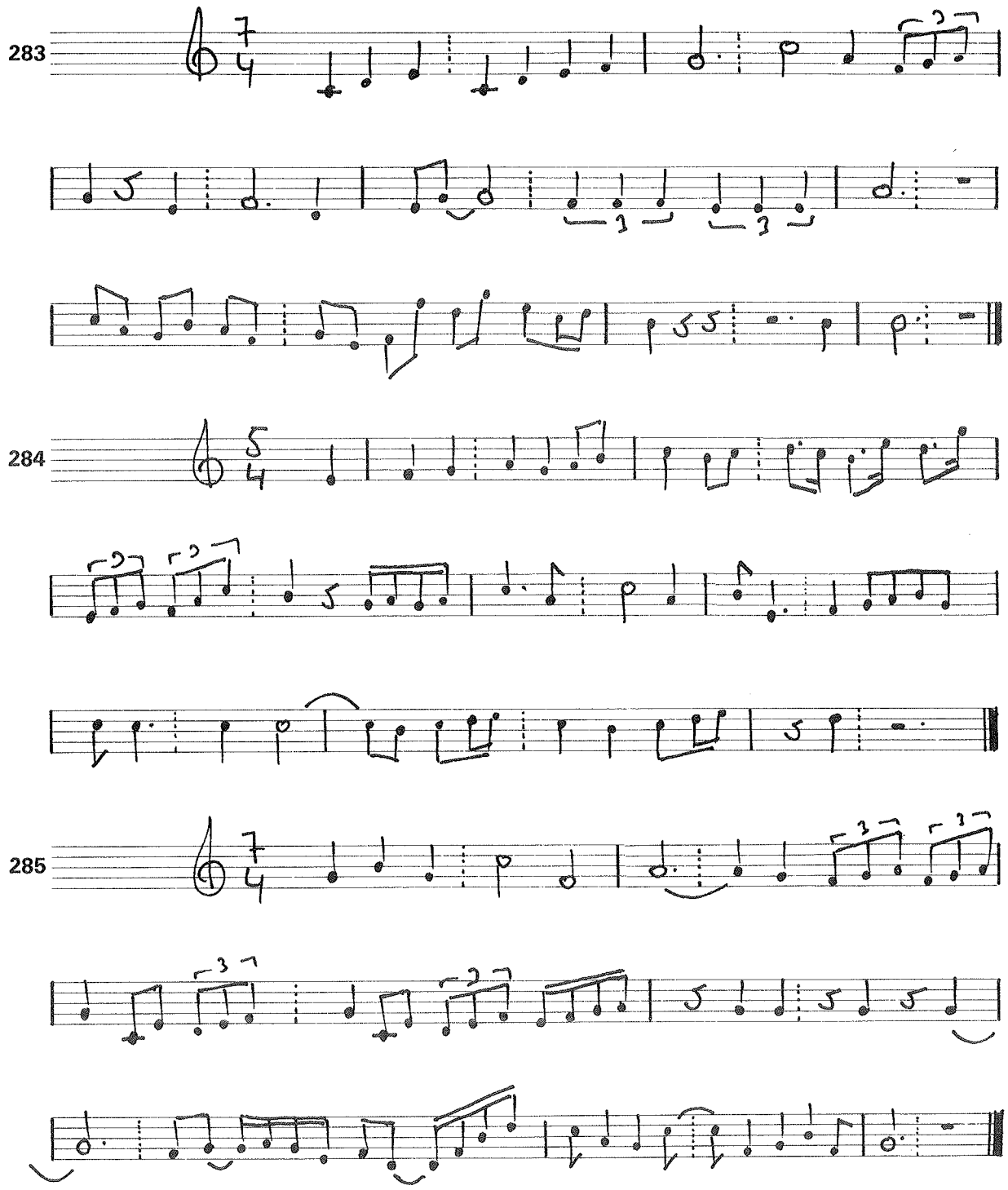
Y terminamos este bloque de tratamiento especial de ciertos compases con algunos ejemplos de los llamados «compases de amalgama»[21]. Los dos únicos con antecedentes previos a nuestro siglo son el 5/4 y el 7/4[22]. En el capítulo «compases de amalgama» del libro III A tienes mayor información sobre este tema.

Observa cómo las líneas divisorias punteadas separan los dos compases elementales objeto de la amalgama. Practiquemos estos dos compases en sus diversas posibilidades:



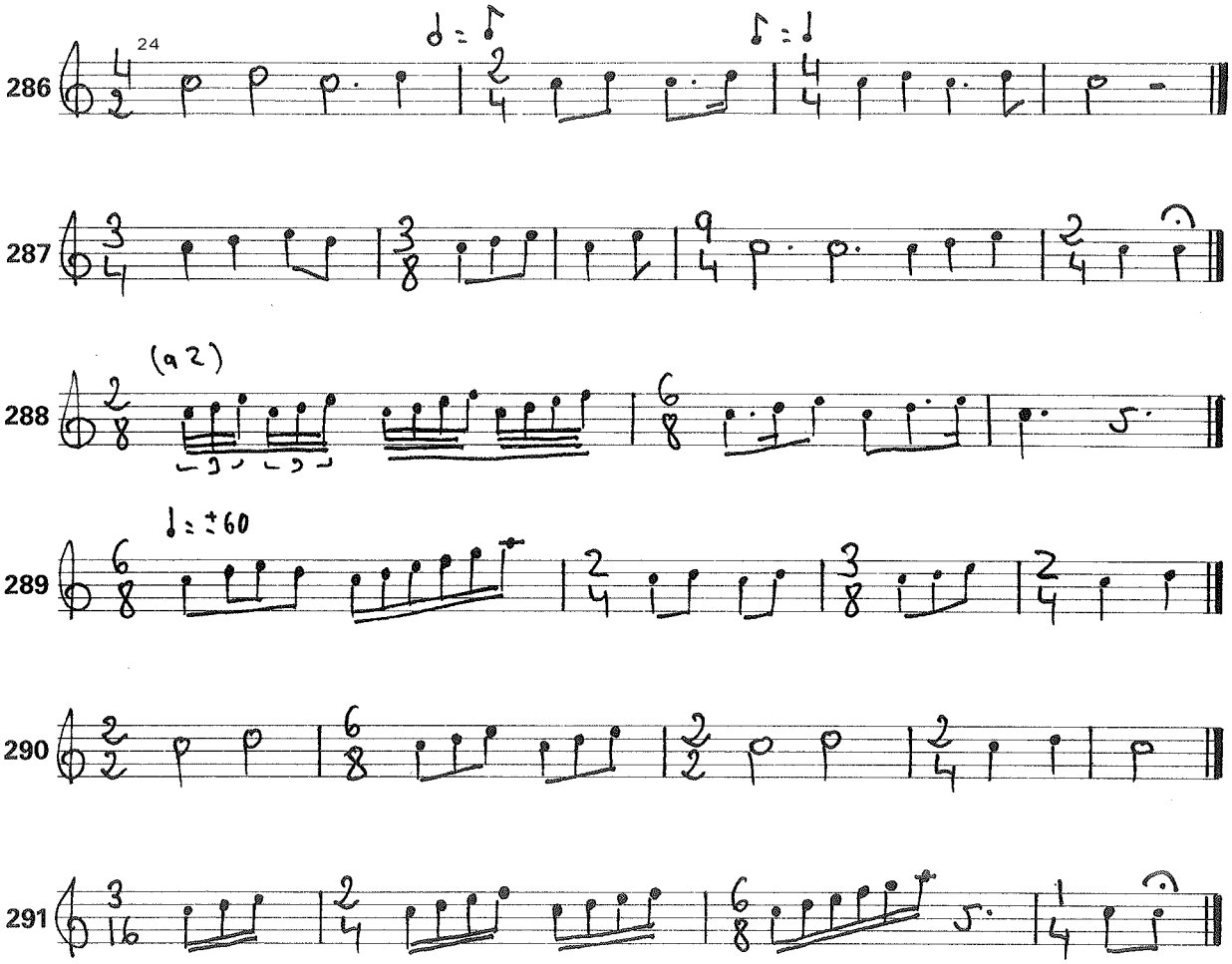
[21] La consideración de los compases de amalgama es un tema sujeto a revisión. En efecto, los compases de numerador 5, 7, etc., funcionan algunas veces como la fusión de dos elementales; pero otras veces son auténticos compases de 5 ó 7 partes. Este tema está, además, muy en relación con el de los compases de partes desiguales, que veremos el próximo curso.

[22] El 5/8 y el 7/8 deben ser tratados (al menos, en principio) como compases mixtos o de partes desiguales. No presentaremos aquí ejemplos de tales compases.

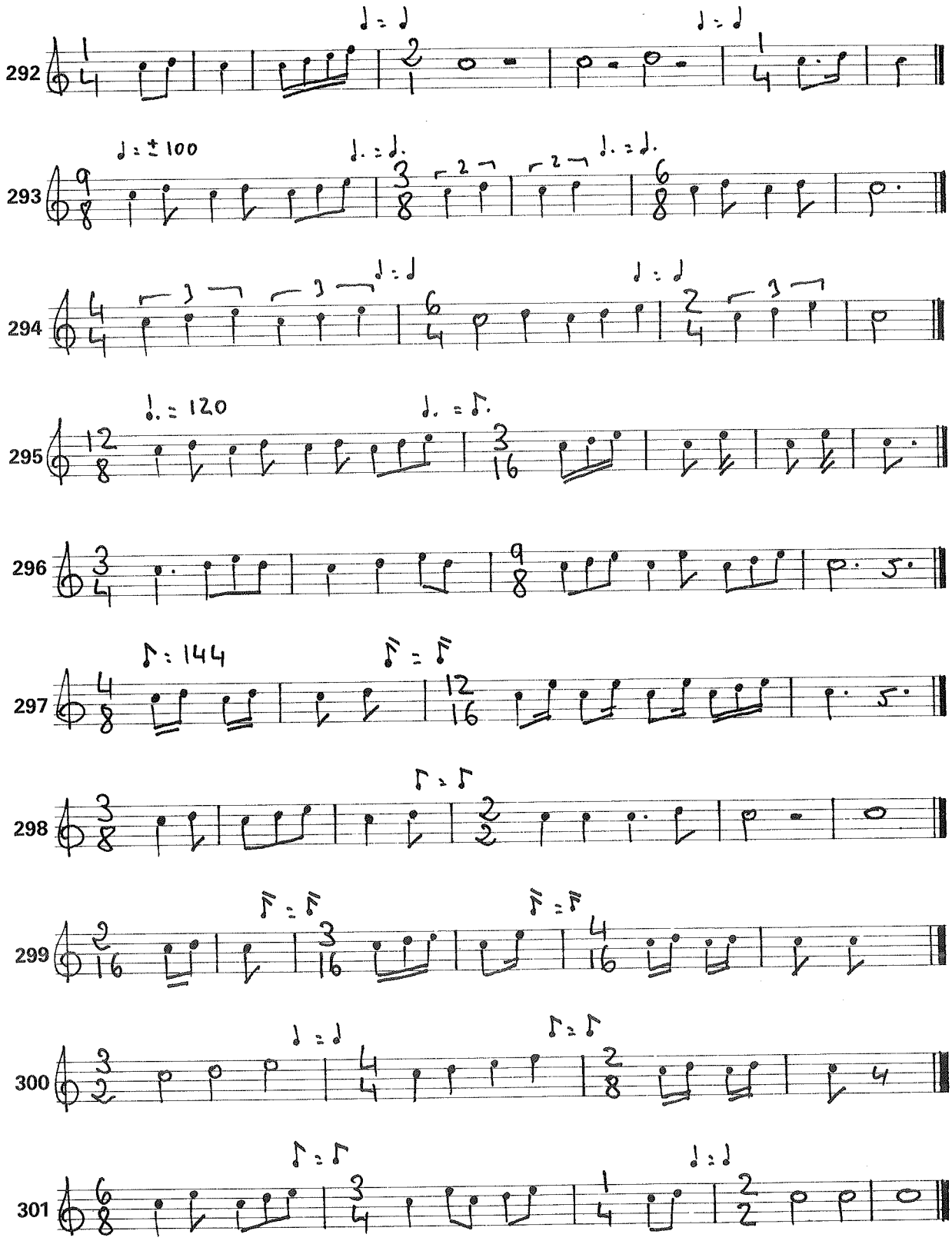


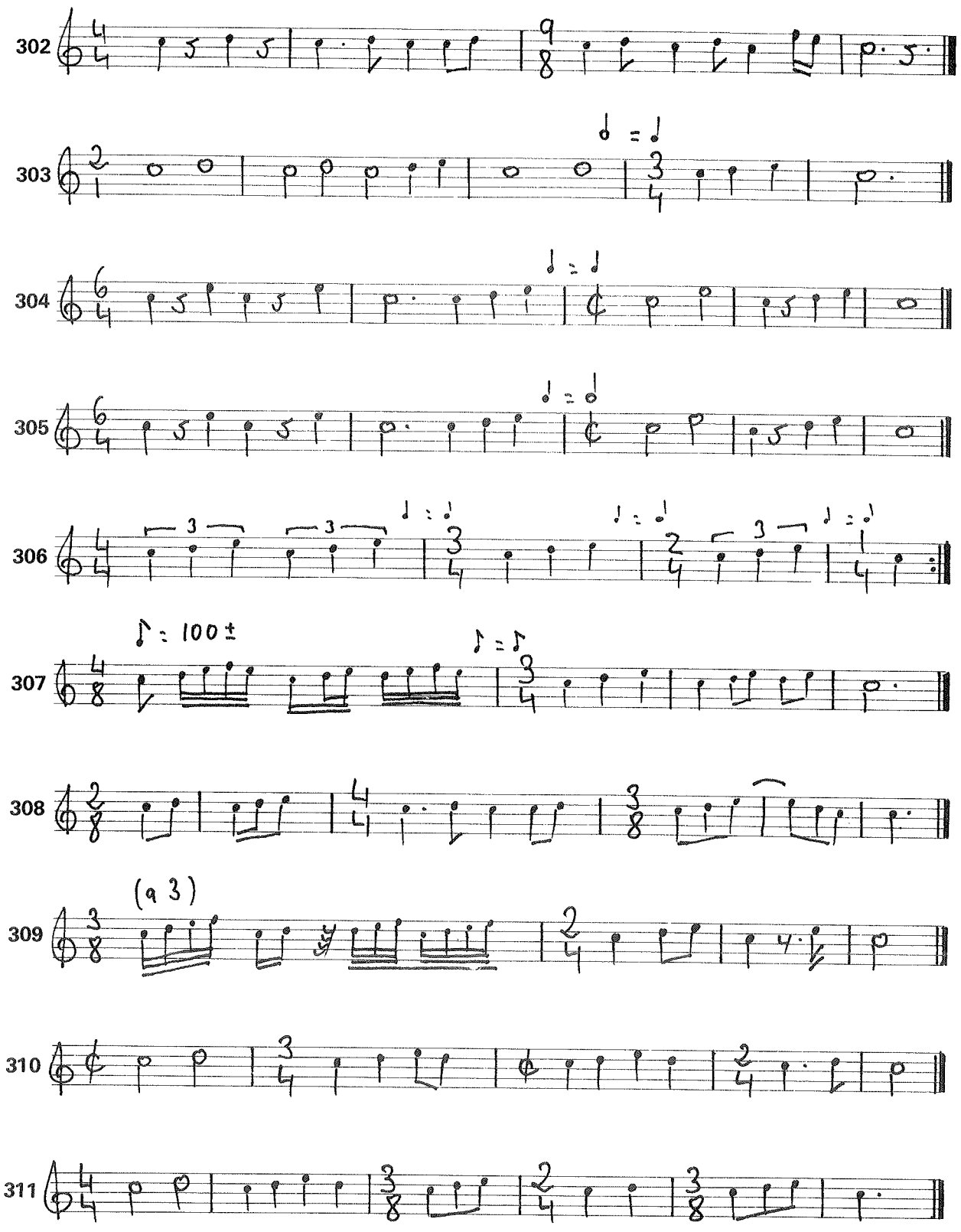
Sobre estos compases precedentes volveremos en el próximo libro de lectura rítmica, dándoles una mayor perspectiva y un tratamiento más actual que el tradicional aquí expuesto.

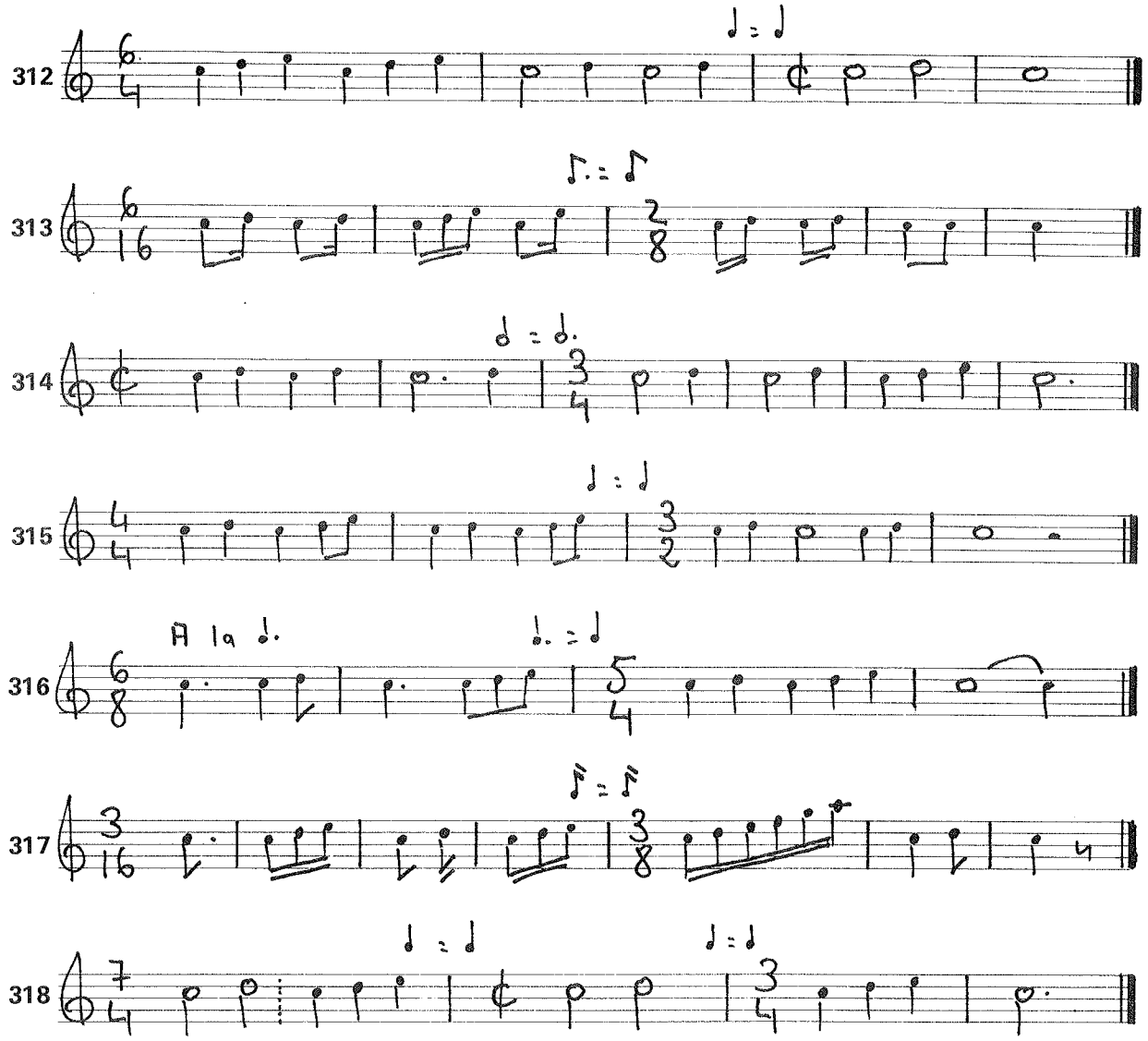
Terminados los ejercicios en estos nuevos compases, presentaremos una tercera serie de ejercicios de combinatoria[23] a nivel de la música tradicional. En el I Curso trabajamos una primera serie con cambios de compás en igualdad de pulsación o parte; en el II trabajamos los cambios de compás en igualdad de figura, que es —como allí decíamos— el caso más empleado en la práctica. En este III Curso veremos algunos casos especiales con los nuevos compases que acabamos de practicar y repasaremos los dos supuestos practicados anteriormente, en ejemplos algo menos fáciles. Presta mucha atención a las indicaciones sobre las líneas de cambio de compás, recordando que cuando no existe ningún tipo de indicación en tal lugar, debemos sobreentender que el cambio se realiza en igualdad de figura (corchea =coechea):



[23] Recordamos que *combinatoria* es el aspecto del Solfeo relativo a los cambios de compás y sus posibles equivalencias.
[24] No tiene mucho sentido utilizar en la práctica equivalencias como las de este ejercicio. Las presentamos como simples ejercicios didácticos.


