JOSE LUIS TEMES

TRATADO DE SOLFEO CONTEMPORANEO

Ib

JOSE LUIS TEMES

TRATADO DE SOLFEO CONTEMPORÁNEO

Ib: Lectura medida

linea

EL CUADERNO I B

Dentro de nuestro Tratado, la serie formada por los cuadernos B (I B, II B, III B, etc.) es la dedicada a la métrica, la rítmica y la lectura sin entonación. Sin duda, uno de los más frecuentes defectos en la formación académica del estudiante de Solfeo es la inexactitud de medida y falta de cuadratura, consecuencia —en nuestra opinión— de pretender estudiar simultáneamente la medida y la afinación. Por ello, nosotros preferimos estudiar aisladamente la lectura rítmica, prescindiendo de problemas de afinación, al objeto de conseguir una lectura clara, fluida, relajada y exacta. Después, la serie de los cuadernos C se ocupará de los problemas de la entonación o sonido real de las notas.

Al iniciar este texto te suponemos, amigo alumno, en el nivel cero de lectura solfística, por lo que comenzamos con ejercicios elementales de identificación de notas y figuras, aisladamente. Trabajamos después las medidas más frecuentes en los compases más usuales, tanto de subdivisión binaria como ternaria, para continuar con una iniciación a los grupos de valor especial (tresillos de corcheas, por el momento) y a los cambios de tipología de compás, tan frecuentes en la música de hoy y a los que hemos de acostumbrarnos desde el primer momento. Terminamos el cuaderno con una muestra de ejercicios a varias partes o voces y un breve apéndice con algunos recursos métricos elementales que están cayendo en desuso, pero quizá utiles de conocimiento.

El orden de los ejercicios de este cuaderno se corresponde exactamente con el de los temas teóricos planteados en el I A. Por ello, en la introducción a cada tema de este texto indicamos entre paréntesis las páginas de aquél donde puedes consultar alguna duda sobre el tipo de dificultad de cada grupo de ejercicios.

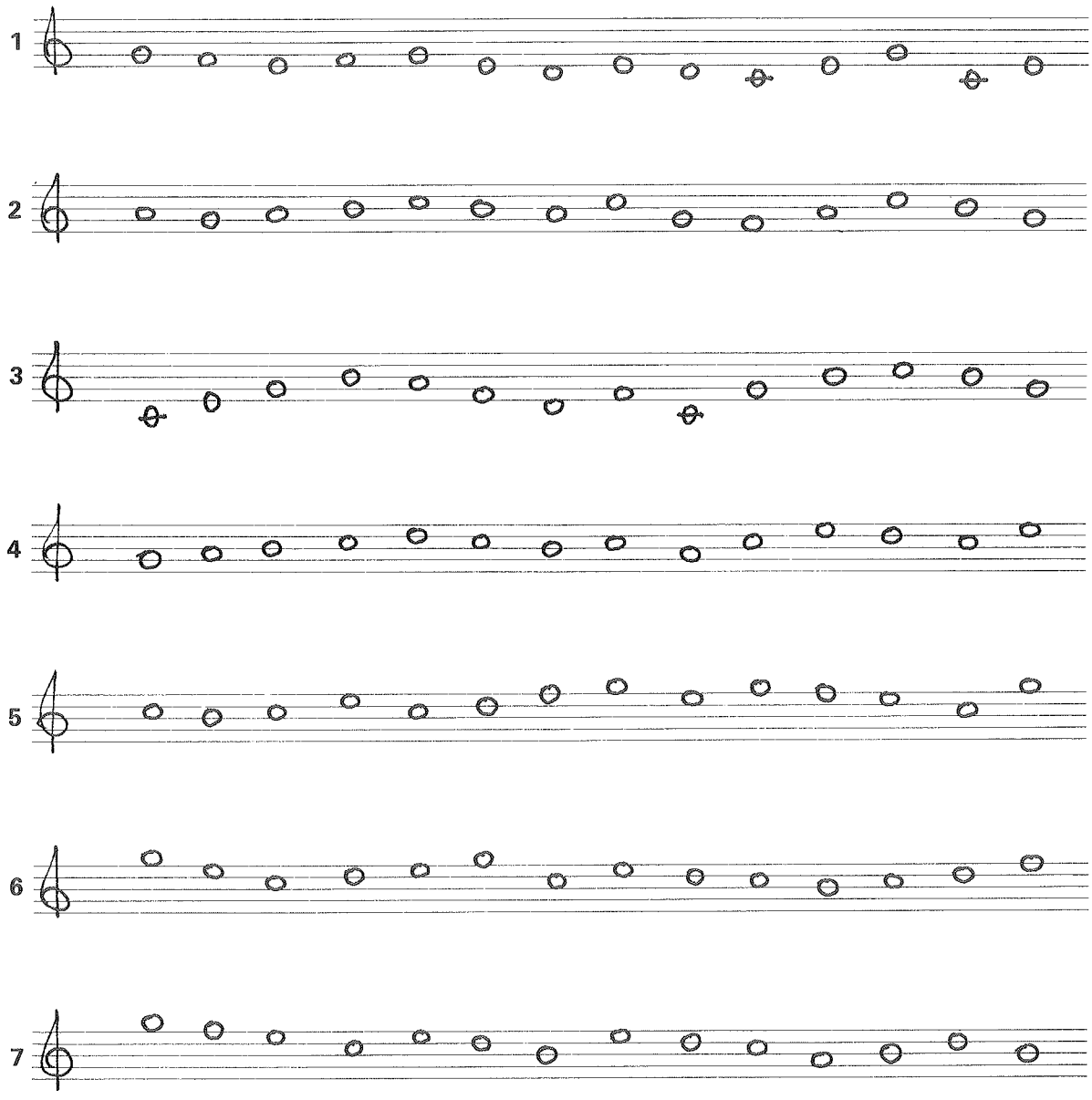
Es importantísimo que leas siempre relajadamente, sin tensiones inútiles, dando a todas las partes del compás exactamente la misma duración y procurando sentir realmente el ritmo y la musicalidad de lo que estás leyendo, aunque no sean más que nombres de notas, sin entonación alguna. El Solfeo —y la lectura, en concreto— se te hará aburridísimo y cuesta arriba si pretendes hacerlo más difícil de lo que realmente es. Pero se te volverá sencillísimo si vas a él sin prejuicios y desenfadadamente.

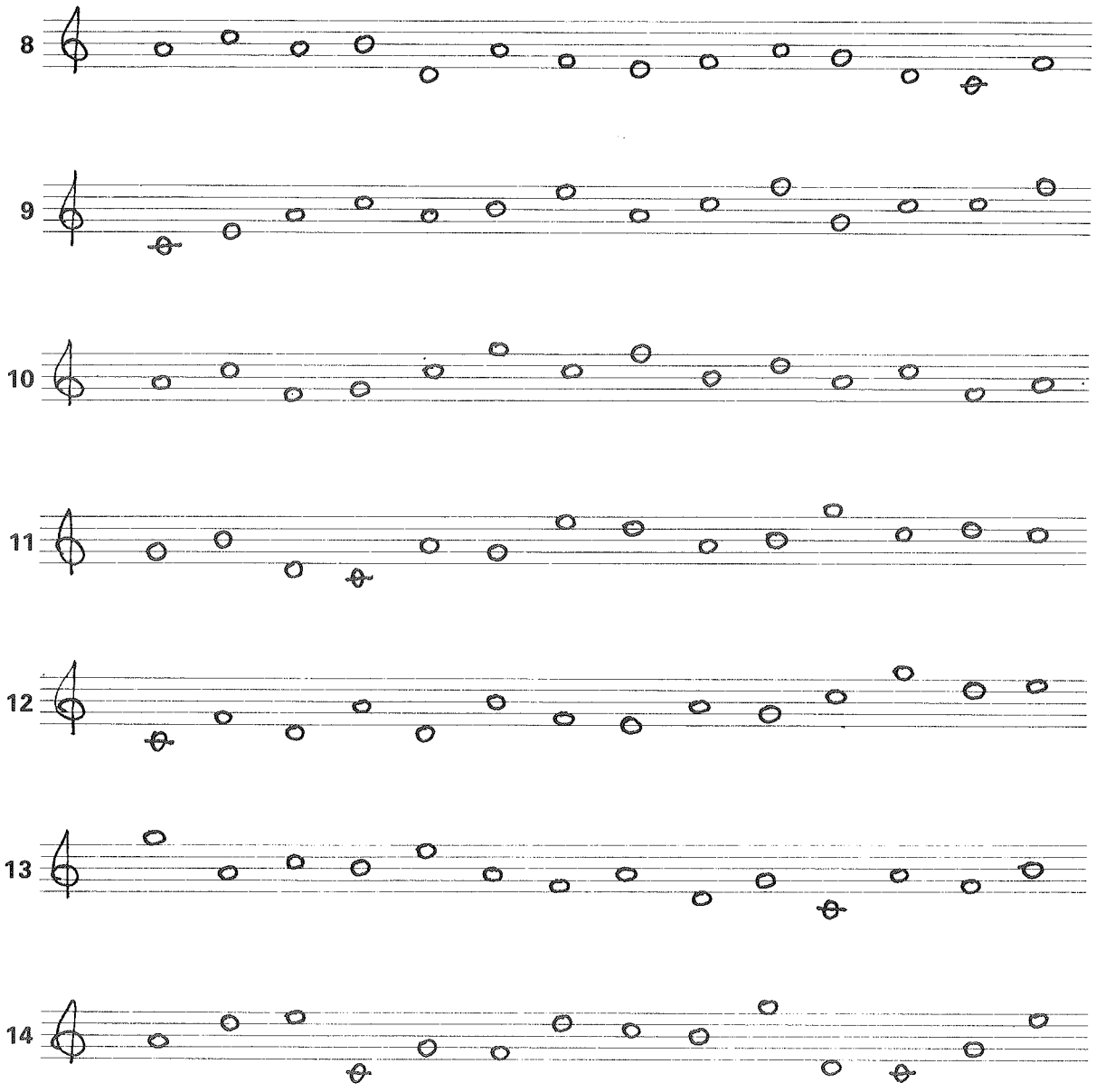
Ten por seguro que nada de lo que vas a estudiar en este cuaderno, ni en cualquier otro de lectura y ritmo, es en absoluto complicado. Tómalo, pues, poco más que como un juego.

Con estos primeros ejercicios puedes empezar a familiarizarte con la identificación de las notas en el pentagrama. Observarás que te es más fácil leer notas cuando éstas se van «deslizando» sin saltos, que cuando hay una cierta distancia de una a la siguiente; pero todo es cuestión de que practiques con una cierta constancia y notarás un rápido progreso. Una vez que llegues al final de estos 14 ejercicios con una mínima seguridad, te será muy útil escribir tú mismo otras series parecidas en tu cuaderno pautado.

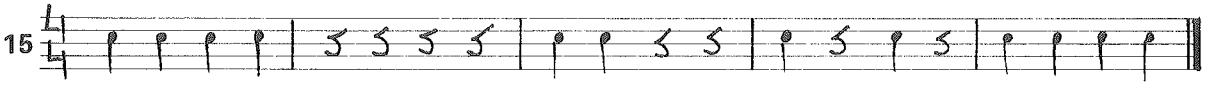
Quede claro que todo este texto I B está pensado para practicar la lectura, es decir, para nombrar y medir las notas *sin entonarlas.*

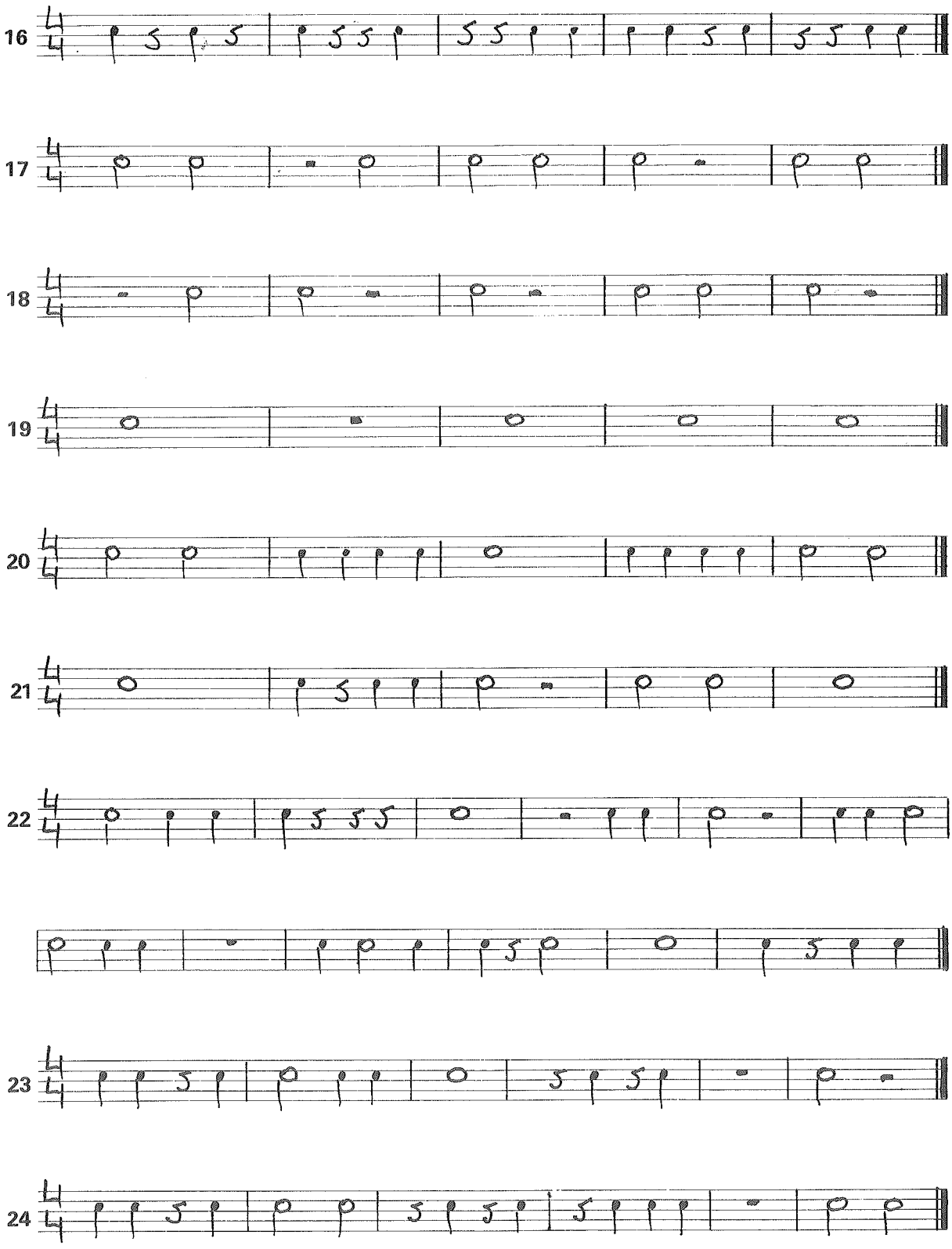
Practiquemos ya, pues, estas primeras series de notas sin medida. (I A: pág. 8.)



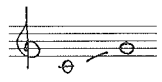


Ahora practicaremos ejercicios de medidas sencillas sin alturas o notas determinadas, por lo que leeremos las notas con la sílaba «pa», «ta», u otra similar. Lleva siempre el compás con la mano, y a una velocidad moderada, procurando que todas las partes sean exactamente iguales. Procura también dar a cada figura su valor completo, sin cortarla antes ni después de lo debido. (I A: pág. 10.)




16
17
18
19
20
21
22
23
24

25

En los siguientes ejercicios practicamos ya lectura y medida simultáneamente. Estos primeros están referidos a la *redonda,* la *blanca* y la *negra* con sus respectivos silencios. (I A: pág. 12.) Notas a practicar: 

26

27

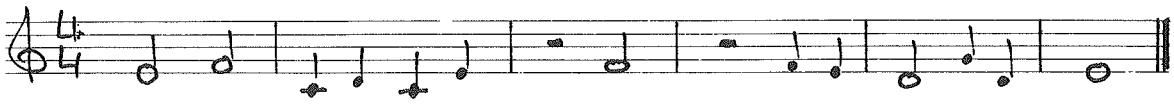
28

29

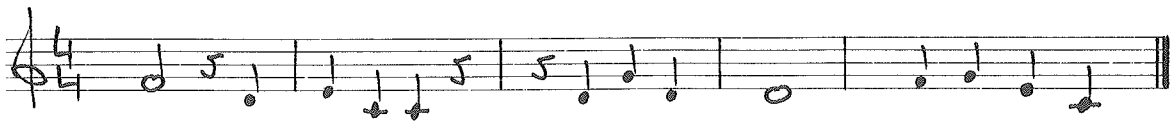
30

31

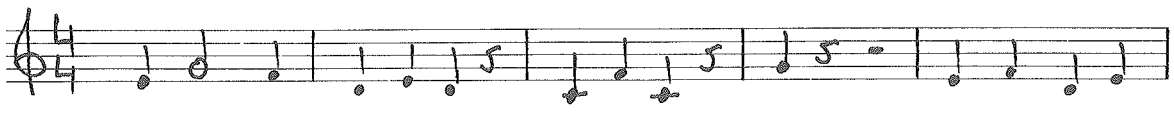
32

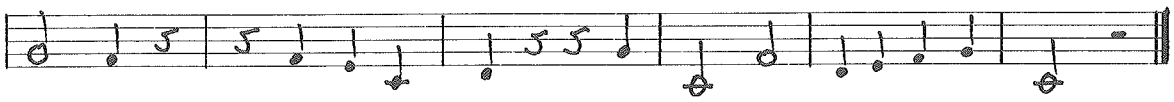


33

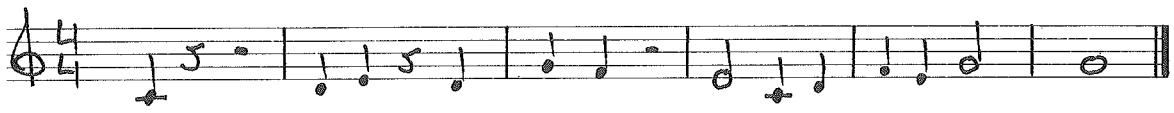


34

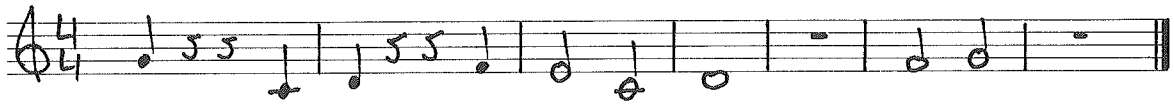


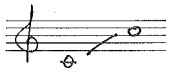


35

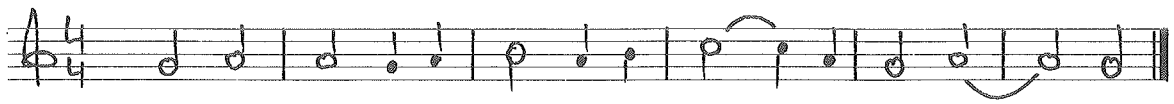


36

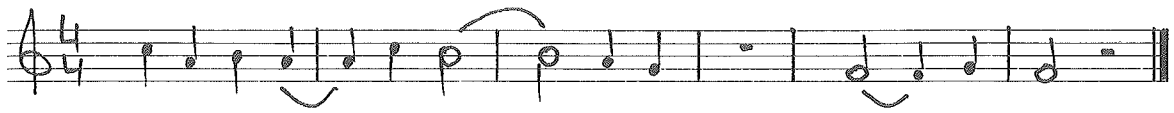


Cuando queremos prolongar el valor propio de una nota, nos podemos servir de dos procedimientos: la *ligadura* y el *puntillo.* Practiquemos algunos ejercicios con ambos recursos[1]. (I A: págs. 13 y 14.) Notas a practicar: 

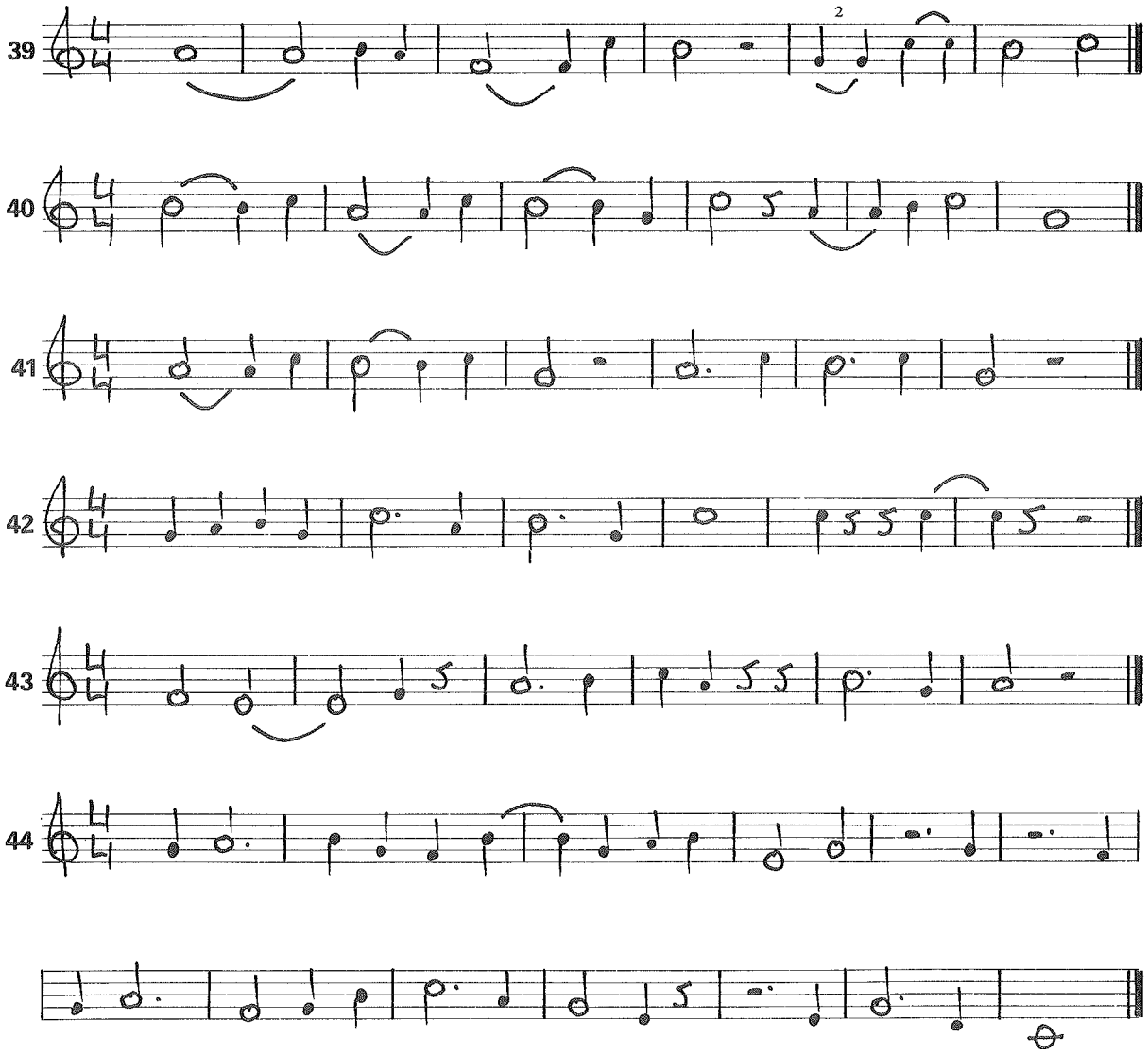
37



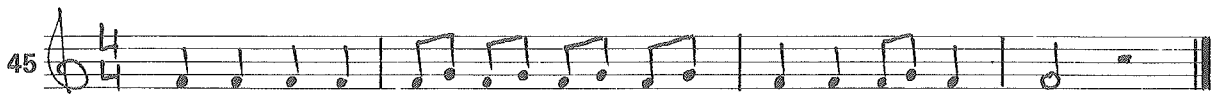
38



[1] Sobre la prolongación de una nota en el compás que le sigue, puedes también consultar los Apéndices 1 y 2, al final de este mismo cuaderno.

