JOSE LUIS TEMES

TRATADO DE SOLFEO CONTEMPORANEO

Vc

JOSE LUIS TEMES

TRATADO DE SOLFEO CONTEMPORÁNEO

V c: Entonación

linea

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

NOTA DE LA EDITORIAL

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

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

PLAN GENERAL DE LA OBRA

PRIMER CURSO:

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

I-B: Lectura rítmica sencilla y progresiva. Subdivisión binaria y ternaria. Figuraciones de uso más habitual. Ejemplos de ejercicio a dos voces. (Claves de Sol y Fa en 4.ª)

I-C: Ejercicios sistemáticos y progresivos en Do M. Práctica intuitiva de los intervalos más elementales. Introducción a La m (VII grado propio y alterado). Ejercicios sencillos a dos y tres voces.

SEGUNDO CURSO:

II-A: Ampliación teórica del sistema tradicional de escritura. Recursos métricos expresivos y gráficos. Intervólica. Introducción al tonalismo como sistema.

II-B: Figuraciones rítmicas algo menos sencillas en ambas subdivisiones. Compases «a uno» y subdivididos. Cambios de compás. Grupos especiales.

II-C: Ejercicios progresivos y sistemáticos en tonalidades con una y dos alteraciones propias. Introducción gradual y lógica de alteraciones accidentales. Ejemplos corales a cuatro voces.

TERCER CURSO:

III-A: Síntesis teórica de los sistemas solfísticos tradicionales que continúan vigentes hoy día. Introducción a la Armonía y al Contrapunto tradicionales. Instrumentos. Formas musicales tradicionales. Transporte tonal. Resumen en esquemas de la Teoría de la Música Tradicional. Tablas de consulta.

III-B: Máxima exactitud rítmica. Figuraciones algo complicadas, dentro de la rítmica tradicional. Grupos especiales menos sencillos. Resumen de compases diversos. Práctica de claves menos usuales. Ejercicios para estimular la rapidez de lectura.

III-C: Ejercicios sistemáticos en tonalidades con 3, 4 y 5 alteraciones propias. Empleo gradual y lógico de accidentales. Intervalos de 7.ª. Segundas aumentadas; cuartas y quintas aumentadas y disminuidas: estudio progresivo.

CUARTO CURSO:

IV-A: Proceso histórico de la teoría y técnica musicales desde comienzos de siglo hasta la Segunda Guerra Mundial. Introducción al atonalismo libre y al serialismo. Compases mixtos. Polirritmia. Nuevos instrumentos.

IV-B: Práctica sistemática de ejercicios en compases mixtos. Combinatoria. Acentuación irregular. «Métrica indicada». Práctica gradual de los procedimientos métricos y rítmicos característicos de la primera mitad de nuestro siglo.

IV-C: Ejercicios en tonalidades con seis y siete alteraciones propias. Amplio uso de accidentales y de intervalos aumentados y disminuidos. Introducción sencilla al solfeo atonal.

QUINTO CURSO:

V-A: Proceso histórico, teórico y técnico de la música de la segunda mitad del siglo XX.

V-B: Ejercicios rítmicos y métricos especialmente complejos, característicos de la música contemporánea.

V-C: Entonación absoluta. Abandono de referencias tonales. Afinación íntegramente atonal.

NOTA

Los cuadernos «A» forman un subtratado de Teoría y Comentarios.
Los cuadernos «B» forman un subtratado de Lectura medida.
Los cuadernos «C» forman un subtratado de Entonación.

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

EL CUADERNO V C

Como bien recordarás si has seguido paso a paso nuestro trabajo de entonación hasta este último libro, el objetivo propuesto en los tres primeros niveles fue el de asegurar sólidamente la entonación en intervalos y armonías tonales, es decir, conforme al sistema que más impreso está en nuestra sensibilidad musical colectiva occidental. Puede ser todo lo discutible que se quiera el que haya que asegurar primero una base de afinación tonal para después dar el salto a la afinación atonal, pero lo cierto es que es un sistema perfectamente coherente y que ha demostrado muy buenos frutos; por otra parte, nos ha parecido el sistema más razonable y agradable para los alumnos, que aprenden a entonar primeramente aquellas músicas que forman su contexto musical cotidiano: las canciones populares, la música ligera, el pop, o las músicas que pueden oír normalmente por la radio o la televisión.

Pues bien, como también recordarás, en el libro IV C dimos el salto hacia las músicas no tonales, o al menos hacia aquéllas cuyas polarizaciones no eran exactamente las de nuestra tonalidad convencional: sistemas modales, politonales o de escalas no diatónicas. De manera que el trabajo que completaremos en este nuevo libro que ahora comenzamos es el de desenvolvernos ya íntegramente en el ámbito de lo no tonal, es decir, de aquellas líneas melódicas que han perdido todo vestigio de polarización con respecto a cualquier sistema emparentado con las escalas diatónicas.

Un capítulo relevante en este nuevo libro lo ocuparán los ejercicios de origen dodecafónico, más o menos rigurosos, pues ello ha conformado un tipo de escritura, de interválica y de «sonoridad» muy importante en la música de concierto de las últimas décadas. En casi todos estos ejercicios damos al comienzo la serie originaria, con el fin de que la entones primero en abstracto y te familiarices con su sonoridad. Otros muchos ejercicios participan de este mismo espíritu melódico aunque no sean propiamente dodecafónicos.

Por razones didácticas, la ordenación del material en este libro es diferente al de los cuatro anteriores: no se trata tanto de que el material esté muy escalonado —que lo está, dentro de cada conjunto de ejercicios— sino de surtir al alumno y al profesor varios tipos básicos de material didáctico: primeramente todo un bloque con ejercicios de afinación meramente interválica, sólo con alturas de notas, sin conformar melodías de interés musical, pero muy importantes como preparación a los ejercicios musicales siguientes; presentaremos después abundantes ejercicios de voz acompañada de piano, siendo esta parte instrumental extremadamente sencilla, para mayor facilidad del profesor; las partes pianísticas las consideramos importantísimas, pues dan la imprescindible dimensión armónica (naturalmente, olvídate ahora del concepto armonía en su sentido funcional) y porque en ocasiones supone una fuente de disonancias con la voz, cosa que en la práctica musical real encontrarás con mucha frecuencia. En segundo lugar, proporcionamos amplio material a dos, tres y cuatro voces, para cantar junto con otros compañeros de clase; en numerosas ocasiones hemos hablado del insustituible valor de los ejercicios corales para aprender entonación —y Música, en general—, tanto por el sentido melódico-armónico que proporcionan, como por la especial mecánica de entonación (por referencias verticales) que te ayuda a ejercitar. Por último, un bloque de ejercicios a una sola voz, en los que resumimos la interválica que hemos trabajado en este último curso. Serán éstos, ejercicios para trabajar con mucho detenimiento, pues algunos no son nada fáciles.

No presentaremos en este libro grafías complicadas propias de la música actual; el estudio de esos temas encuentra muy amplio espacio en el libro V A, y algunos ejercicios en el V B (en lo que se

refiere a lectura medida), pero no olvidemos que el objetivo de esta serie C es la entonación en sí misma. Si eventualmente te vas a dedicar al canto, ya tendrás ocasión de practicar con tu voz las grafías que en los libros V A y V B se trabajan.

La mayor parte de los ejercicios de este libro se deben a la pluma de cuatro compositores compañeros y amigos, a quienes como autor global del Tratado he confiado la realización material de muchos ejercicios: ellos son Antonio José Flores, Marisa Manchado, Consuelo Díez y Jesús Rueda. La razón de esta delegación es sencilla: es imposible escribir tal número de ejercicios como los que en esta colección se han escrito sin que un mismo autor caiga en la repetición inconsciente de giros y líneas; además, el tipo de ejercicios que en este libro se contiene, aconsejaba la colaboración de músicos dedicados específicamente a la Composición, pues ya son de alguna embergadura creativa y musical. A ellos cuatro —que han realizado tan estupendo trabajo, conforme y fielmente a las directrices didácticas proporcionadas, para que el libro no perdiera unidad y cada grupo de ejercicios trabajara una dificultad específica— mi mayor agradecimiento, porque sin ellos muy costoso habría sido alcanzar el grado de interés que, sinceramente, creo que posee el conjunto de los ejercicios que aquí se contiene. (Al final del libro tienes indicados a quiénes en concreto se deben los respectivos ejercicios de este libro.) Hemos preferido, además, dejar todos esos ejercicios en sus grafías originales.