292
293
294
295
296
297
298
299
300
301

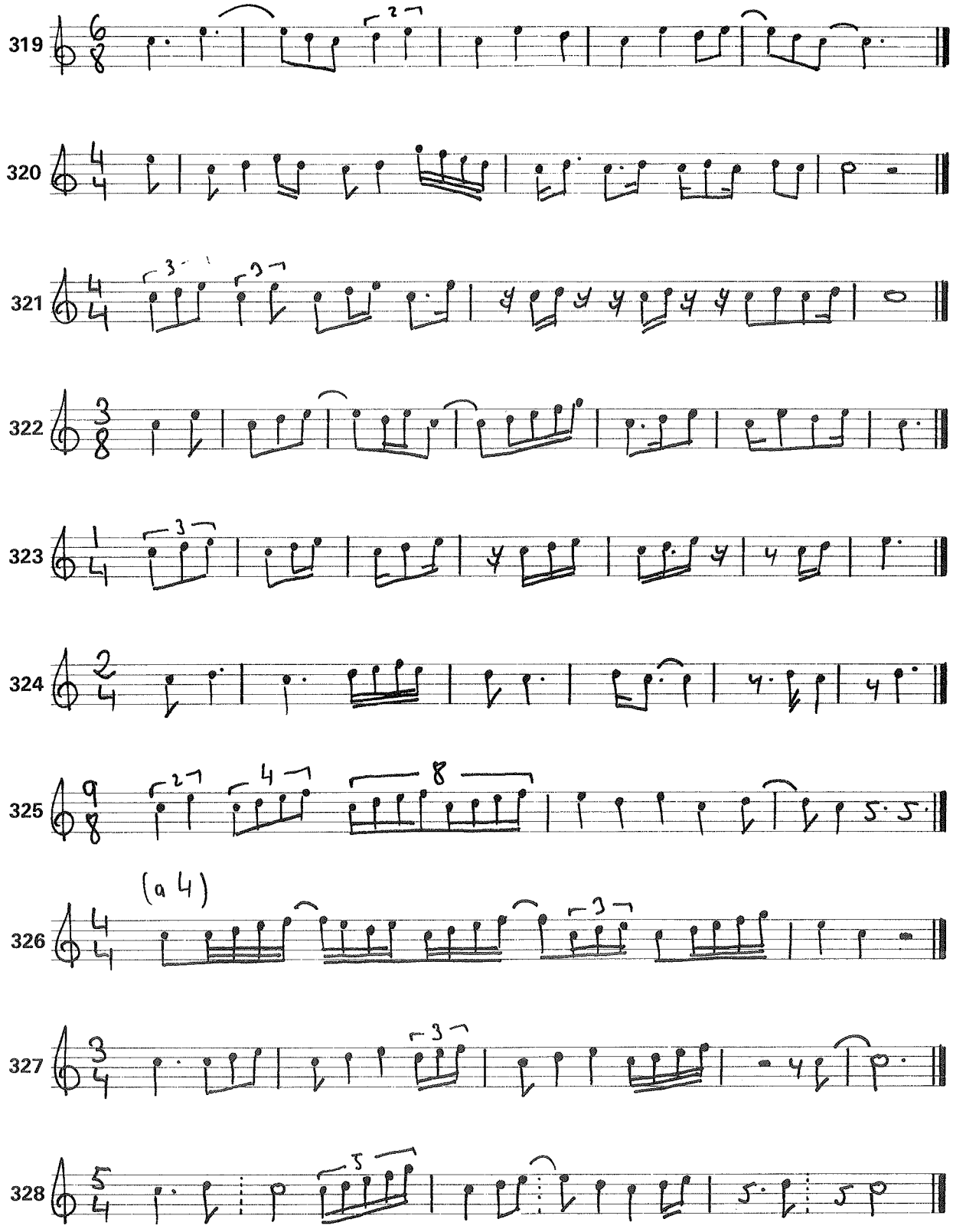

302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
♪ = 100±
(a 3)

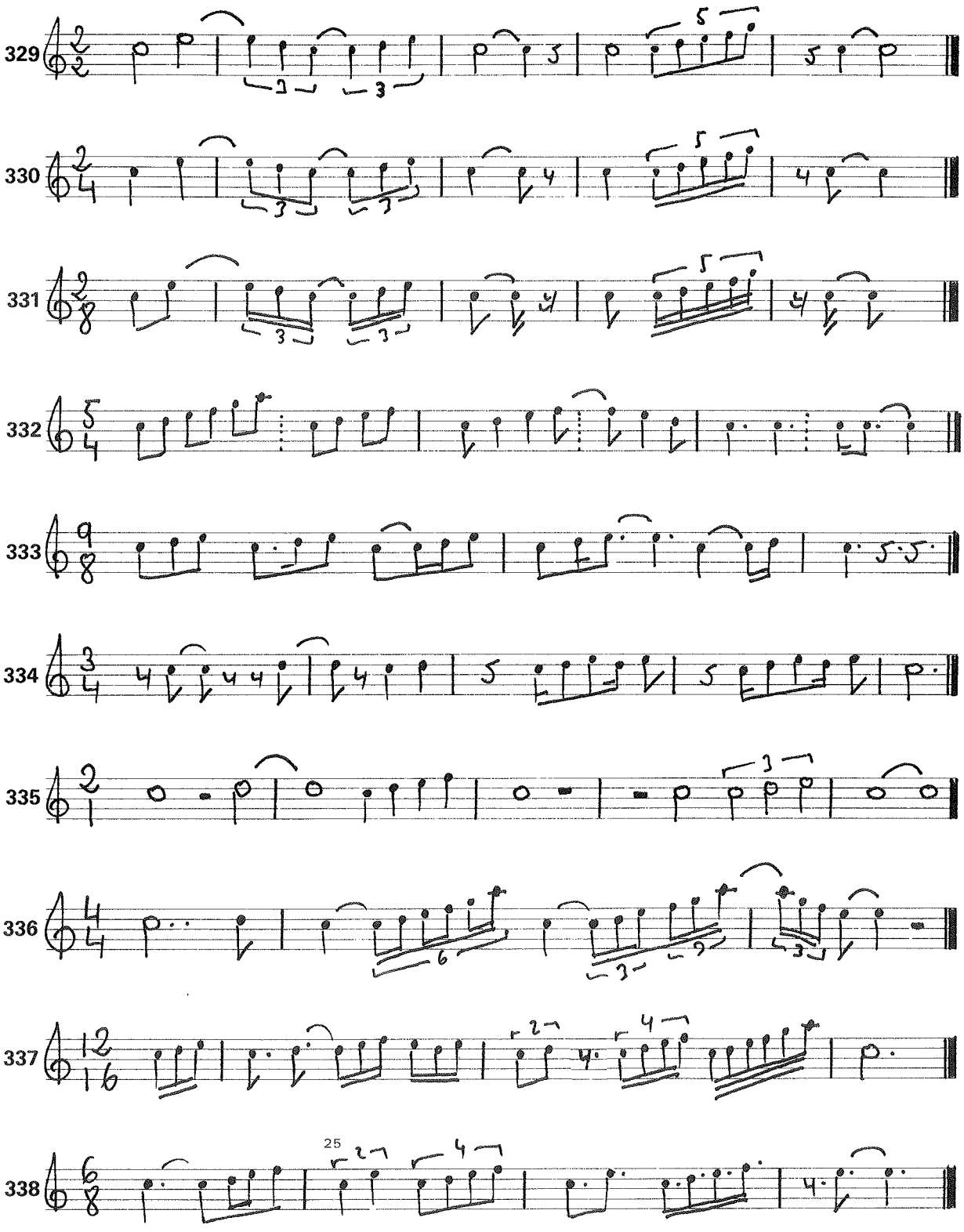


Hemos visto a lo largo de estos tres cursos la práctica totalidad de las medidas, ritmos y compases que se utilizaron en la música anterior a nuestro siglo, pero que siguen teniendo hoy perfecta vigencia. Podemos asegurarte que encontrarás muy pocos recursos rítmicos y métricos en las partituras de los clásicos (en el sentido más amplio de la palabra) que no hayan sido presentados a lo largo de estas páginas.

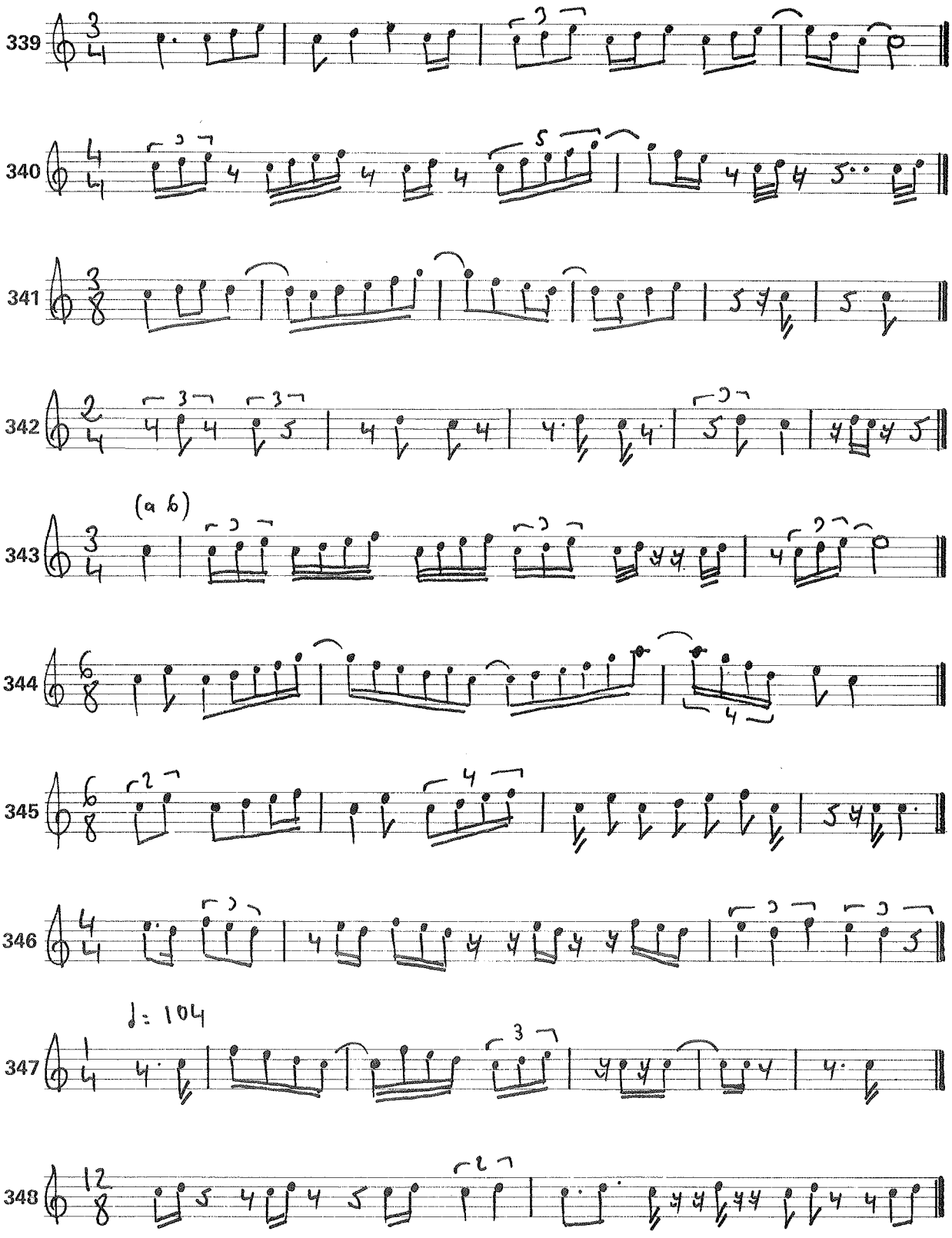
Lo que te ofrecemos a continuación es una larga serie de breves ejercicios de lectura rítmica que son una combinación y síntesis de las figuraciones, valores, ritmos y compases que hemos estudiado hasta el momento. Deliberadamente entremezclamos ejercicios en compases muy diversos para que te acostumbres a pasar de unos a otros con toda rapidez y seguridad.

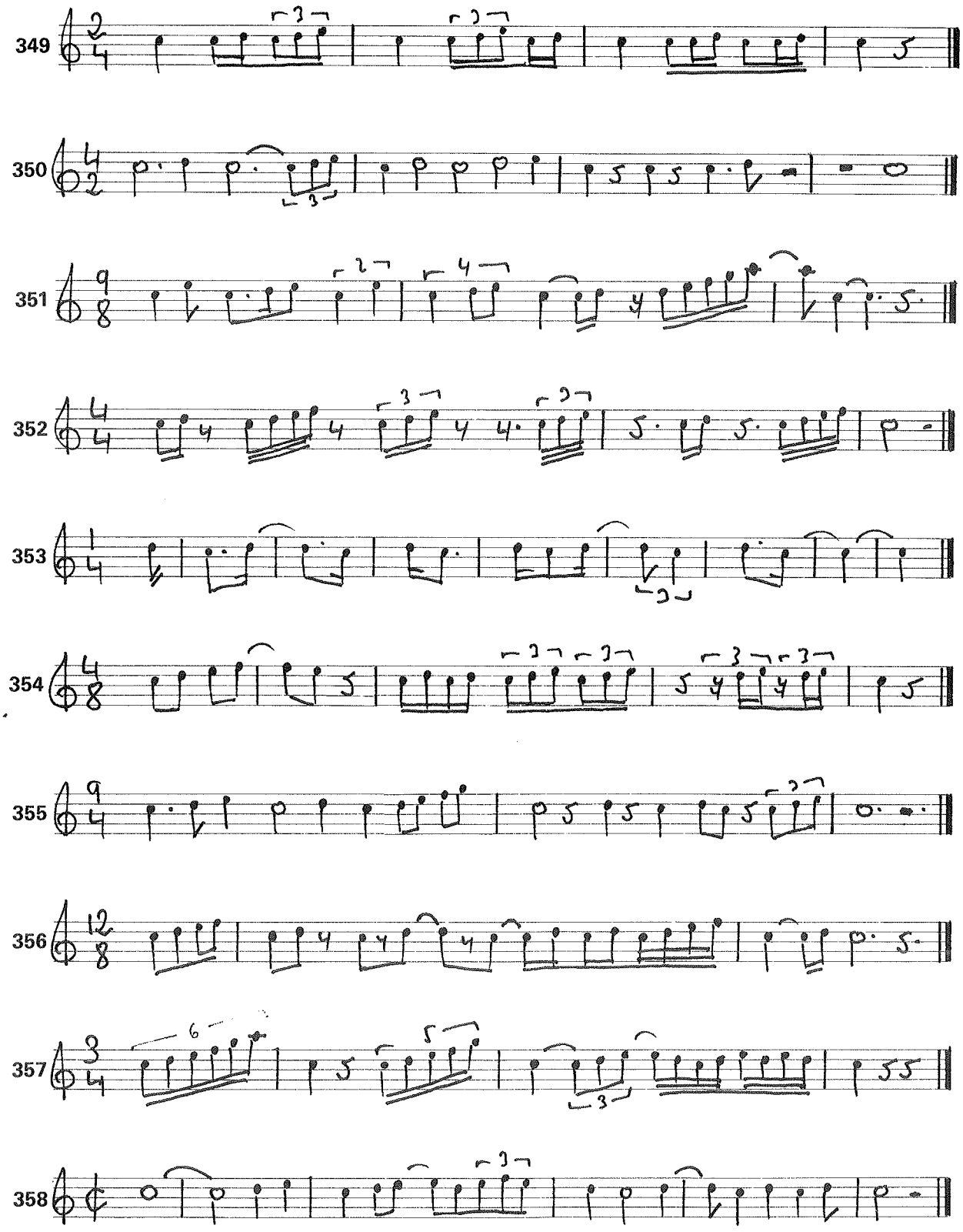
Con el fin de centrarnos únicamente en el aspecto rítmico de los siguientes ejemplos, utilizamos series correlativas de notas (Do, Re, Mi, etc.) escritas siempre de forma que faciliten la lectura.

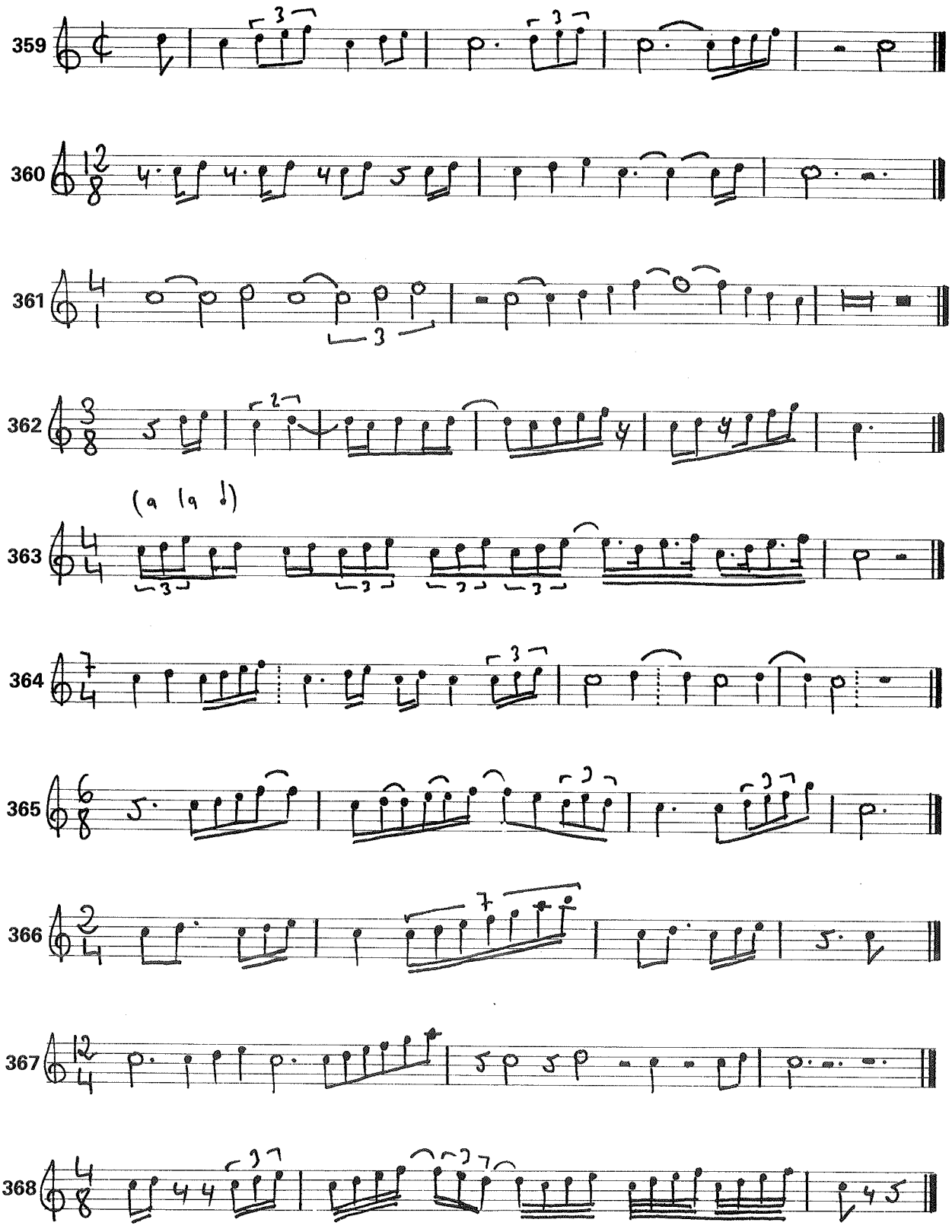

319
320
321
322
323
324
325
326
(a 4)
327
328

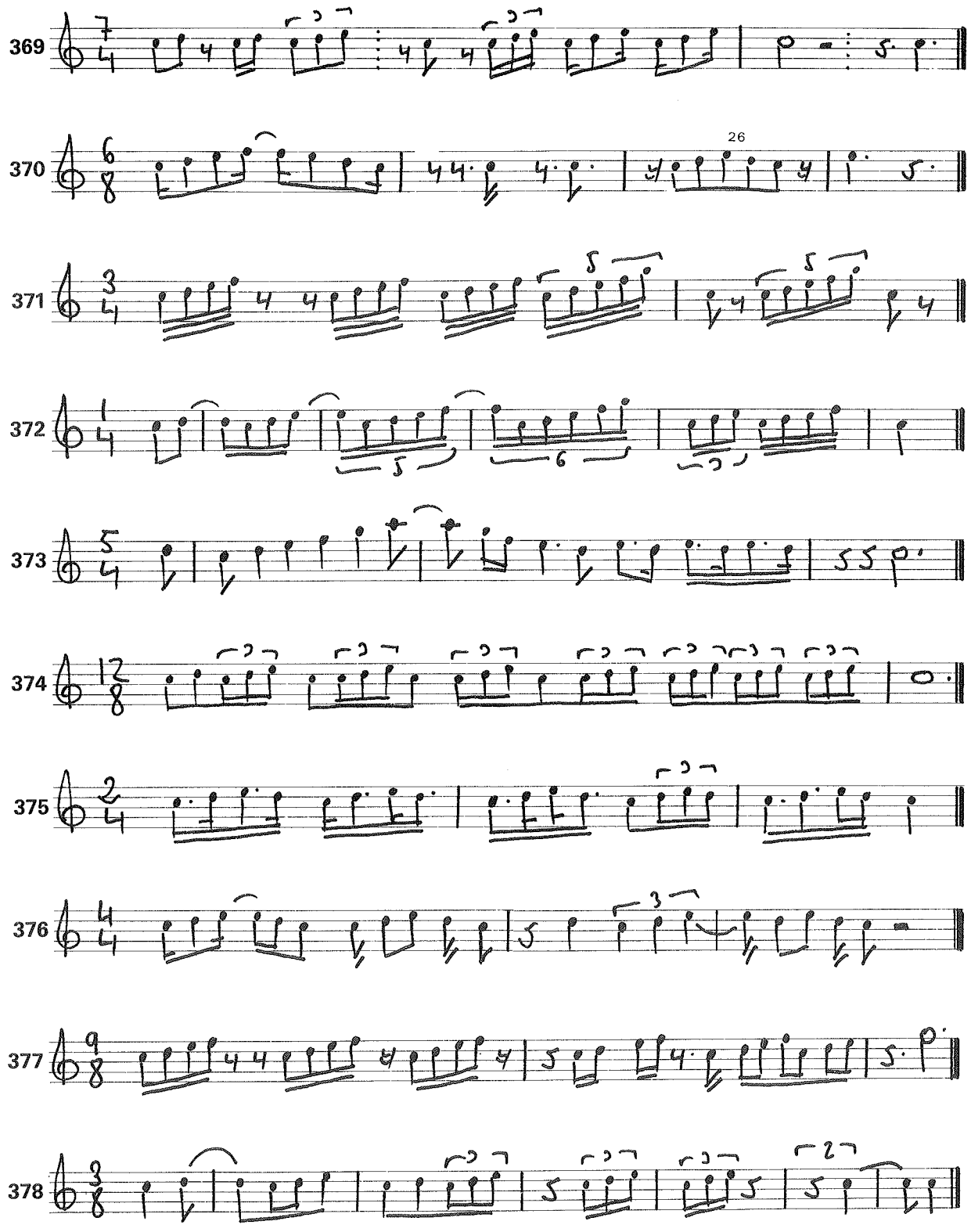


[25] Los compases 2.º y 3.º de este ejercicio son idénticos.