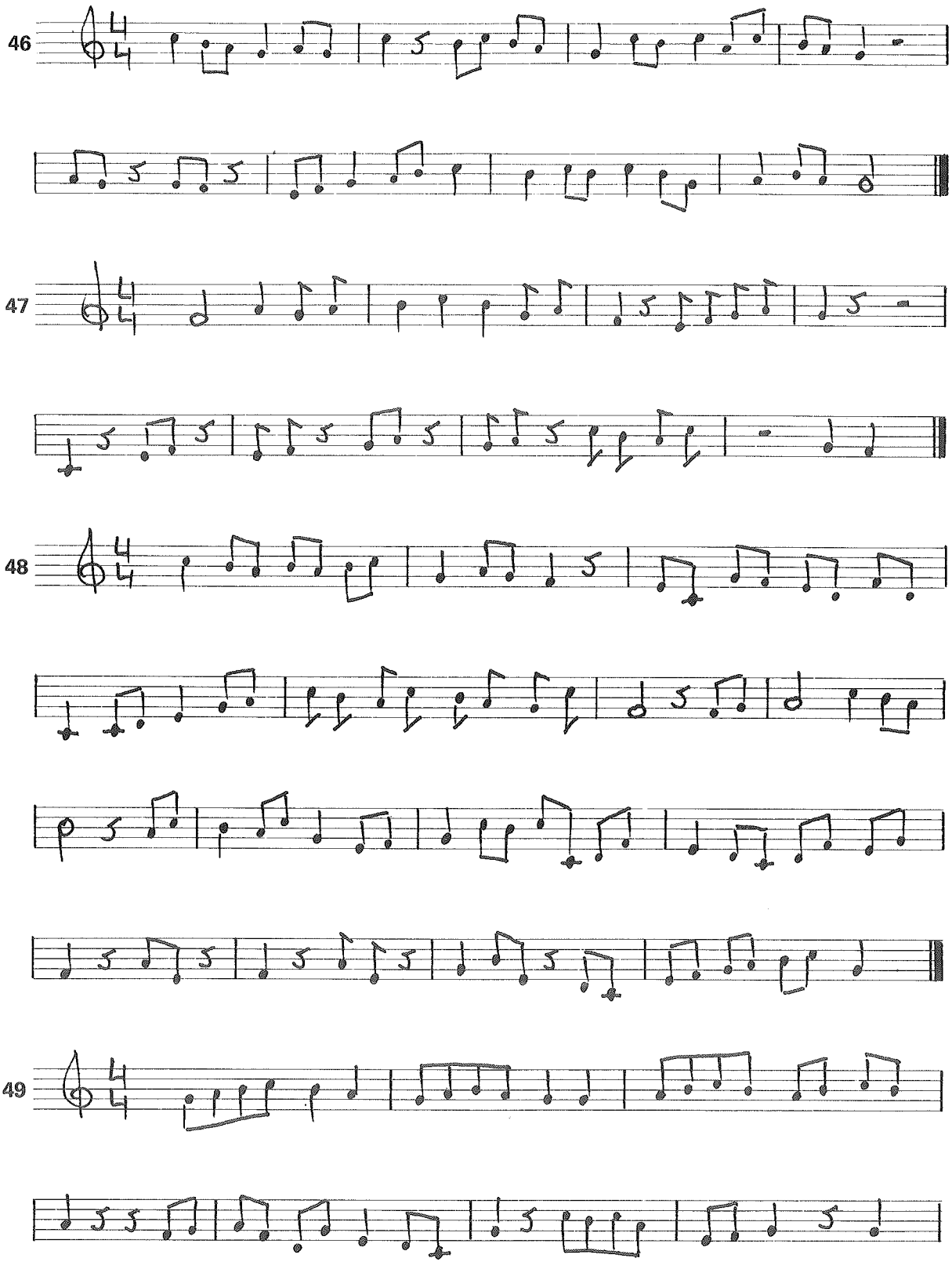


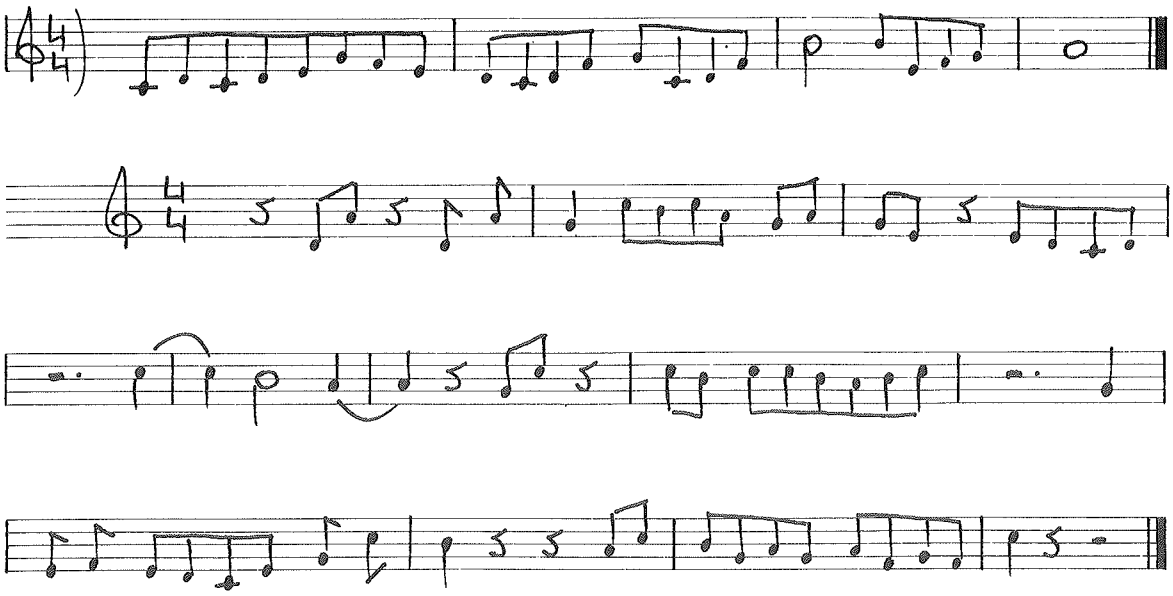
Hasta ahora hemos trabajado las figuras redonda, blanca, negra y sus respectivos silencios. Introduzcamos ahora la *corchea,* que dura la mitad de una negra. Recordamos que es indiferente su escritura con corchetes aislados que la unión de dos o más corchetes[3]. (I A: pág. 14.)



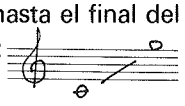
[2] Rara vez encontrarás en la práctica esta forma de escritura, pues es mucho más sencillo simplificar en una blanca cada dos negras ligadas.

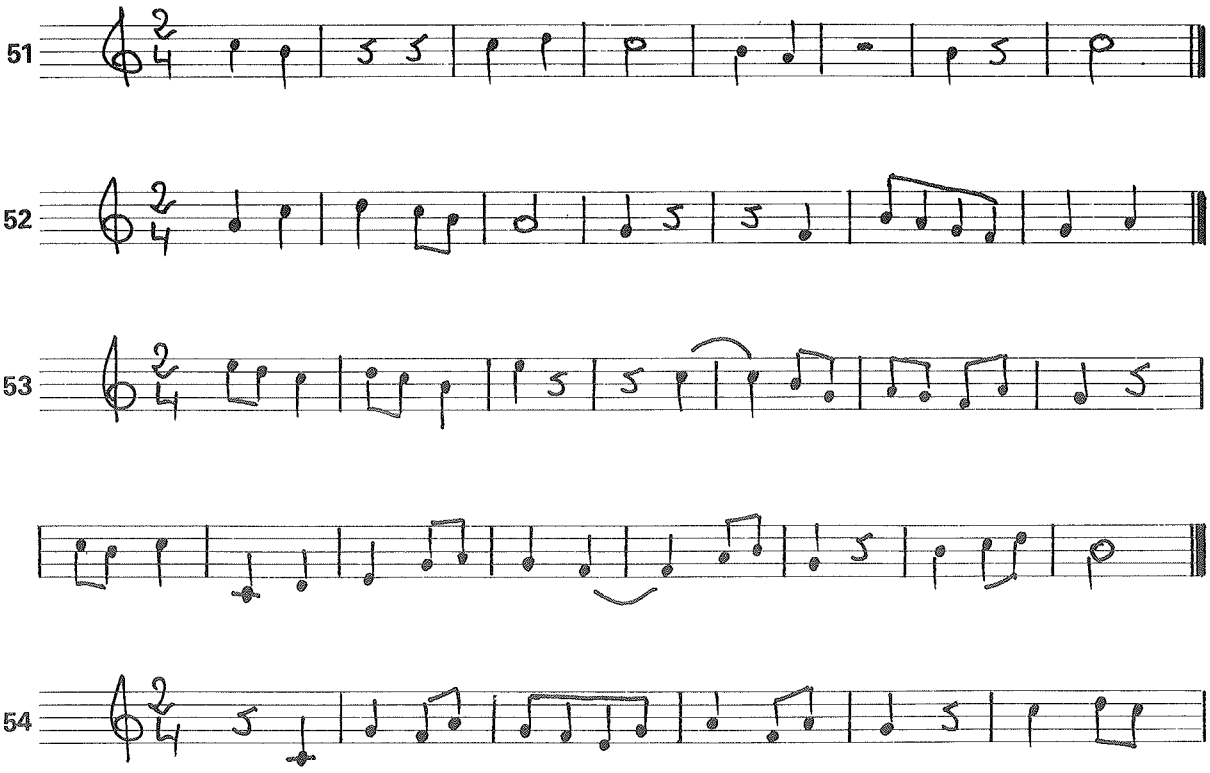
[3] El escribir las corcheas —y el resto de las figuras que llevan corchete— con tales corchetes independientes, o fusionando varios de ellos, es algo indistinto y no modifica en nada la medida. La razón básica que puede aconsejar unos u otros procedimientos es únicamente de claridad visual y conceptual. No obstante, existen dos casos en que no es indiferente el sistema que utilicemos: la escritura de música vocal con texto y la llamada «métrica indicada»; pero no los trataremos hasta mucho más adelante.


46
47
48
49



50

Todos los ejercicios que hemos venido practicando hasta aquí estaban escritos en compás de 4/4. Ahora incorporaremos dos nuevos compases: el 2/4 y el 3/4. Practiquemos algunos ejercicios con ellos, sabiendo que todas las materias estudiadas hasta ahora siguen siendo válidas y aplicables para estos dos nuevos compases. Desde este ejercicio y hasta el final del cuaderno, trabajaremos ya con toda la extensión de notas características del I Curso:  (I A: pág. 15.)

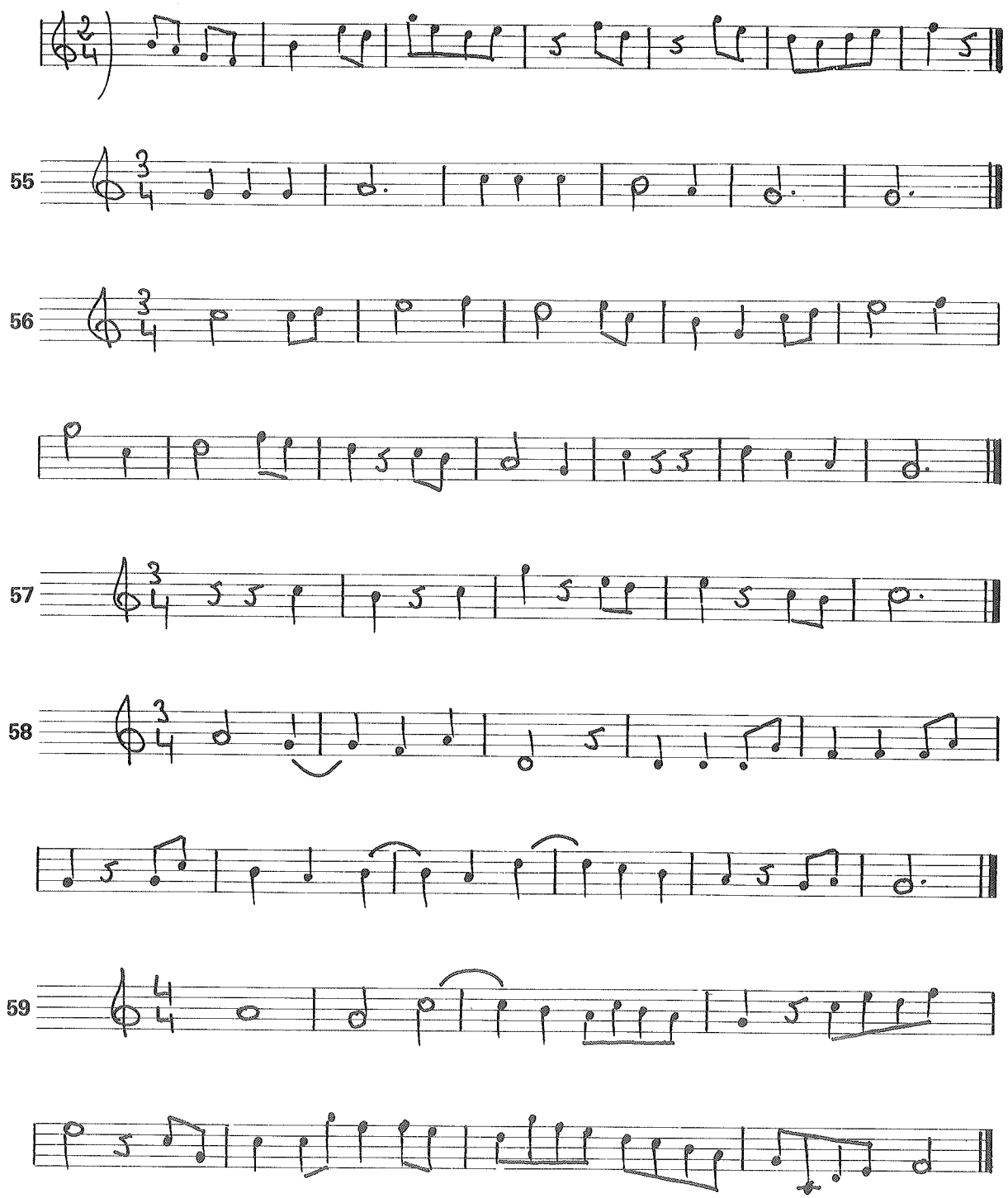


51

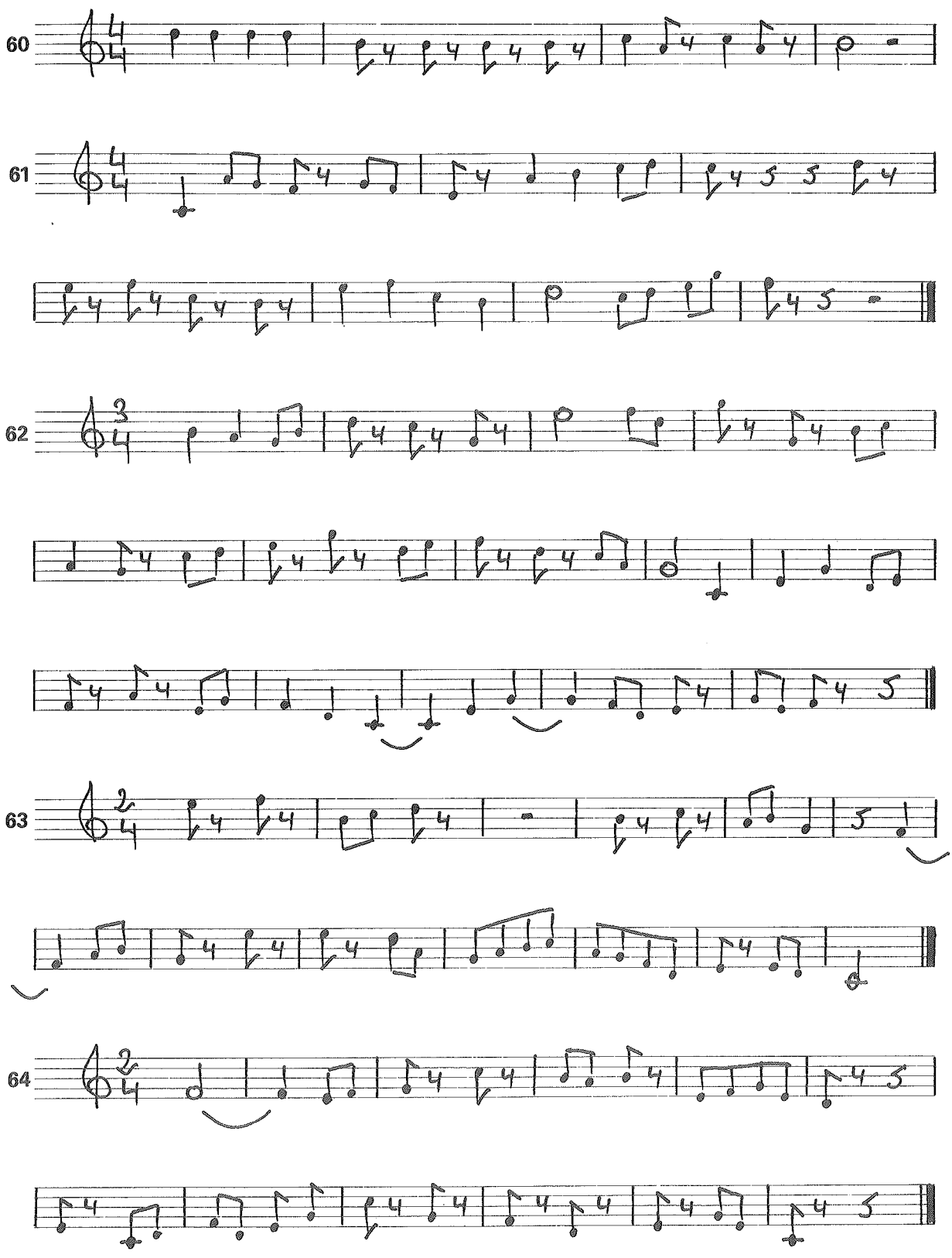
52

53

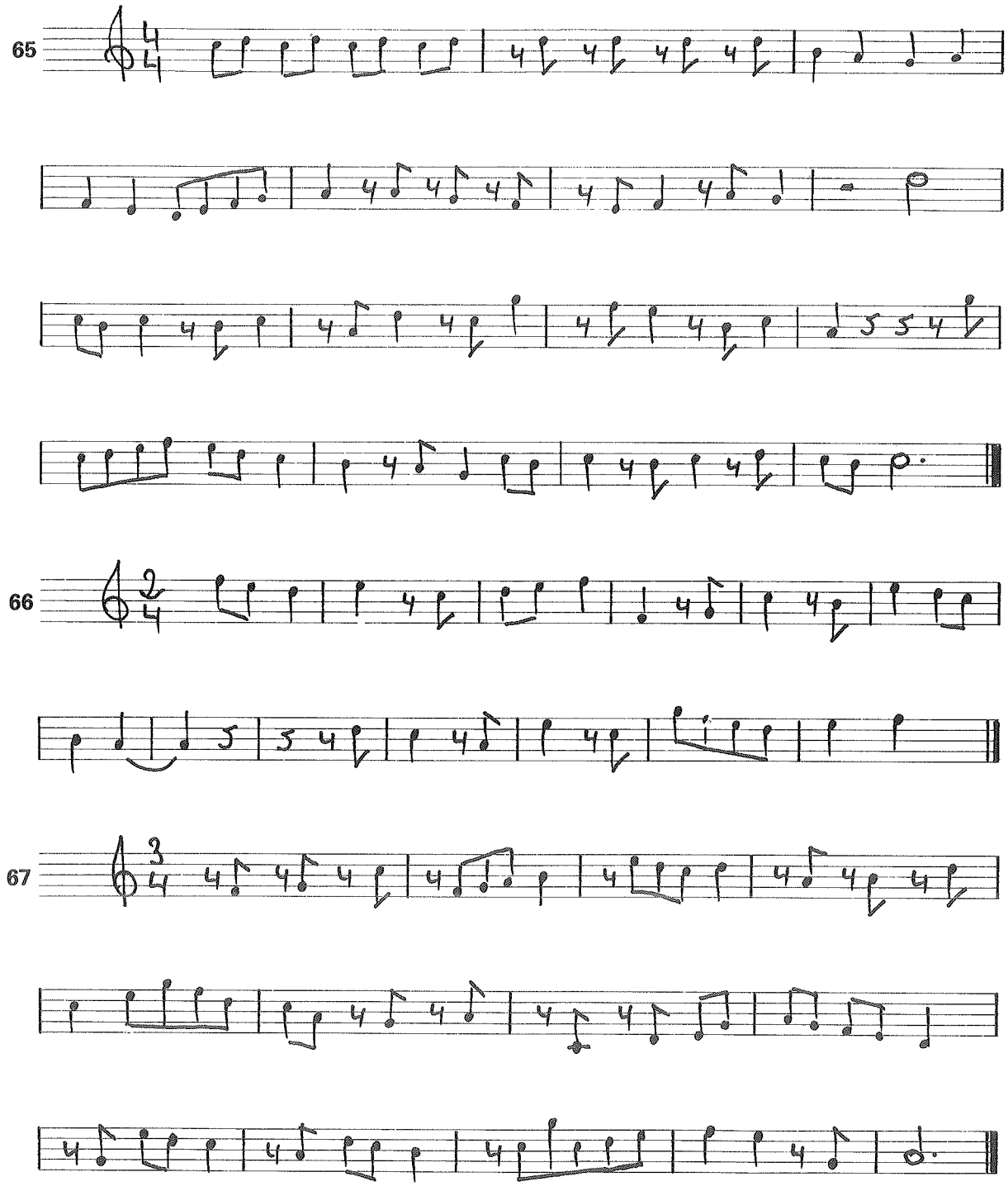
54

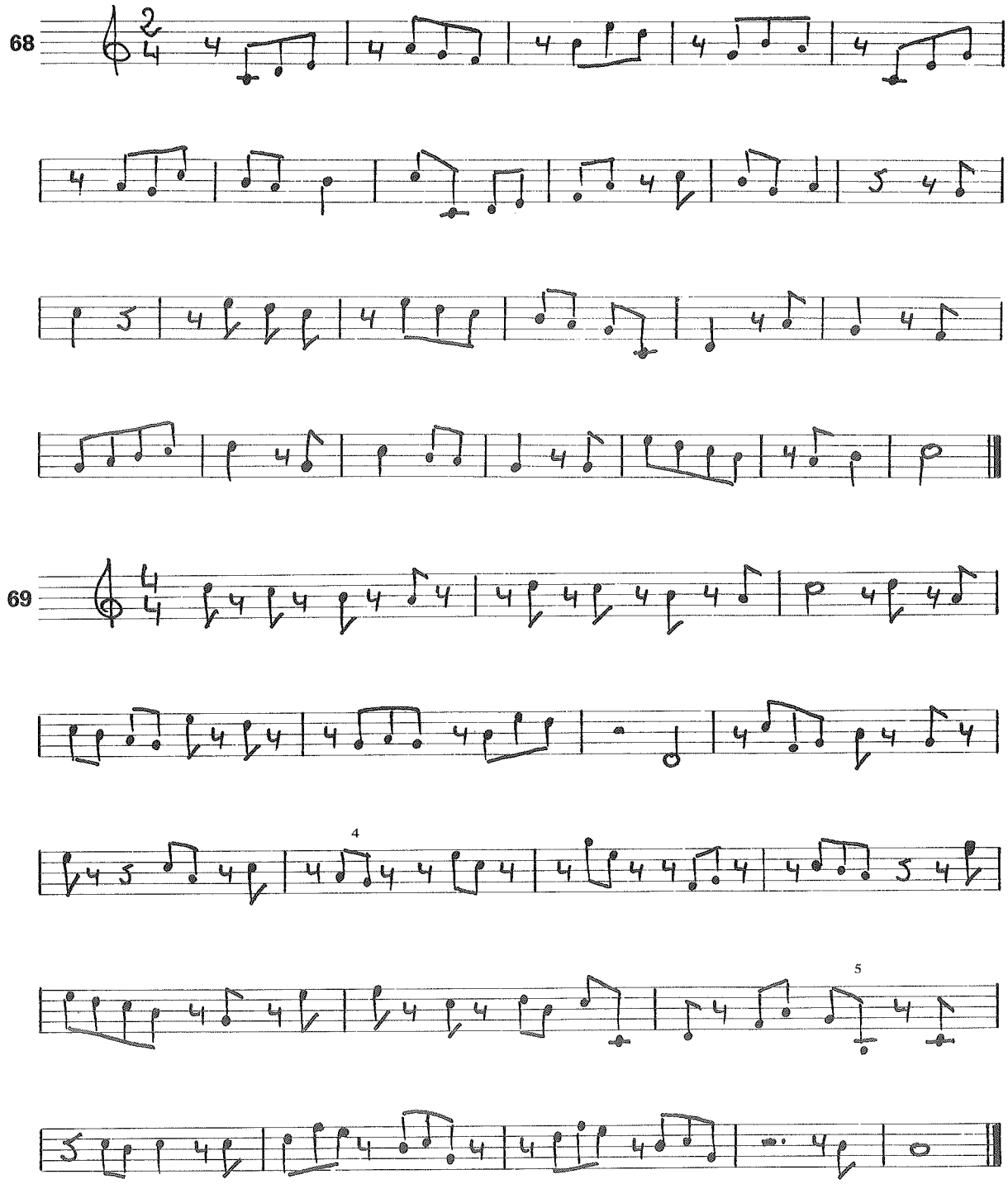


Introduzcamos ahora el *silencio de corchea* que, evidentemente, dura la mitad del de negra. En el texto I A explicamos la diferencia entre el silencio de corchea colocado en la primera mitad de cada parte y su colocación en la segunda mitad. Este segundo caso es más sencillo de práctica, por lo que comenzaremos por él. (I A: pág. 16.)