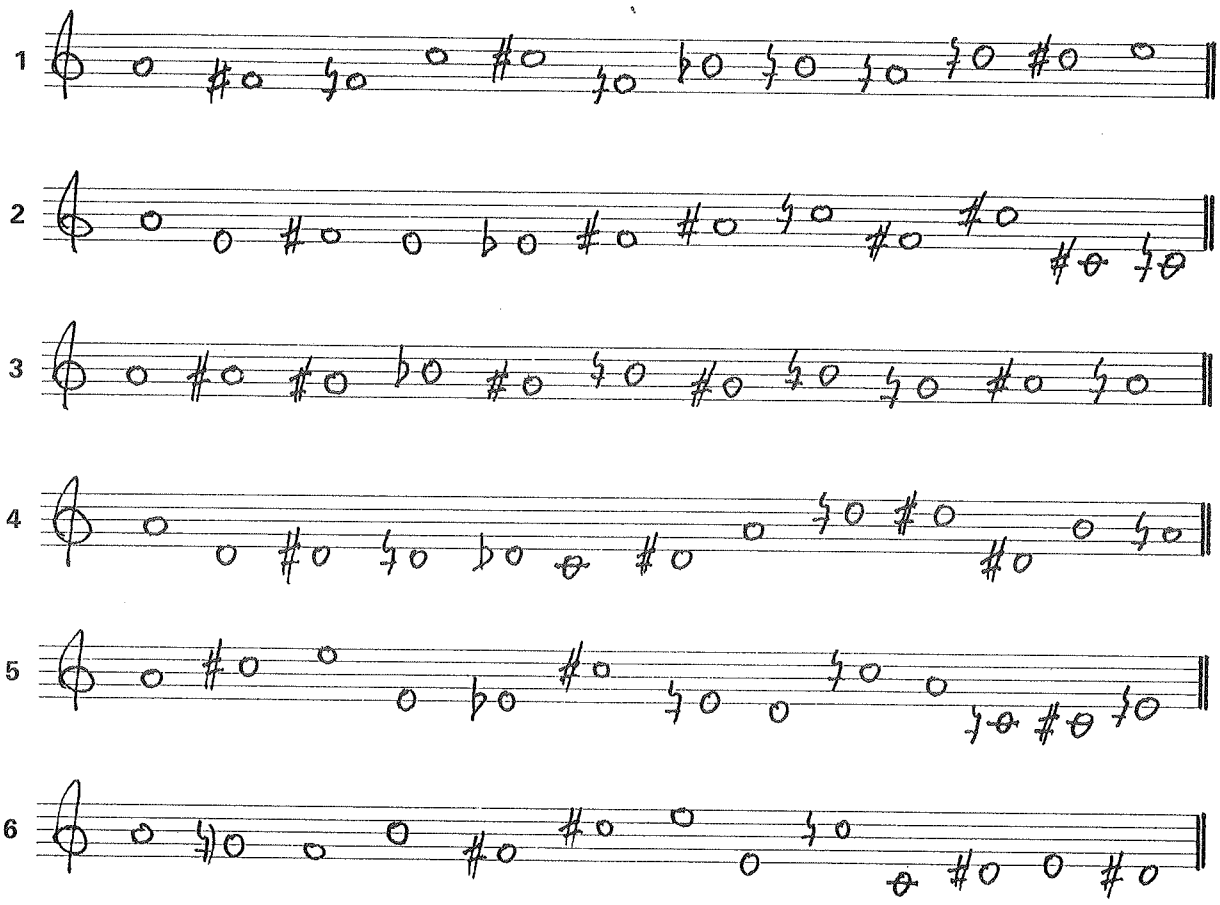
Sólo una cosa más: puesto que con este último libro llegamos al final de toda nuestra serie, nos parece importantísimo que constantemente practiques la entonación de toda cuanta música —a voz sola, coro o con acompañamiento instrumental— llegue a despertar tu atención. Lo más bonito del trabajo de este libro es que a estas alturas puedes ya entonar absolutamente todo cuanto caiga en tus manos. Quizá también por eso este libro es menos voluminoso que los anteriores: porque será sólo una guía para tu práctica diaria sobre la entonación de las más variadas músicas, cualquiera que fuere su dificultad.

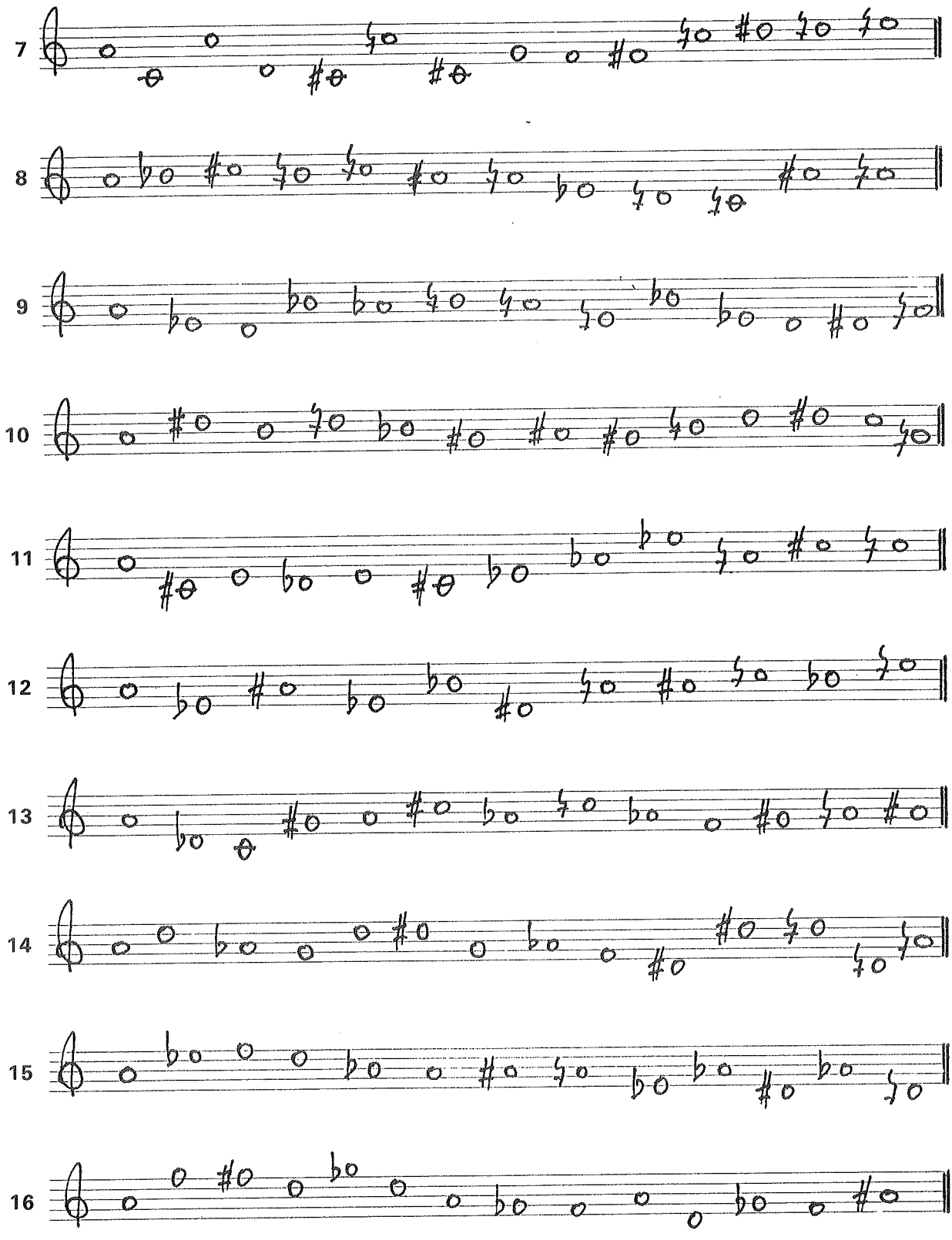
Como hemos dicho anteriormente, nuestro primer bloque estará dedicado a ejercicios preparatorios a la afinación meramente atonal, por intervalos que no conforman líneas de polarización en ninguna tonalidad determinada, ni siquiera sobre escalas predeterminadas. Aunque este tipo de estructura musical ya lo tratamos en el libro anterior, ahora lo abordaremos más abiertamente, sin referencias armónicas ningunas.