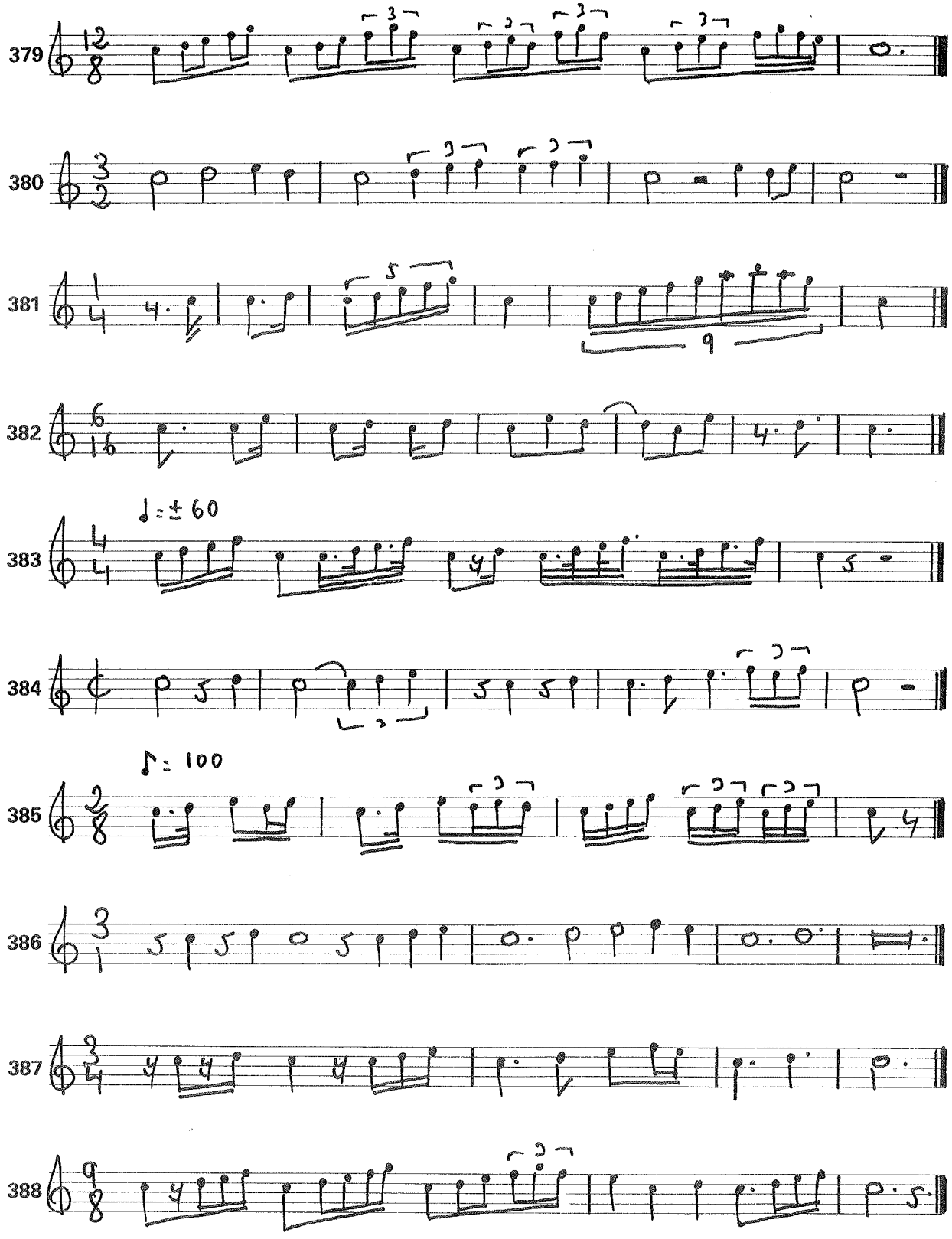

339
340
341
342
343
(a b)
344
345
346
♩= 104
347
348

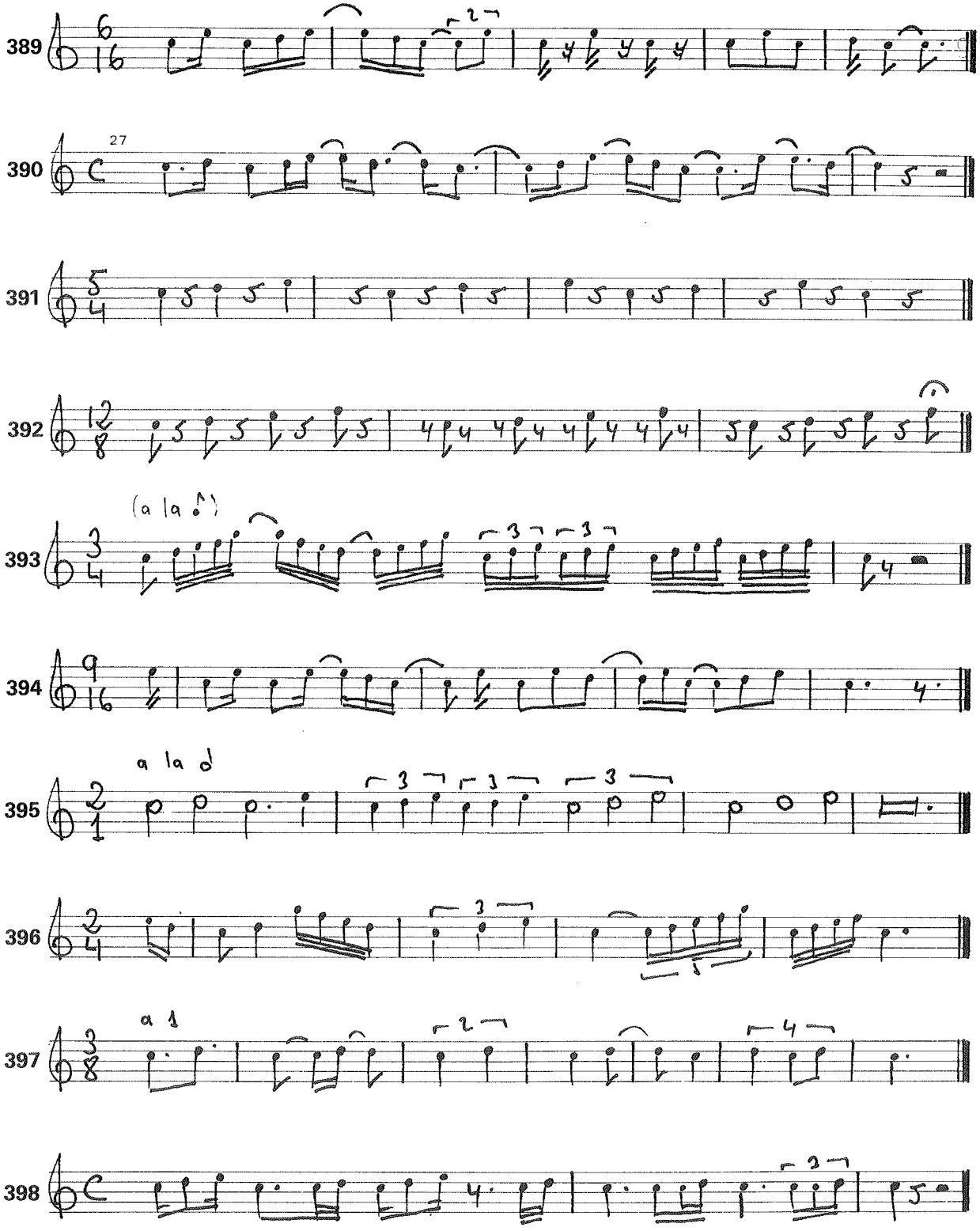

349
350
351
352
353
354
355
356
357
358


359
360
361
362
(a la !)
363
364
365
366
367
368

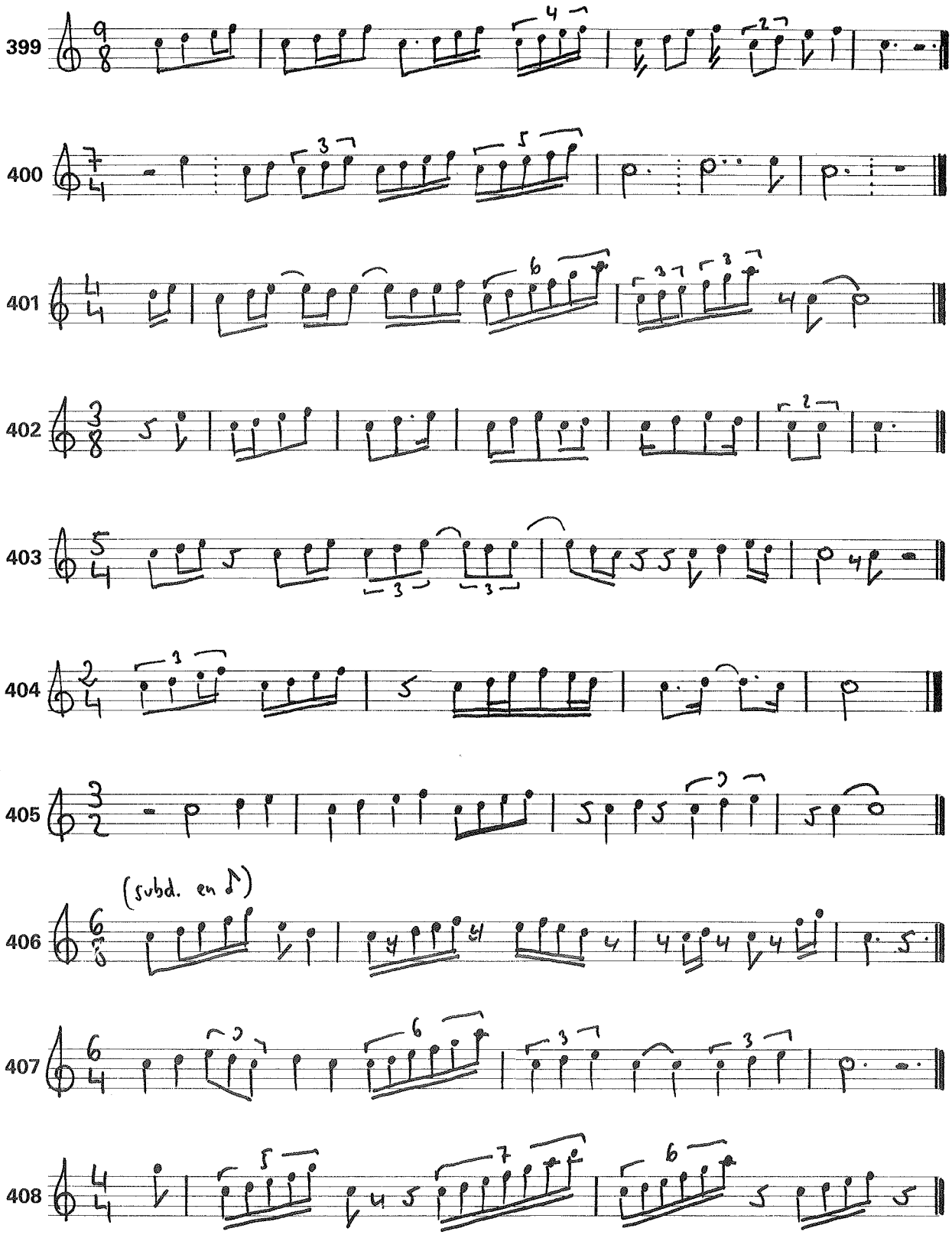


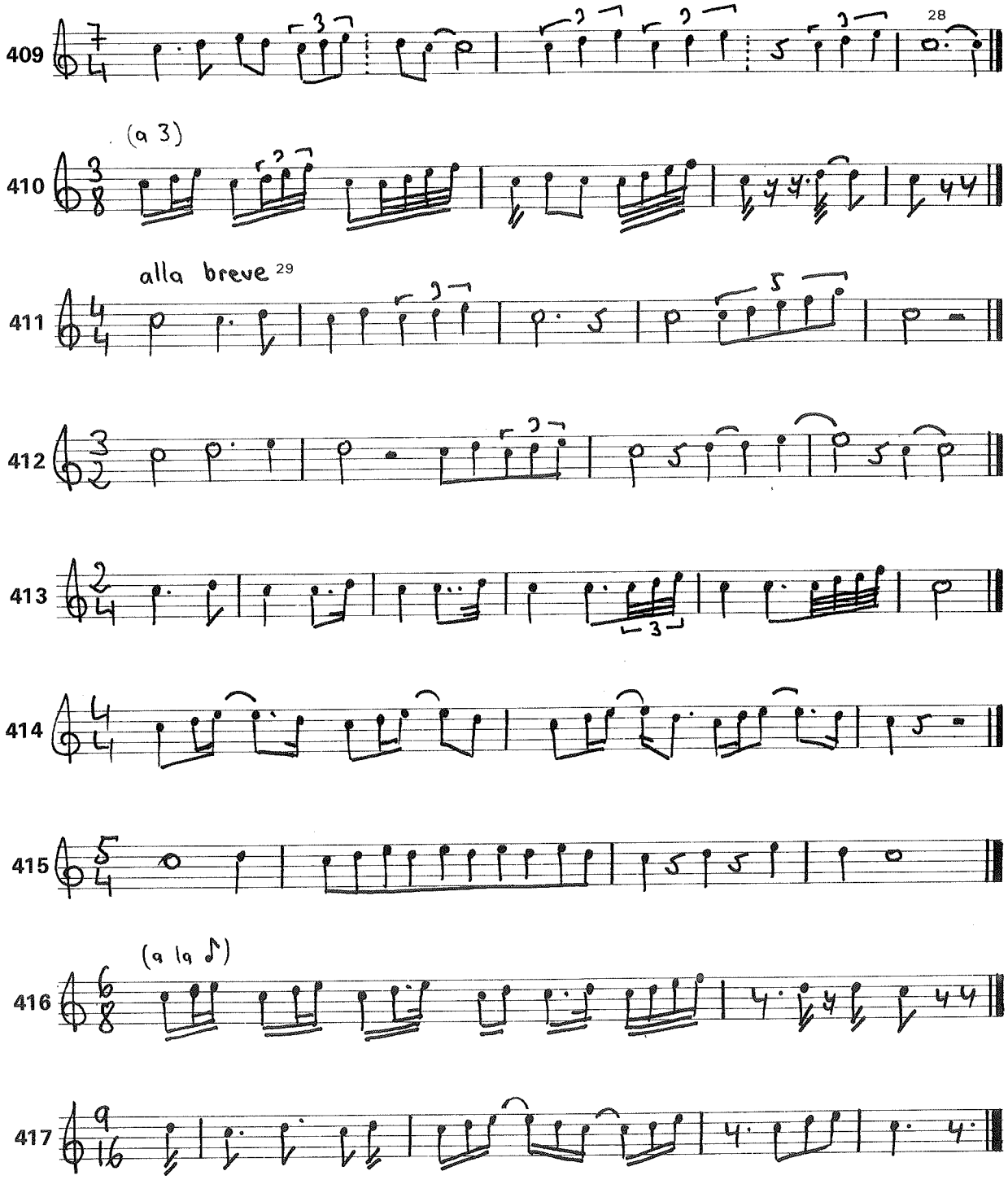
[26] Esta forma de escritura de síncopas no estaría muy bien vista tradicionalmente.


379
380
381
382
383
♩ = ± 60
384
385
♪ = 100
386
387
388



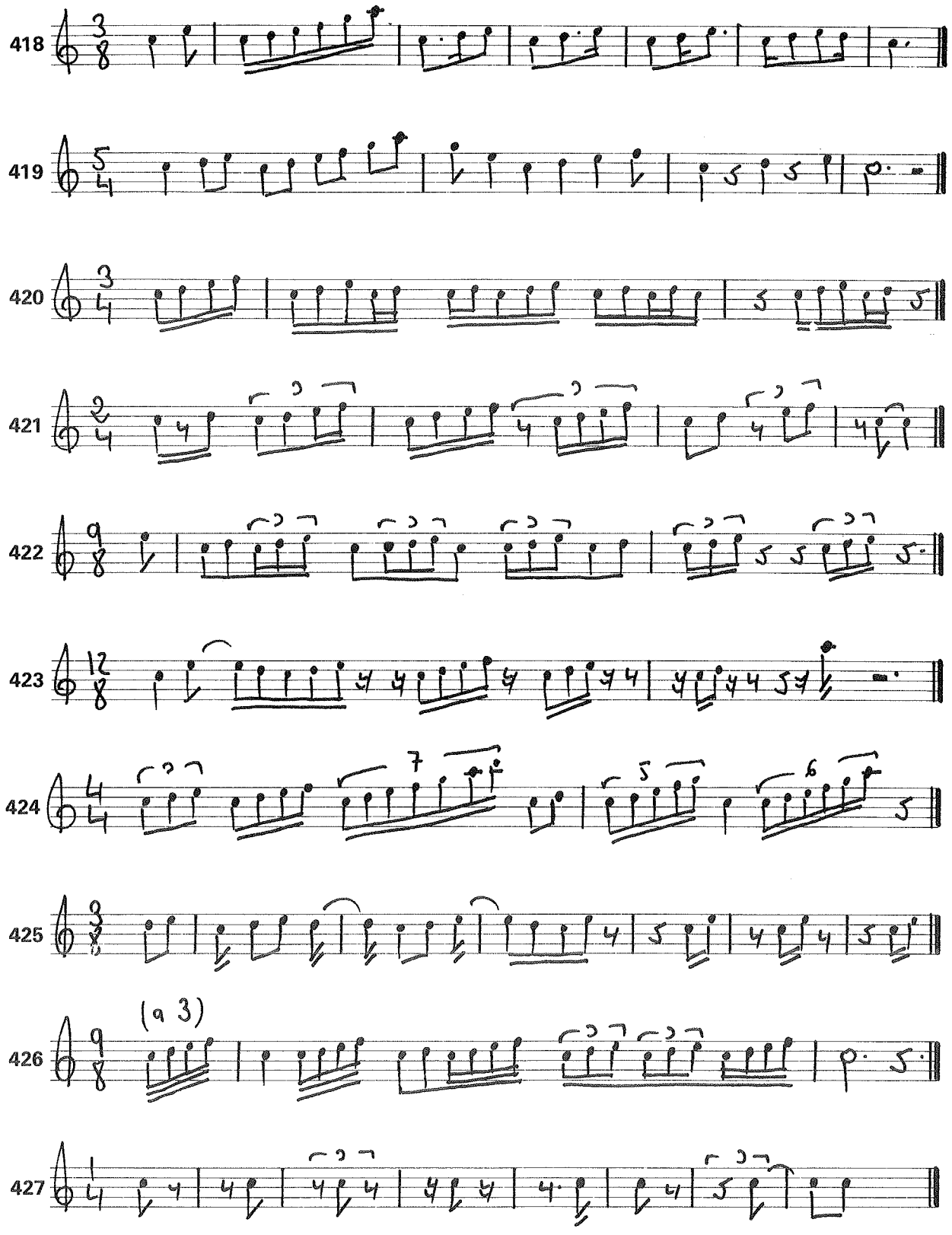
[27] No nos gusta mucho el sustituir el quebrado 4/4 por la letra C. Aquí presentamos algún ejemplo escrito en tal sistema por la tradición clásica que posee.