60
61
62
63
64

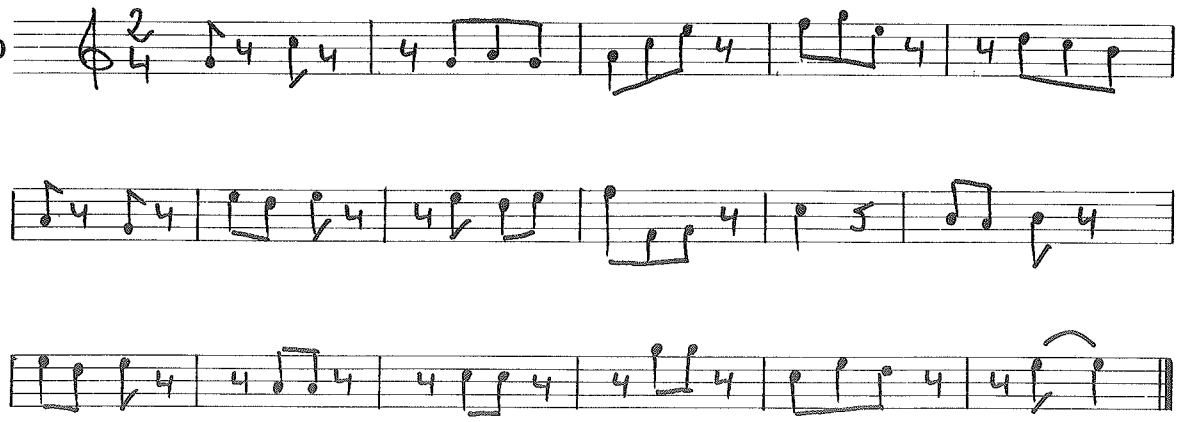
Los próximos ejercicios tratan sobre la *corchea a contratiempo,* es decir, sobre la corchea que ocupa la segunda mitad de una parte y va precedida de un silencio de corchea que ocupa la primera mitad. (I A: pág. 16.)





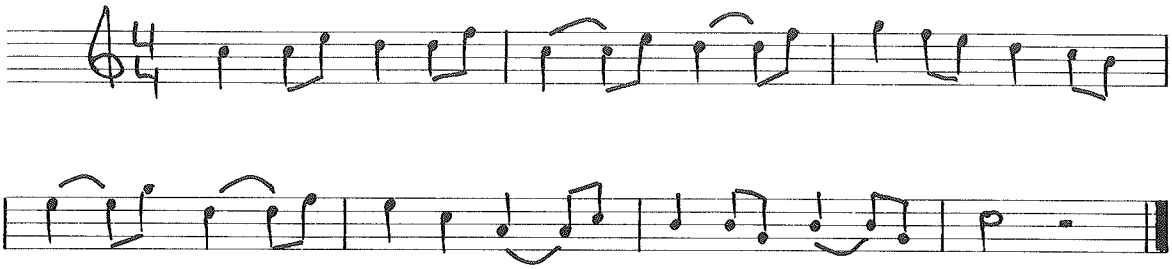
[4] Atención a esta forma de emparejamiento de corcheas, que puede confundir a primera vista.
[5] Puesto que lo vamos a emplear en los ejercicios del texto I C, iremos leyendo ocasionalmente algún Si grave.

70

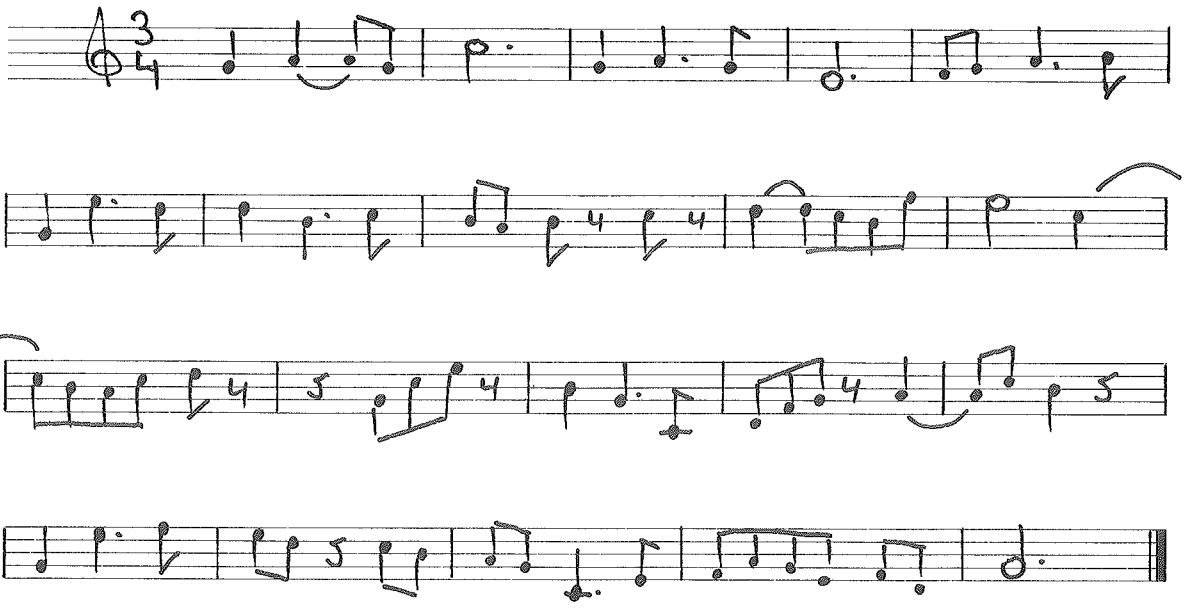


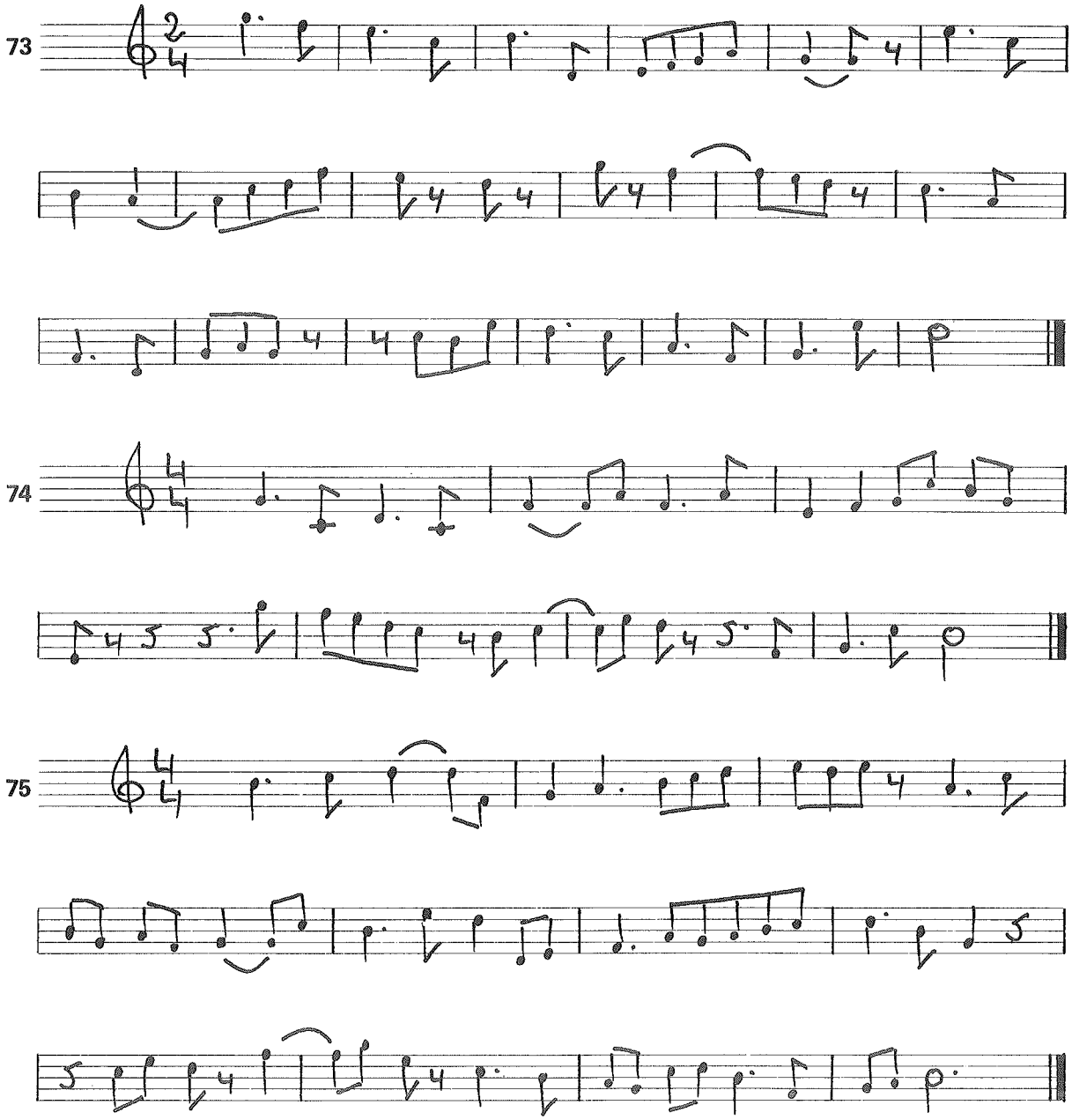
Figuración más o menos emparentada con el contratiempo es el grupo , puesto que la corchea debe atacarse en la segunda mitad de su parte. Practiquemos este grupo en diversas colocaciones, así como su equivalente (I A: pág. 17.)

71

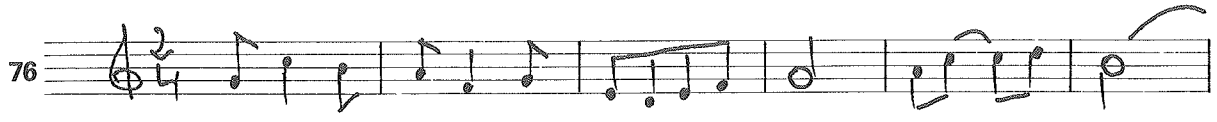


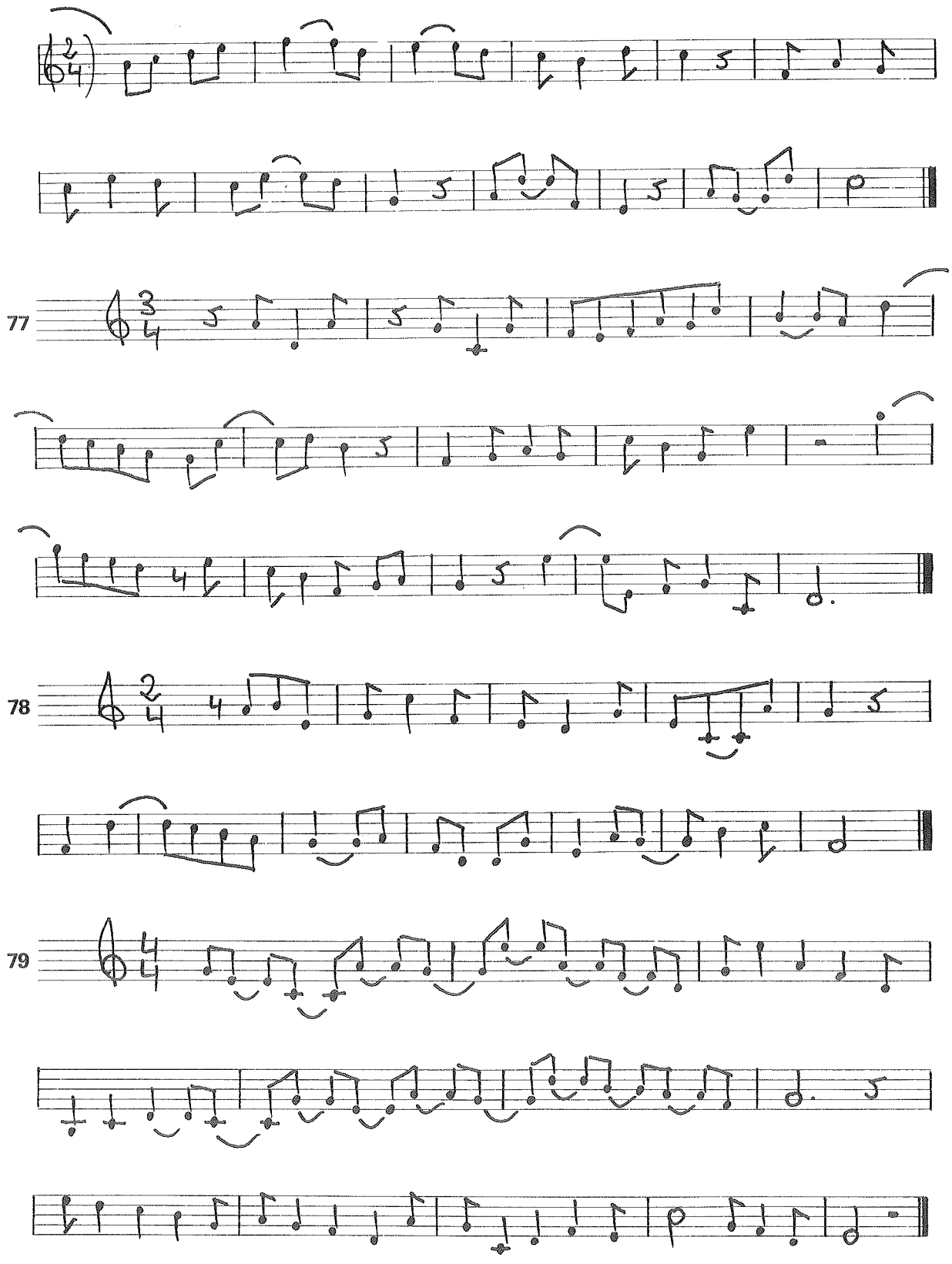
72



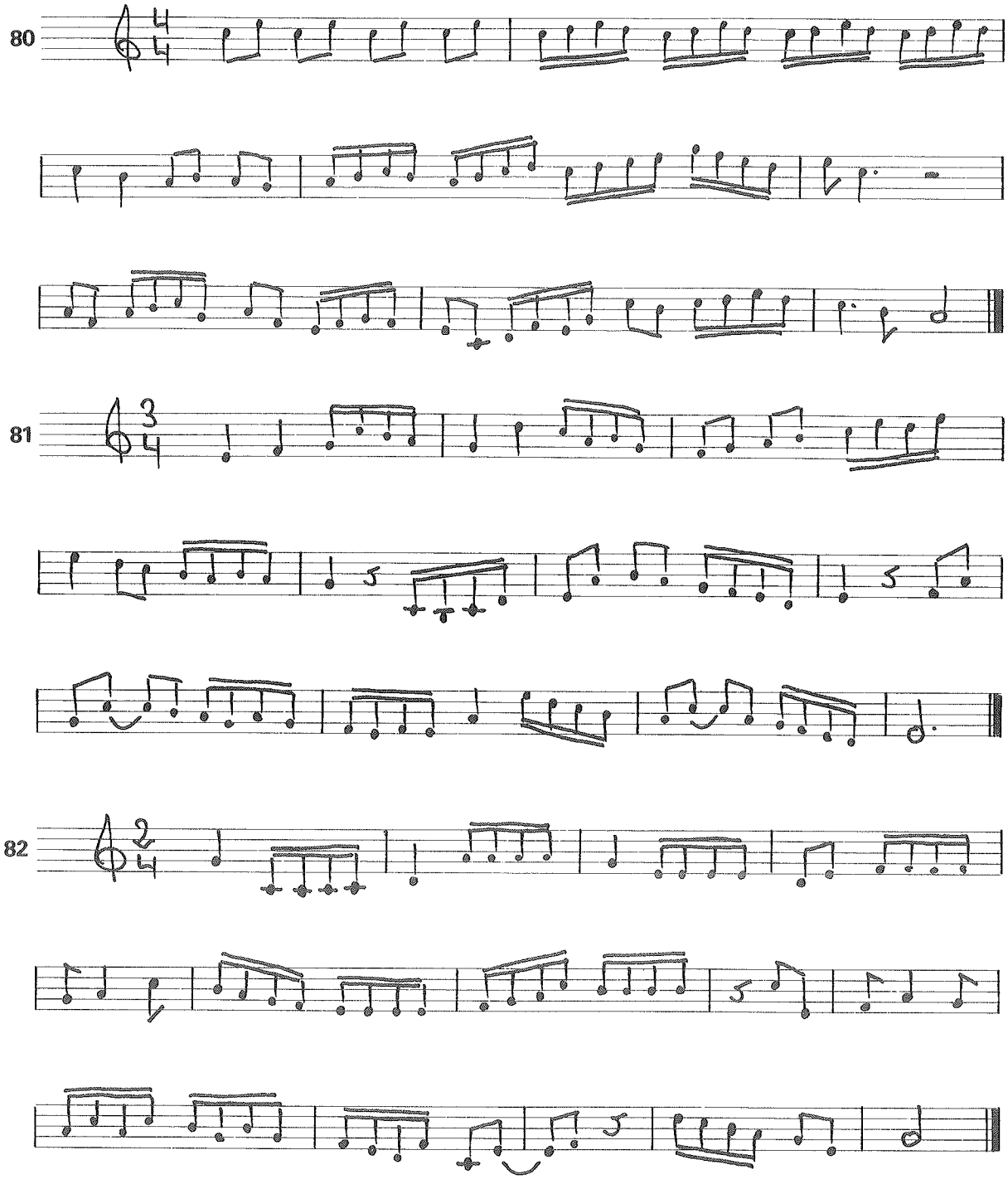


En la página 30 del cuaderno I A explicamos con detalle la significación y análisis de la *síncopa*. A continuación puedes leer los siguientes ejercicios para practicarla. Observa que es indiferente la escritura a la fórmula , aunque esta última es ineludible cuando la síncopa cabalga entre dos compases.

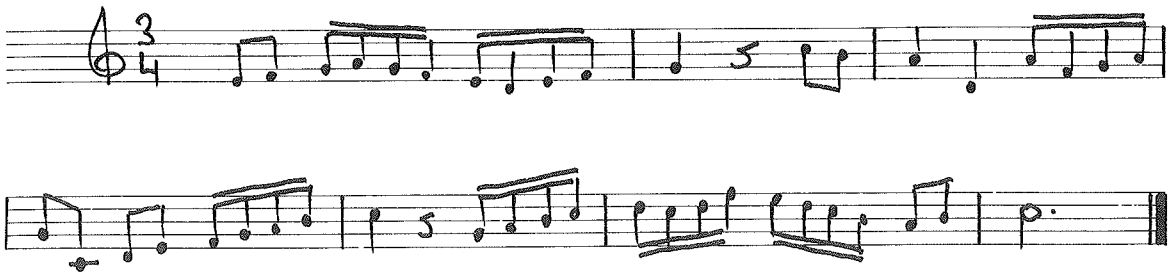


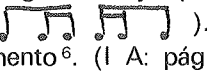

77
78
79

Entremos ahora en la *semicorchea*. Como sabes, dura la mitad de una corchea, o, lo que es lo mismo, un cuarto de negra. Como en estos compases aparecen muy frecuentemente grupos de cuatro semicorcheas, es lo más habitual su escritura con un corchete doble que las agrupa formando una parte de compás. El silencio de semicorchea no lo trataremos hasta el II Curso, por ser su práctica algo más complicada. (I A: pág. 17.)

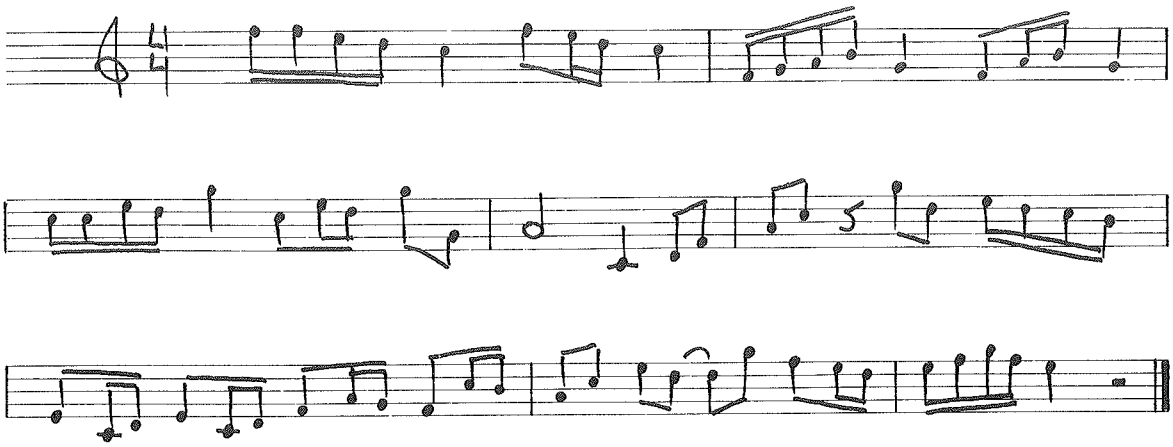


83

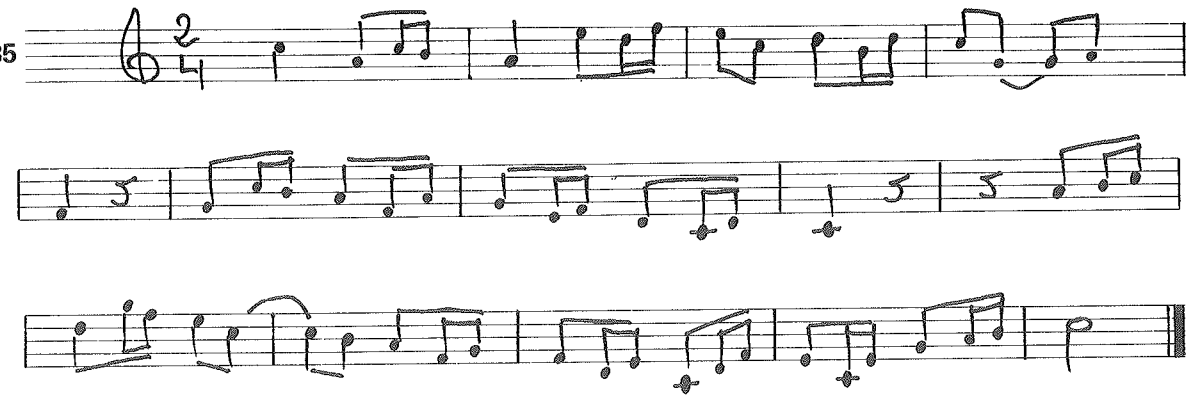


Dos variantes de estos grupos de semicorcheas las constituyen la fórmula y su inversa . Con los siguientes ejemplos nos ejercitamos en la práctica aislada de ambos y en su posible yuxtaposición (). El ejercicio 96 nos servirá de resumen de todas las materias tratadas hasta el momento[6]. (I A: pág. 17.)