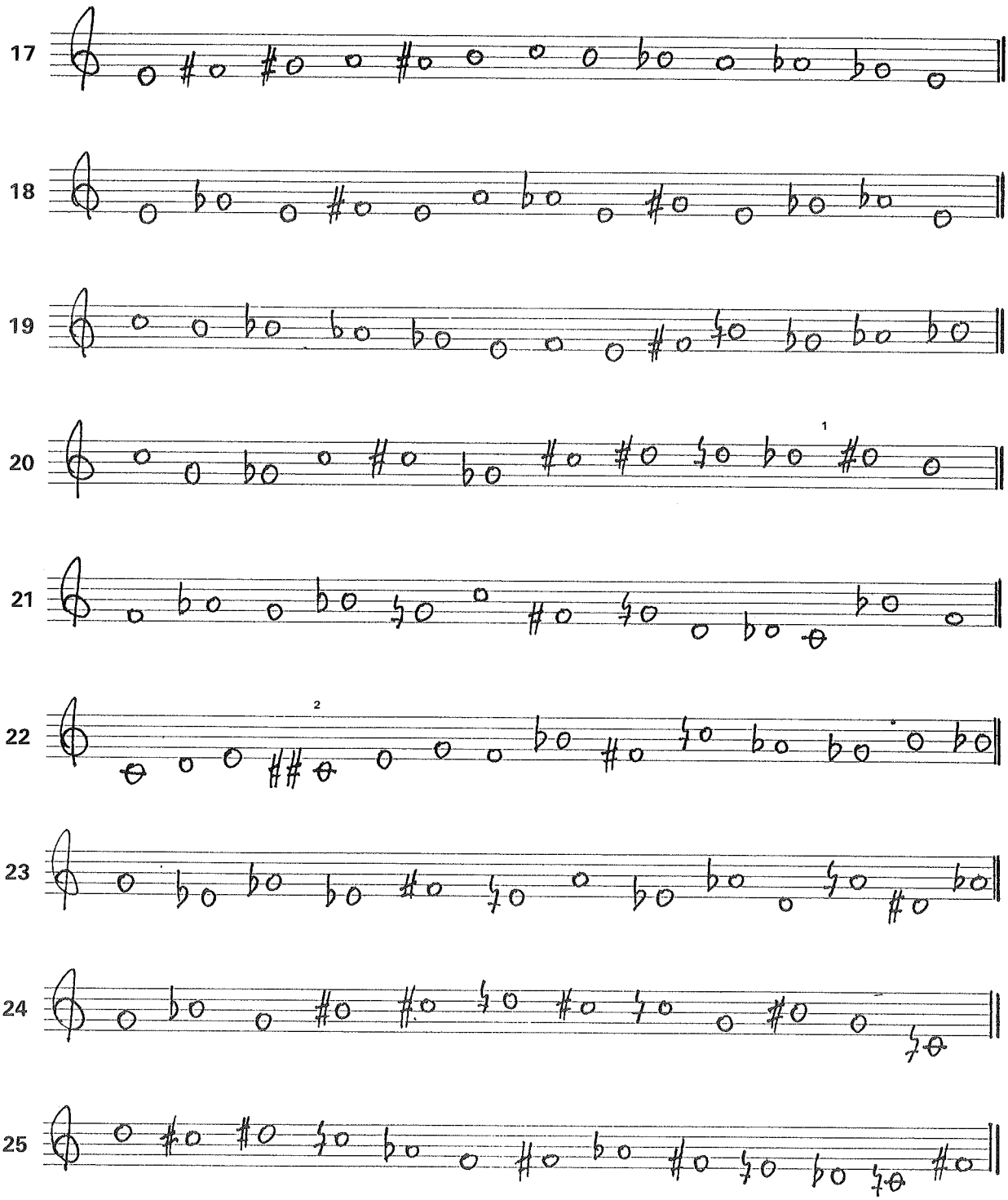
(Aunque ya dijimos que los bloques posteriores que conforman este libro no tienen por qué ser estudiados en el orden en que aquí se contienen, sino en función de tu propio criterio o el de tu profesor, sí te aconsejamos que antes de trabajar esos bloques siguientes comiences la práctica de este libro por este bloque de ejercicios previos, sin medidas, que presentamos a continuación.)

Practica con mucho detenimiento cada salto melódico de los que ahora presentamos. No tengas prisa en pasar al siguiente intervalo si no has asimilado con seguridad el anterior. No hay inconveniente en que trabajes estos ejercicios con ayuda de algún instrumento de afinación precisa (un piano, por ejemplo), siempre y cuando este instrumento lo utilices para verificar y «razonar» cada intervalo, no para «seguir» tú al instrumento, con lo que esta práctica perdería todo su sentido:

(Una observación práctica: en todos los próximos ejercicios, puesto que no existe compás, entenderemos que cada alteración accidental afecta únicamente a la nota que la lleva, aunque para mayor seguridad emplearemos muchas alteraciones de precaución.)

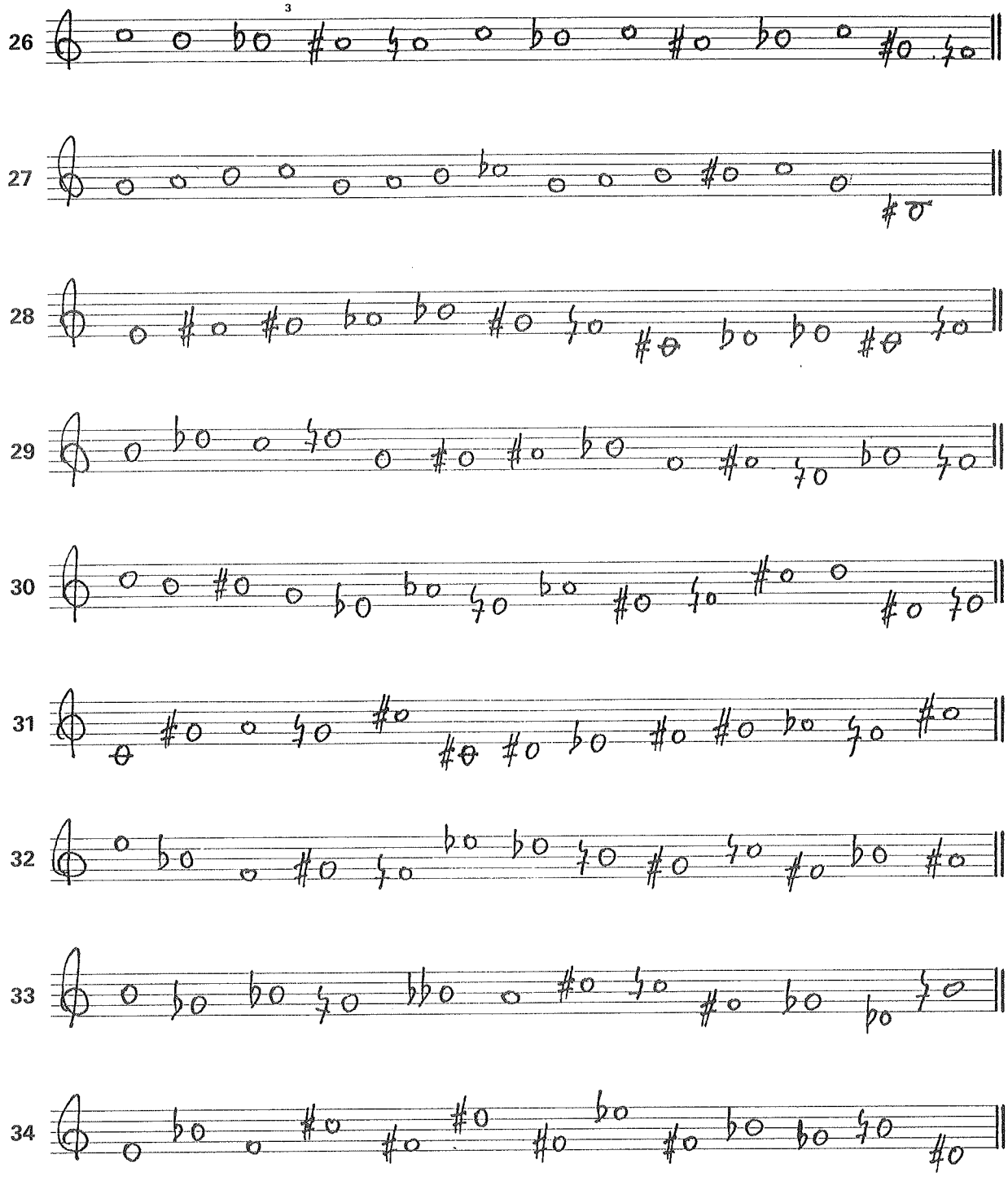



7
8
9
10
11
12
13
14
15
16



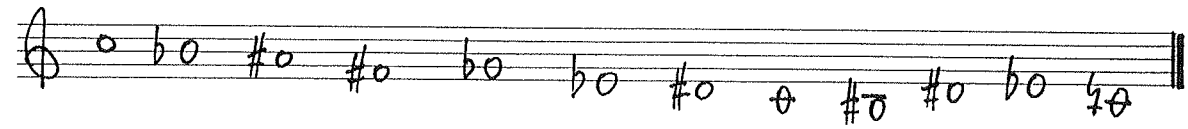
[1] Atención a este tipo de intervalos que, sobre el mismo nombre de nota forman un intervalo de tono. La verdad es que no son muy frecuentes en la práctica musical real, pero es útil practicar sobre ellos.