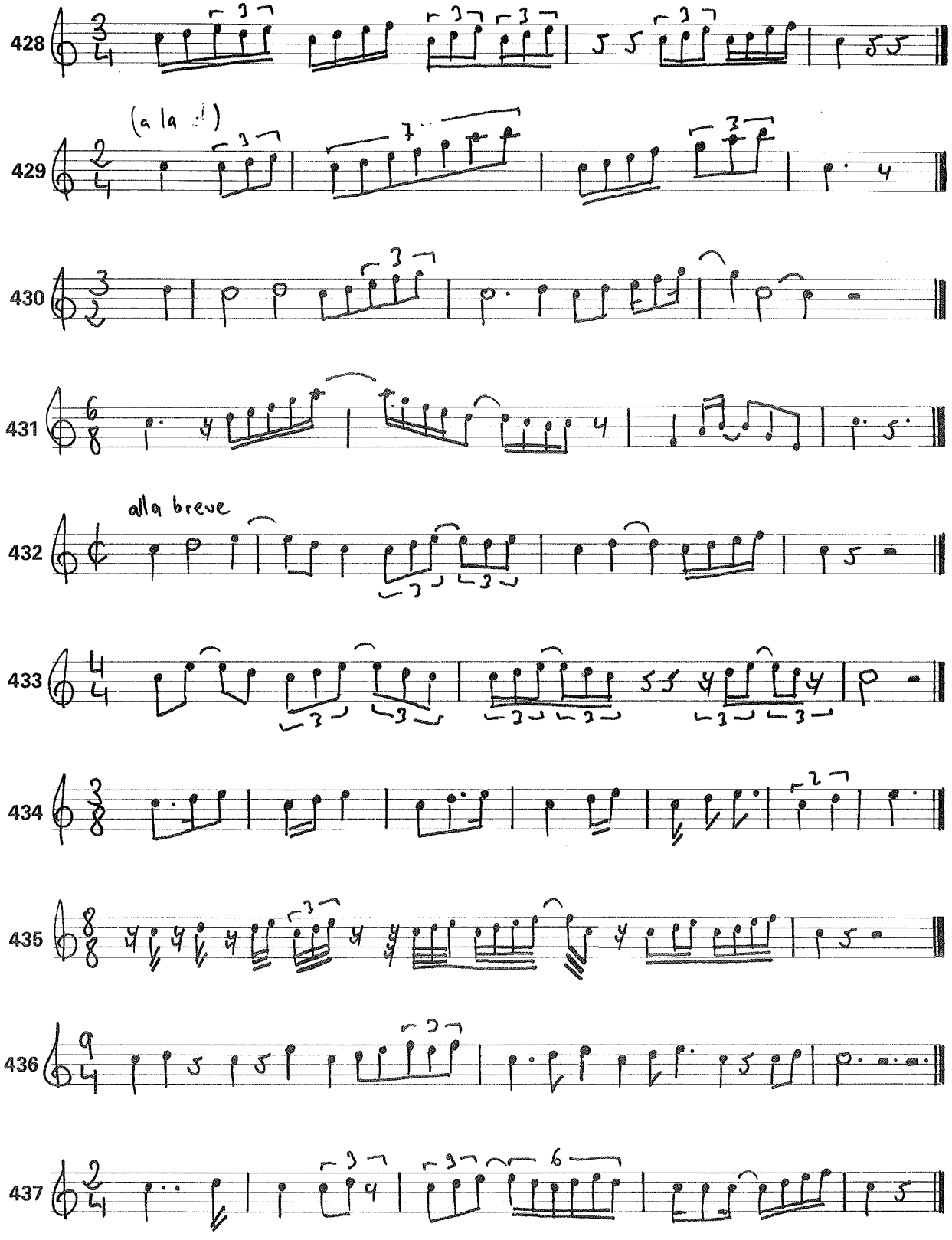

399
400
401
402
403
404
405
406
(subd. en ♪)
407
408

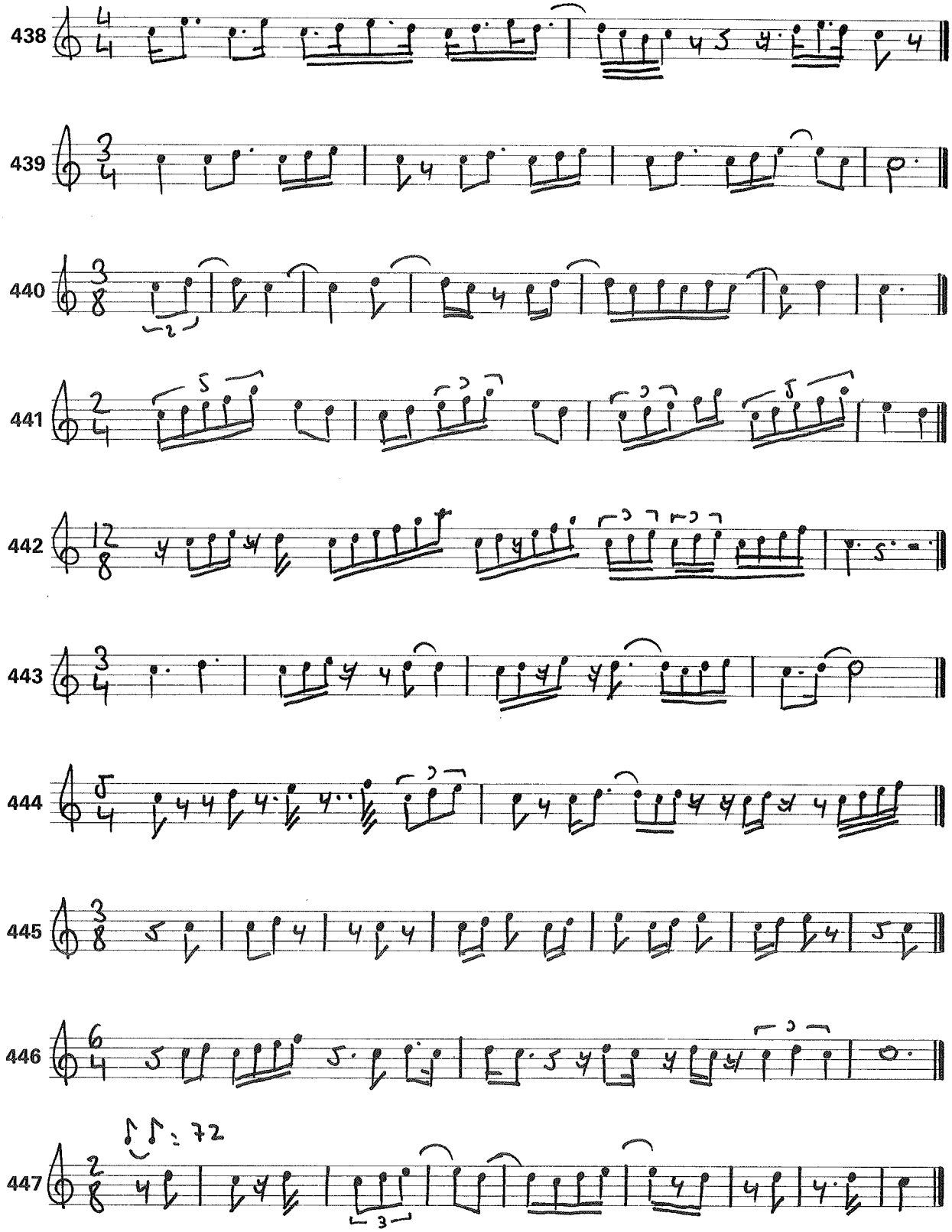


28 Pese a ser éste un compás de amalgama, esta escritura sería correcta por ocupar una misma nota toda la duración del compás y tratarse además de un compás final.

29 Decir *alla breve* equivale a decir *a la blanca*.


418
419
420
421
422
423
424
425
426
427
(a 3)

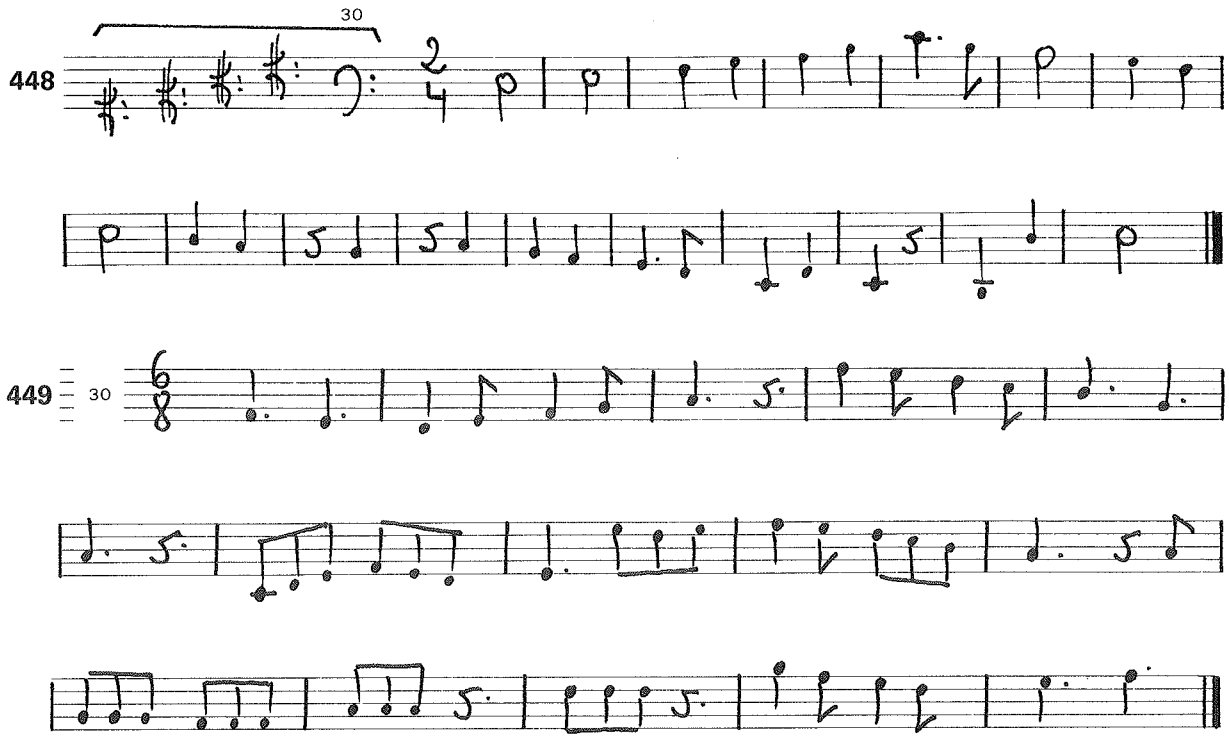

428
429
(a la)
430
431
432
alla breve
433
434
435
436
437


438
439
440
441
442
443
444
445
446
447
72
3

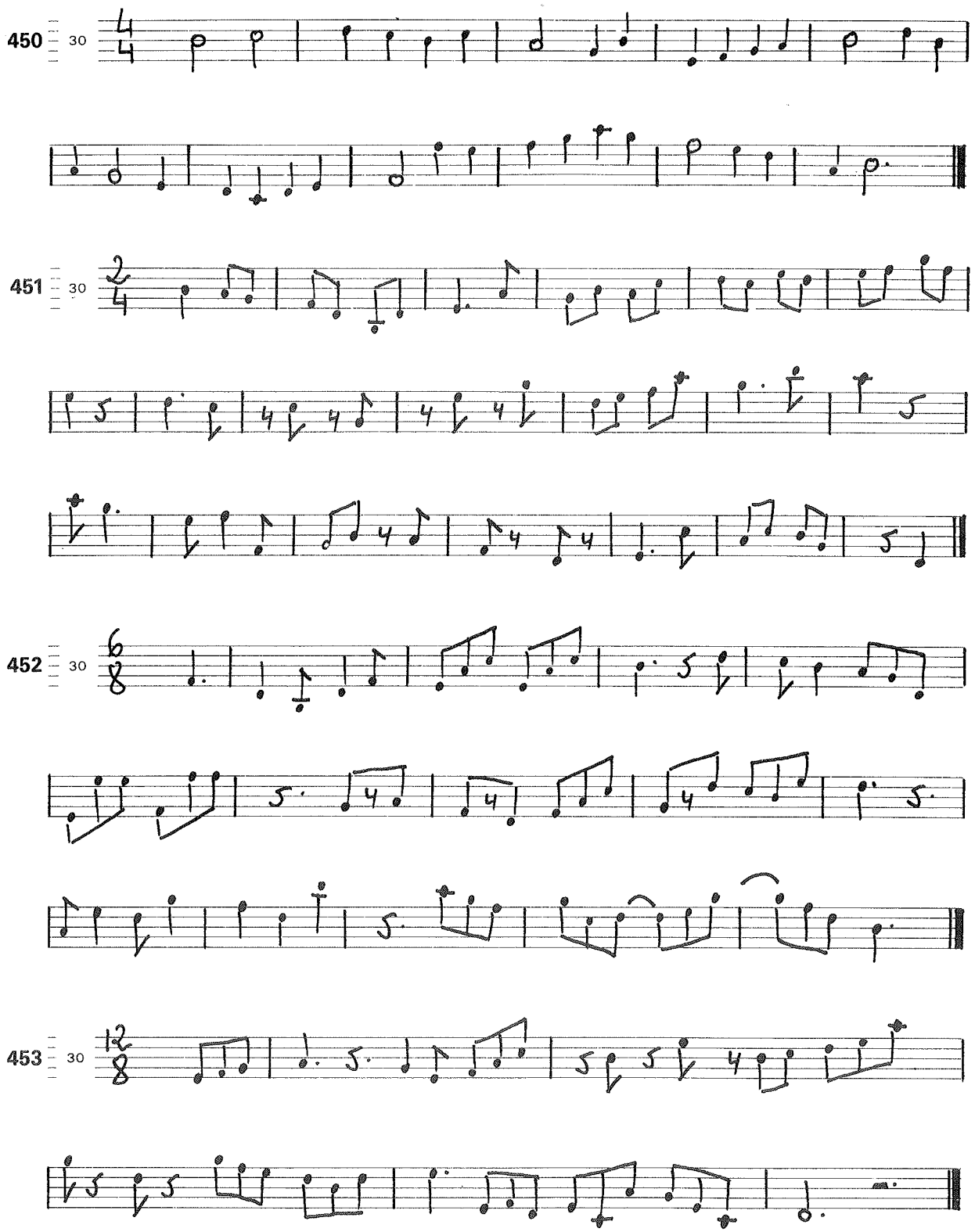
Entramos aquí en lo que podríamos considerar como segunda parte de este libro. Vistas y repasadas las principales figuraciones y valores de nuestro sistema básico, no dedicaremos los próximos y últimos ejercicios a aspectos nuevos de la rítmica o métrica, sino a ciertos temas de la lectura de notas propiamente dicha: primero, a la lectura en claves diversas; después, a la lectura con frecuentes líneas adicionales; y por último, a la agilidad y fluidez de lectura.

Sobre el tema de la lectura en diversas claves, ya hemos expuesto nuestro criterio en diversas ocasiones. Y es —en síntesis— que puesto que en las últimas décadas se ha generalizado más y más el empleo exclusivo de Sol en 2.ª y Fa en 4.ª, es en estas dos claves en las que debes principalmente acostumbrarte a leer con fluidez. No obstante, el conocimiento de las otras cinco claves te será muy útil para la práctica del transporte, aun sabiendo que esta faceta de la técnica musical es cada día menos frecuente. Por otra parte, ya quedó sobradamente dicho que la práctica de la clave de Do en 3.ª es útil para lectura de música para viola; y la de Do en 4.ª, para ciertos pasajes agudos de los instrumentos medio-graves. Ya recomendábamos al comienzo de este Tratado que los alumnos que pretendiesen estudiar específicamente algunos de estos instrumentos reseñados debieron haber comenzado en el I ó II Curso la práctica de la clave necesaria.

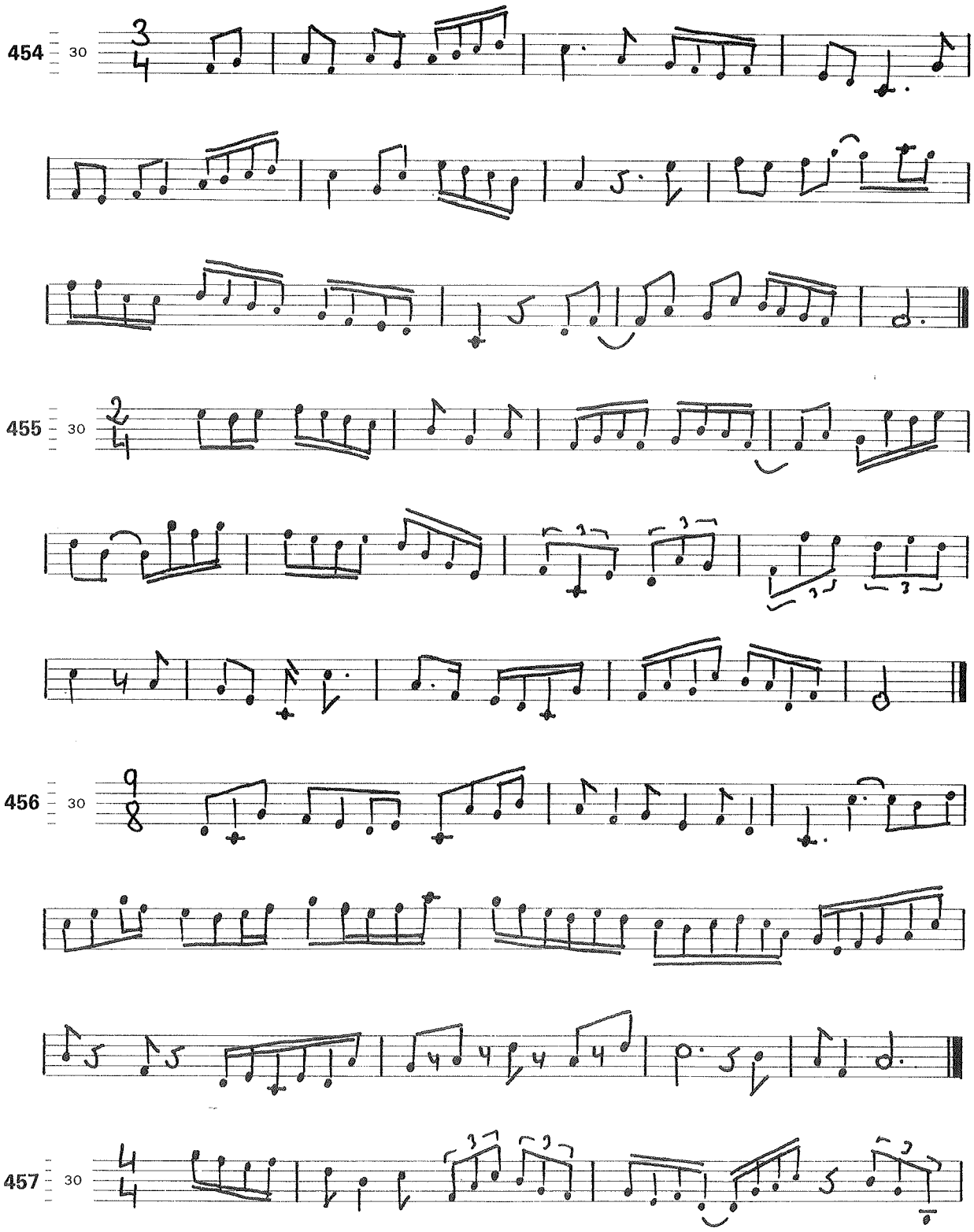
Los siguientes ejercicios están pensados para practicar gradualmente la lectura de las cinco nuevas claves. Por ello, al principio las notas aparecen siempre en valores largos y movimiento escalonado, para después moverse con intervalos más grandes. La rítmica no tiene dificultad alguna, para centrar la atención en el nombre y altura de las notas. Es bueno también que te vayas acostumbrando a leer en claves diversas con consciencia de la altura absoluta de las notas, es decir, de la octava real a la que pertenecen. Y ni que decir tiene que todos los ejercicios que aquí presentamos —al igual que todos los de los cuadernos de lectura— son para leer sin entonar.



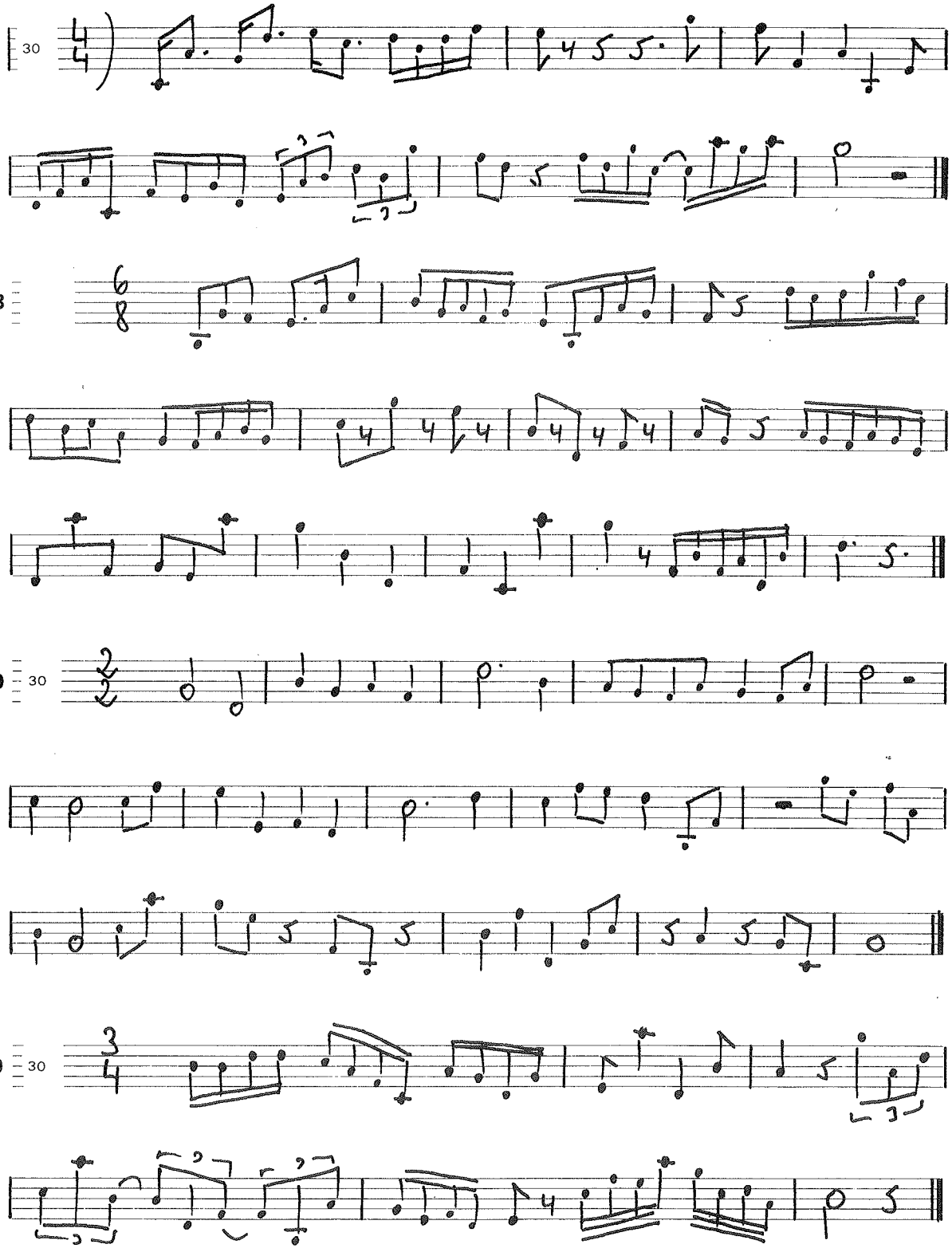
[30] Como estos ejercicios son para leer en claves diversas sucesivamente, omitimos cualquier signo concreto de clave.



[30] Como estos ejercicios son para leer en claves diversas sucesivamente, omitimos cualquier signo concreto de clave.



[30] Como estos ejercicios son para leer en claves diversas sucesivamente, omitimos cualquier signo concreto de clave.