84

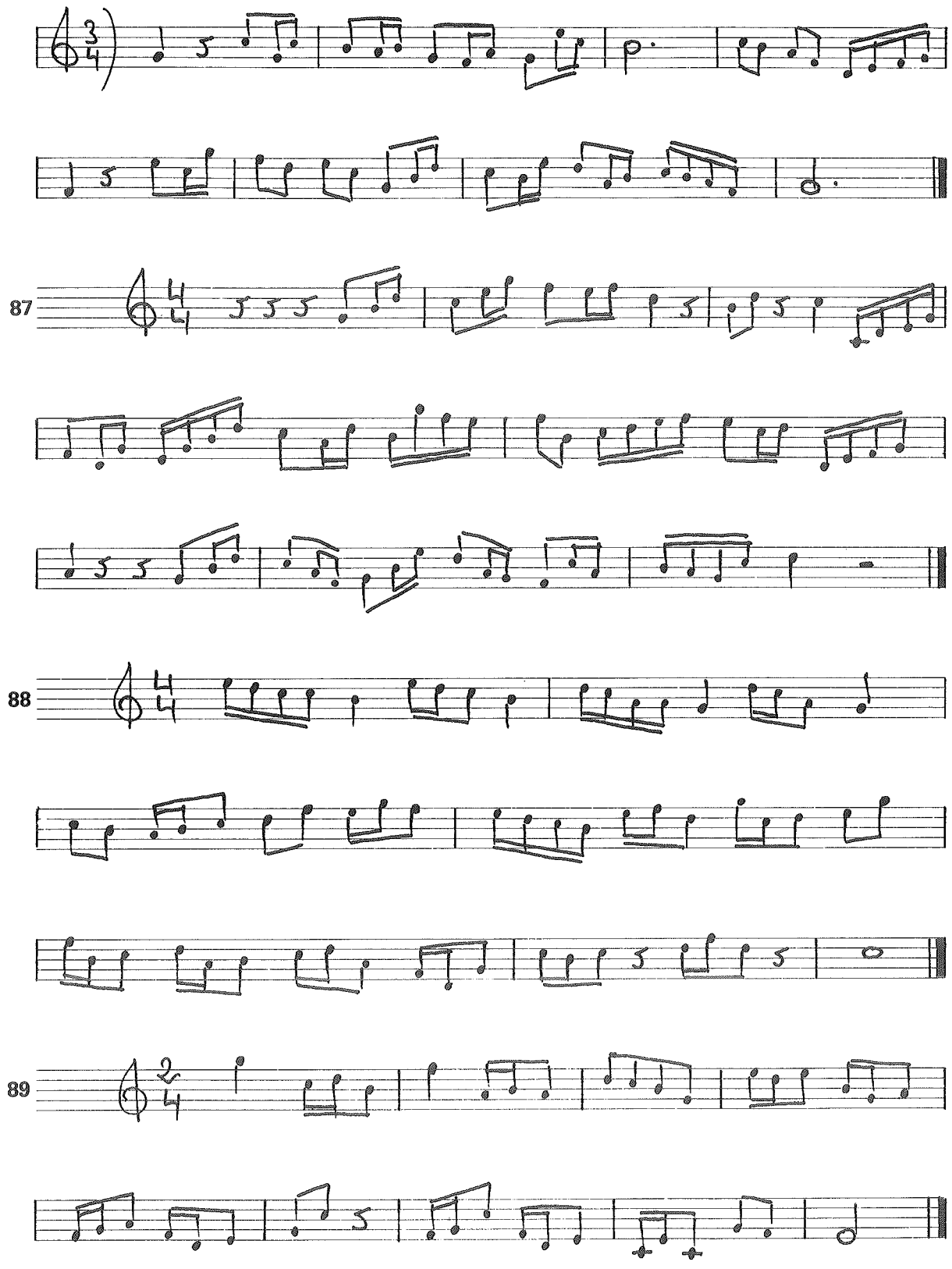


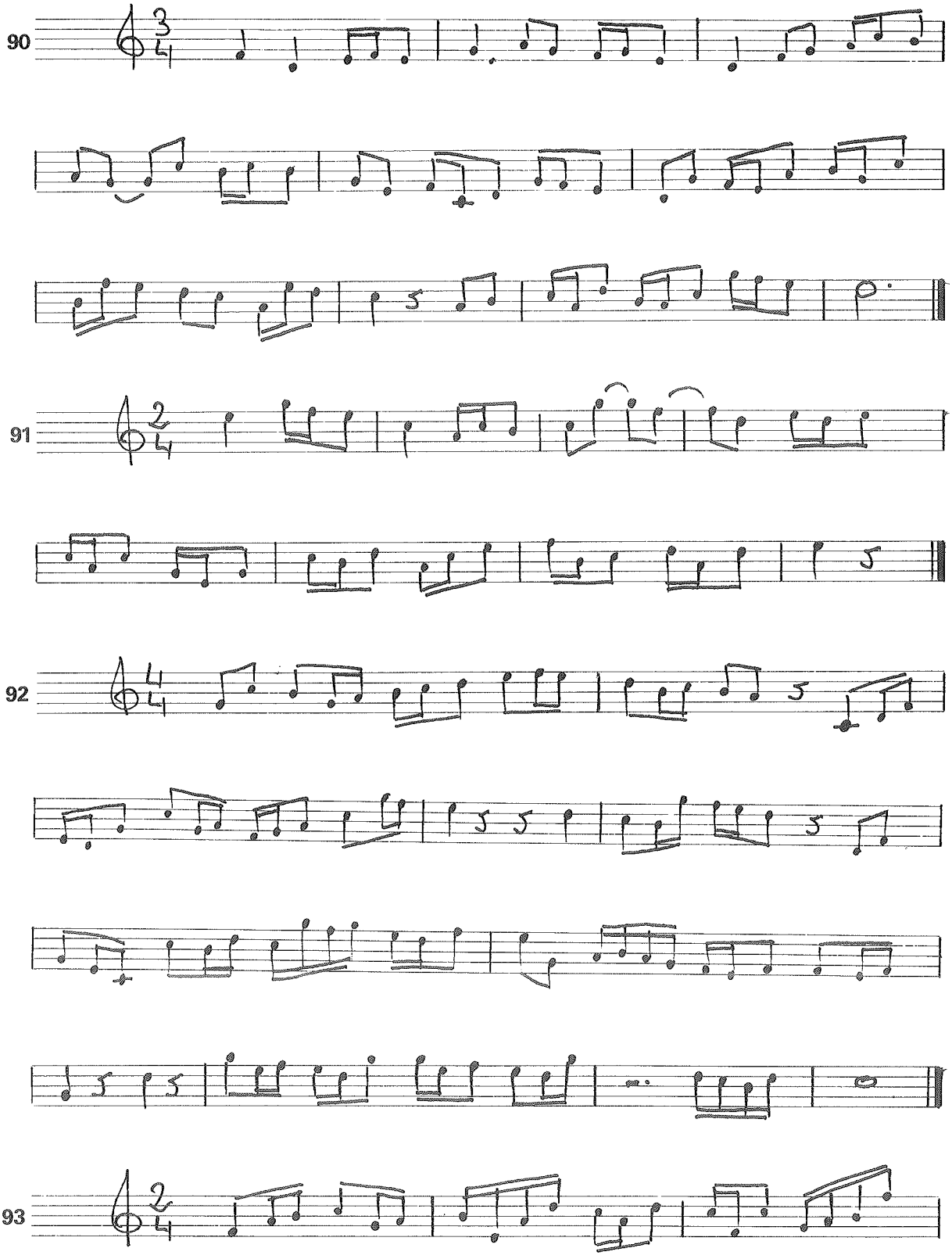
85

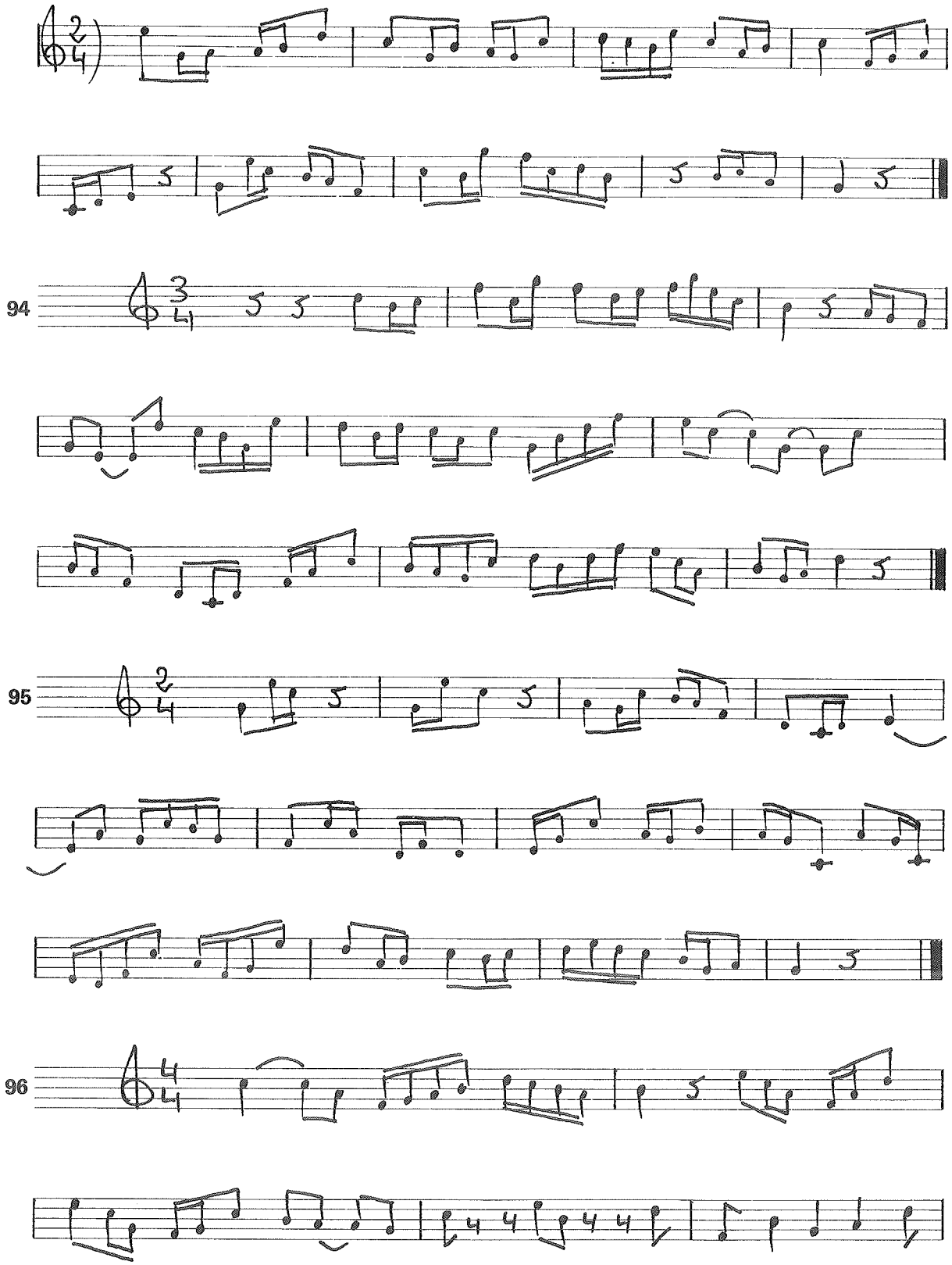


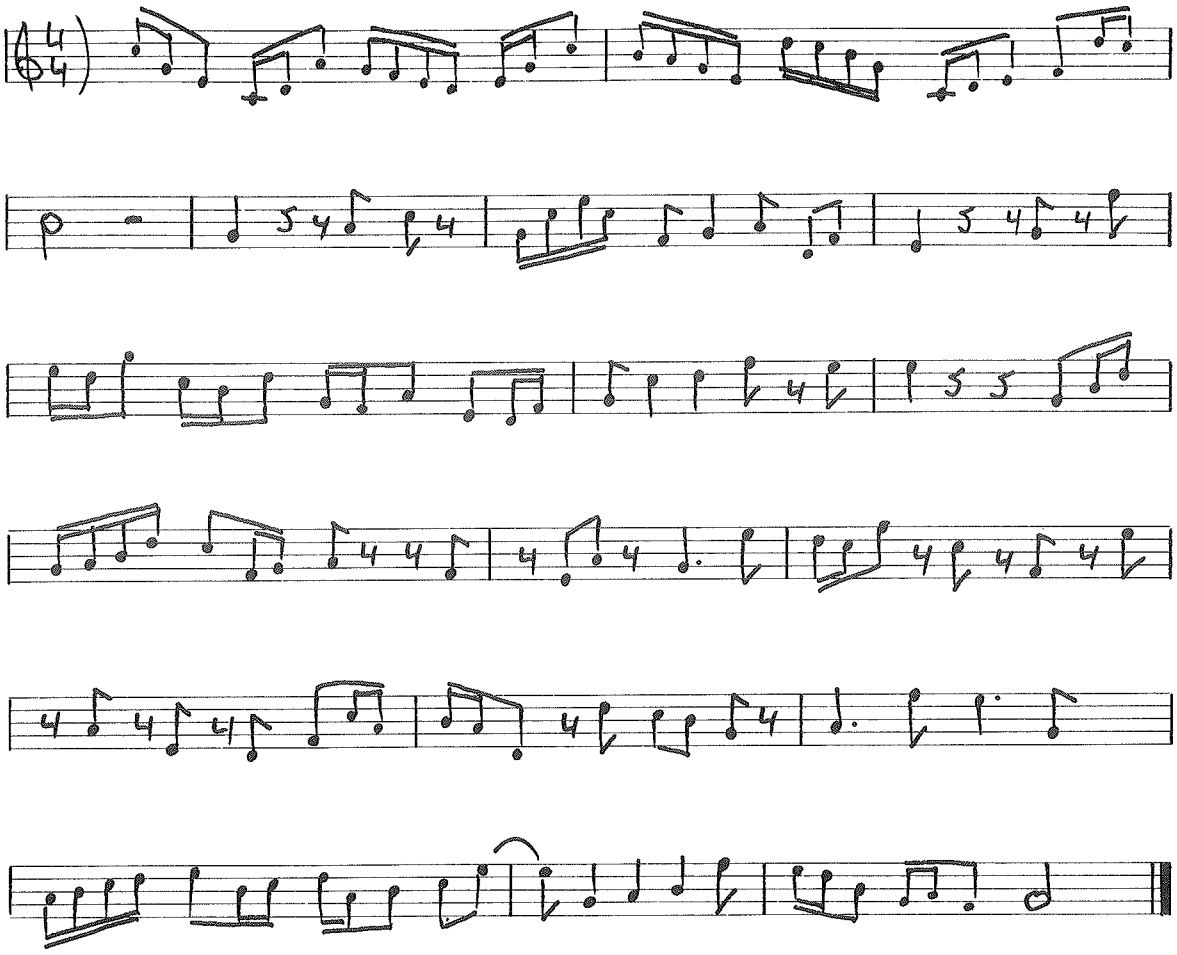
86

[6] Llegado a ese punto, es muy importante que leas las observaciones sobre el estudio de la *Clave en Fa en 4.ª* que hacemos en la página 47 de este mismo cuaderno.

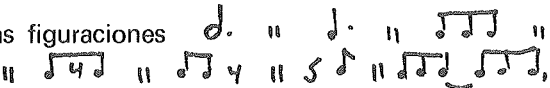

87
88
89

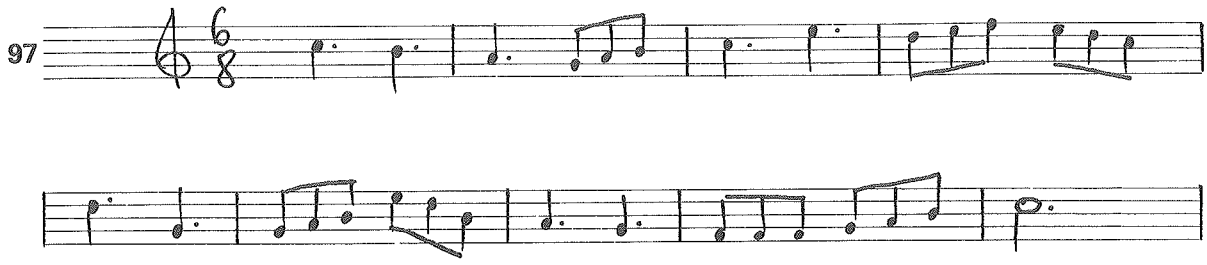

90
91
92
93

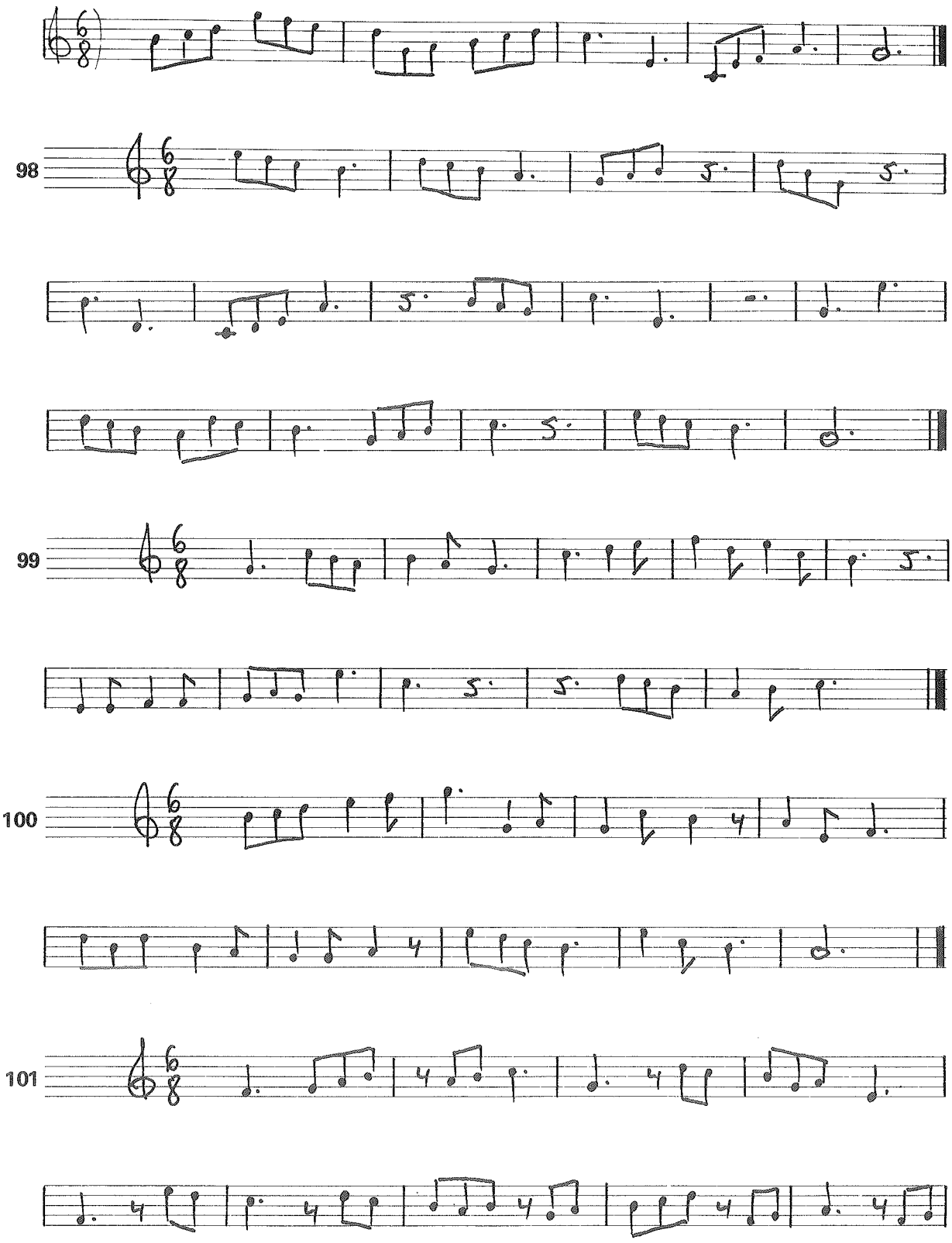

94
95
96

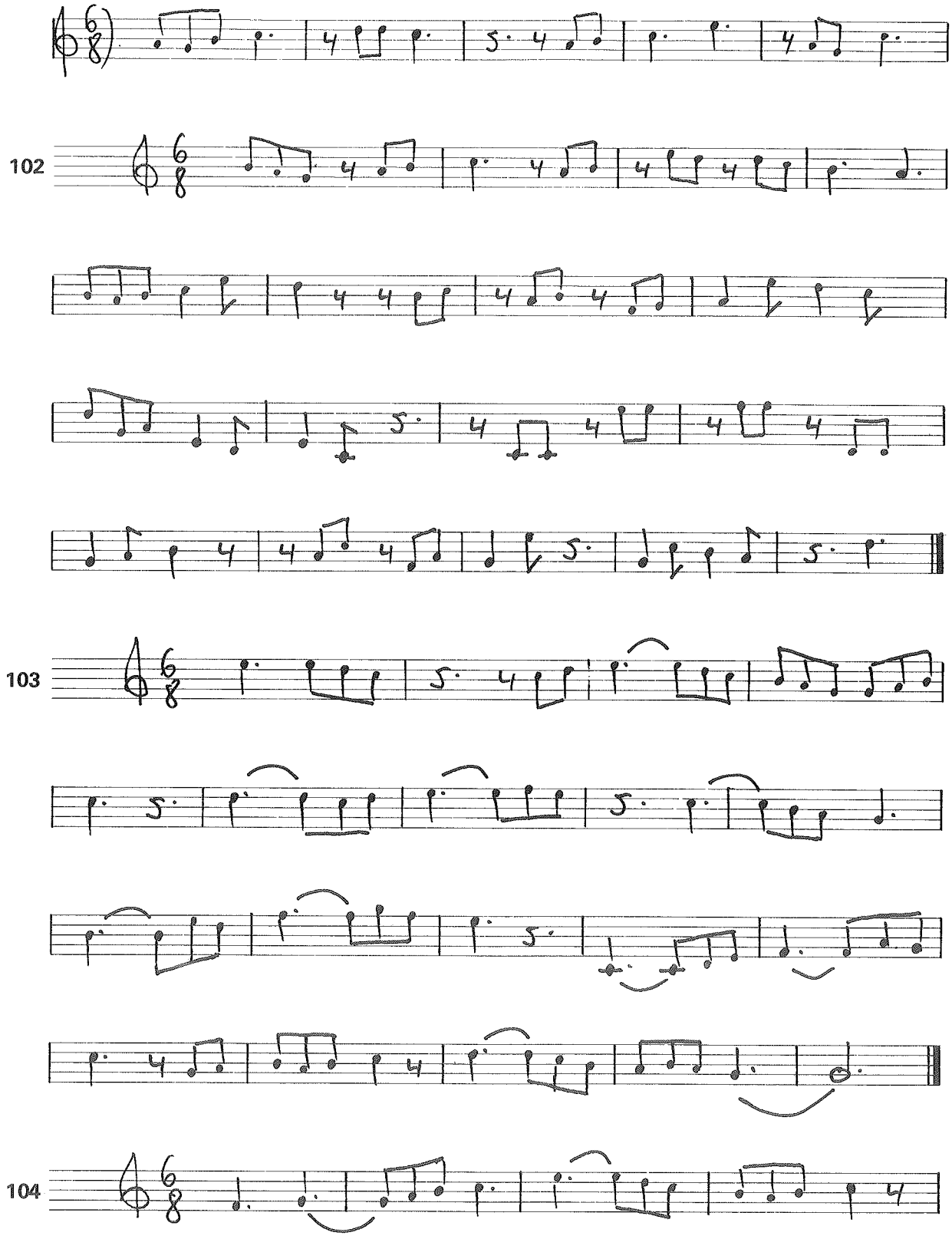


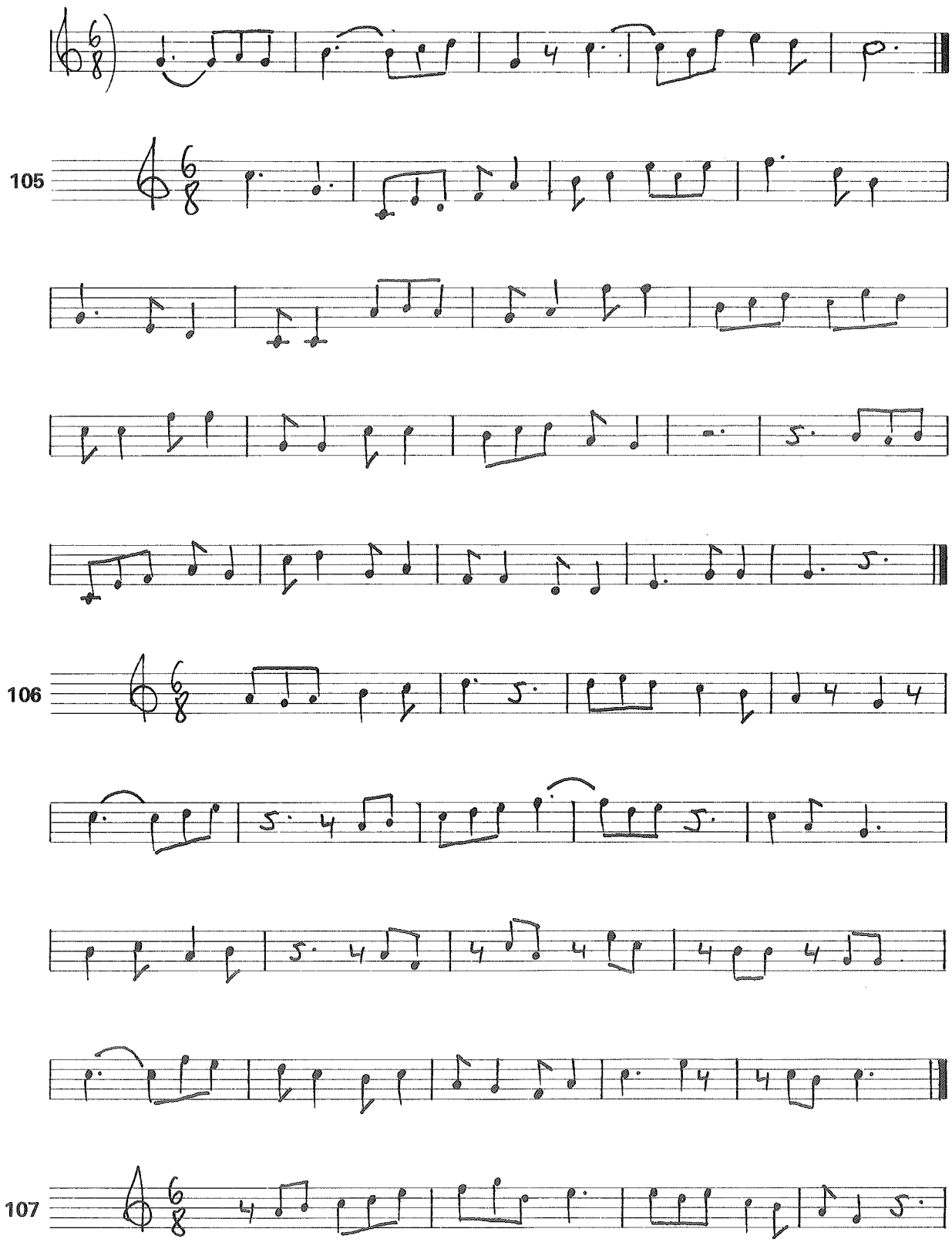
Comencemos ahora la práctica de los compases de *subdivisión ternaria.* Tomaremos como compás base el 6/8 para ir incorporando en él las diferentes fórmulas rítmicas. Después aplicaremos lo practicado a otros compases de subdivisión ternaria.