[2] En todos estos ejercicios pondremos muy pocos casos de dobles alteraciones, pues en realidad se suelen evitar en música vocal —e incluso, hoy día, en casi todos los géneros, salvo estéticas muy concretas— por no ser nada cómodos ni eficaces.

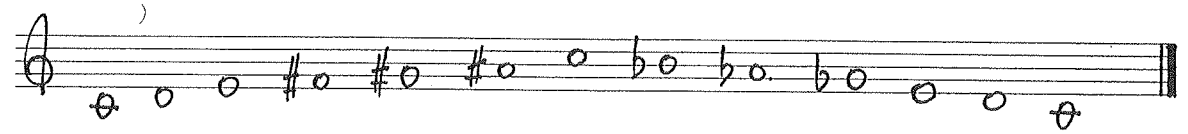


[3] En este ejercicio y en los siguientes practicaremos frecuentes casos de enarmonía.

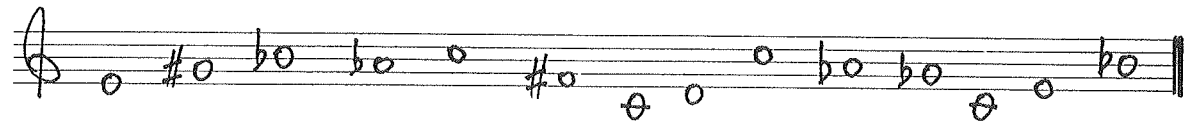
35



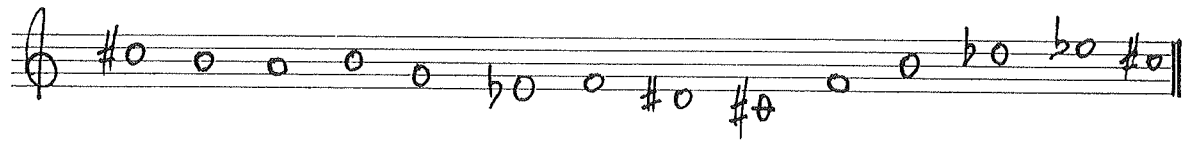
36



37

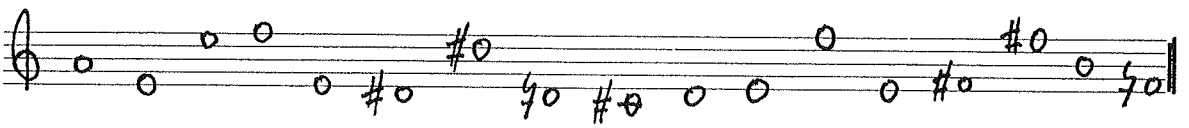


38

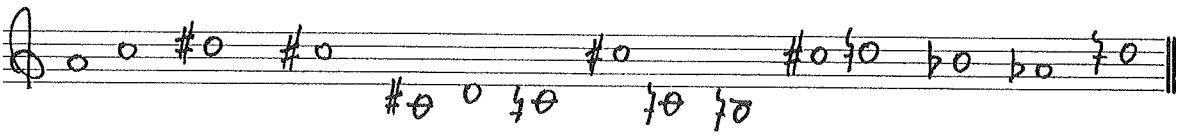


En los próximos ejercicios incorporamos además la práctica de intervalos compuestos. Sabes que la forma más cómoda de trabajarlos es pensando primero en la entonación como si fueran simples, y después en su entonación real (o sea, ampliándolos una octava). Conforme vayas cogiendo seguridad, podrás ir abandonando —o, sobre todo, haciendo más automático y rápido— este artificio.

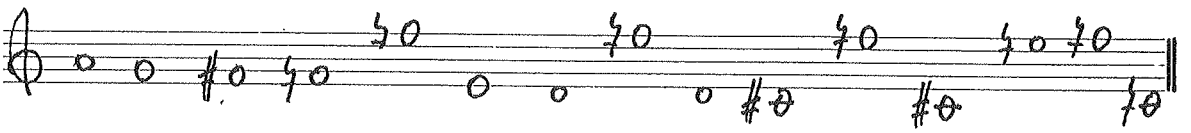
39



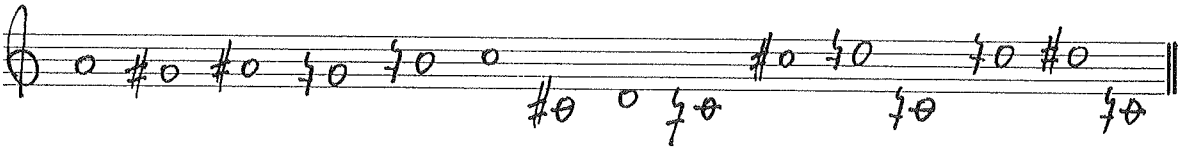
40



41

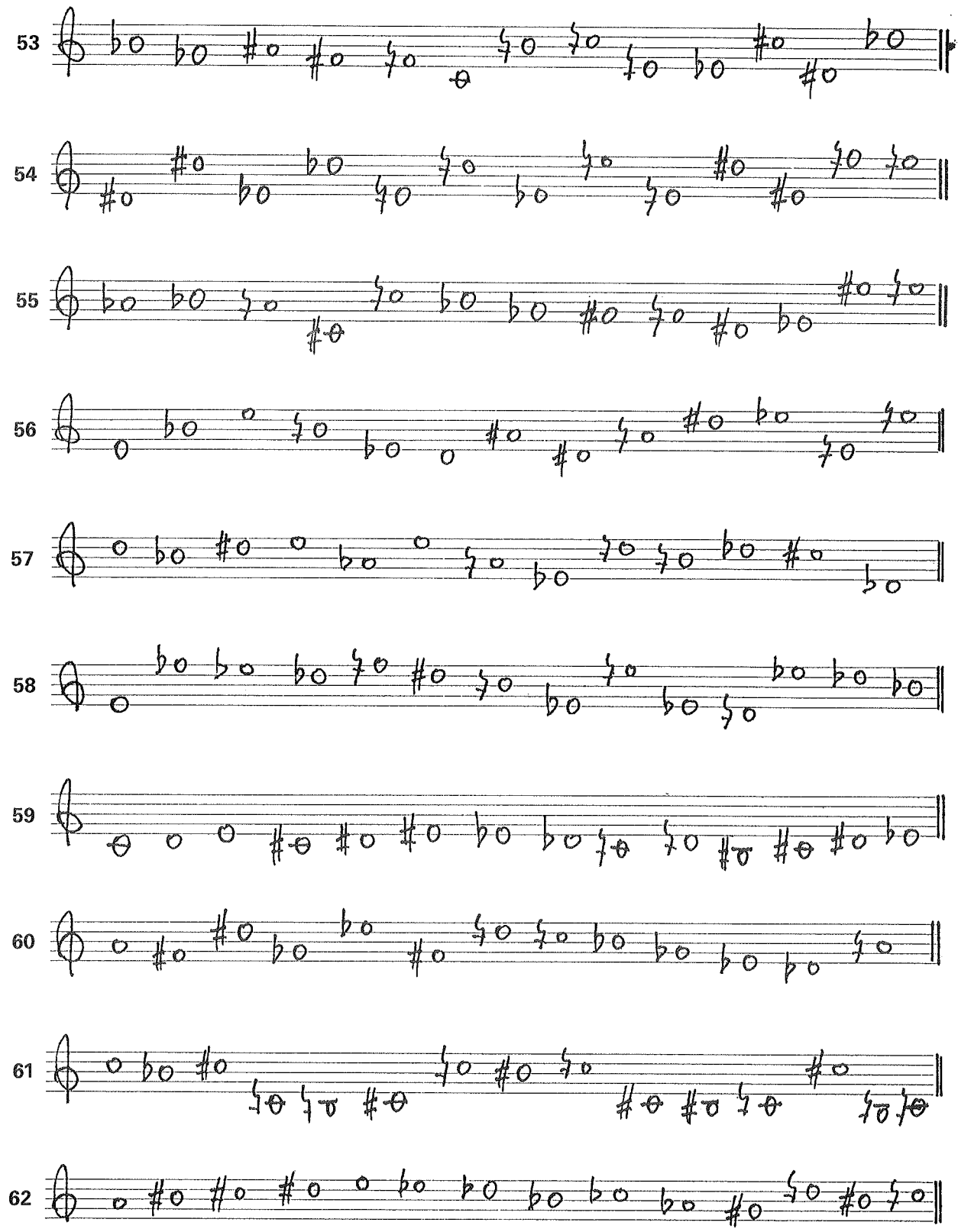


42



[4] Este ejercicio y los dos siguientes están basados en la escala de tonos —o exatónica— en sus diferentes escrituras. Practica tú además otros ejercicios similares, de tu propia construcción, pues este tipo de sonoridad escalística es muy útil de conocimiento.