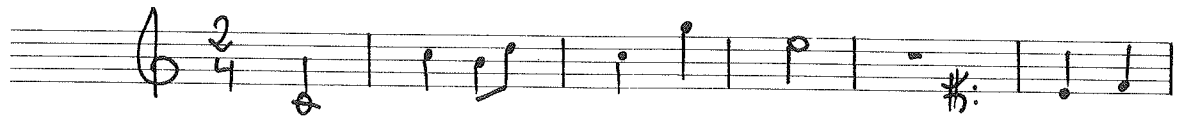


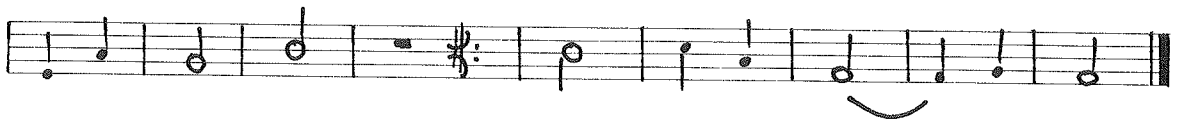
[30] Como estos ejercicios son para leer en claves diversas sucesivamente, omitimos cualquier signo concreto de clave.

El cambio de clave en el transcurso de un mismo discurso musical es algo de lo que no se debe abusar en la práctica, pues complica y confunde la lectura inútilmente. Esto no quiere decir que no debamos recurrir a cambiar la clave cuando la nueva tesitura a escribir lo requiera.

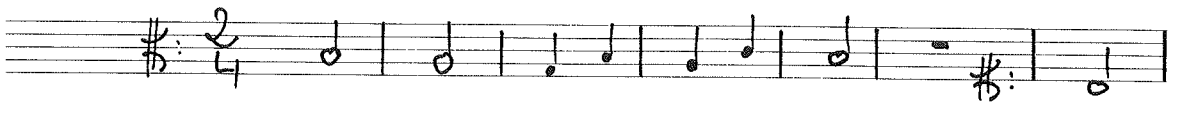
En los siguientes ejercicios los cambios de clave son muy frecuentes, pero simplemente con fines didácticos o de agilidad mental, para acostumbrarnos a cambiar con rapidez; en la práctica no suelen ni deben presentarse pasajes con tan abusiva utilización del cambio de clave:

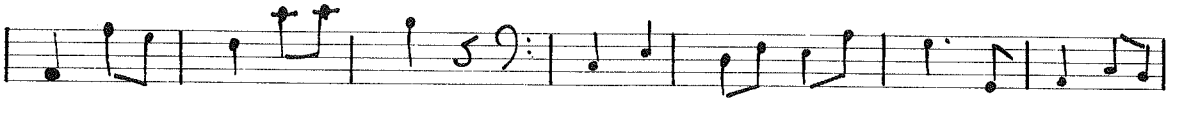
461

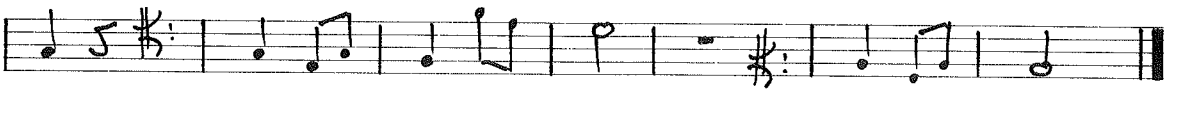




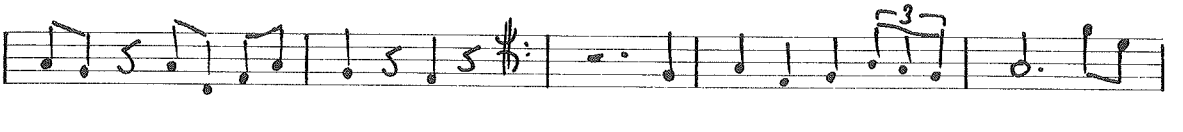
462

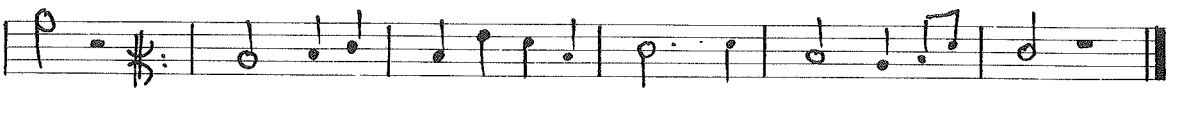


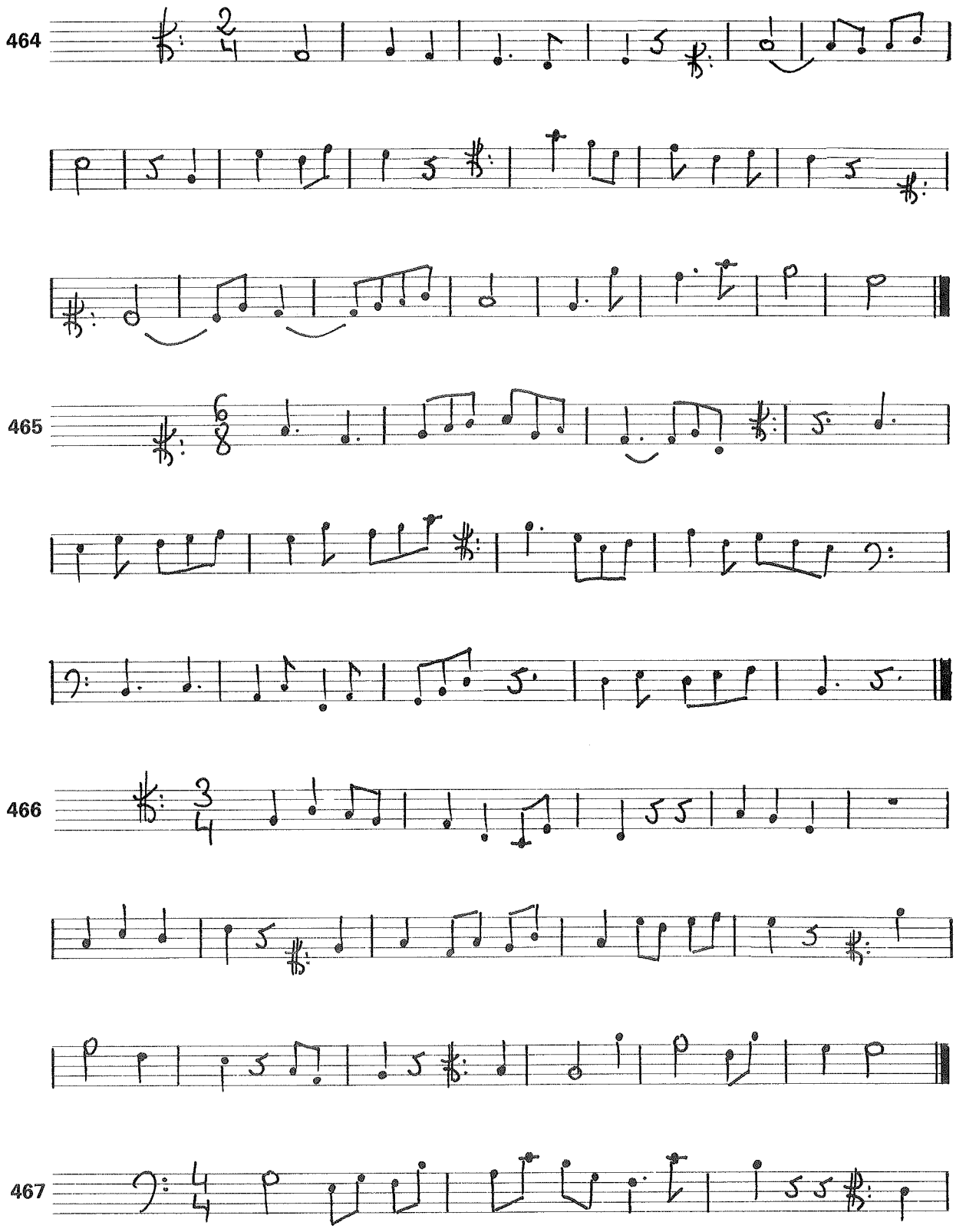


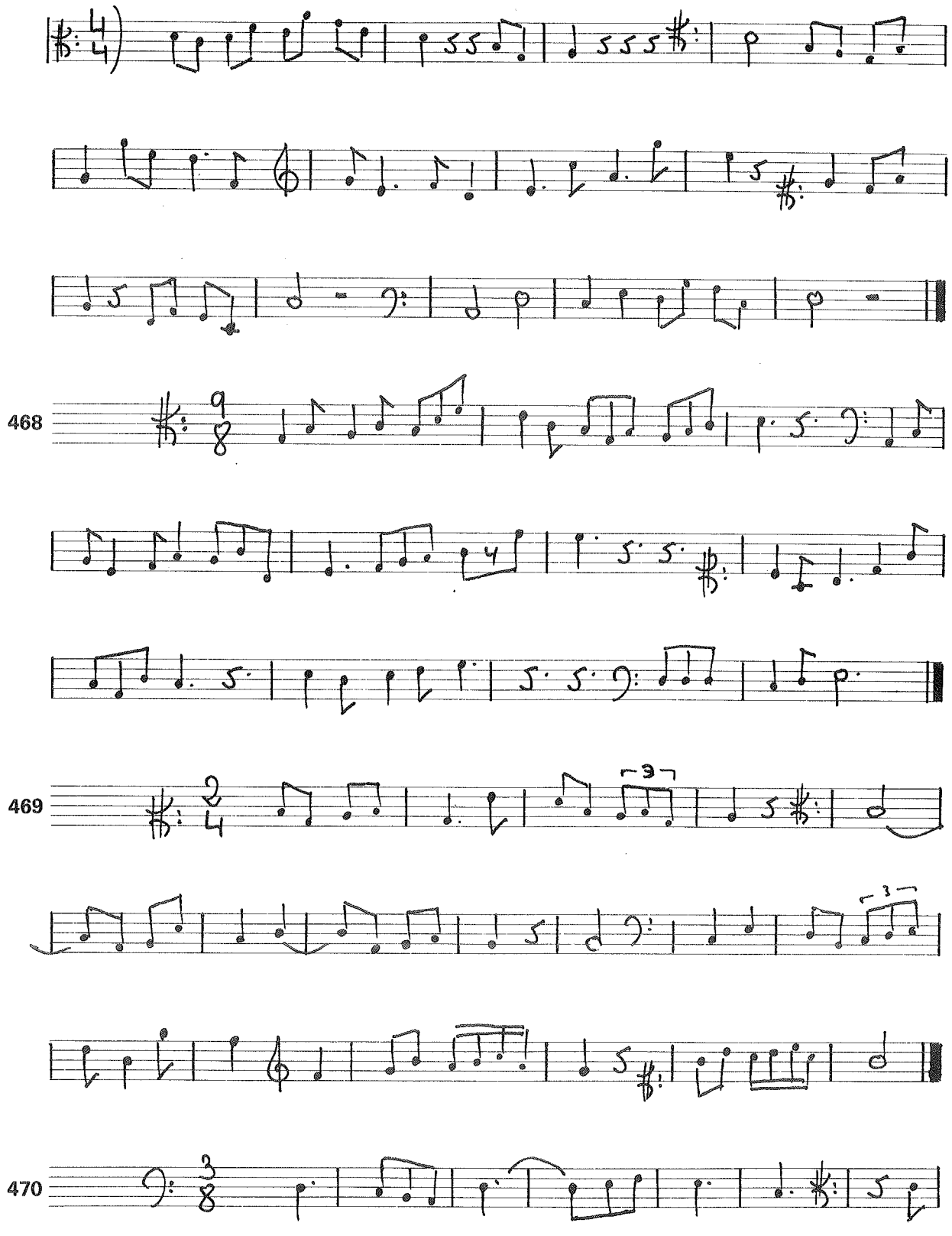


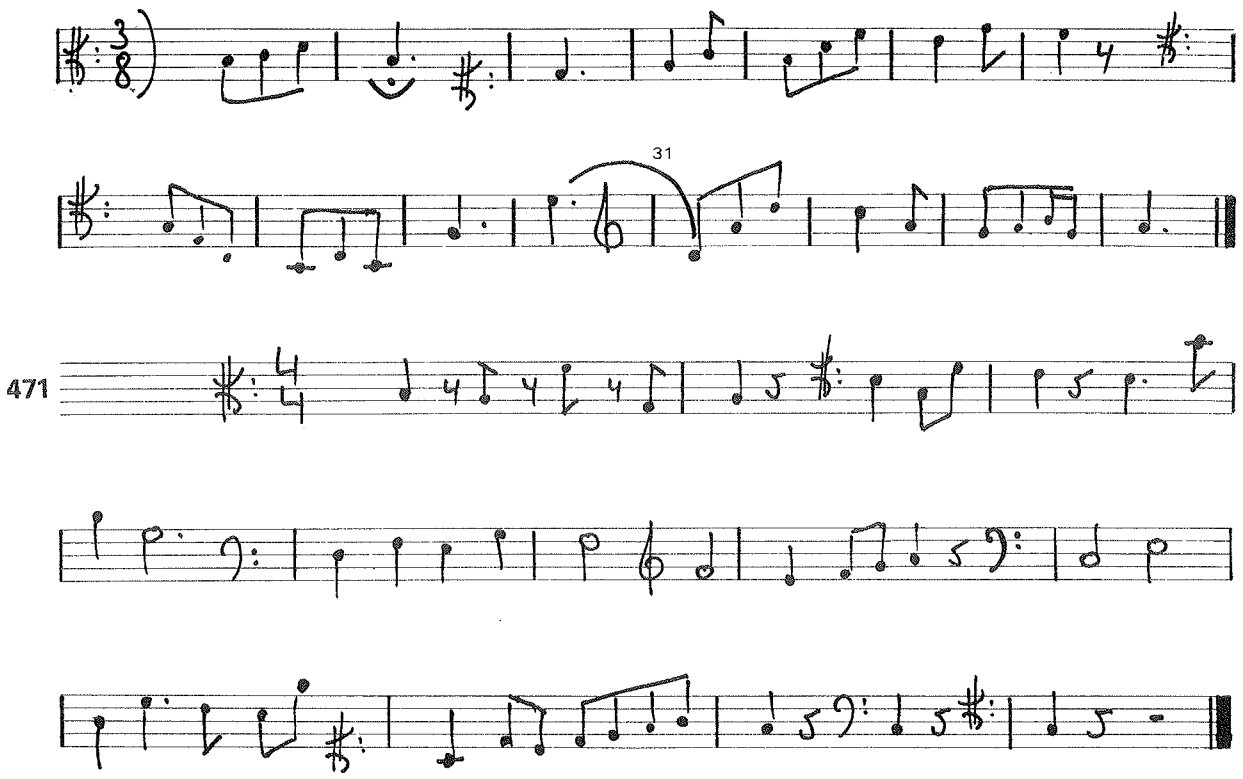
463





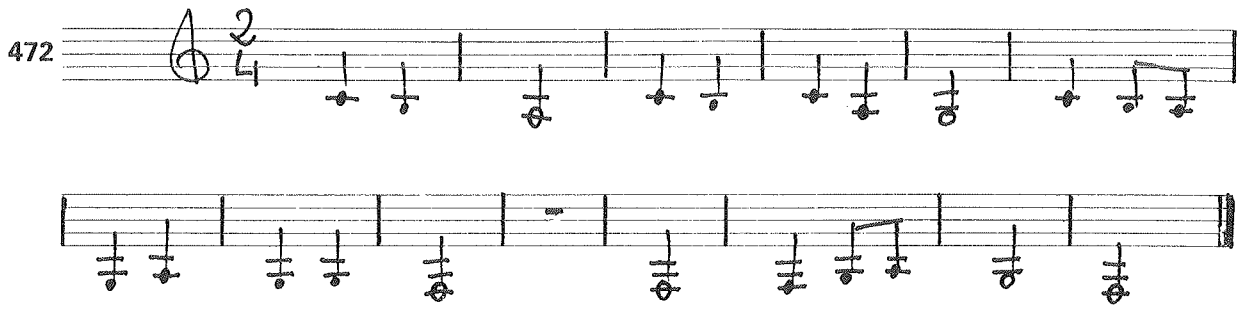

464
465
466
467


468
469
470

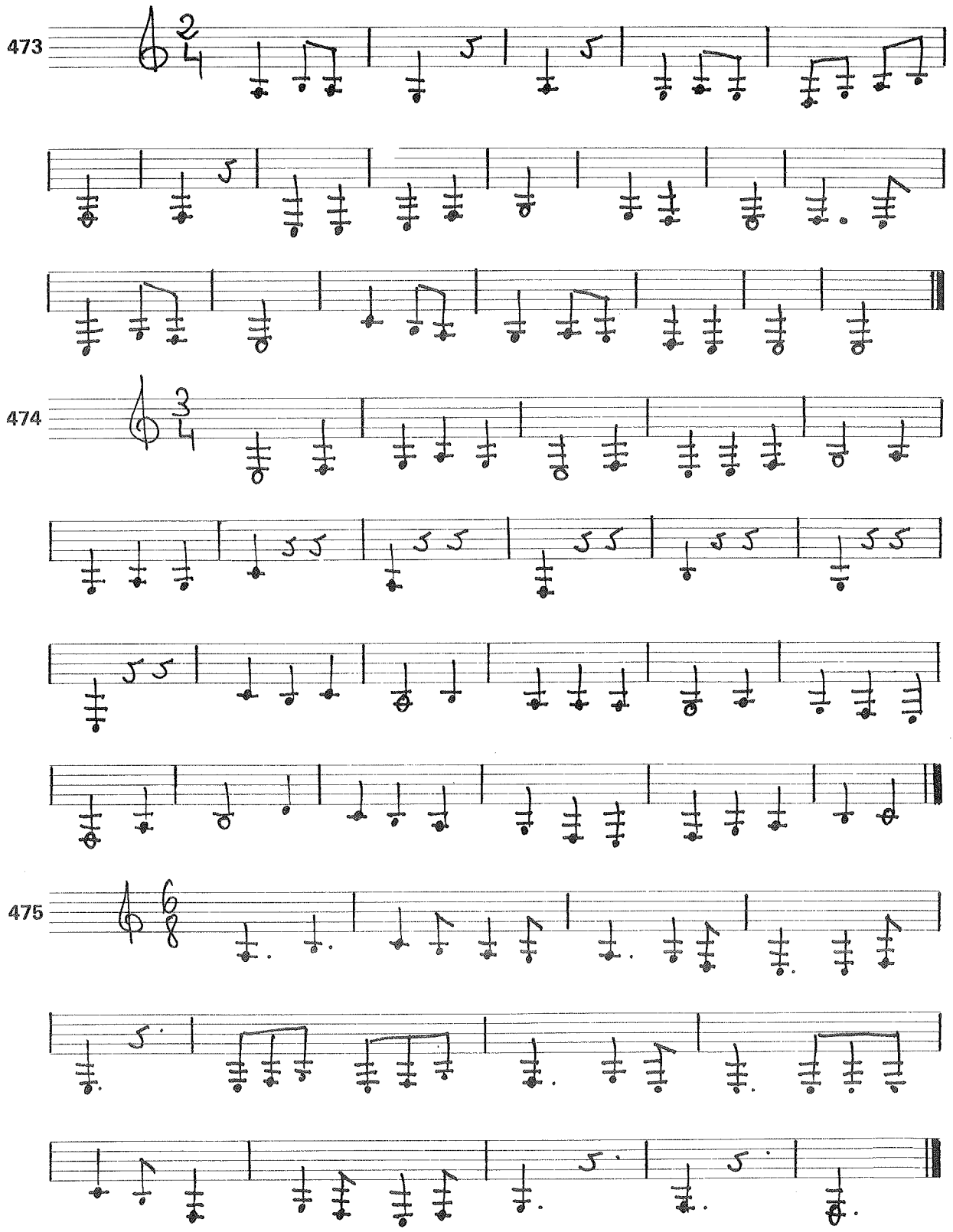


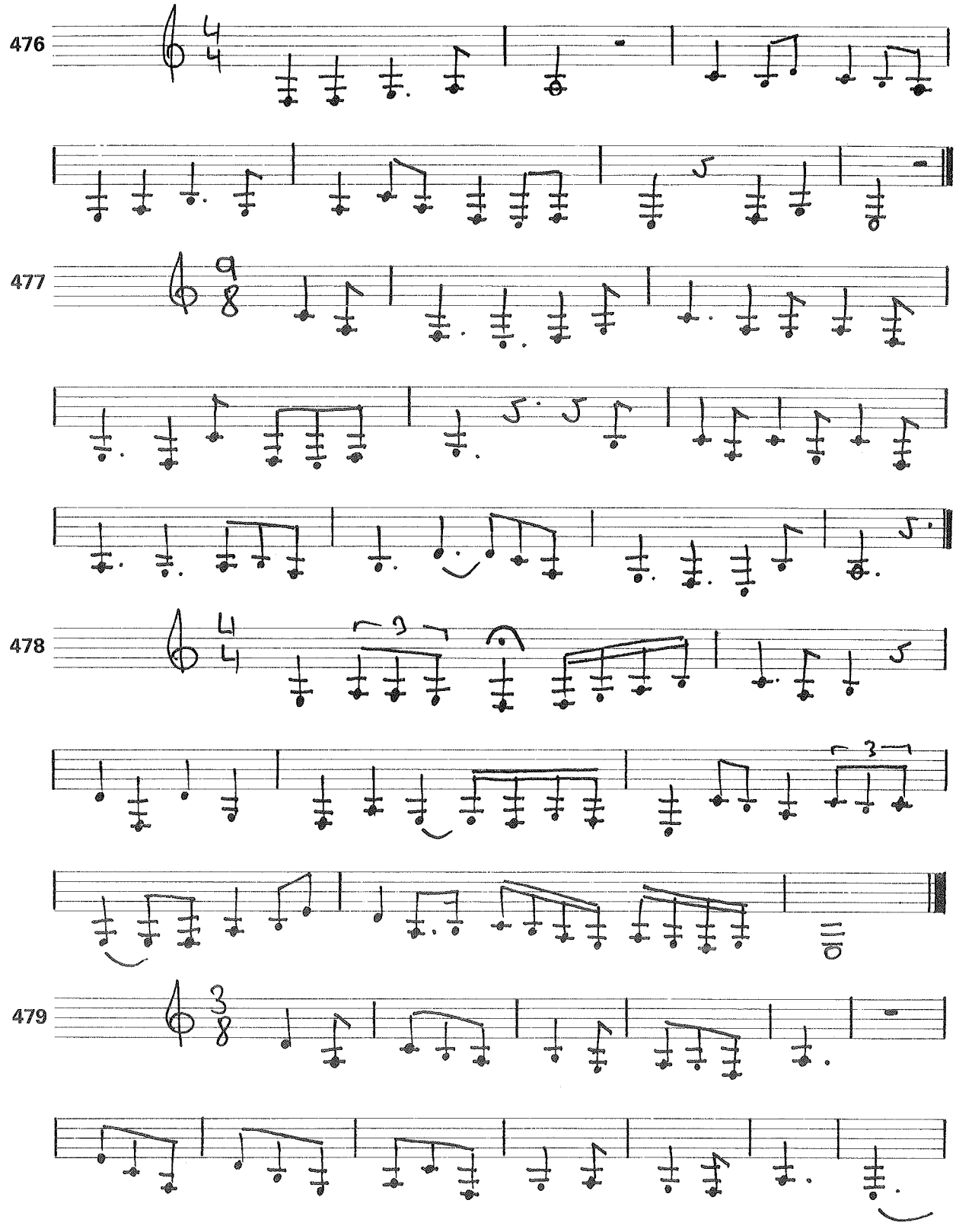
Después de haber practicado estos ejercicios en claves diversas, volveremos a la clave que Sol para ampliar la tesitura de notas trabajadas, hasta el total de la tesitura con líneas adicionales que se suele emplear en esta clave. Tal tesitura suele ir desde el Mi_2 hasta el Sol_5. A veces incluso verás el empleo de 6 líneas adicionales superiores, pero sólo en casos muy específicos de ciertos tipo de escritura (flautística o violinística, por ejemplo).