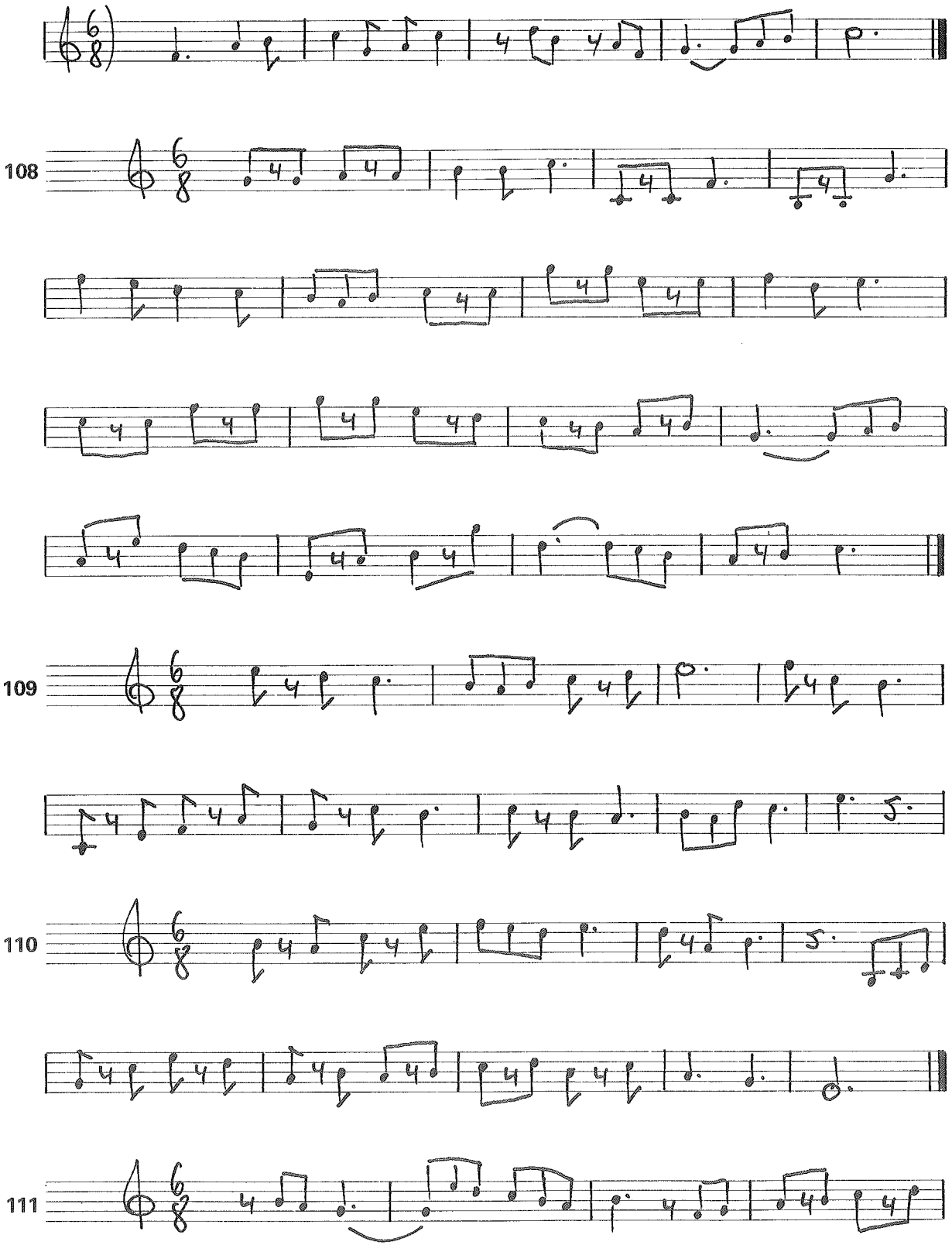
Practica progresivamente en los siguientes ejercicios las figuraciones  , etc. Por supuesto, estos ejemplos deben marcarse sin subdividir en corcheas, es decir, considerando la negra con puntillo como unidad de pulso. (I A: pág. 18.)