43
44
45
46
47
48
49
50
51
52

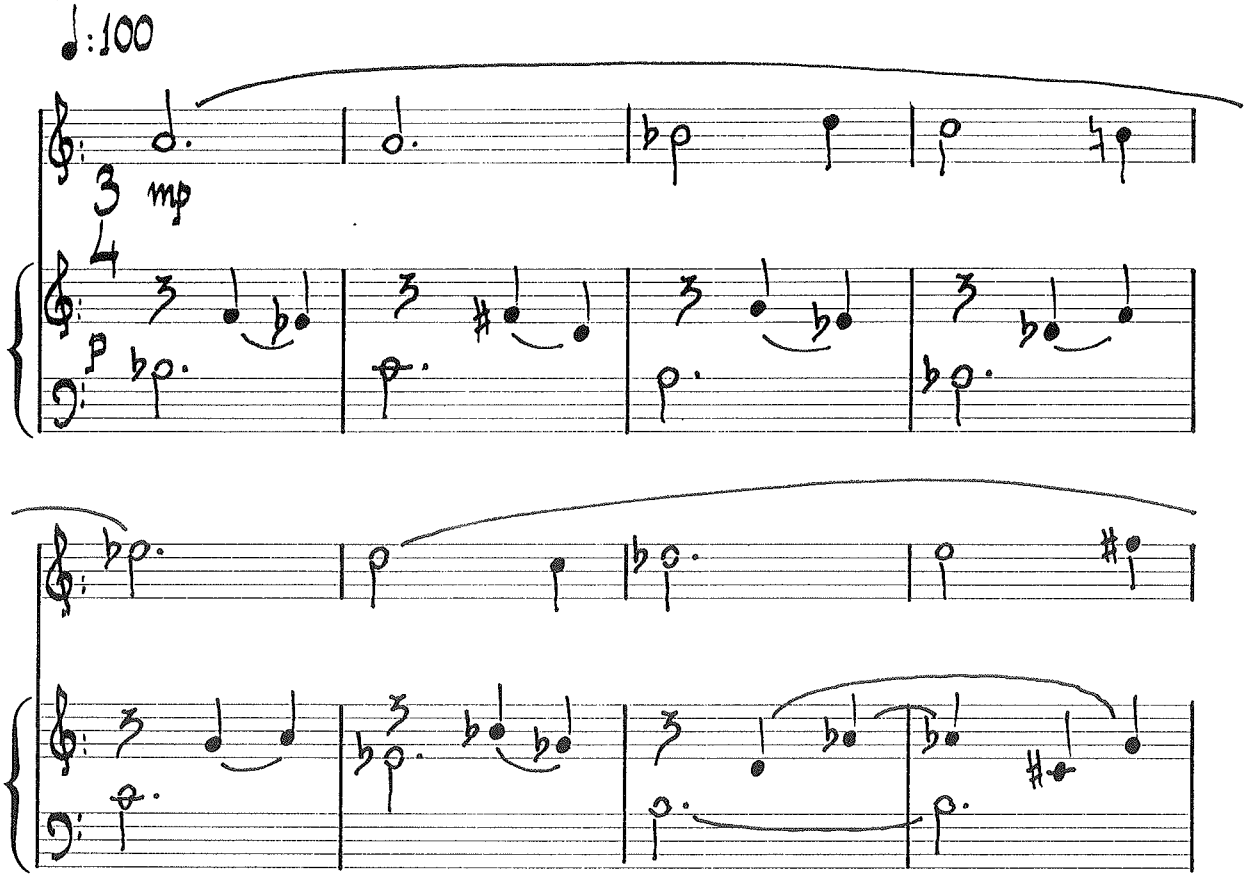

53
54
55
56
57
58
59
60
61
62

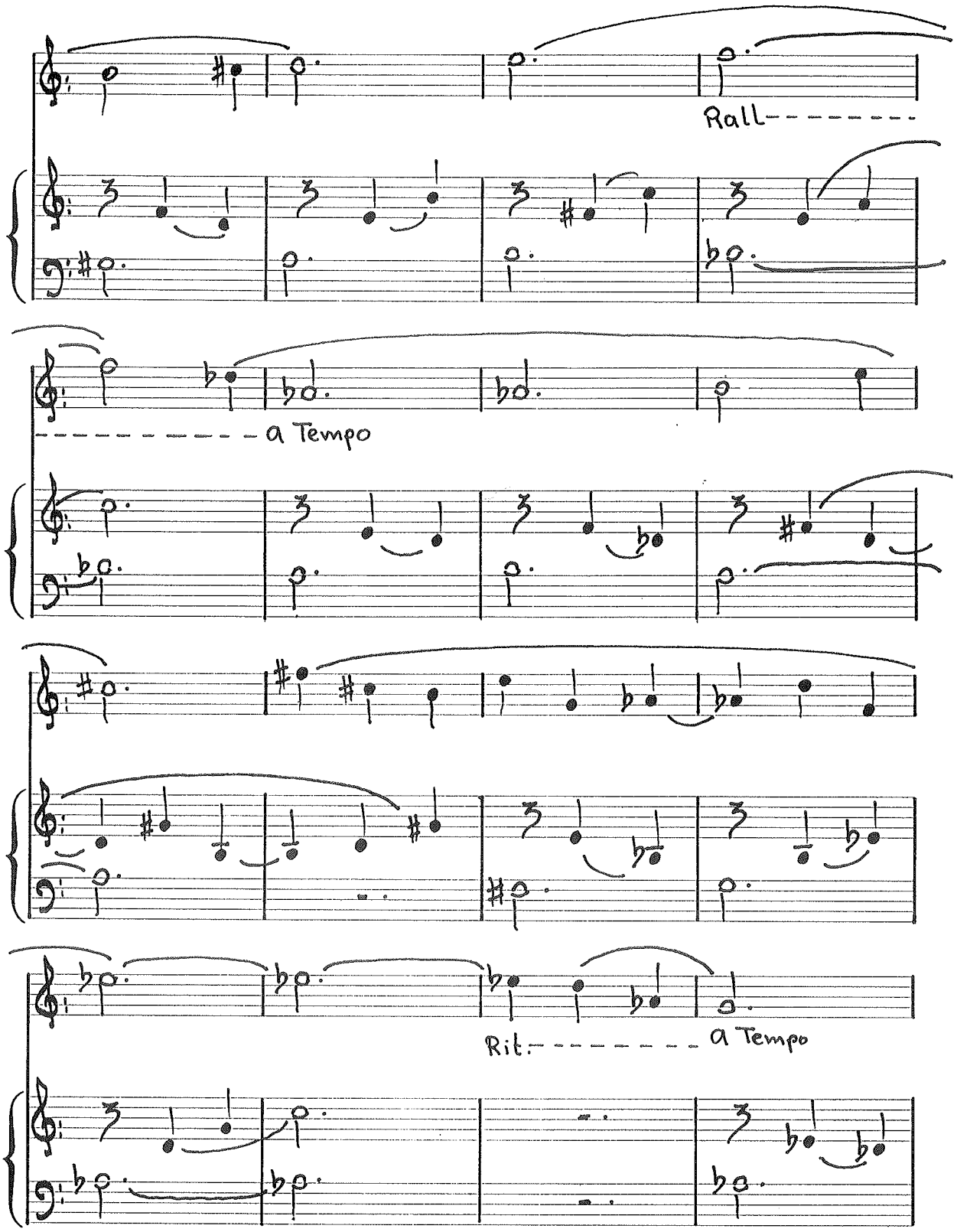
No pondremos más ejercicios de este tipo pues, aunque son utilísimos, tú mismo puedes elaborarlos sencillamente sobre estos esquemas propuestos. Observarás que estas prácticas son fundamentalísimas para una buena afinación sin referencias tonales.