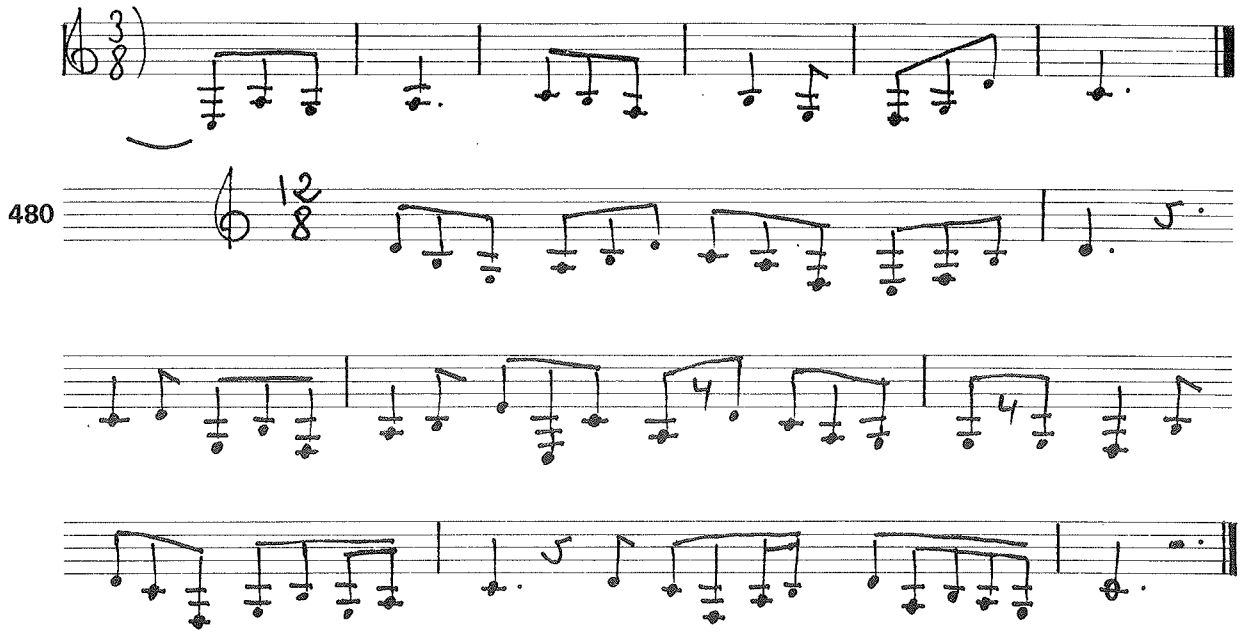
Comencemos por dominar con fluidez la región grave de la clave de Sol, en ejercicios hasta con 4 líneas adicionales inferiores. Practica los siguientes ejemplos a velocidad progresiva:



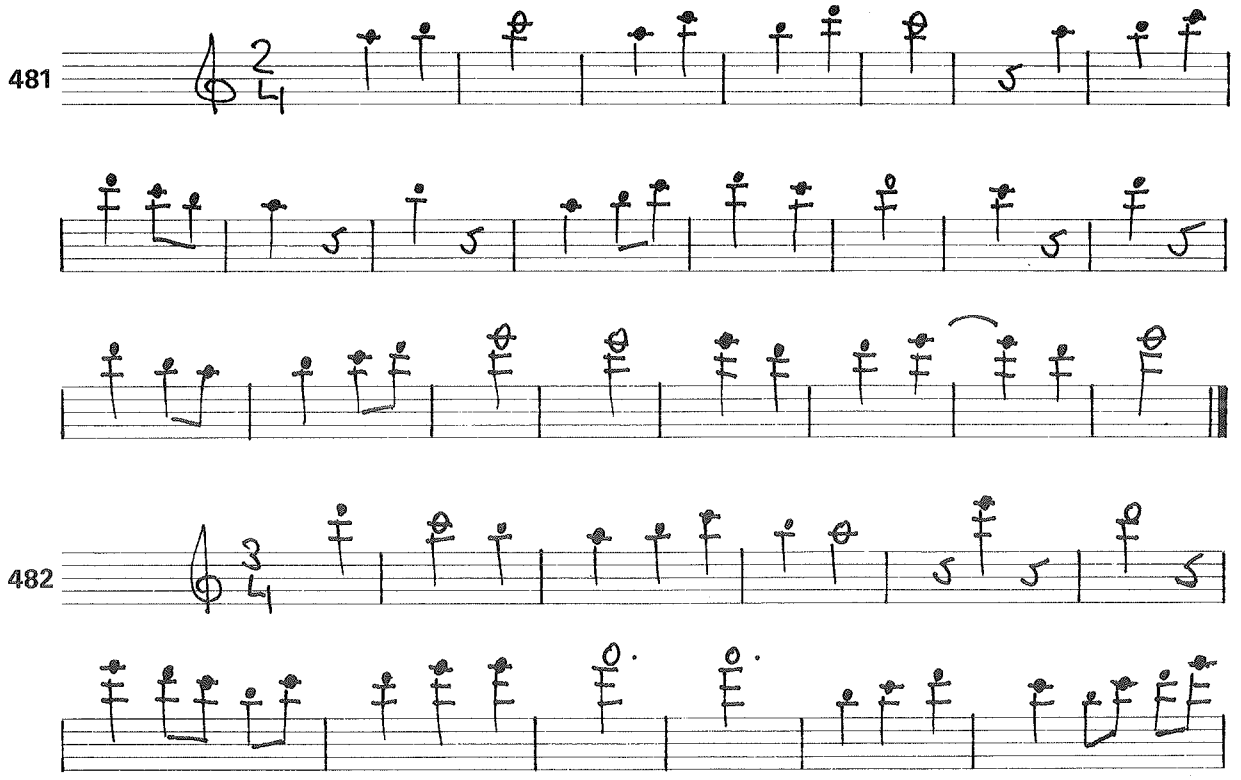
[31] Observa esta ligadura, que une dos notas exactamente iguales en nombre e índice acústico.

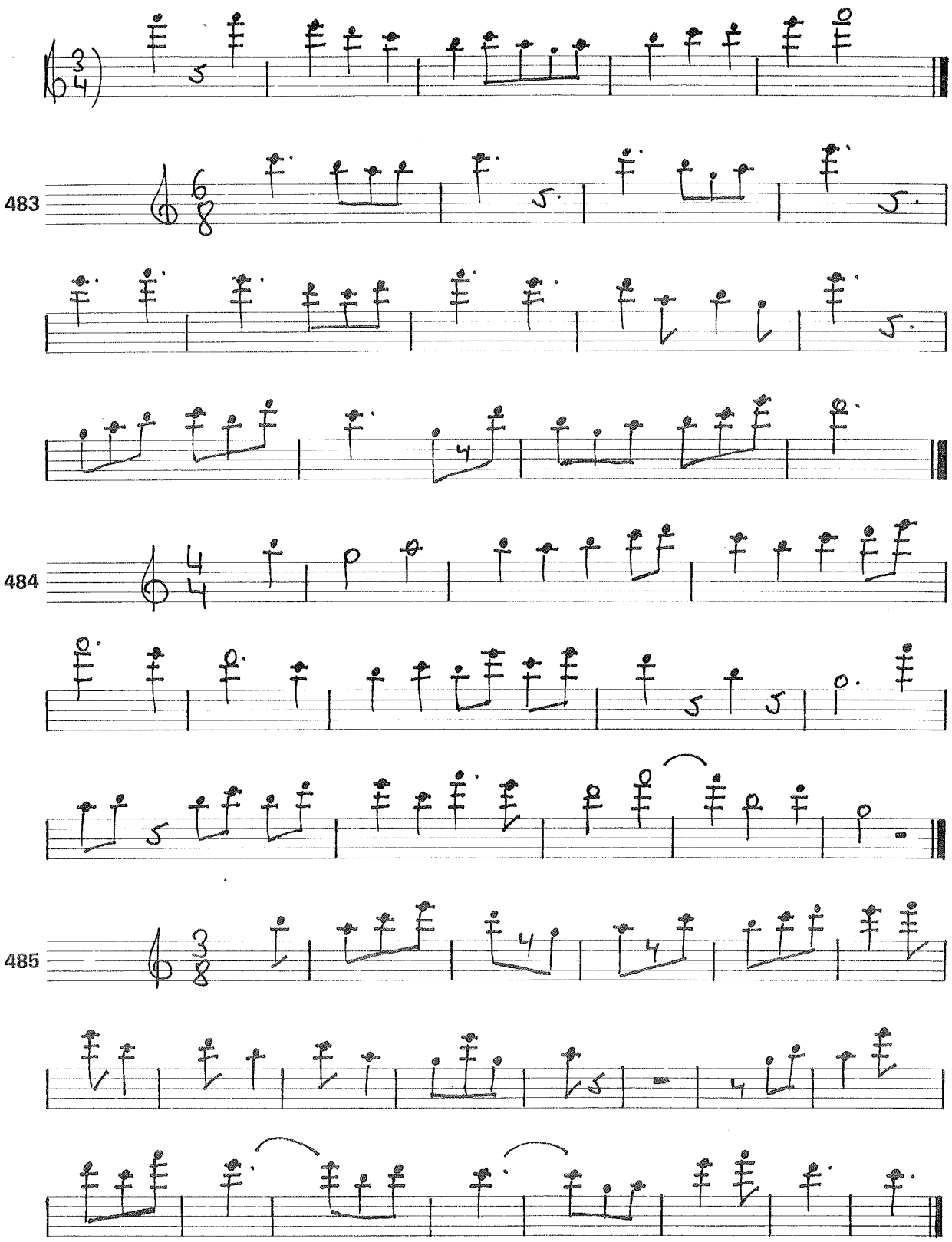

473
474
475

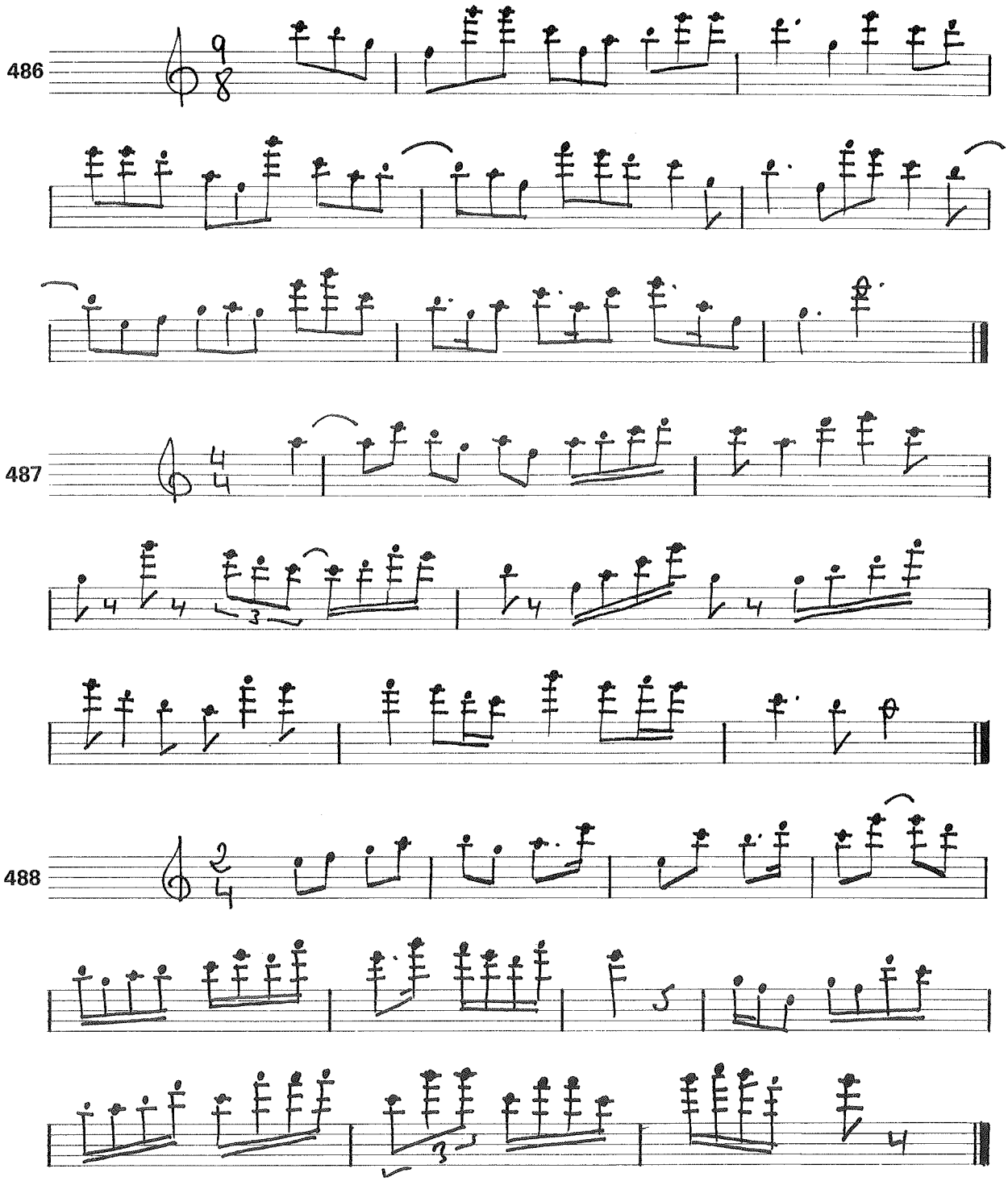

476
477
478
479



Con el fin de alcanzar también fluidez de lectura en la región aguda del pentagrama, debes trabajar los siguientes ejercicios, intentando leerlos cada vez a mayor velocidad. Empleamos hasta 4 líneas adicionales superiores:



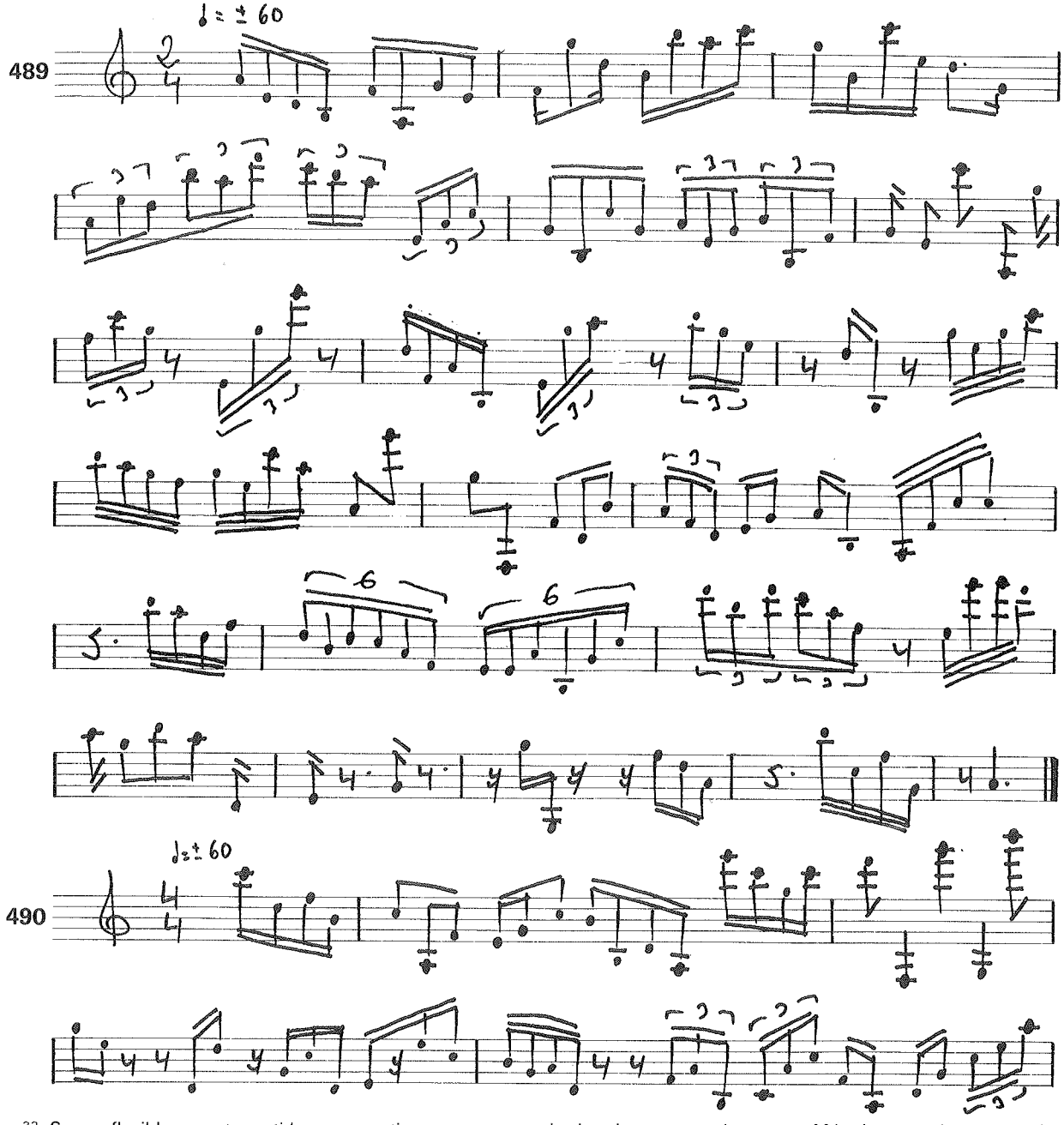

483
484
485



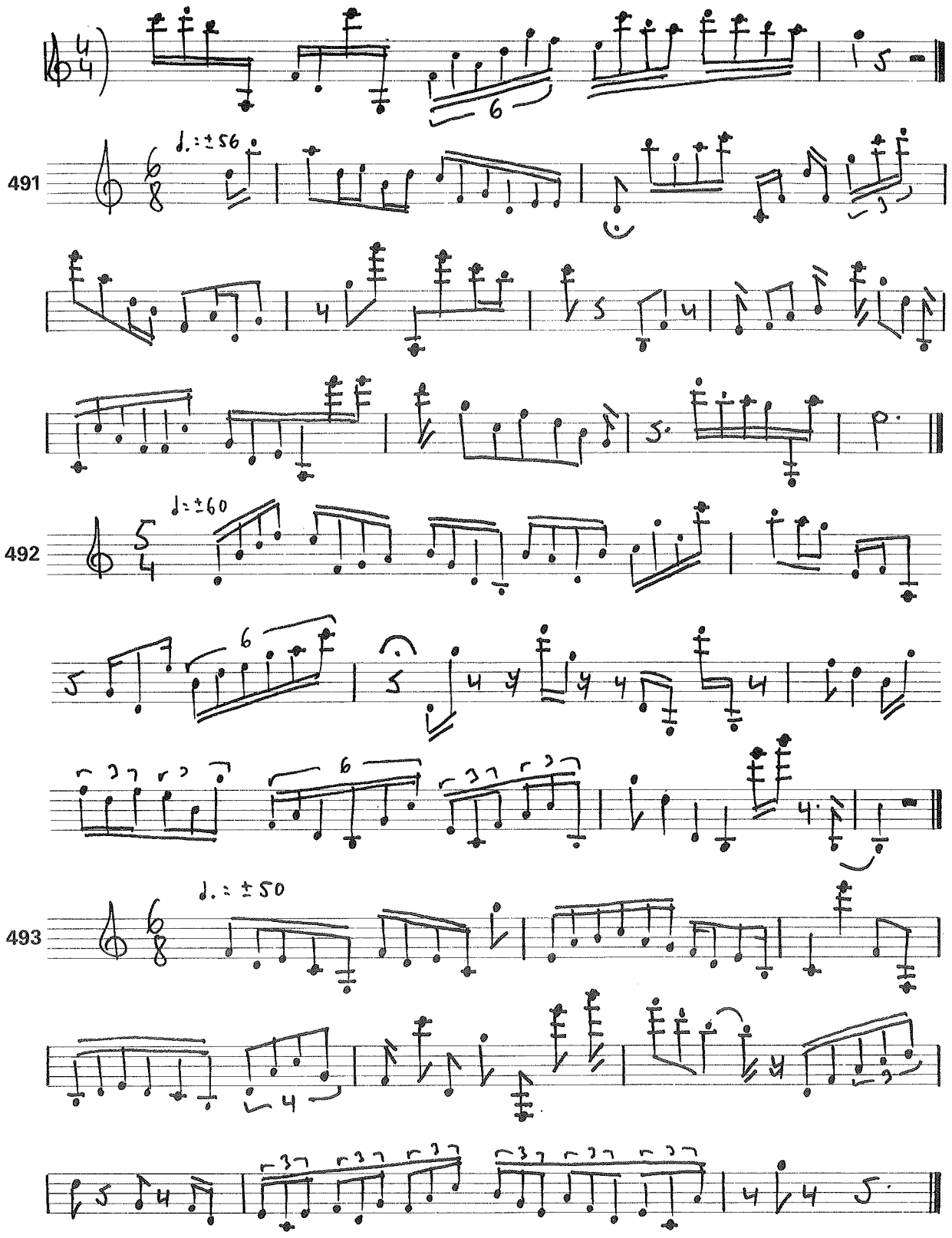
Y cerramos nuestro trabajo de lectura medida en el presente curso con una serie de ejercicios en medidas sencillas, pero con abundantes saltos en la altura de sus notas, para que te acostumbres a leer fragmentos difíciles con una cierta velocidad. La indicación metronómica que encabeza cada ejercicio es la que debes intentar alcanzar, aunque al principio comiences por velocidades más bajas.