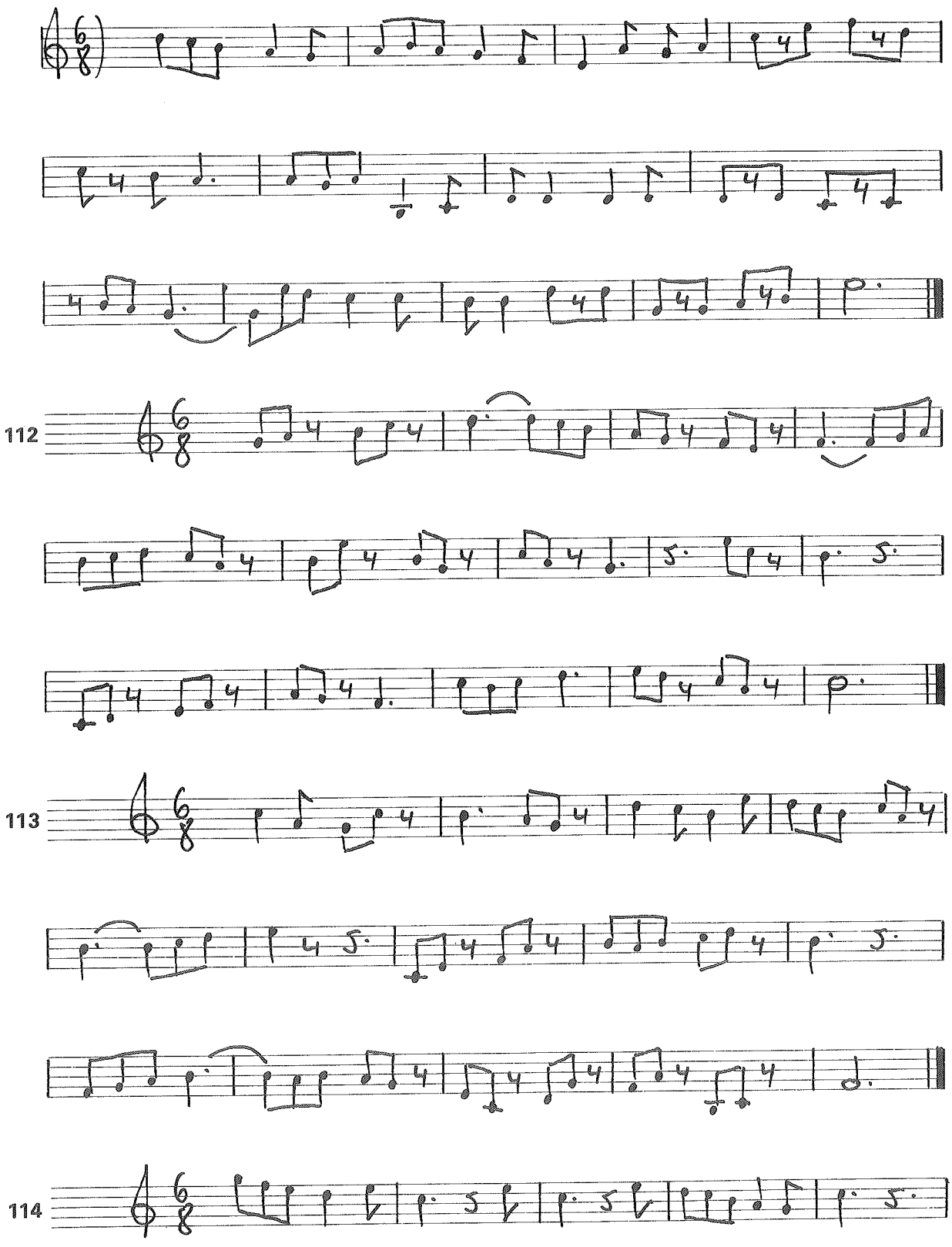


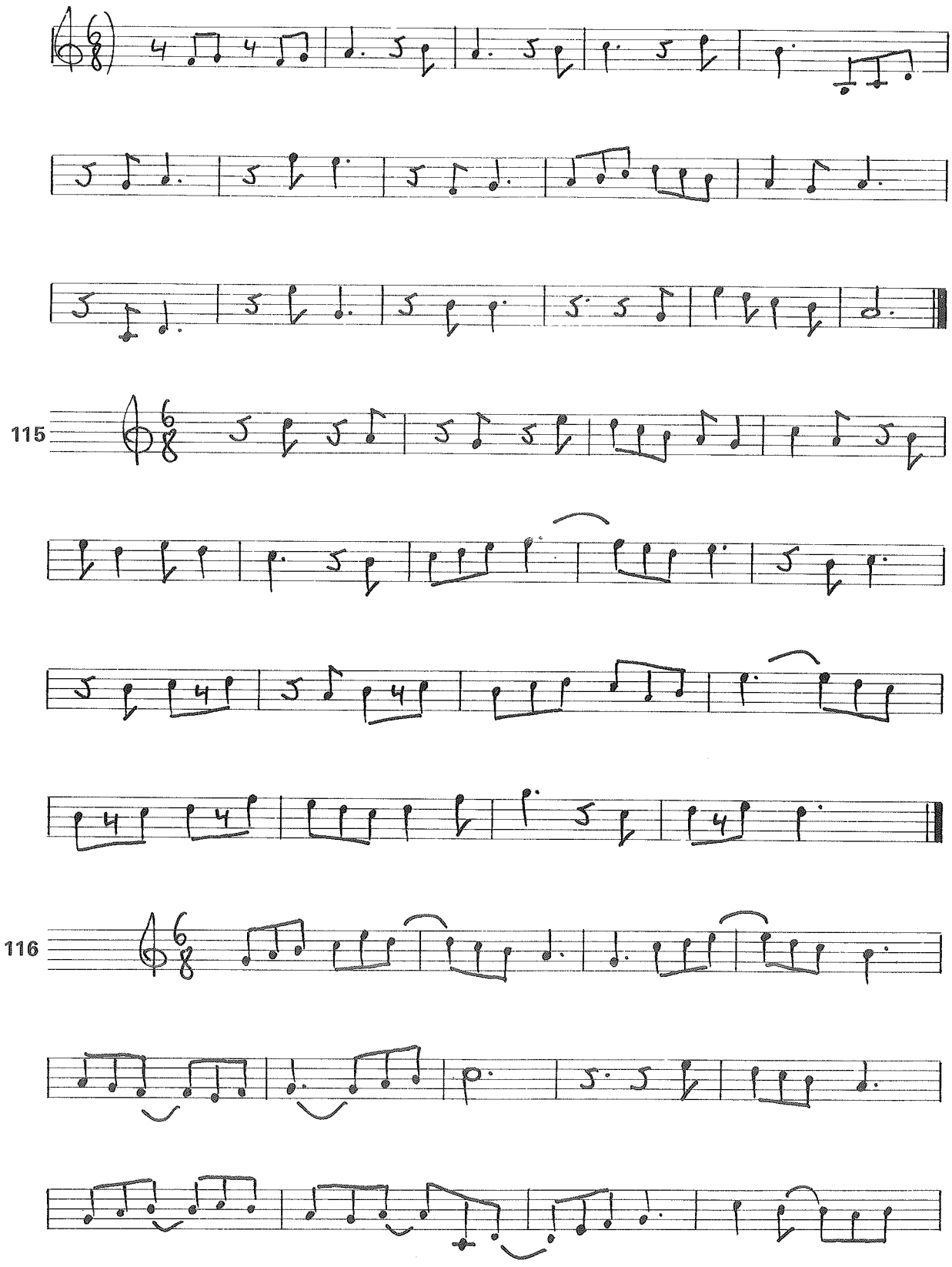

98
99
100
101

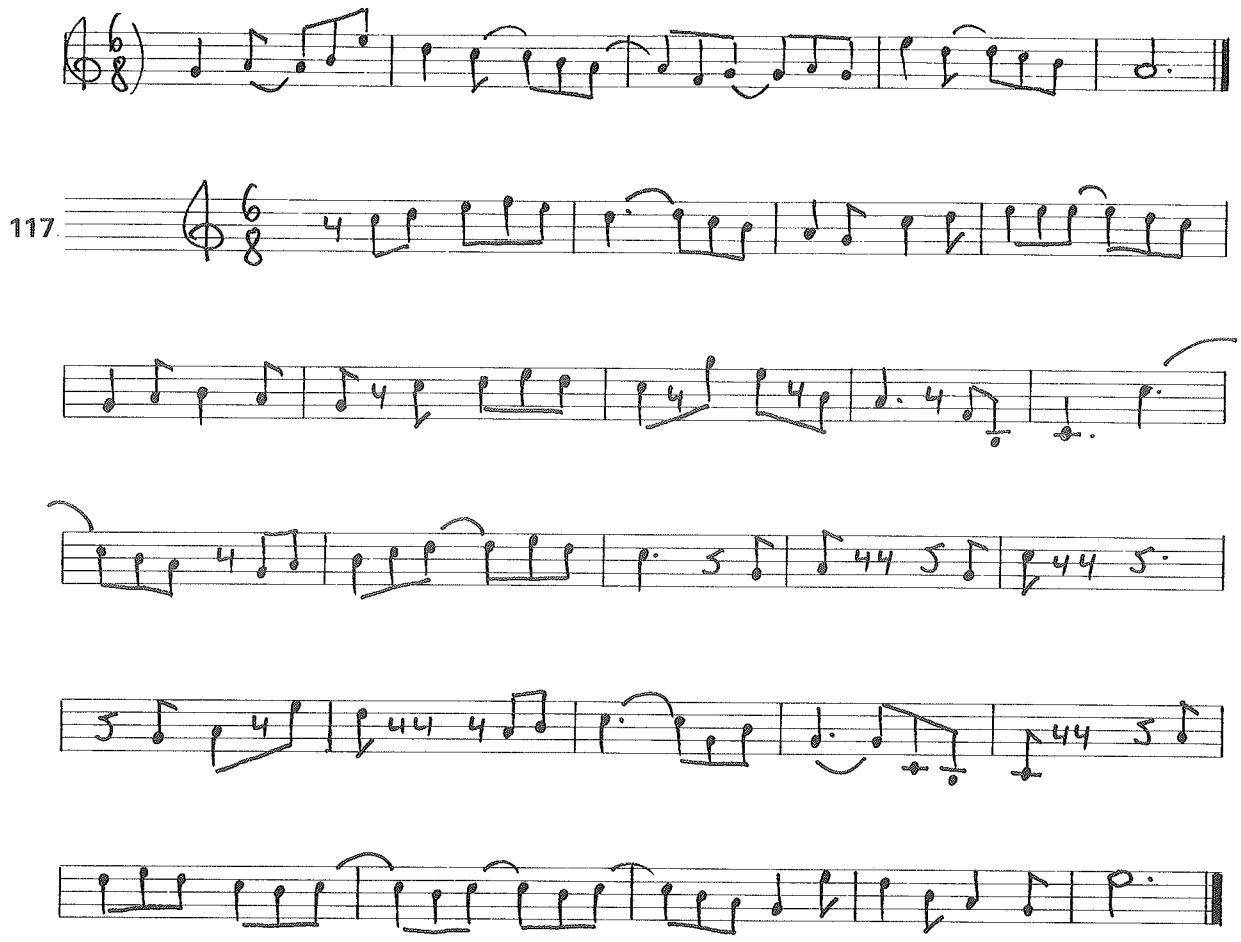

102
103
104


105
106
107

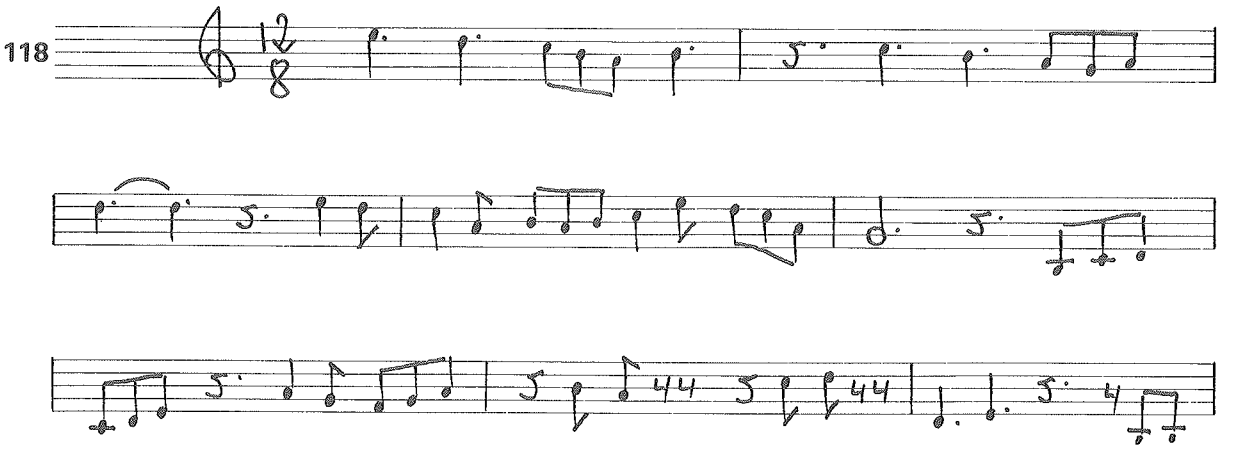

108
109
110
111

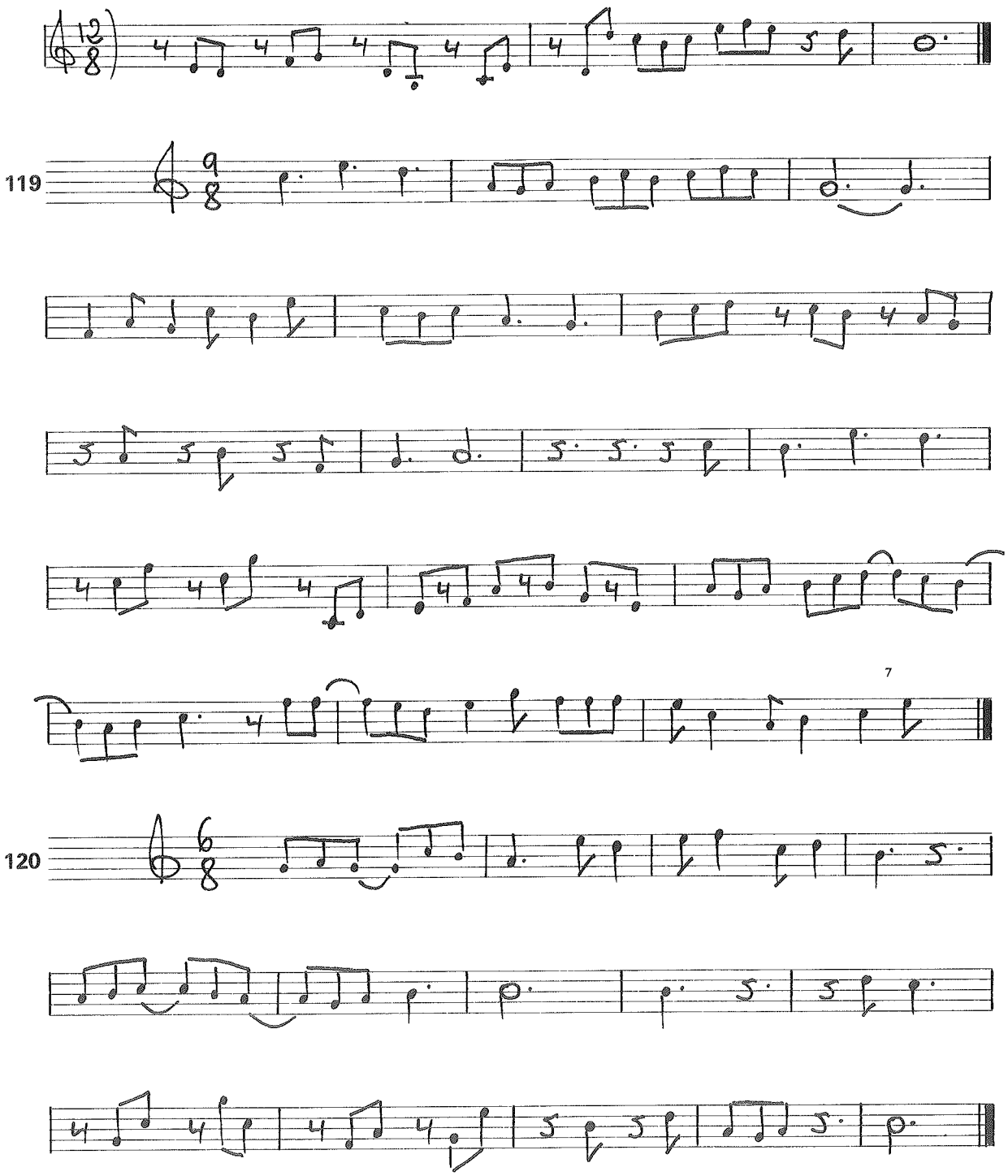

112
113
114


115
116

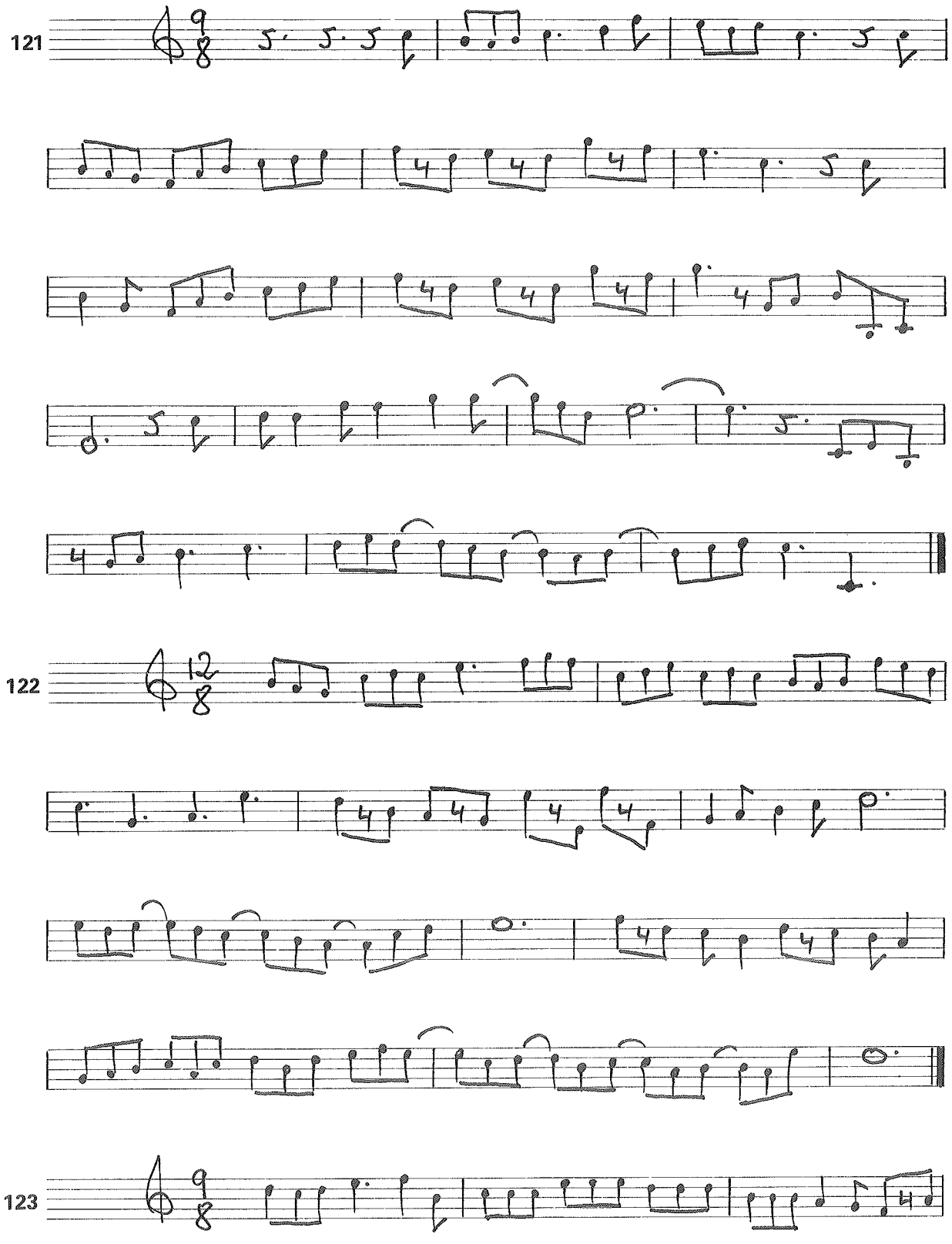


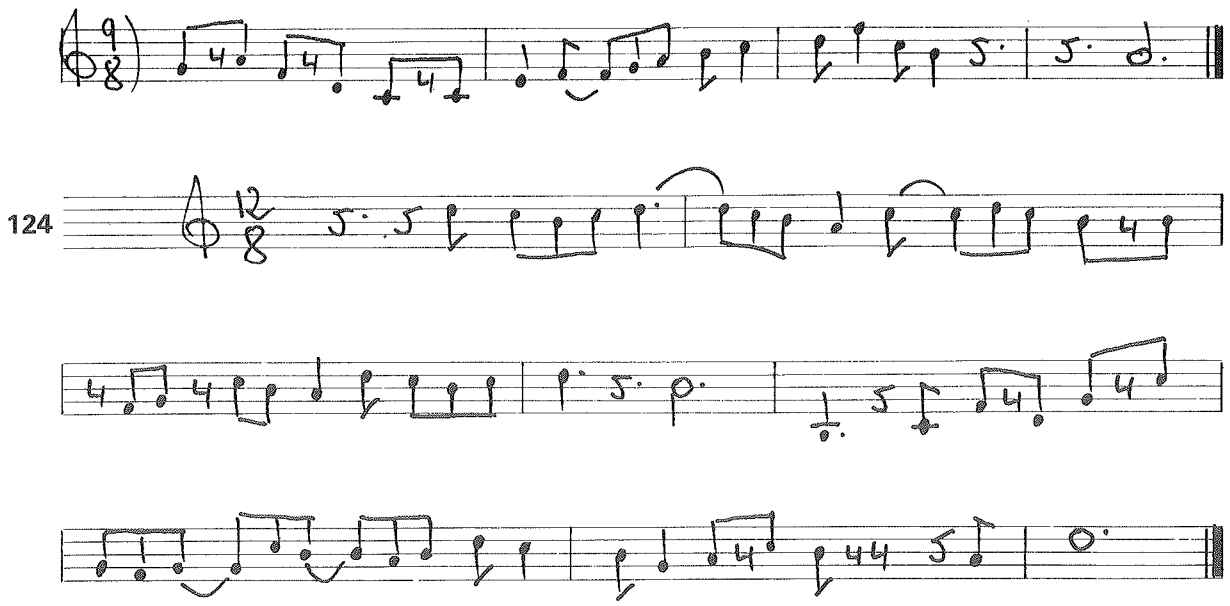
Y, como anunciábamos antes, trabajaremos ahora las figuraciones vistas, aplicadas a otros dos compases de subdivisión ternaria: el 9/8 y el 12/8. Insistimos en que estos compases deben marcarse a la parte, o sea, sin subdivisión en corcheas. (I A: pág. 19.)





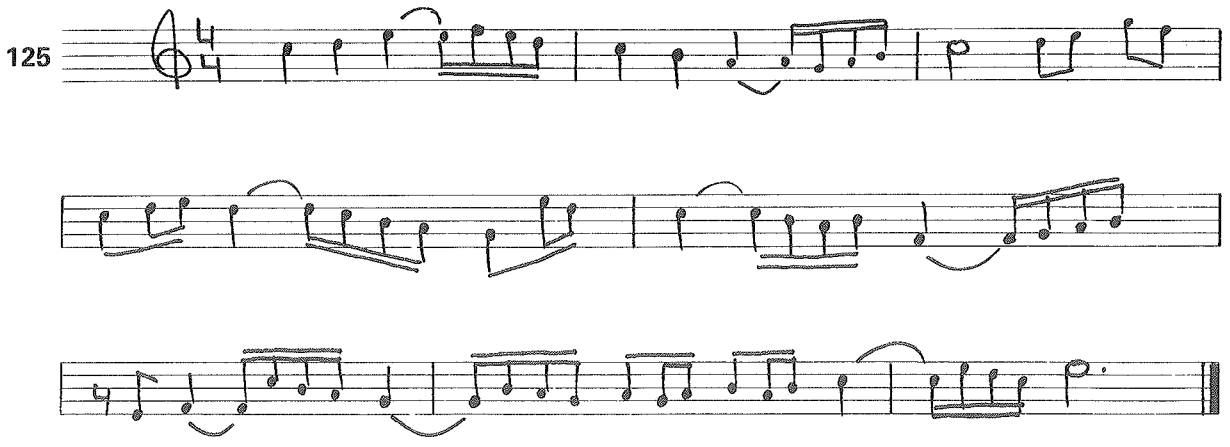
[7] En la escritura tradicional, lo más frecuente es finalizar un pasaje con una nota que dure al menos una parte de compás; pero eventualmente nos podemos encontrar con finales como éste, rítmicamente en suspensión.


121
122
123



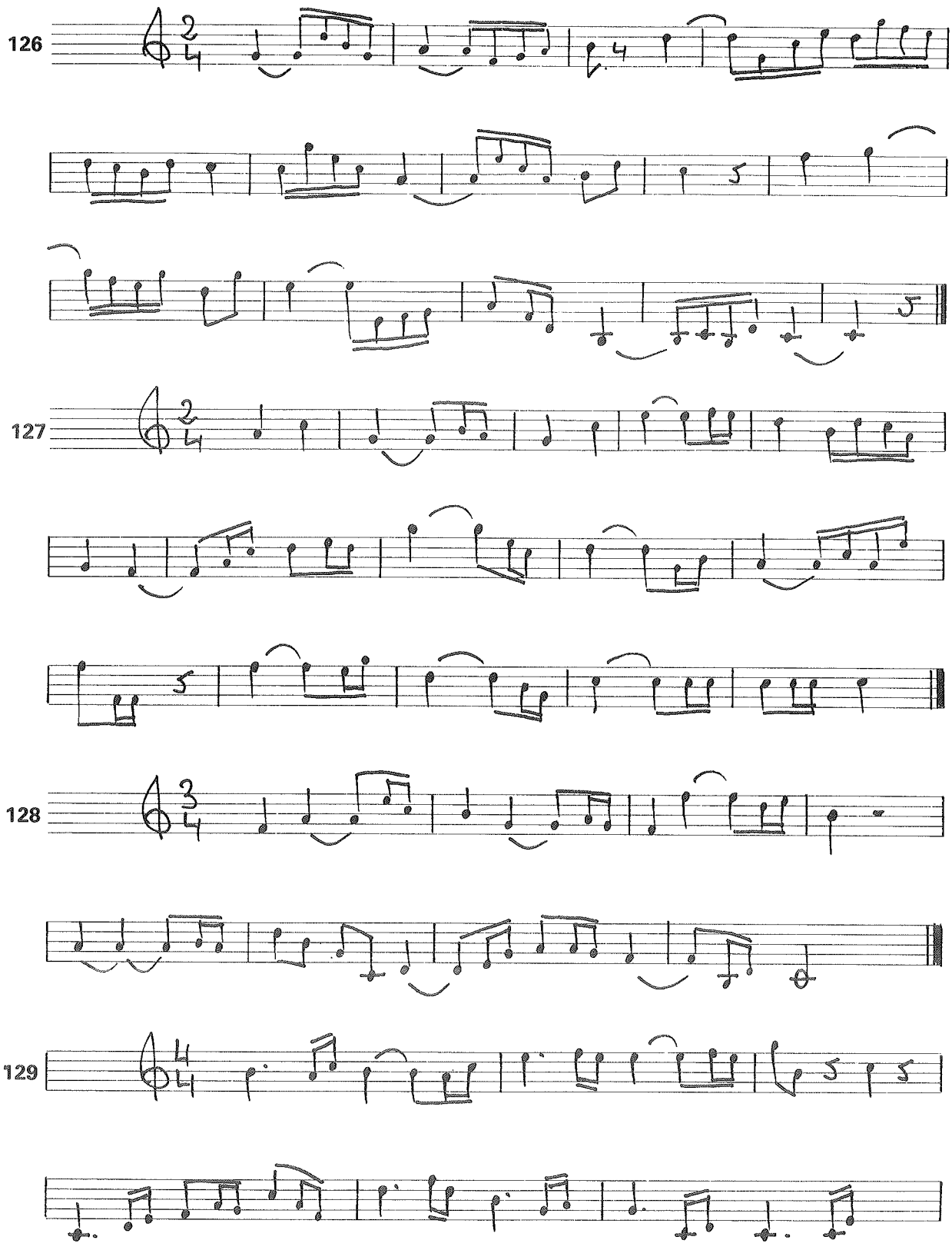
124

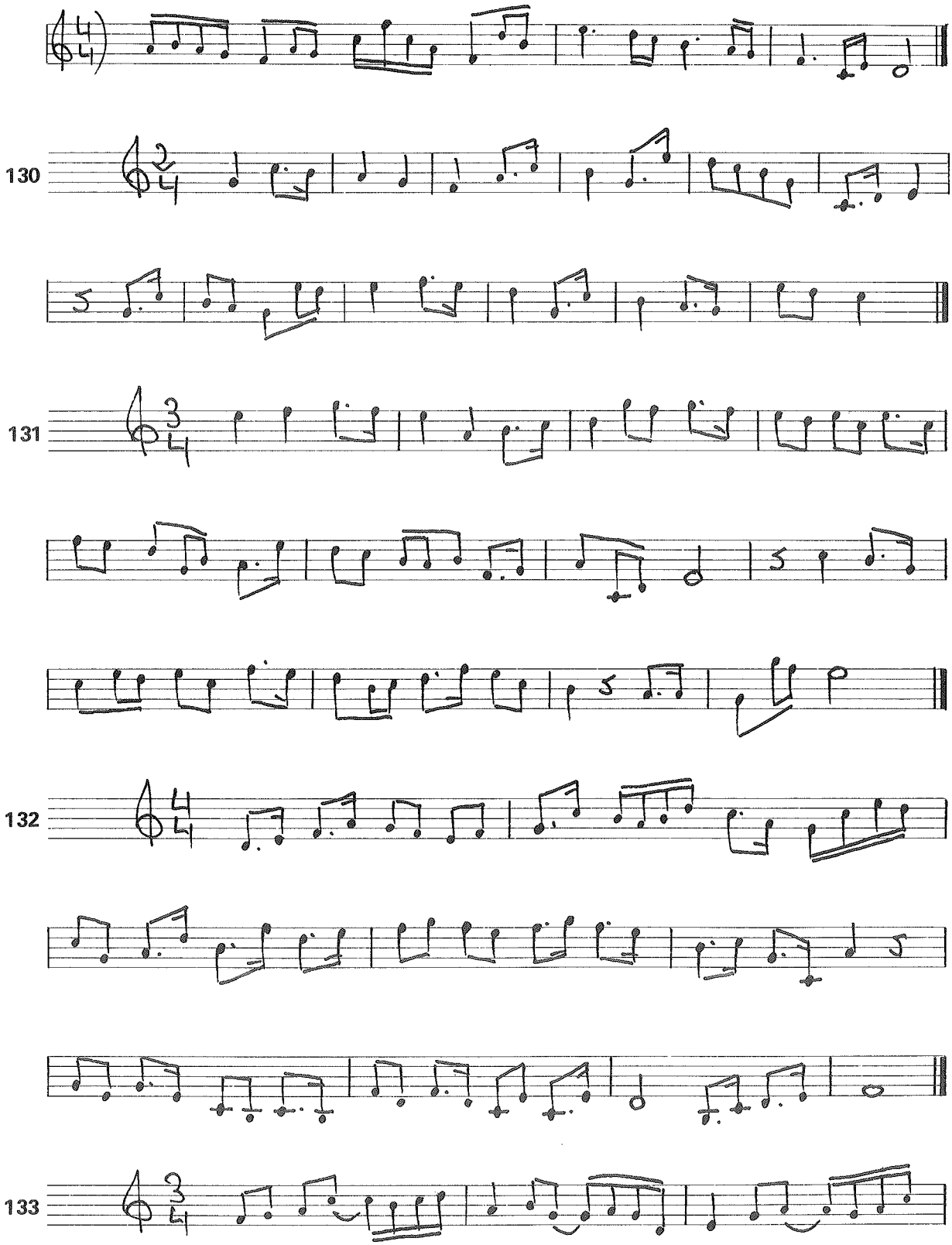
Dejemos por un tiempo los compases de subdivisión ternaria y volvamos a los de subdivisión binaria. En las próximas páginas tenemos ocasión de practicar progresivamente algunas fórmulas rítmicas que, aunque no las habíamos trabajado anteriormente, no introducen conceptos nuevos sino pequeñas variantes y combinaciones sobre los ya conocidos. A partir del ejercicio 133 incorporamos también la práctica del *calderón*[8]. (I A, pág. 26.)

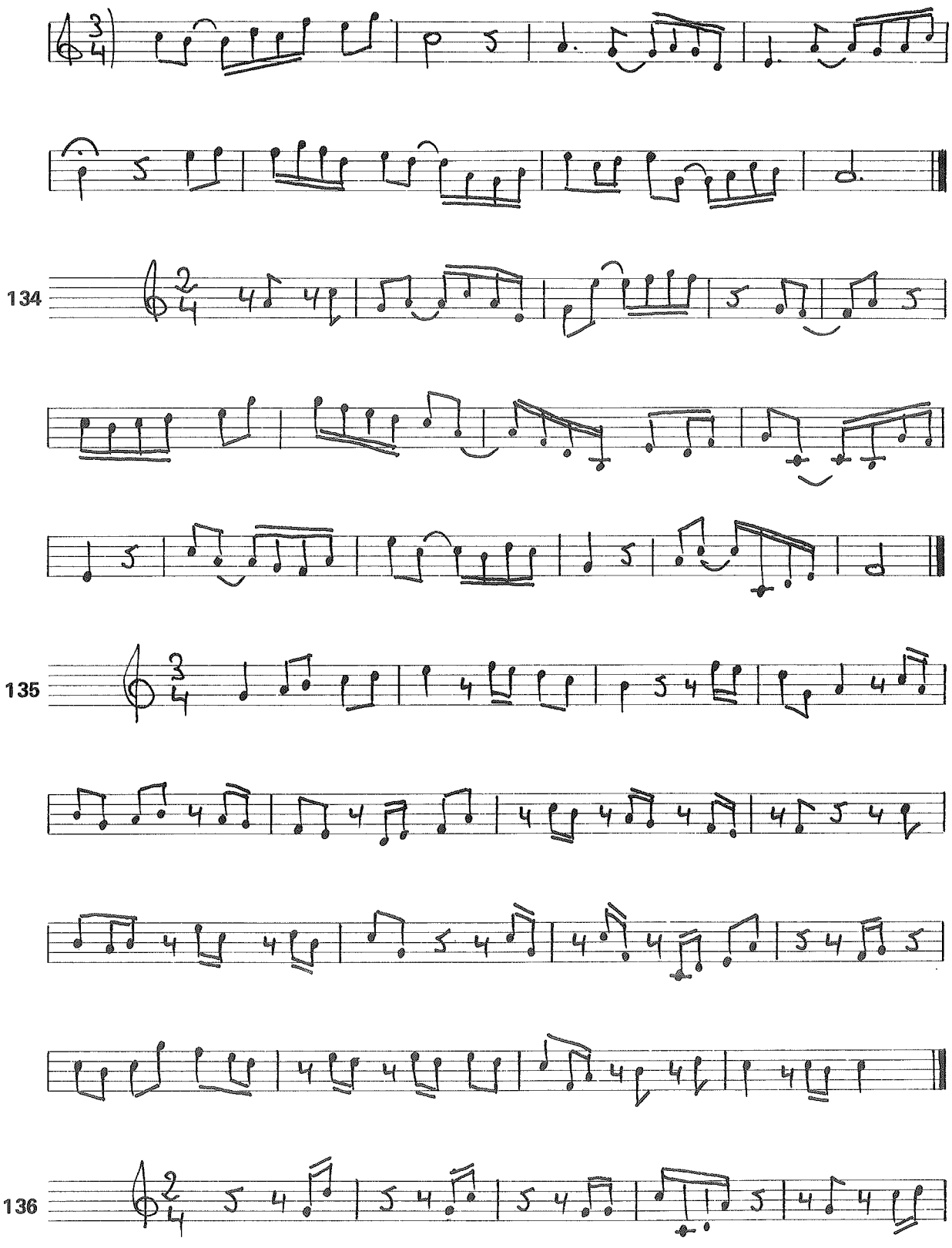


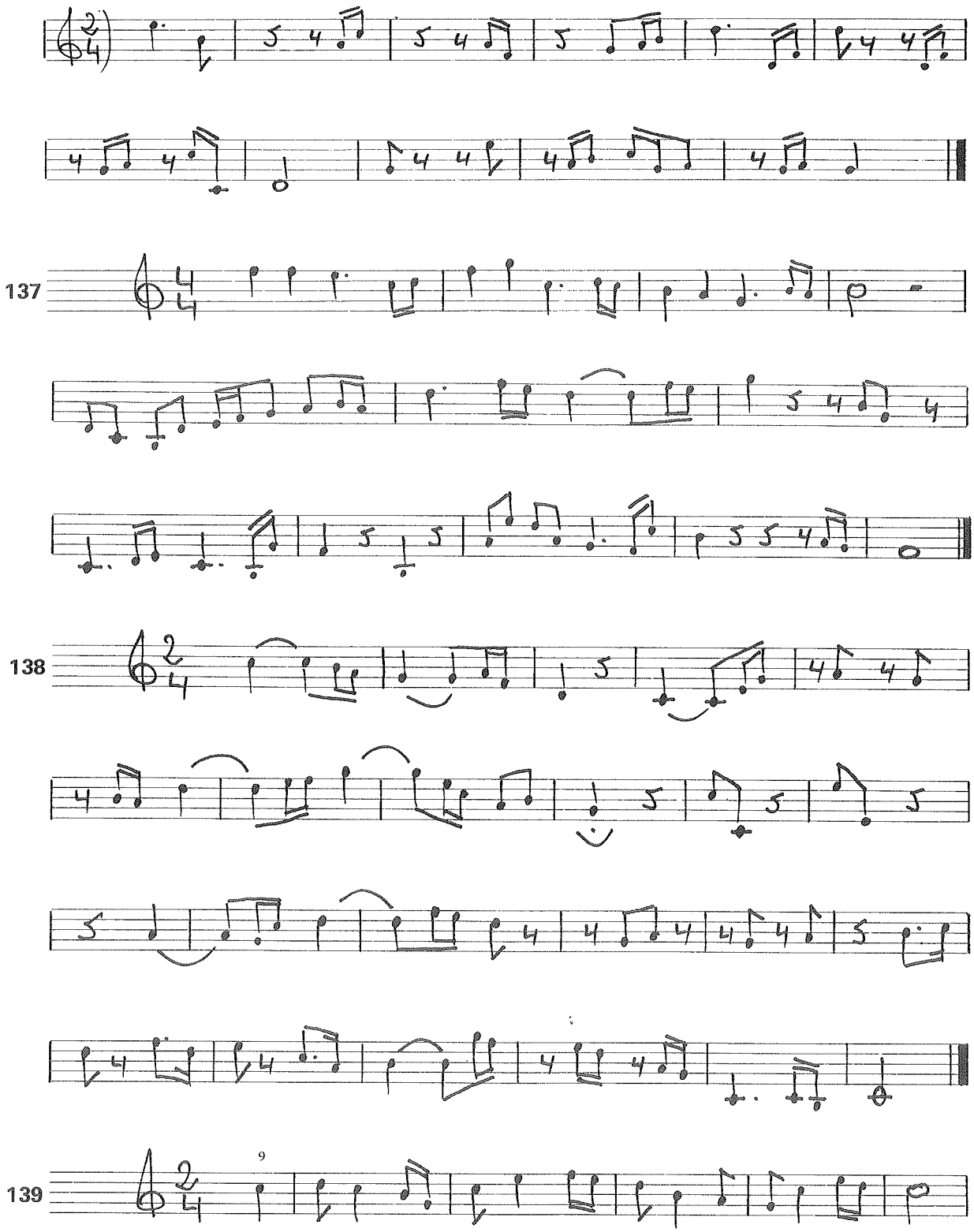
125

[8] En muchos tratados de Solfeo, el calderón se estudia ya en la segunda o tercera lección. Nosotros hemos preferido retrasar su práctica hasta este momento porque nos parece primordial que el estudiante se acostumbre a medir con absoluta regularidad de pulsación, sin nada que le disturbe el ritmo inflexible. Y es nuestra experiencia que si el calderón se practica en las primeras lecciones, puede salir perjudicada la exactitud de medida, especialmente al reanudar la marcha normal del compás. Ahora que ya tienes mayor práctica, puedes comprender bien que el calderón es un recurso expresivo —¡no rítmico!— y que en nada debe alterar la inflexibilidad del ritmo.