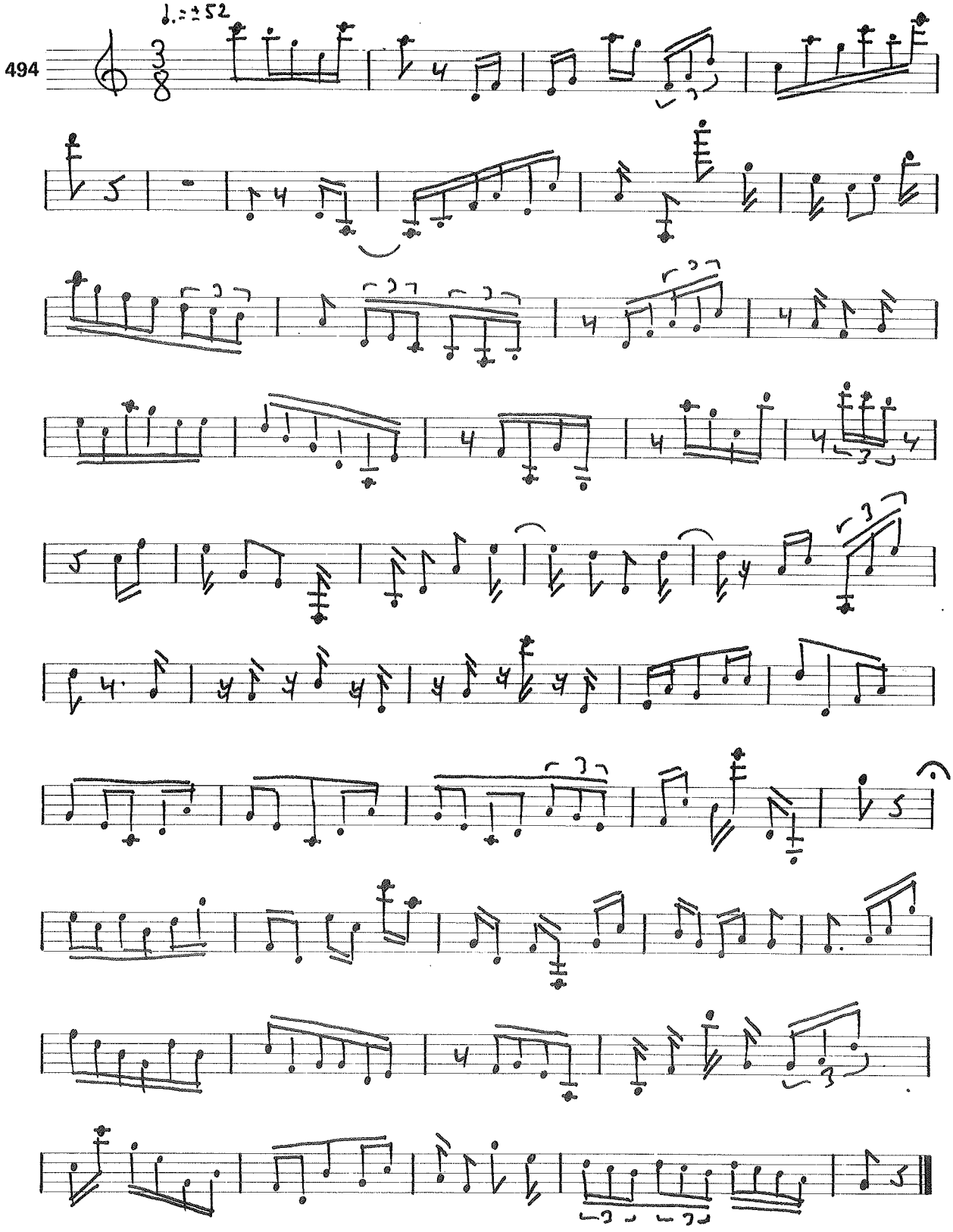
Ejercicios como los siguientes son de una evidente utilidad práctica, pues si estamos acostumbrados a leer pasajes con constantes saltos interválicos en sus notas, cuando éstas procedan por grados conjuntos o saltos cortos, nos será comodísima su lectura. En definitiva, son ejercicios para despertar los reflejos de lectura de notas y facilitar la lectura a primera vista.

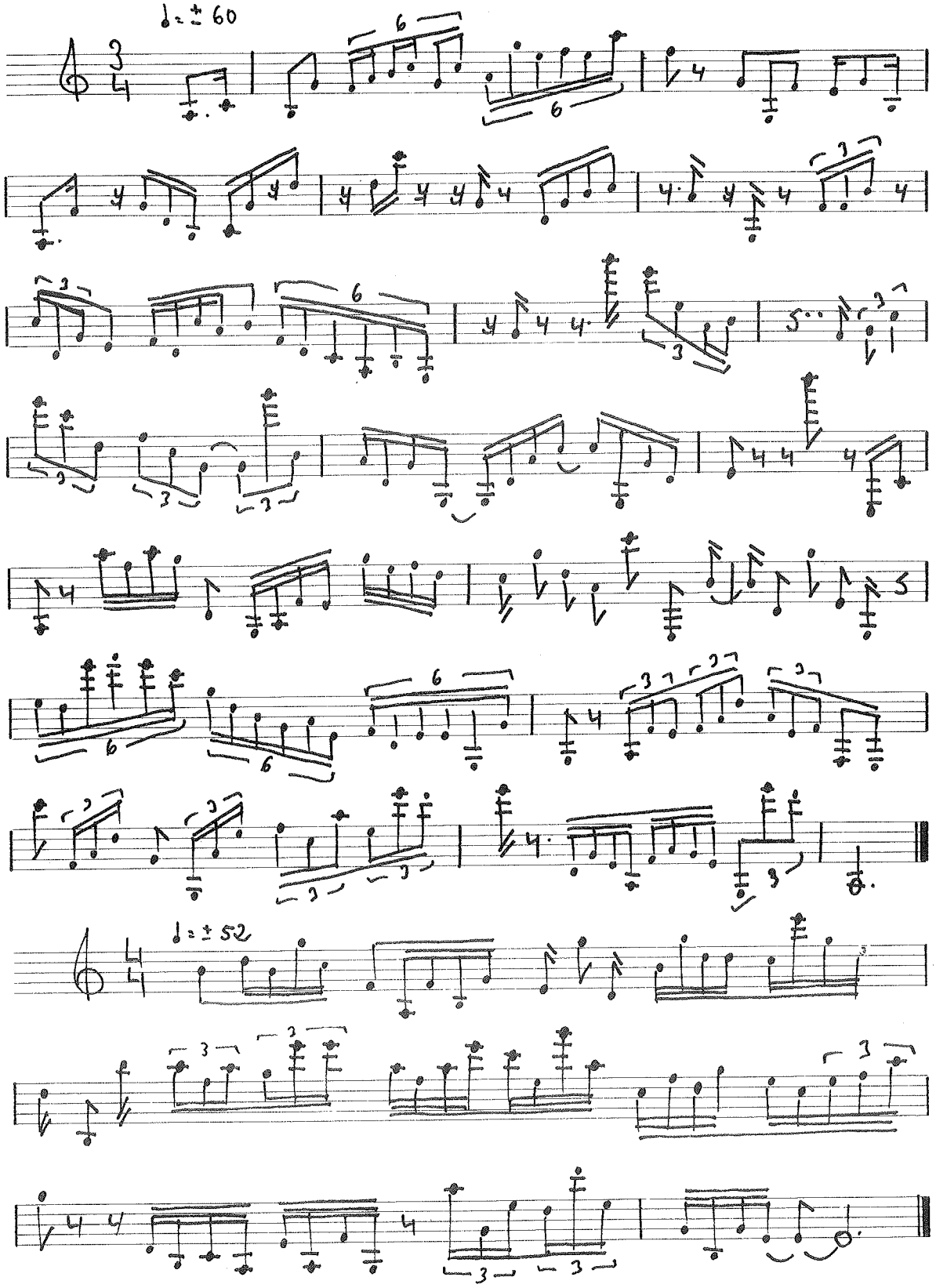
En principio, trabaja los siguientes ejercicios en la clave de Sol, pero si tu dedicación va a ser a otro instrumento que emplee alguna otra clave, te será bueno practicarlos también en tal o tales claves. Lo mismo cabe decir si pretendes dedicarte al estudio musical en profundidad y aspiras a tener una sólida formación musical. Tu profesor te aconsejará sobre este tema[32].

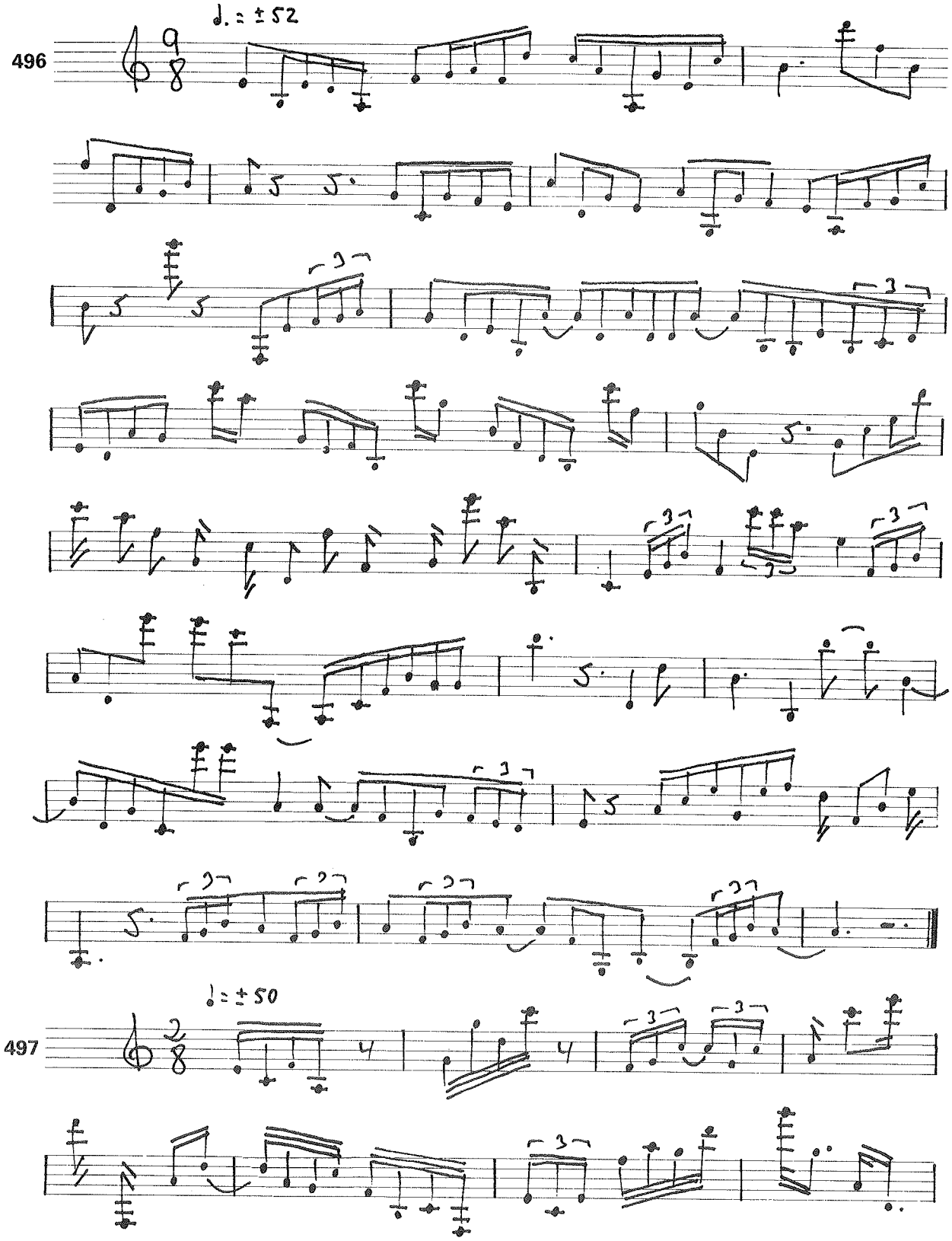


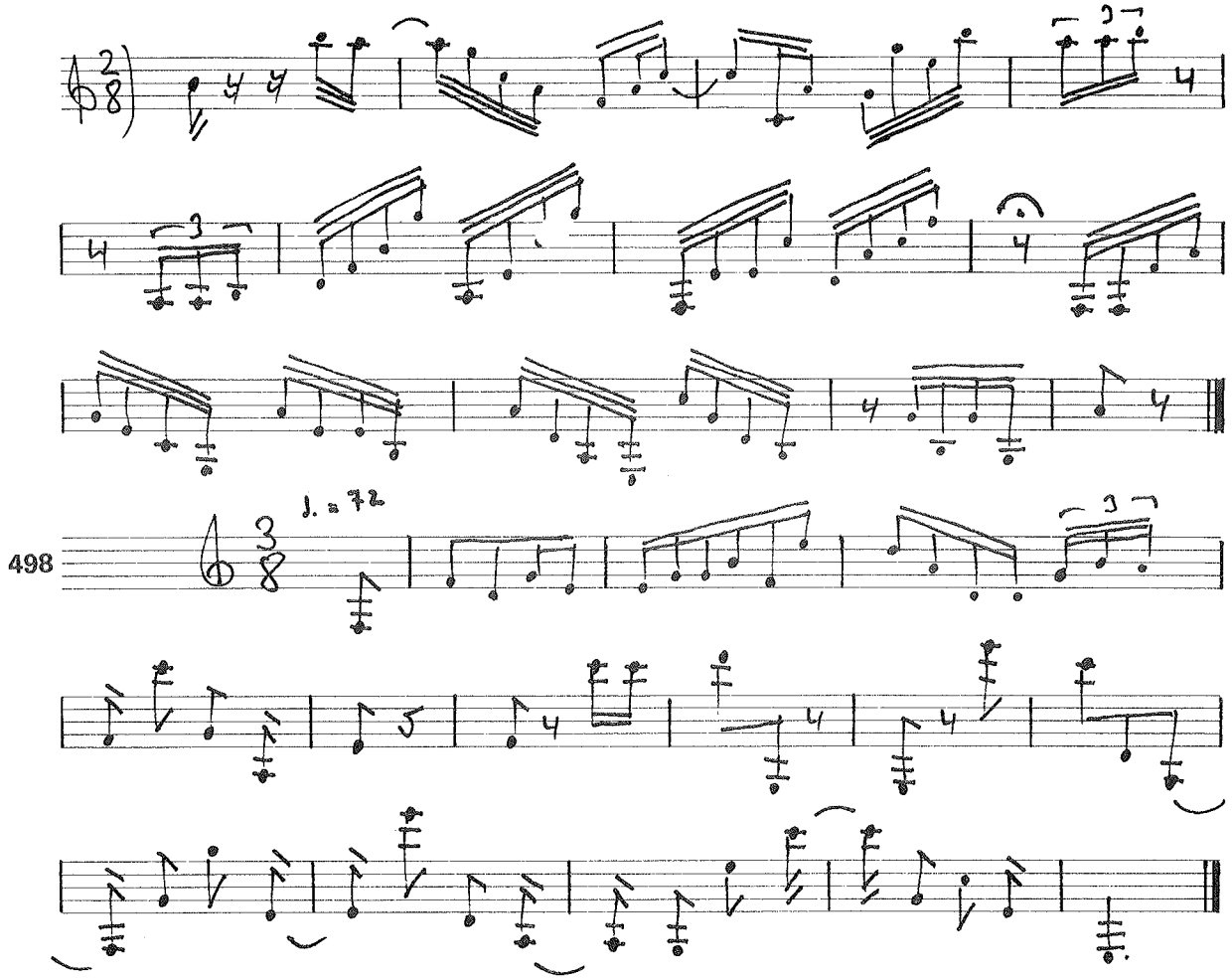
[32] Somos flexibles en este sentido porque estimamos que no todos los alumnos que siguen este Método pretenden conseguir el mismo tipo de formación.


491
♩. = ± 56
492
♩ = ± 60
493
♩. = ± 50


494
♩.=±52

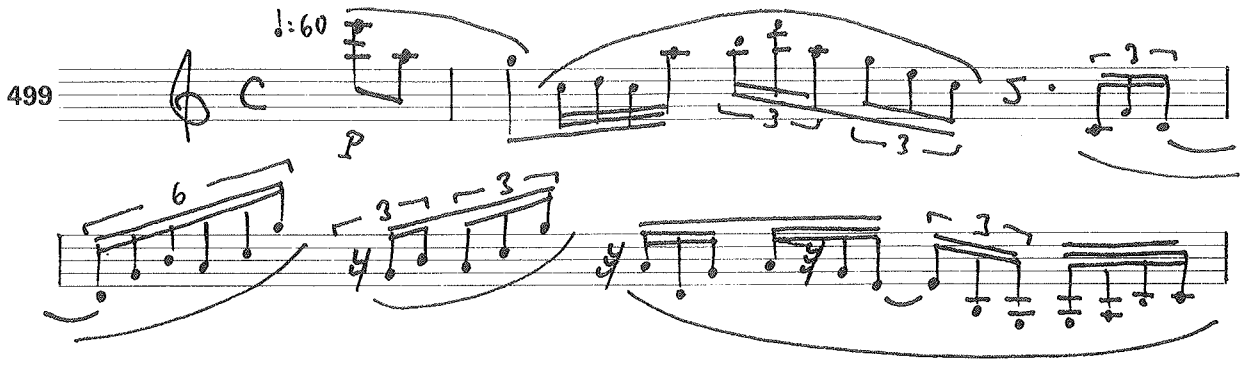

495
♩= ± 60
♩= ± 52

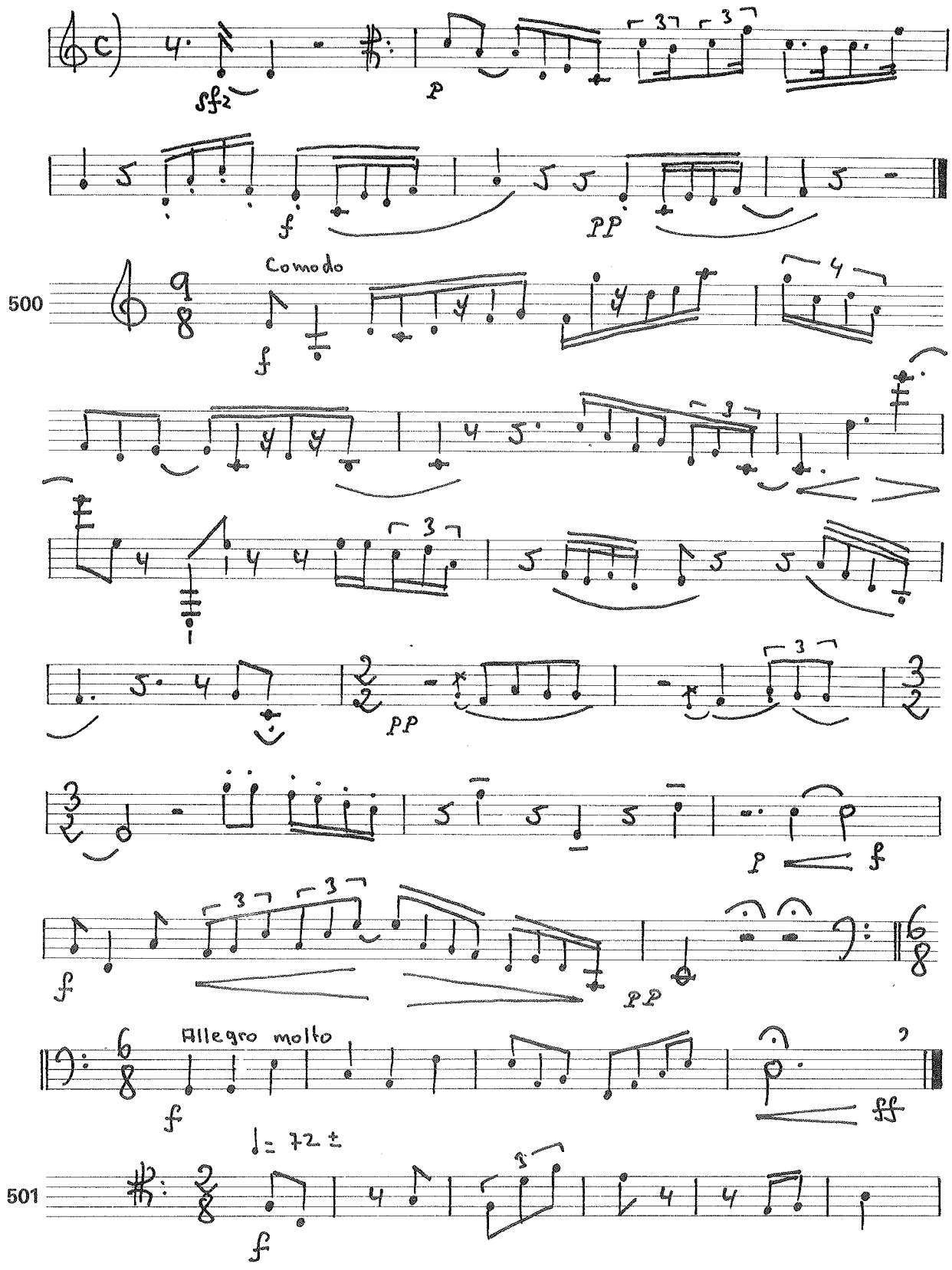

496
♩. = ± 52
497
♩ = ± 50

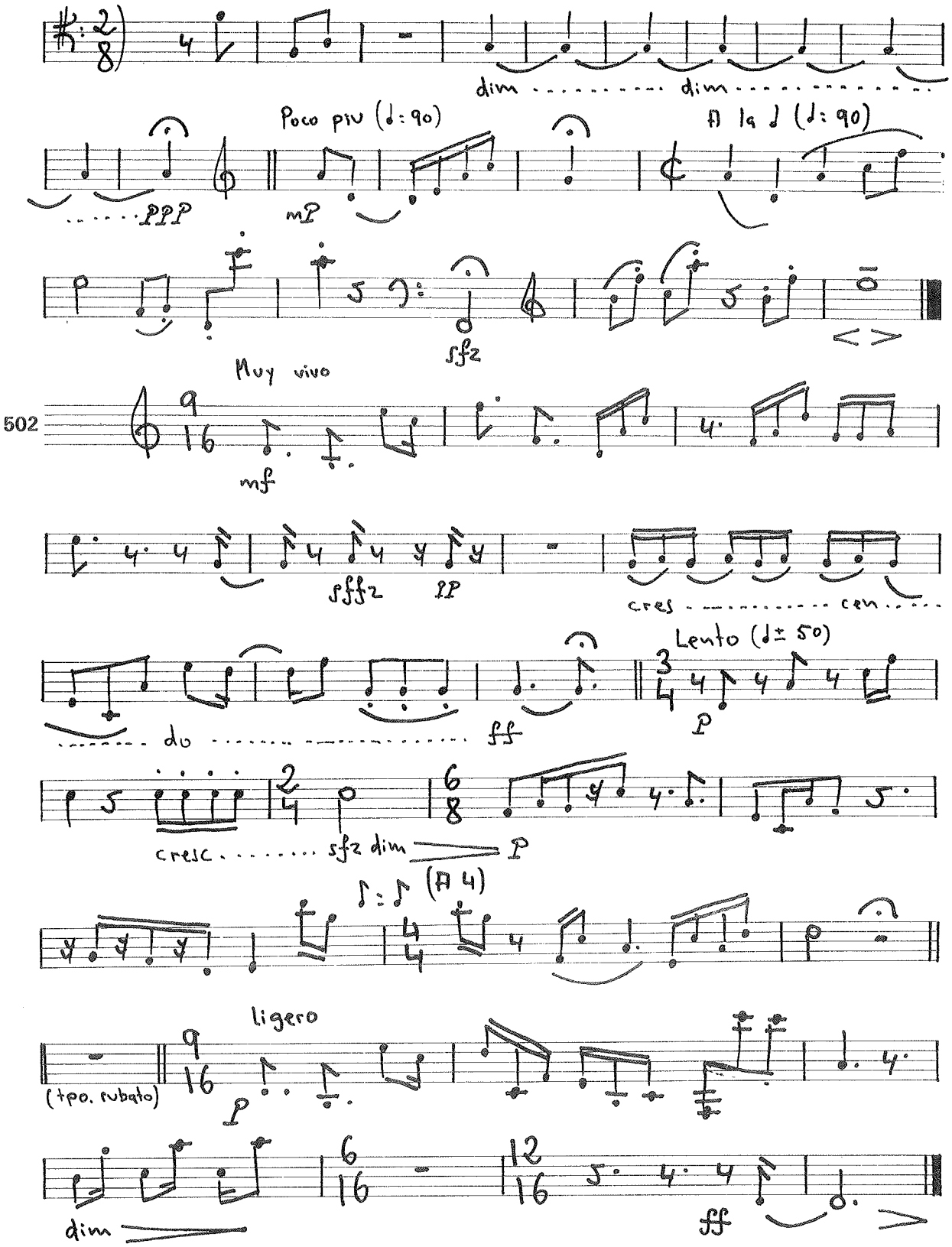


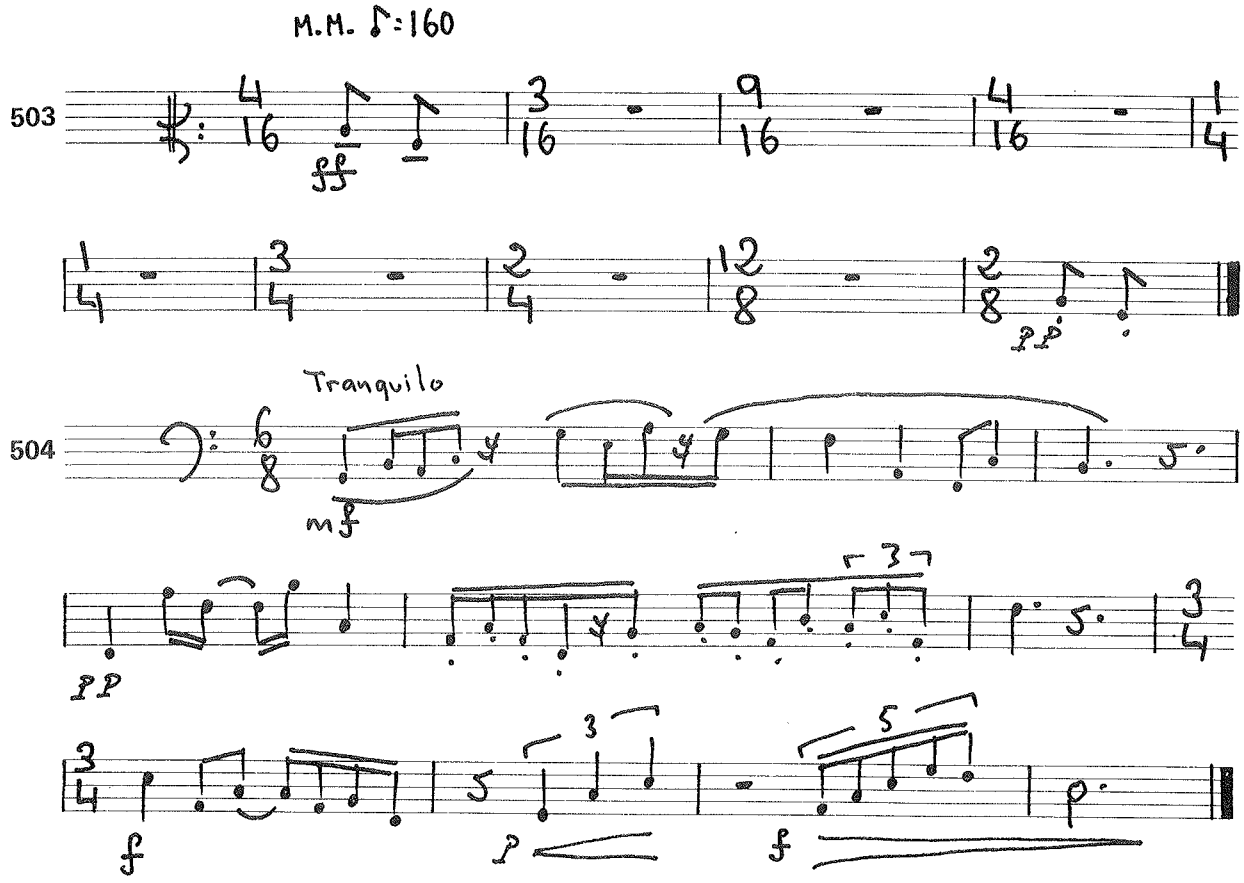
Antes de concluir este libro con los dos apéndices finales, incluiremos unos cuantos ejercicios, resumen de lo aquí tratado, con utilización de signos expresivos, articulaciones, etc. Procara darles toda la «musicalidad» posible, aun cuando, evidentemente, un texto solfístico no tiene sentido sino cuando se entona.

Vayan, pues, estos próximos seis ejercicios como síntesis final de las nuevas dificultades practicadas durante este curso.




sf2
p
f
pp
500
Comodo
f
pp
p
f
f
pp
Allegro molto
f
ff
♩= 72 ±
501
f


dim
dim
Poco piu (♩: 90)
A la ♩ (♩: 90)
PPP
mP
sfz
Muy vivo
502
mf
sfffz
PP
cres
cen
Lento (♩= 50)
do
ff
P
cresc
sfz dim
P
(A 4)
ligero
(tpo. rubato)
P
dim
ff


M.M. ♪=160
503
ff
pp
Tranquilo
504
mf
pp
3
5
f
3
p
5
f

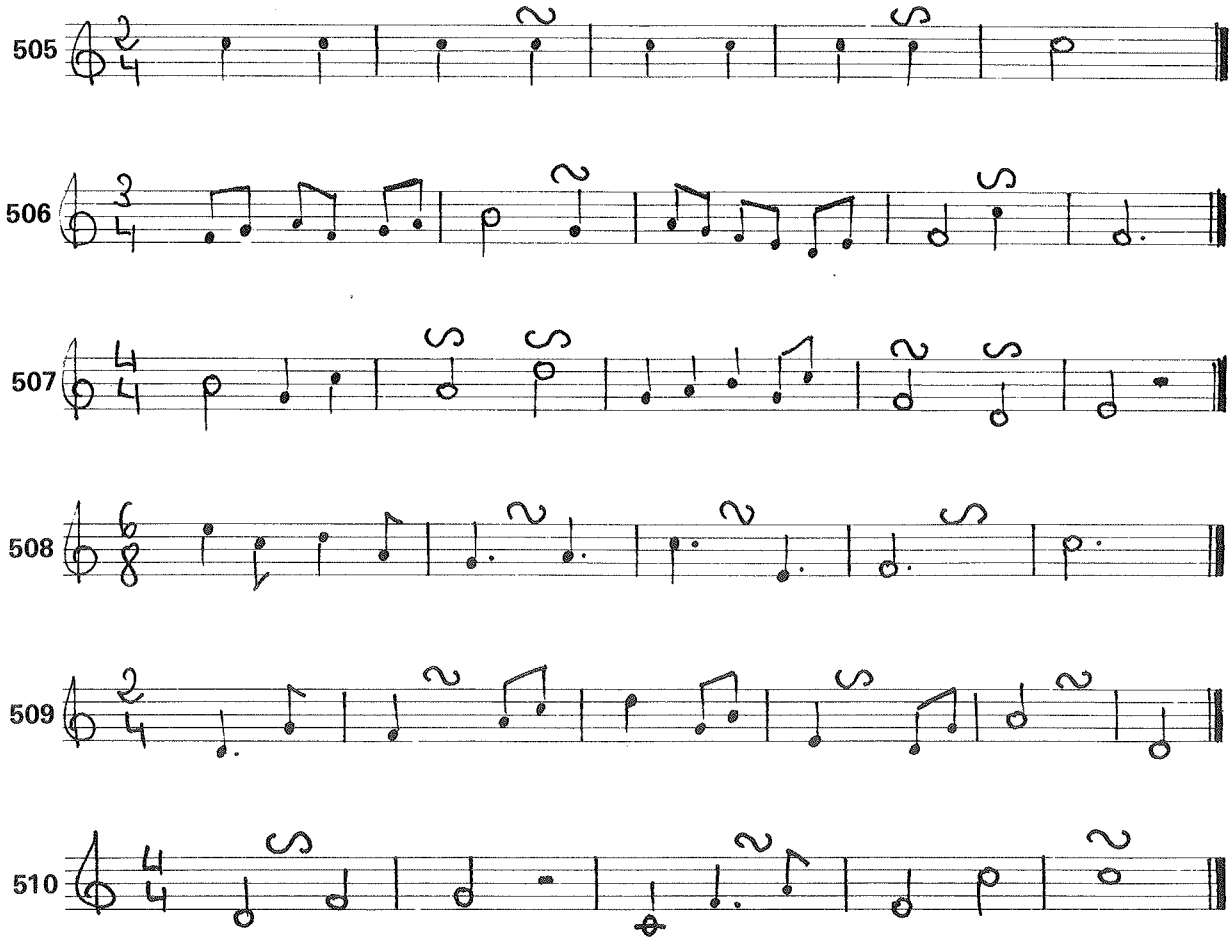
APENDICES

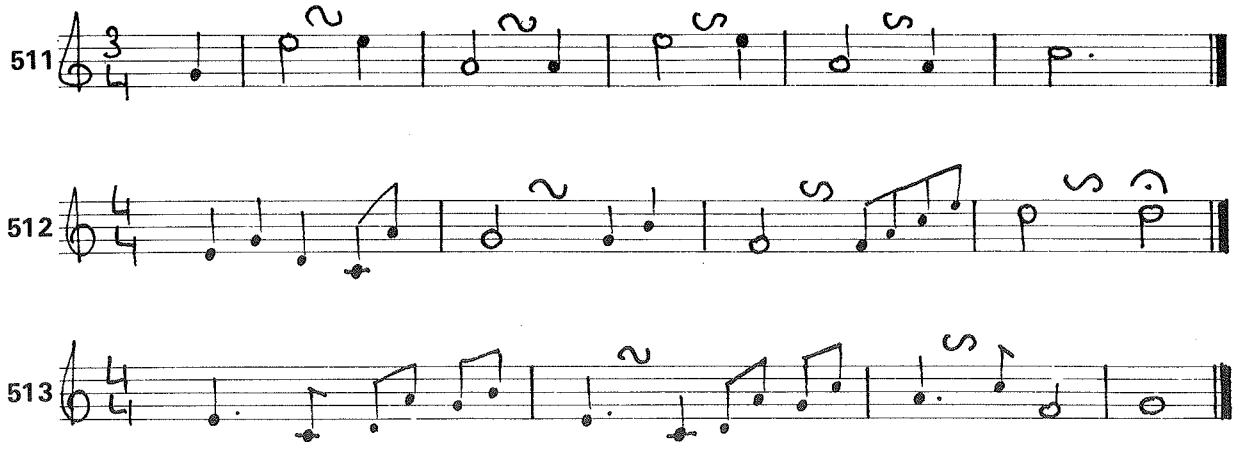
1. Grupetos en abreviatura

En el texto de Teoría de este curso (III A) tienes explicaciones detalladas sobre el tema de los grupetos en abreviatura y sus diversas interpretaciones gráficas. Como podrás deducir de lo que allí decimos, los compositores y teóricos no llegan a ponerse de acuerdo sobre algunos aspectos de la abreviatura de grupetos, cosa que en general ocurre también con otras varias abreviaturas de notas ornamentales. La conclusión es bien sencilla: evitemos siempre escribir tal abreviatura de grupetos; cuando necesitemos un mordente de tres o cuatro notas, escribámoslas todas y no habrá lugar a divergencias.

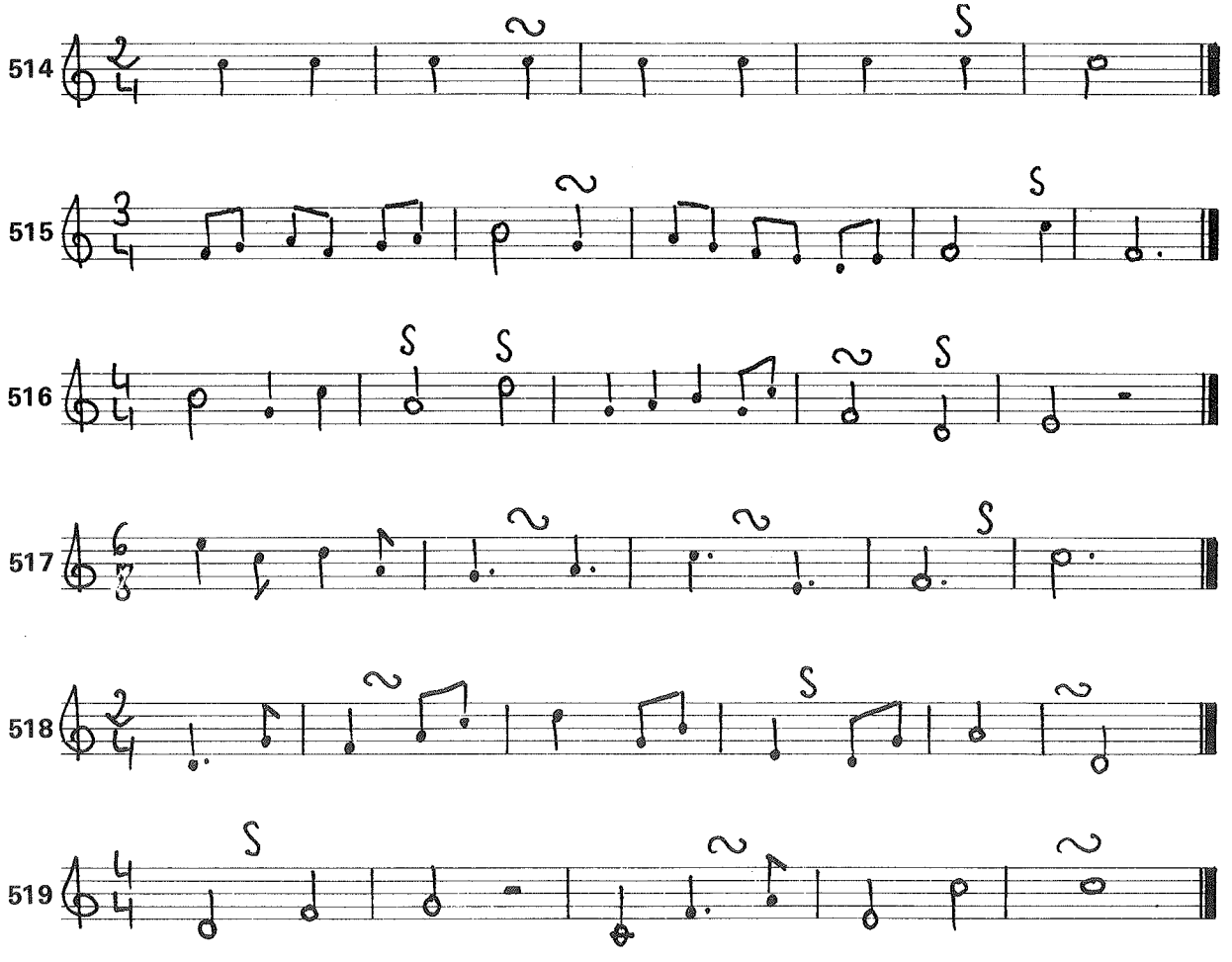
En todo caso, y puesto que la abreviatura de grupetos aparece ocasionalmente en compositores antiguos, incluimos su práctica a modo de Apéndice. Presentamos los ejercicios por duplicado, según el sistema que se pretenda emplear de los dos que explicamos en el texto III A.

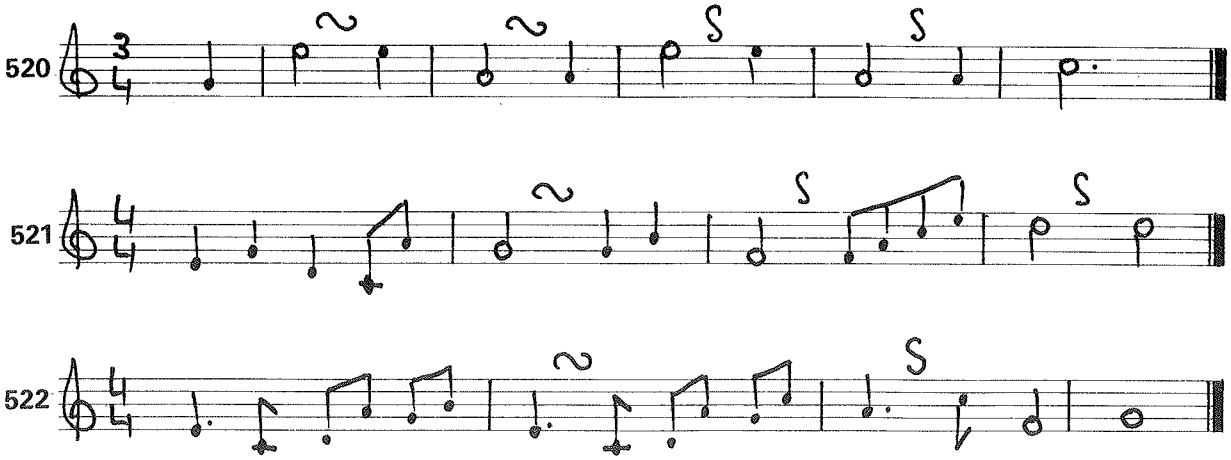
Primero, ejercicios en los que el autor utiliza el signo de grupeto siempre horizontal, de forma que el sentido de los mordentes nos lo determina el que el signo se encuentre así: , o de esta otra forma:





Veamos ahora los mismos ejercicios, empleando unas veces el signo horizontal (grupeto descendente) y otras, vertical (grupeto ascendente).





2. Ejercicios rítmicos a varias partes

Como recomendamos constantemente, es muy importante que sobre las bases que nosotros damos compongas tú mismo ejercicios similares, muy especialmente a varias voces o partes para leer en clase con otros compañeros. Procura que tales ejercicios tengan progresivamente un cierto sentido e interés musical. Sigue en ese sentido los consejos de tu profesor.

Finalizamos aquí nuestro trabajo de Lectura Medida en este III Curso, y con ello nuestro objetivo de trabajar en profundidad los recursos métricos y rítmicos tradicionales que hoy siguen utilizándose en la práctica. El próximo curso nos adentraremos en la visión actual de ciertos temas tradicionales, y comenzaremos la práctica de los nuevos hallazgos solfísticos que la Historia de la Música nos deparó a partir de las primeras décadas de nuestro siglo.

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.

línea

© Copyright 1983 by José Luis Temes
℗ EDICIONES LINEA - Santa Engracia, 104 - Madrid-3 (España)
Depósito legal: M. 35.813-1983 (IIIb). I.S.B.N. Obra completa: 84-85971-00-0. I.S.B.N. Tomo IIIb: 84-85971-10-8
Impreso en España por FARESO, S. A. - Paseo de la Dirección, 5 - Madrid-29
2.ª EDICION

e