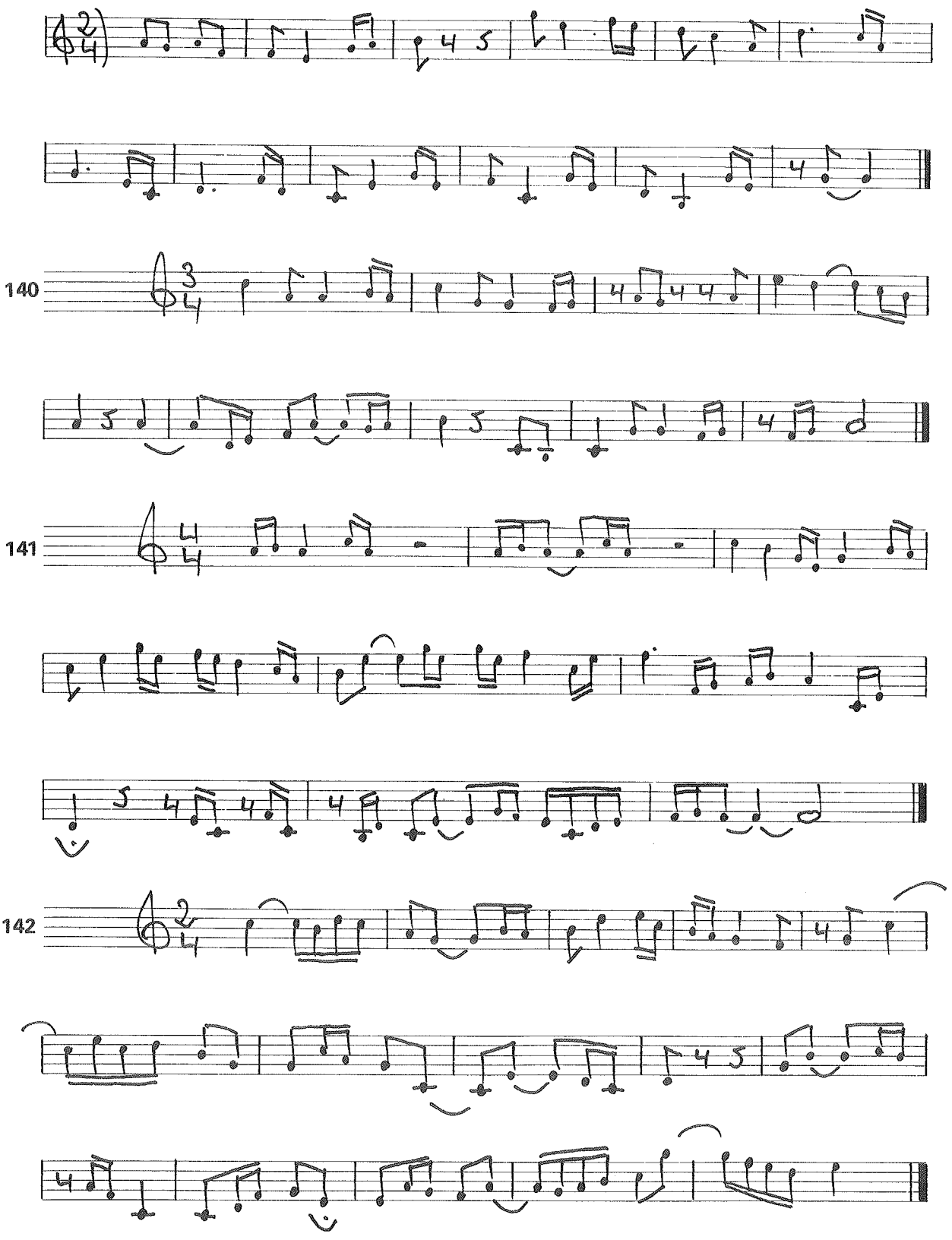

126
127
128
129


130
131
132
133

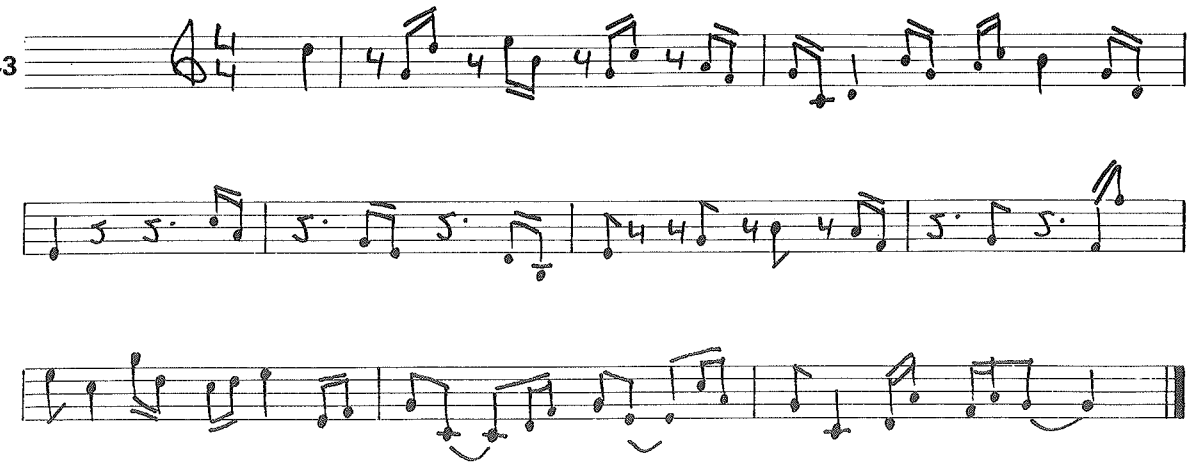

134
135
136



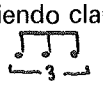
[9] Utilizaremos ya aquí los compases incompletos, es decir, los que comienzan en anacrusa. (I A, pág. 28.)


140
141
142

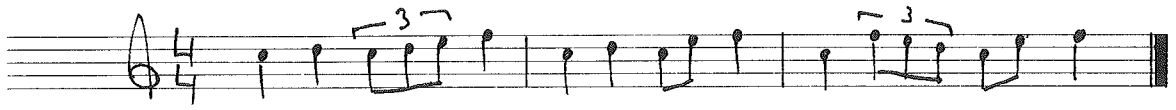
143



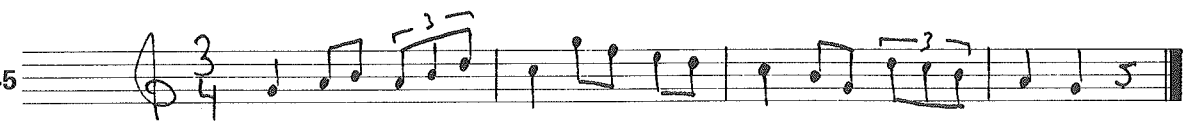
Como explicamos en su lugar, el *tresillo de corcheas* aplicado a una parte del 2/4, 3/4 ó 4/4 supone el tratamiento ocasional de una parte correspondiente a un compás de subdivisión binaria como si fuera de un compás de subdivisión ternaria. En este I Curso trabajaremos sólo el caso en que el tresillo está formado por tres corcheas y no aparece en él ninguna equivalencia ni silencio.

Es muy importante que, cuando aparece un tresillo, cambies el espíritu interno del discurso musical, distinguiendo claramente la subdivisión ternaria de la binaria. Atención también para no confundir la fórmula  con las fórmulas y . (I A: pág. 19.)

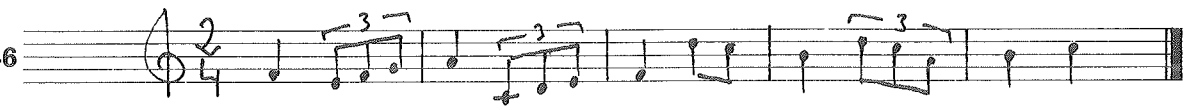
144



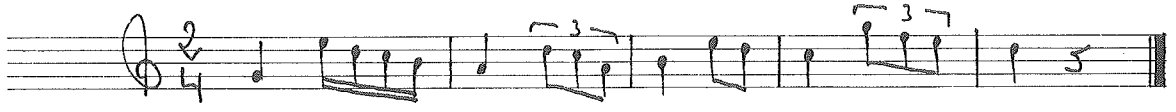
145



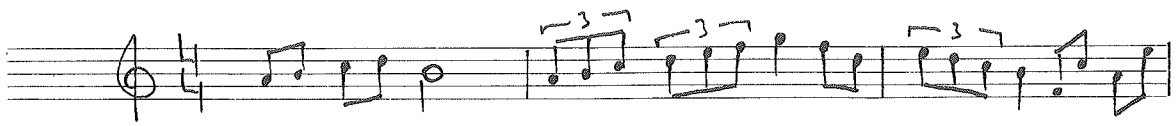
146

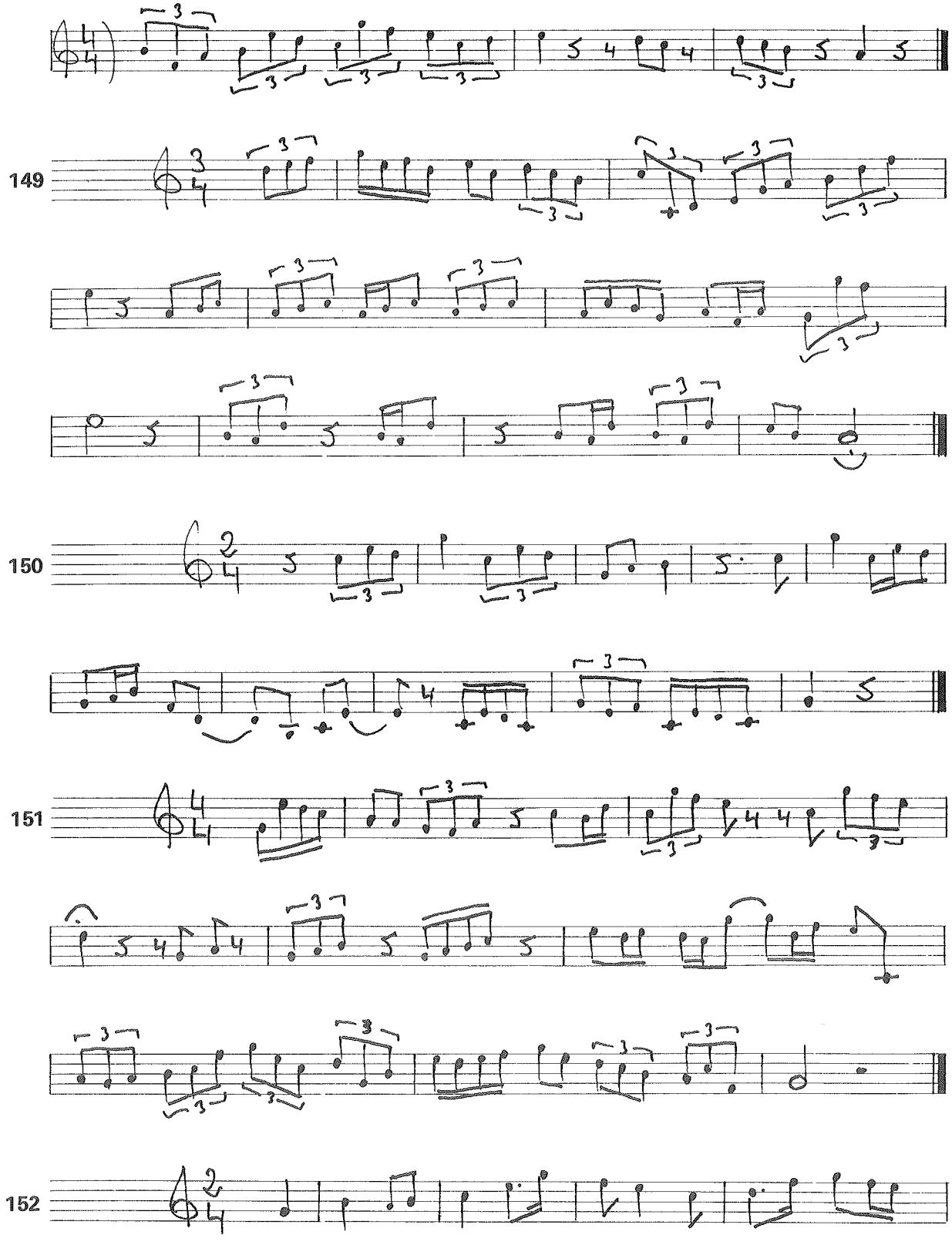


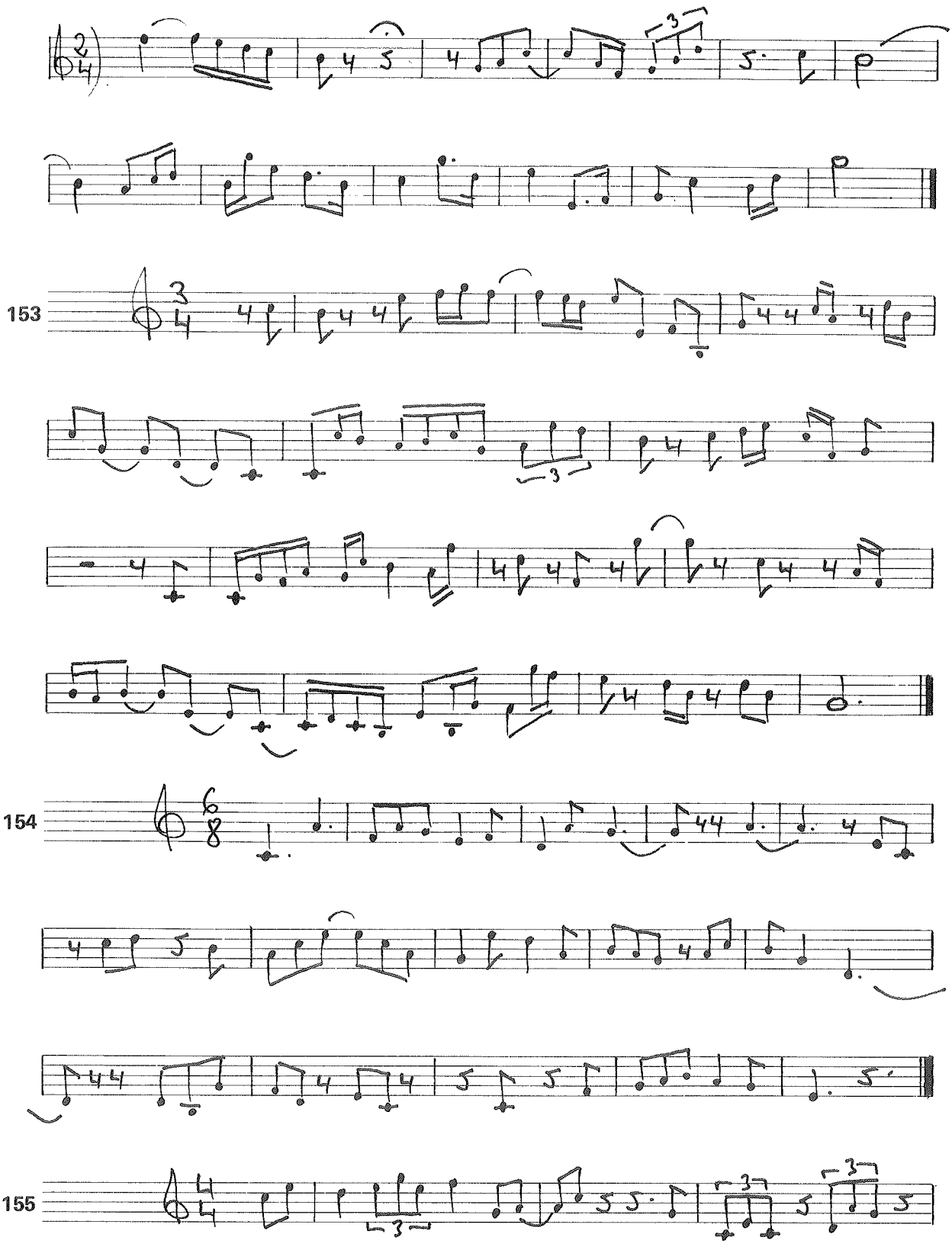
147

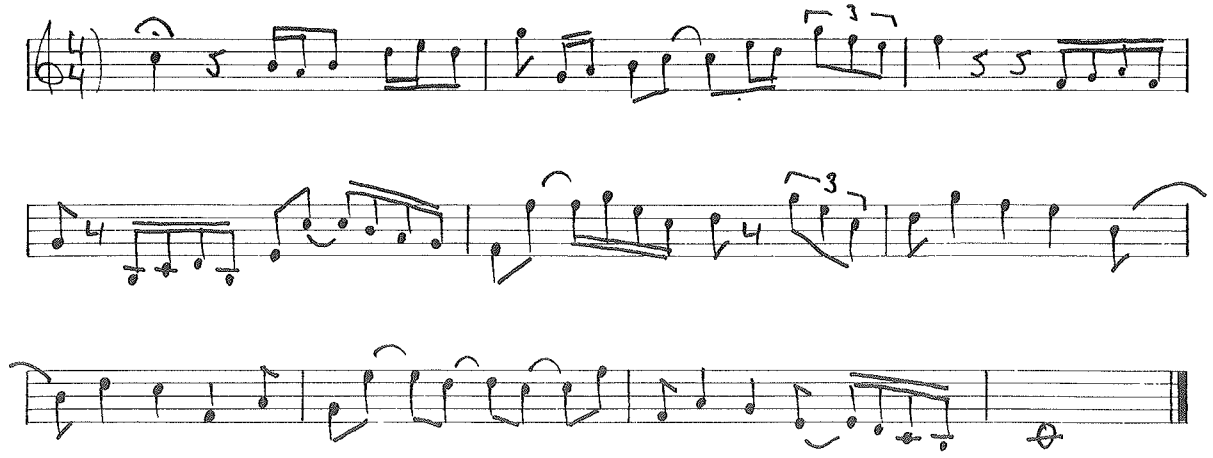


148

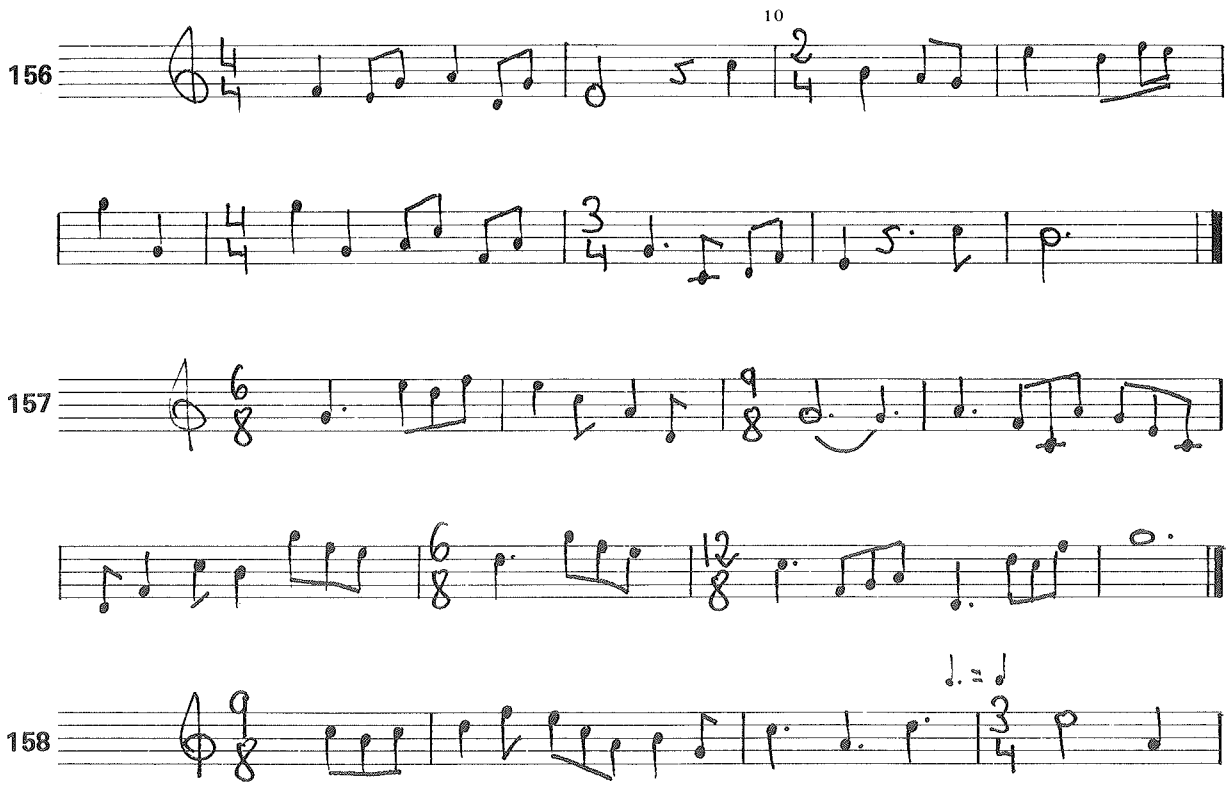



149
150
151
152

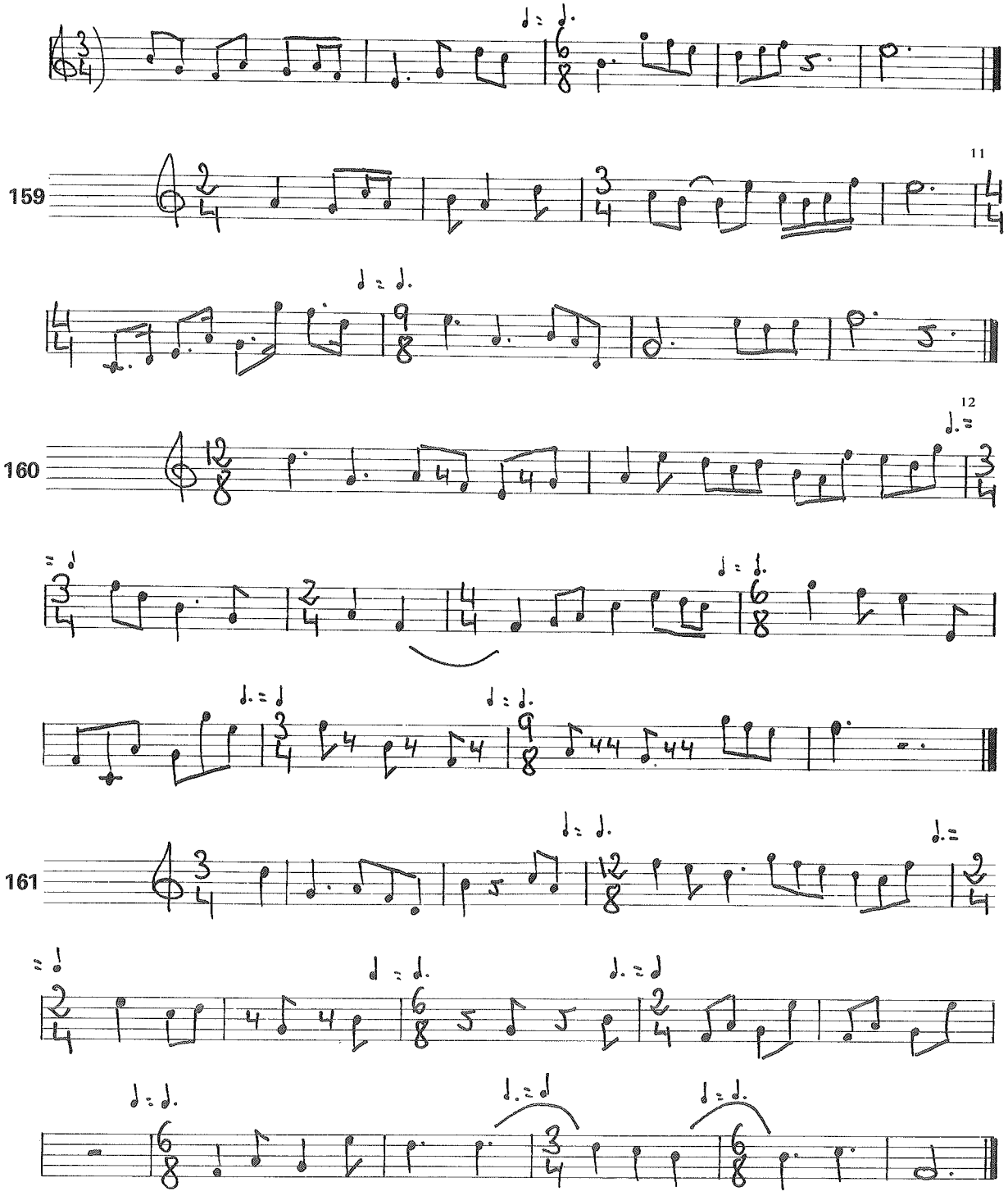

153
154
155



Por último, practicaremos algunos casos sencillos de cambios de compás en un mismo discurso musical. Por el momento, trabajaremos siempre los cambios con igualdad de pulsación, haya o no cambio de tipo de subdivisión. Esta circunstancia la expresamos con la indicación ♩ = ♩. o ♩. = ♩ sobre la línea divisoria del cambio de compás. (I A: pág. 20.)

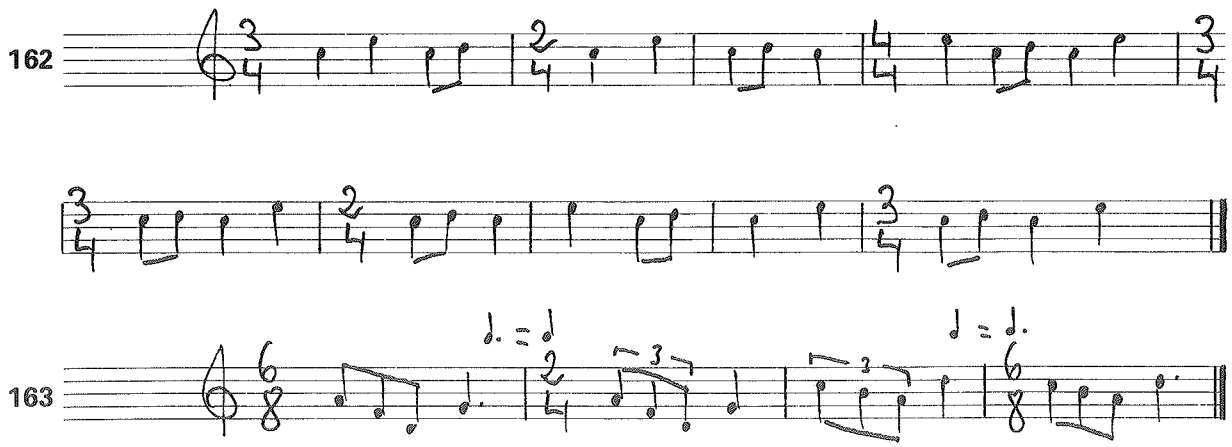


[10] A principios de nuestro siglo, cuando comenzaron a utilizarse con tímida frecuencia los cambios súbitos de compás, era preceptiva la colocación de doble línea divisoria antes del cambio. Hoy no es necesario hacerlo.



[11] Cuando el cambio de compás coincide con un cambio de renglón, debemos indicar el nuevo compás tanto al finalizar el renglón anterior como al iniciar el nuevo.

[12] Observa la forma en que se ha de indicar una equivalencia cuando ésta coincide con un cambio de renglón.



LECTURA EN CLAVE DE FA EN 4.ª LINEA

Como ya sabrás, amigo alumno, no toda la música se escribe en Clave de Sol. Existe buen número de instrumentos que utilizan básicamente la clave de Fa en 4.ª, e incluso las de Do en 3.ª y en 4.ª líneas. Si tu propósito es estudiar alguno, te aconsejamos que comiences a trabajar la clave correspondiente una vez que hayas llegado al ejercicio 96. Si pretendes estudiar un instrumento que utilice la clave de Sol, puedes esperar a haber terminado el Método leyendo en clave de Sol, para comenzar a leer en clave de Fa (puesto que el conocimiento de esta obra clave es muy útil en todo caso, sea cual fuere tu especialidad).

Para trabajar la clave de Fa —o cualquier otra clave— puedes servirte de los mismos ejercicios que has utilizado para la de Sol, puesto que todo lo contenido en el presente cuaderno es para leer sin entonar y, por tanto, puede ser practicado en cualquier clave.

Comprendemos tu «desesperación» cuando comiences a trabajar en clave de Fa, puesto que justo cuando comenzabas a familiarizarte con la lectura en Sol, se te cambian los nombres de las notas. Quizá te sirva de consuelo un pequeño «truco» de que puedes valerte para comenzar a leer en clave de Fa. No es muy ortodoxo, pero al comienzo te puede ser útil, e incluso reforzar tu práctica en la clave de Sol. Consiste simplemente en «imaginarte visualmente», cuando tienes que leer en Fa en 4.ª, que las notas están escritas una línea o un espacio más arriba de lo que realmente están y leerlas en clave de Sol en esa posición imaginada.

Por ejemplo:

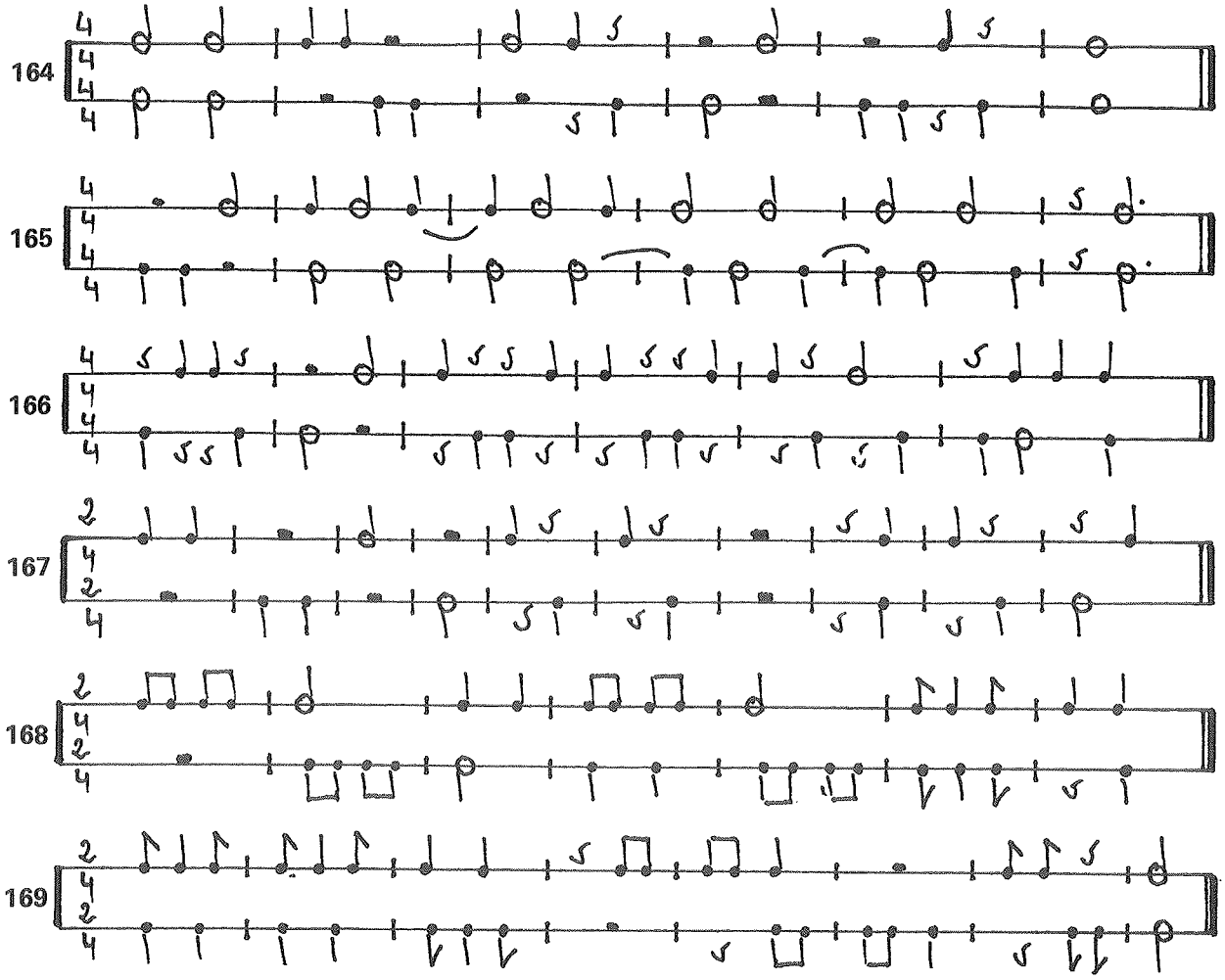
Con este procedimiento puedes alcanzar una cierta rapidez de lectura para después, con la práctica, prescindir de él. En todo caso, hay quien prefiere no utilizar este truco y aprender de nuevo la situación de las notas en la clave de Fa. Lo exponemos simplemente por si pudiera serte útil.

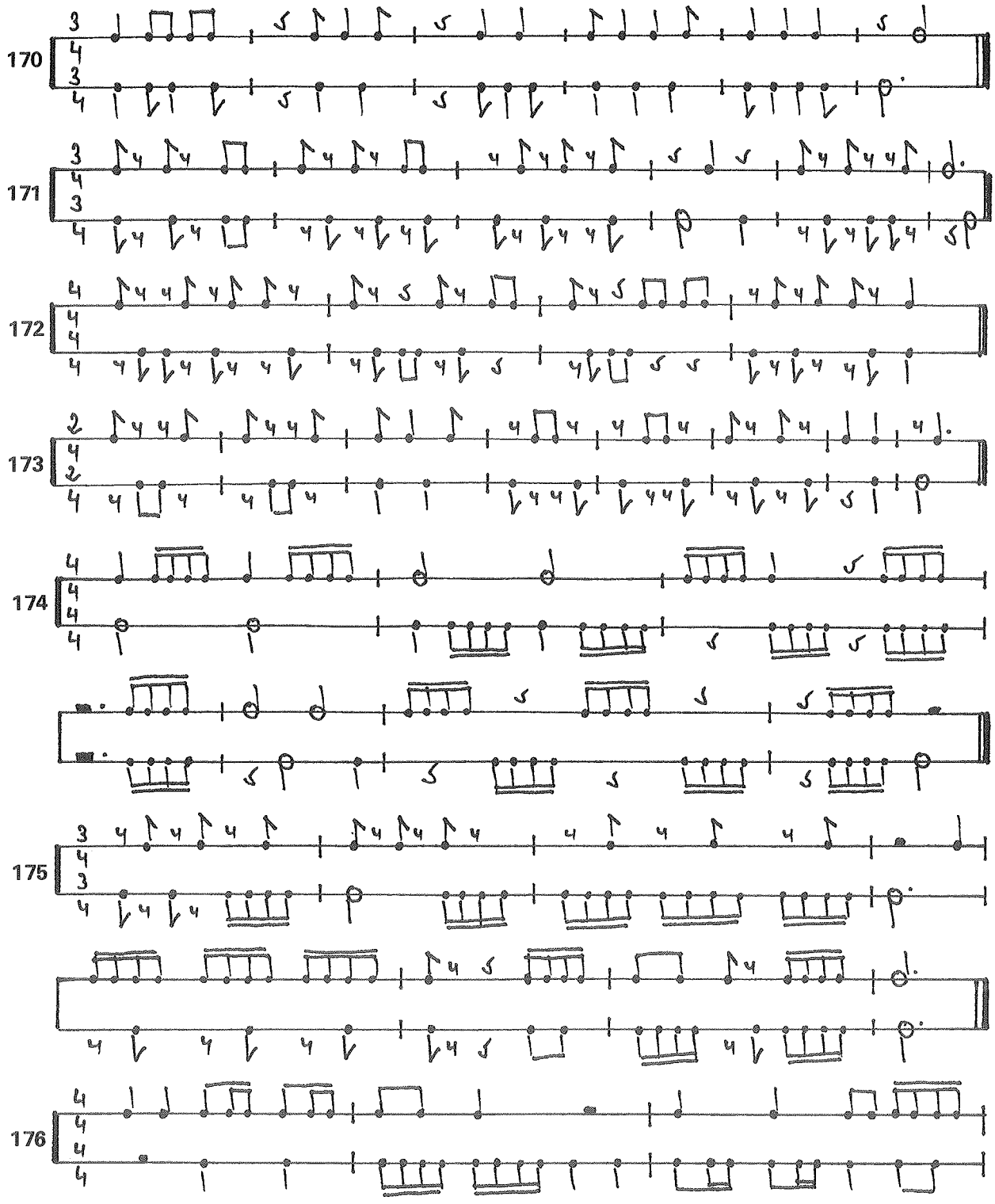
EJERCICIOS RITMICOS A DOS VOCES

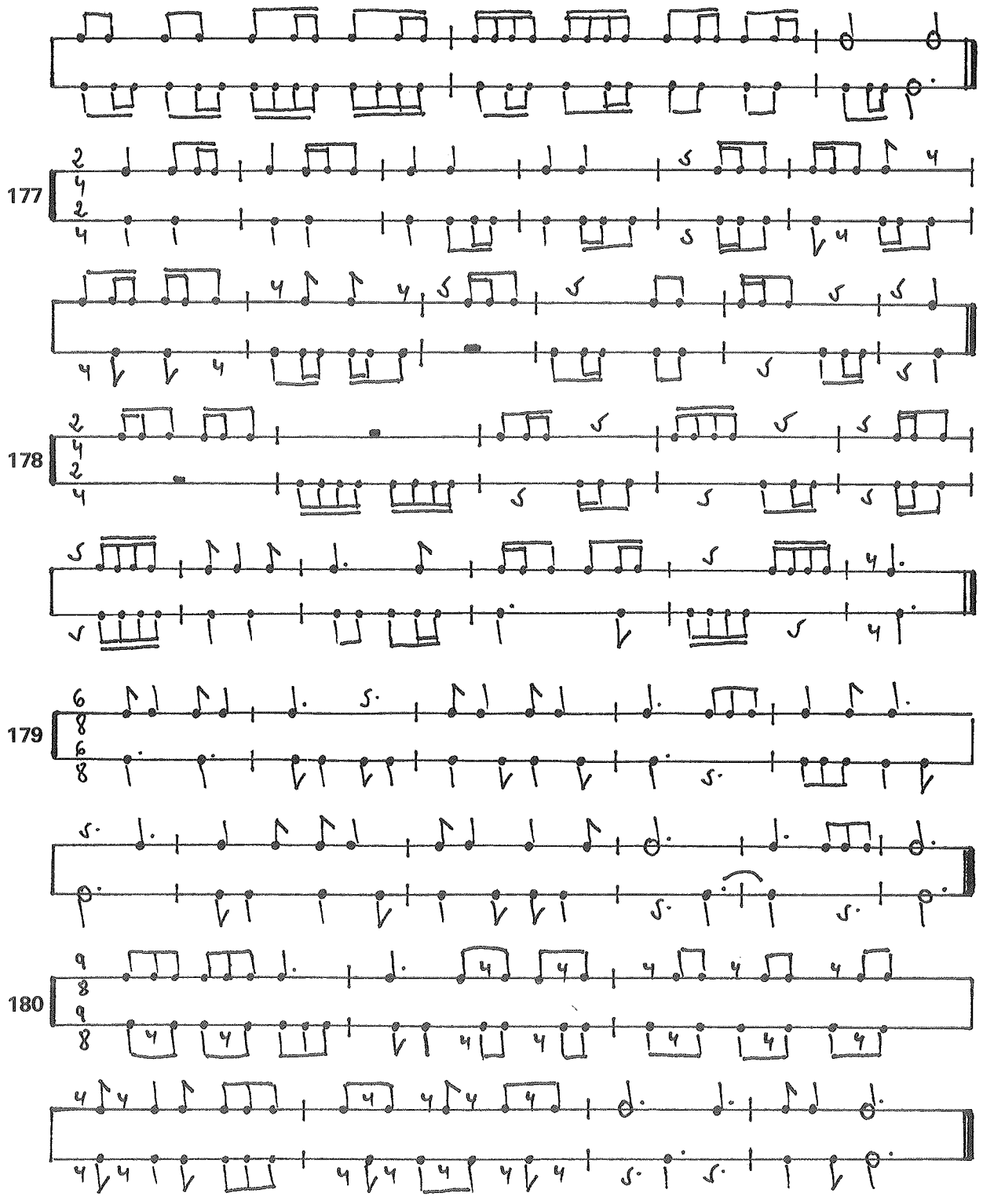
En varias ocasiones hemos dicho que, sin duda, la mejor forma de comprender el Solfeo es escribiéndolo uno mismo. Es importantísimo que escribas tus propios ejercicios, y muy especialmente que intentes componer fragmentos rítmicos a varias voces o partes, procurando una cierta coherencia. Como modelo de lo que puedes hacer, incluimos ahora unos cuantos ejercicios escalonados en dificultad, que puedes leer con tus compañeros de clase. Cuando tengáis una cierta seguridad, intentad leerlos a un tiempo algo ligero.

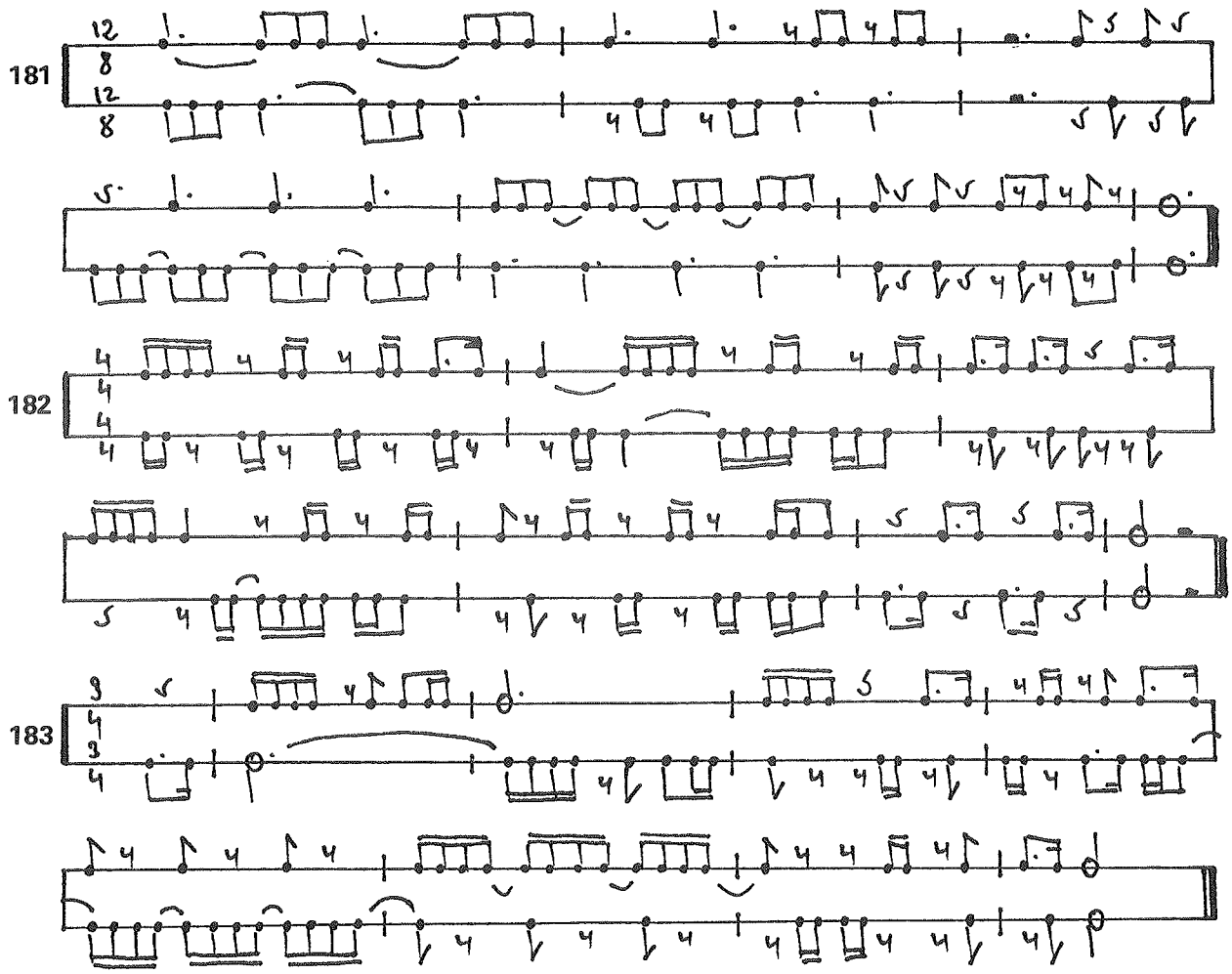
Cuando lees a varias partes —como cuando cantas en coro— es muy importante que no te limites a leer correctamente tu papel, sino que debes atender constantemente a lo que hacen las otras voces, para sentirte integrado en ellas.

Veamos ya estos breves ejercicios, sobre los que —insistimos una vez más— debes componer los tuyos propios, bajo la constante supervisión de tu profesor.




170
171
172
173
174
175
176

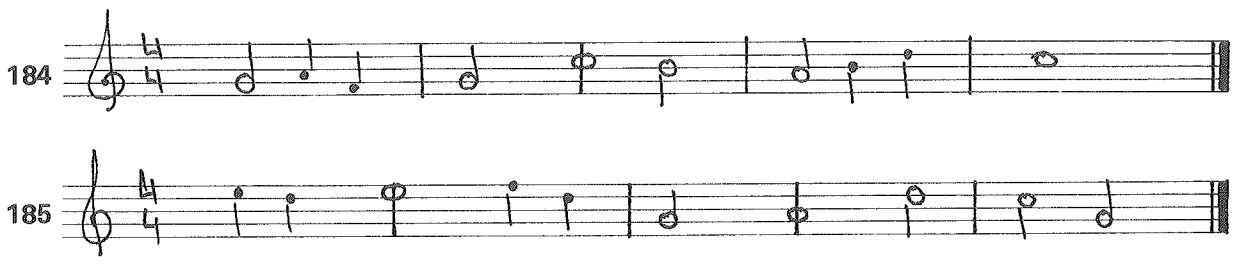

177
178
179
180

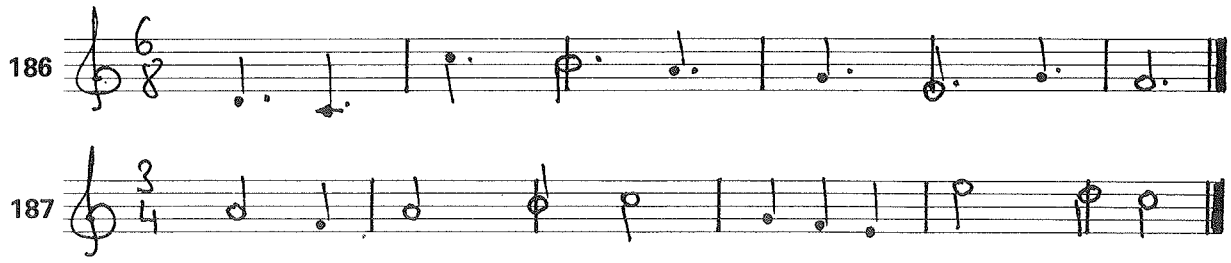


APENDICES

1. Notas partidas

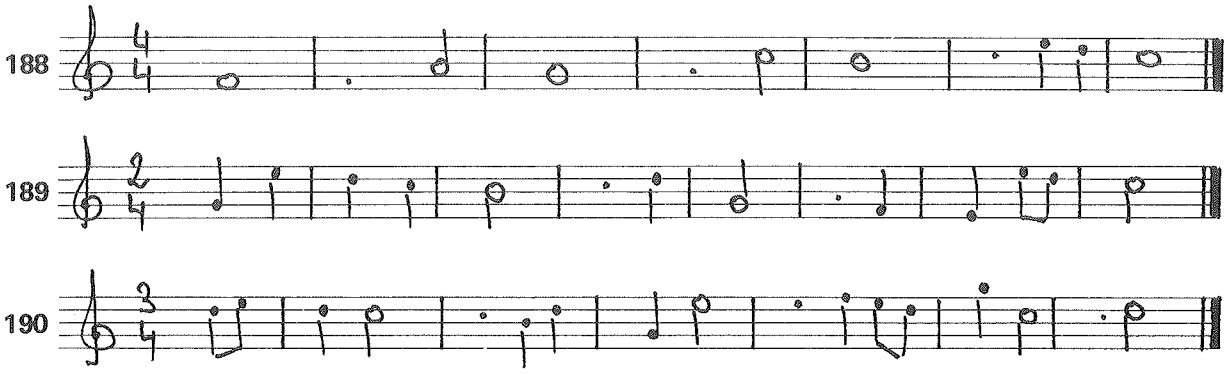
En el Apéndice 1 del texto I A nos referimos a la posibilidad —hoy en desuso— de escribir notas sobre las líneas divisorias, debiéndose repartir la duración de la nota en cuestión entre los dos compases que separa la línea, a partes iguales. Practiquemos algún caso:





2. Puntillo en el compás siguiente al de la nota que lo lleva

También en claro desuso. El valor del puntillo debe leerse ya en el nuevo compás. (I A, página 42.)



No obstante, en ediciones algo antiguas podemos encontrar escrituras de este tipo; de ahí su inclusión en este cuaderno.

Hasta aquí nuestro trabajo de lectura en este I Curso, que debes simultanear con la práctica de entonación en Do Mayor y La menor, la iniciación al dictado musical y el conocimiento teórico de las materias del curso. Todo ello complementado con el utilísimo trabajo de escribir tus propios ejercicios, y los importantes consejos prácticos que, sin duda, te dará tu profesor. Gracias por el tiempo que nos has dedicado. Trataremos de seguir orientándote en cuadernos sucesivos, si es que tienes la intención de seguir trabajando con nuestro Tratado.