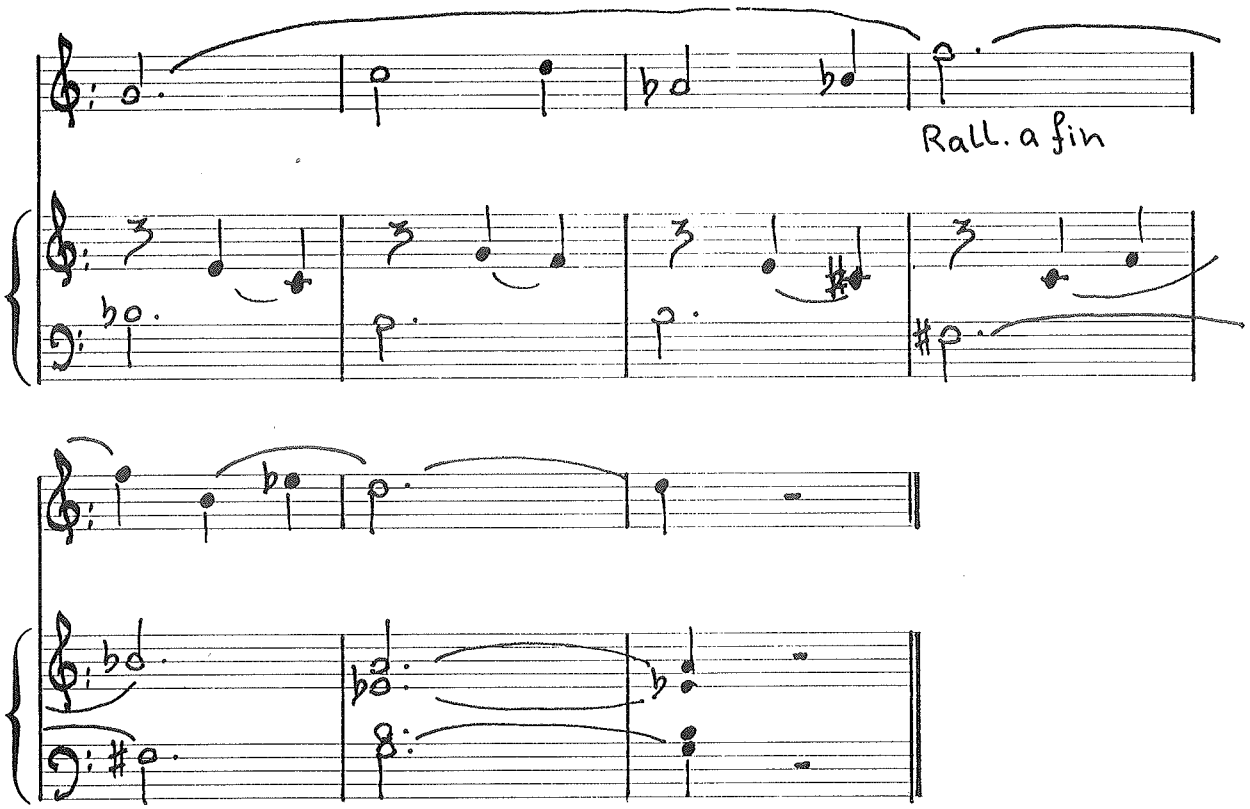
Después de esta serie de ejercicios previos, presentaremos tres largos bloques de ejercicios que, ya lo dijimos, no tienen por qué trabajarse en el orden en que aquí los verás. En efecto, todos los ejercicios que presentamos a continuación son para voz y piano; todos los siguientes serán para grupo de dos, tres o cuatro voces, es decir, ejercicios corales; y todo el último bloque será de ejercicios a una sola voz, más complicados. Pues bien, para hacer más ameno y razonable el estudio, nada impide que trabajes ahora un par de ejercicios de compañamiento pianístico, después otros dos de varias voces, después de nuevo los dos siguientes de voz y piano, etc. Así el estudio te será mucho más ameno. Sin embargo, sí te aconsejamos que dentro de cada bloque los estudies por el orden en que están colocados, pues, más o menos, están graduados según su dificultad.

Vamos ya con esta sección de ejercicios para voz y piano. En aquéllos que son estrictamente seriales o dodecafónicos te incluimos la serie al comienzo, para que la trabajes primero con detenimiento, familiarizándote con su interválica:

63

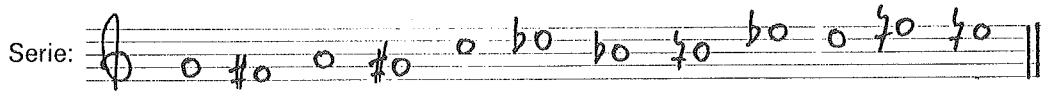


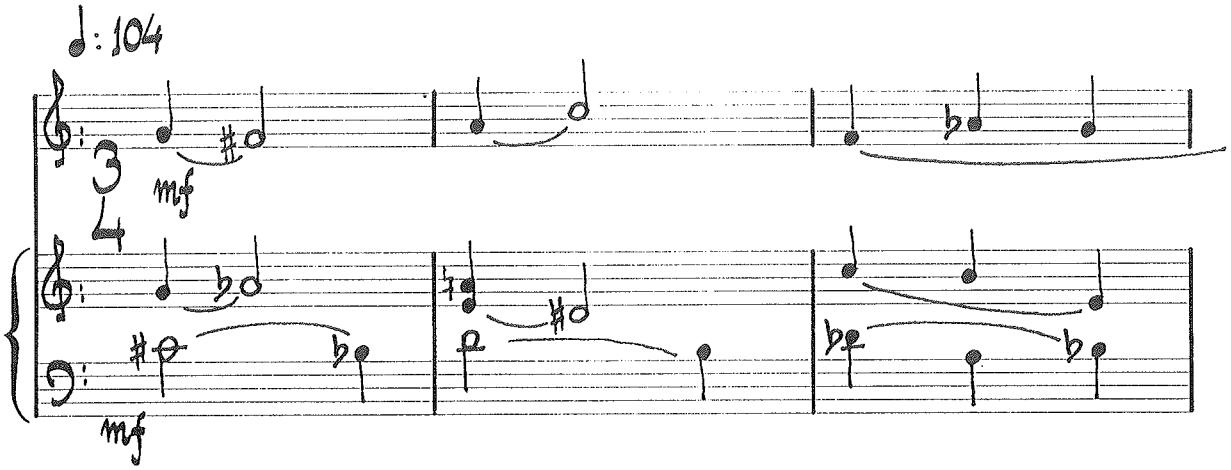

Rall
a Tempo
Rit.
a Tempo

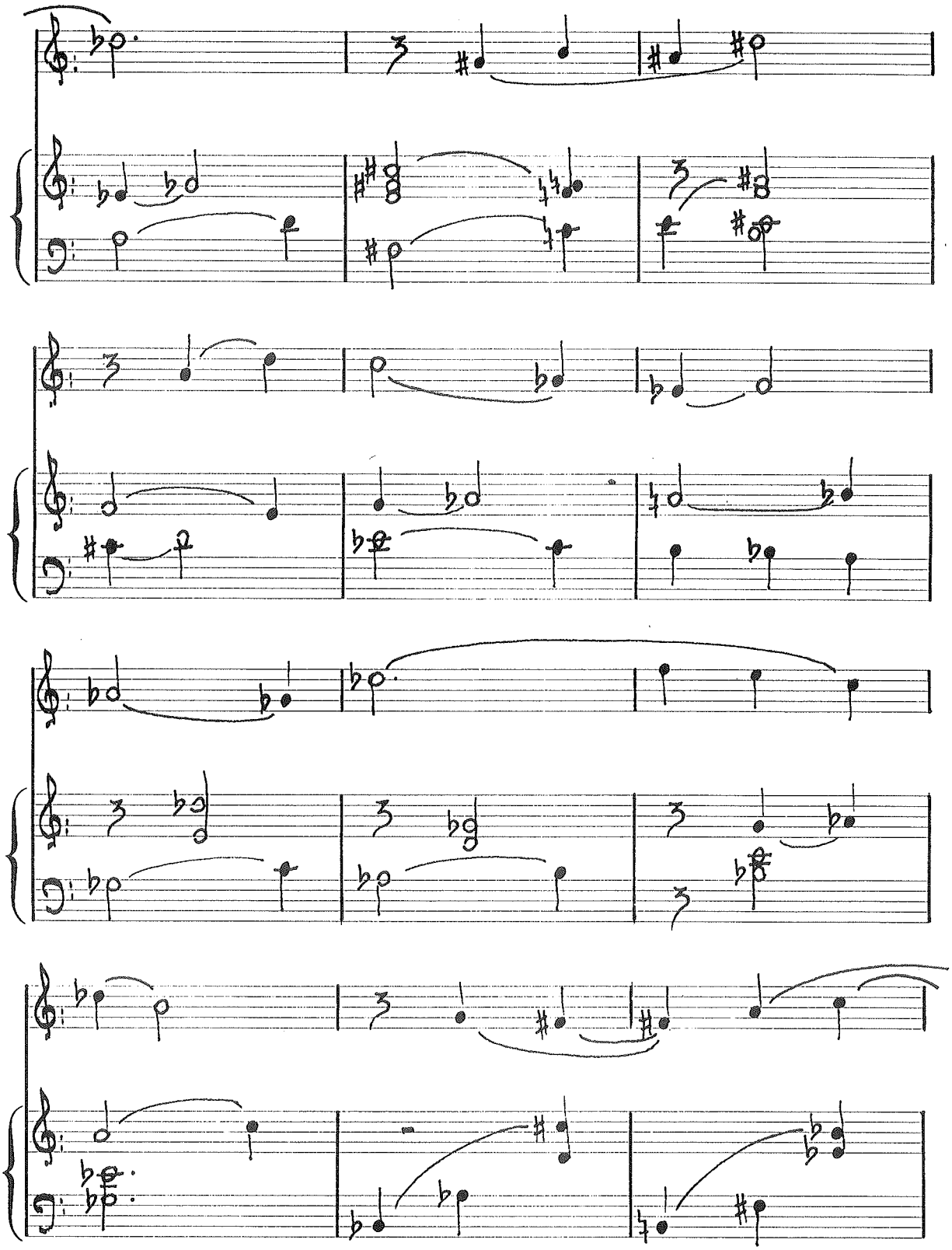


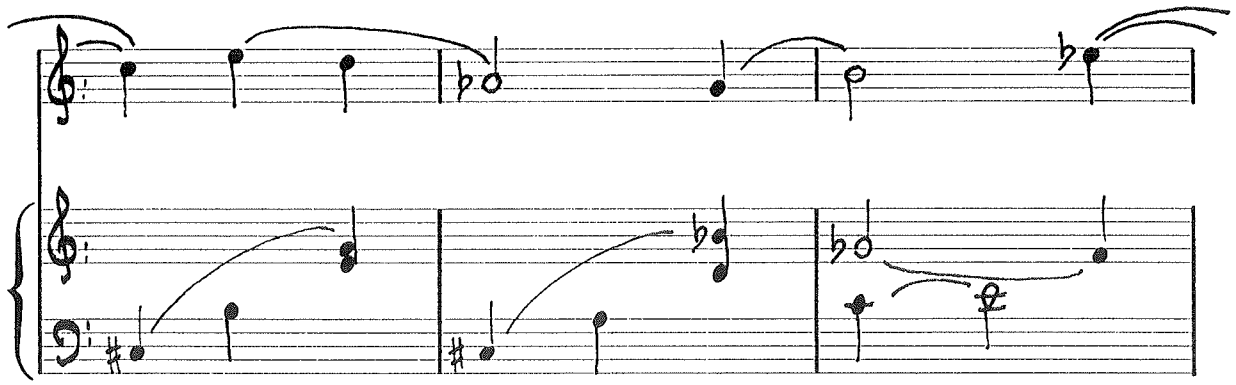
64

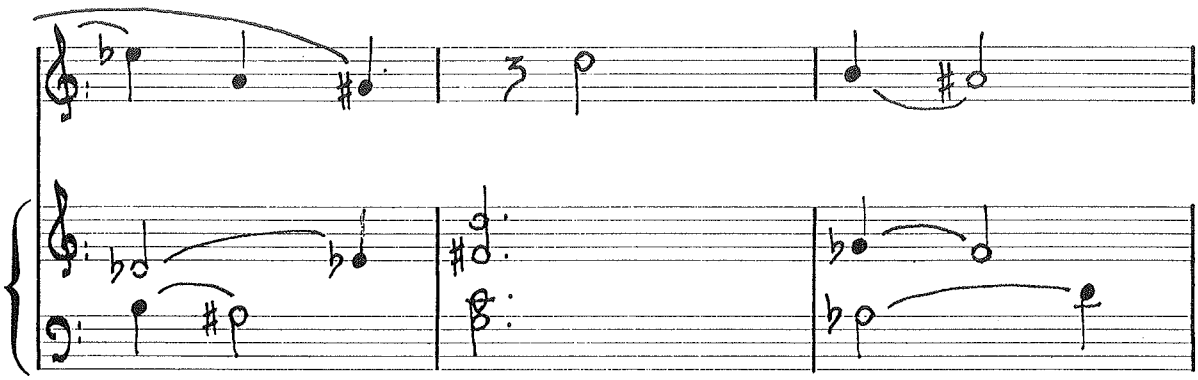
Este próximo ejercicio es dodecafónico. Trabaja primero la serie interválica, y después el ejercicio propiamente dicho:

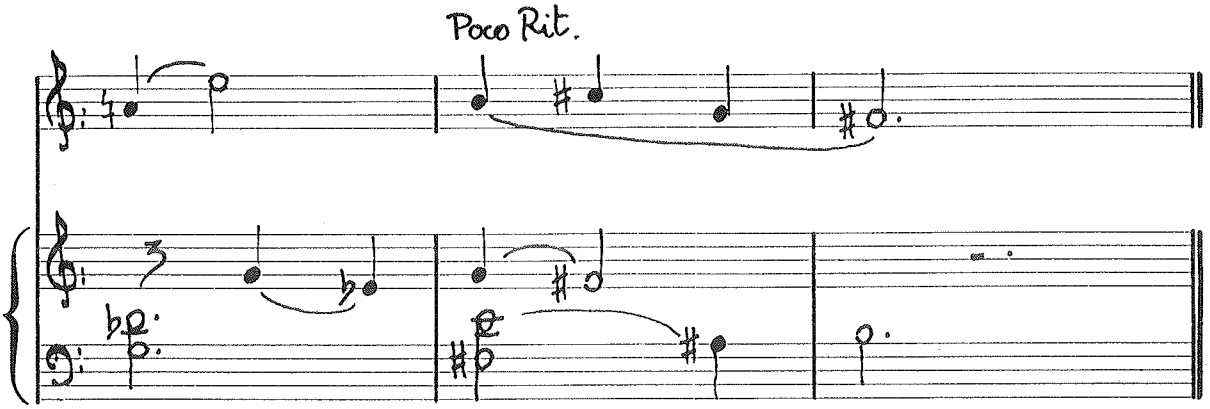






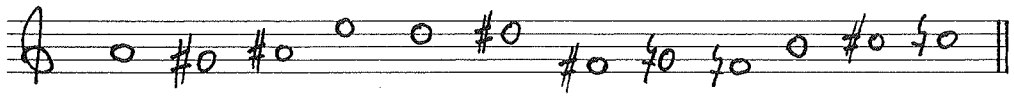


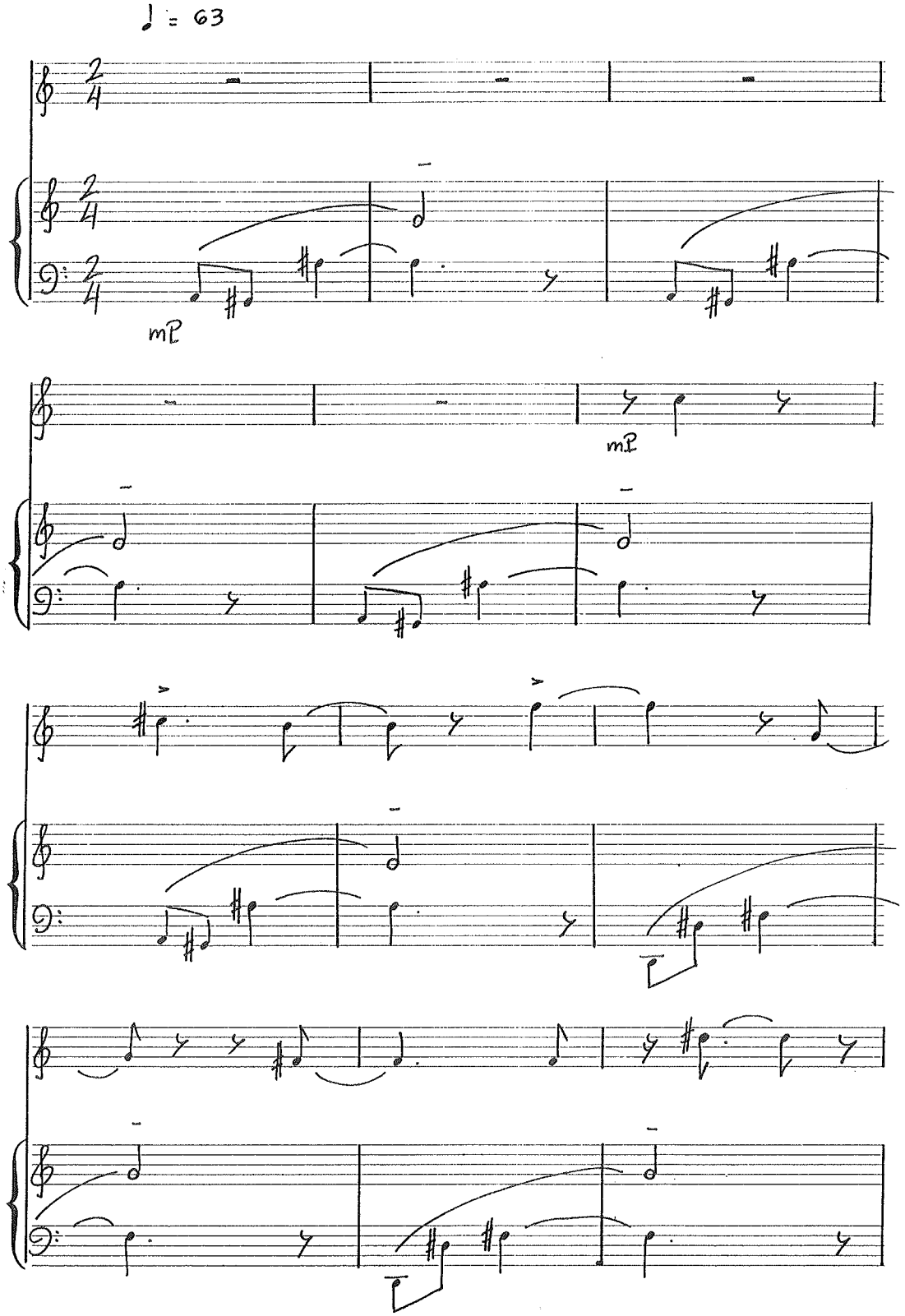


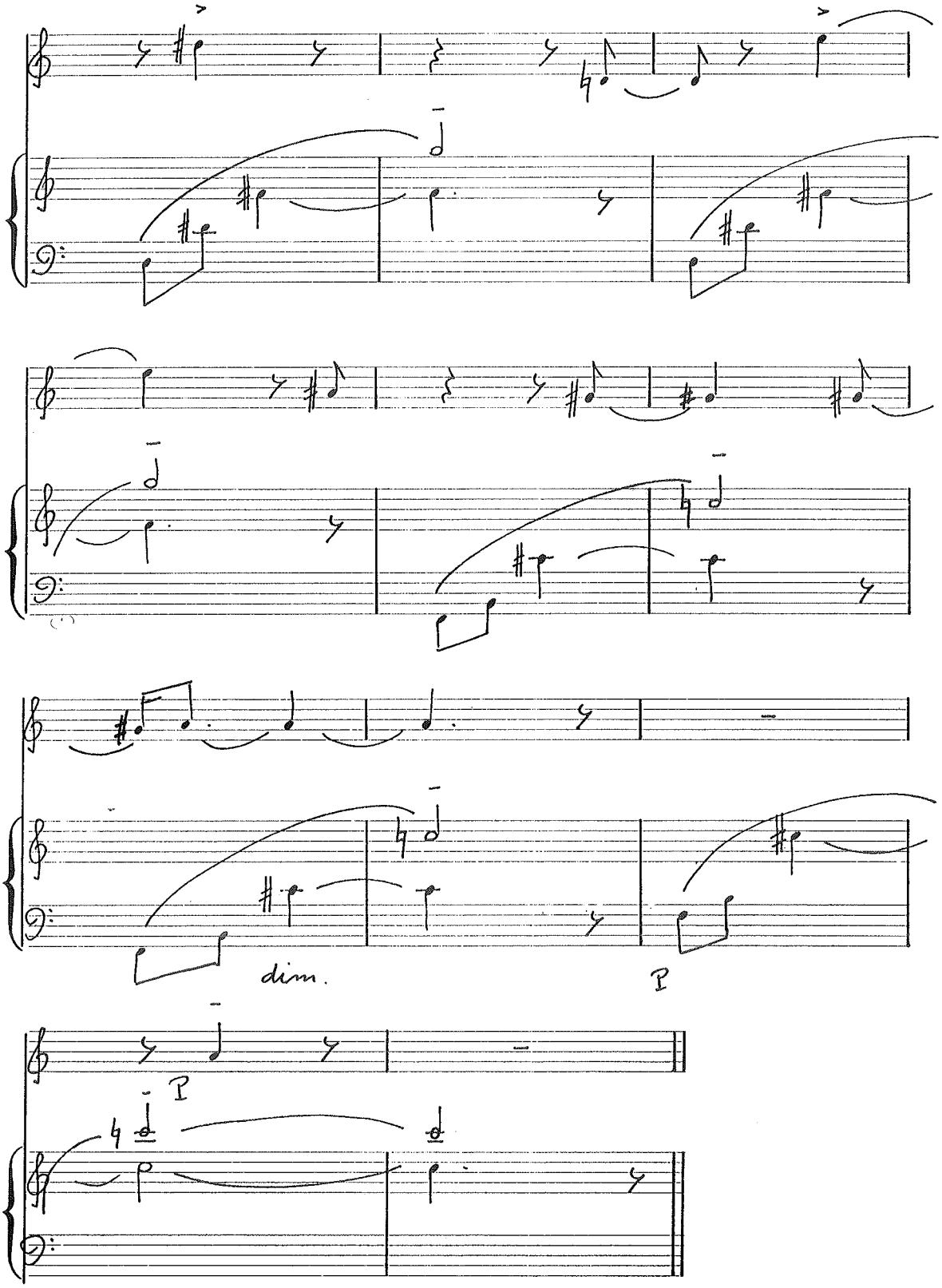


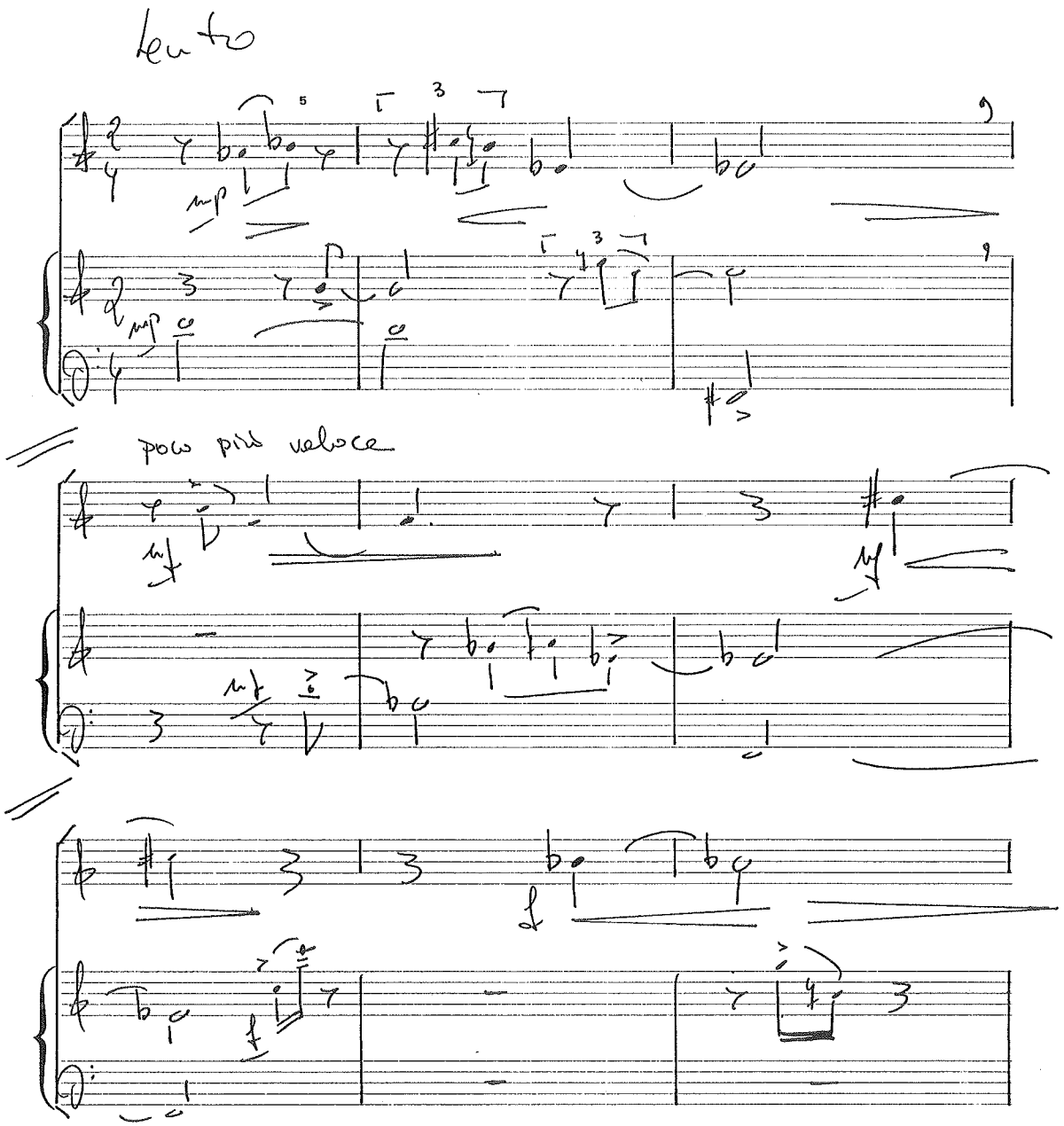
65

Serie:

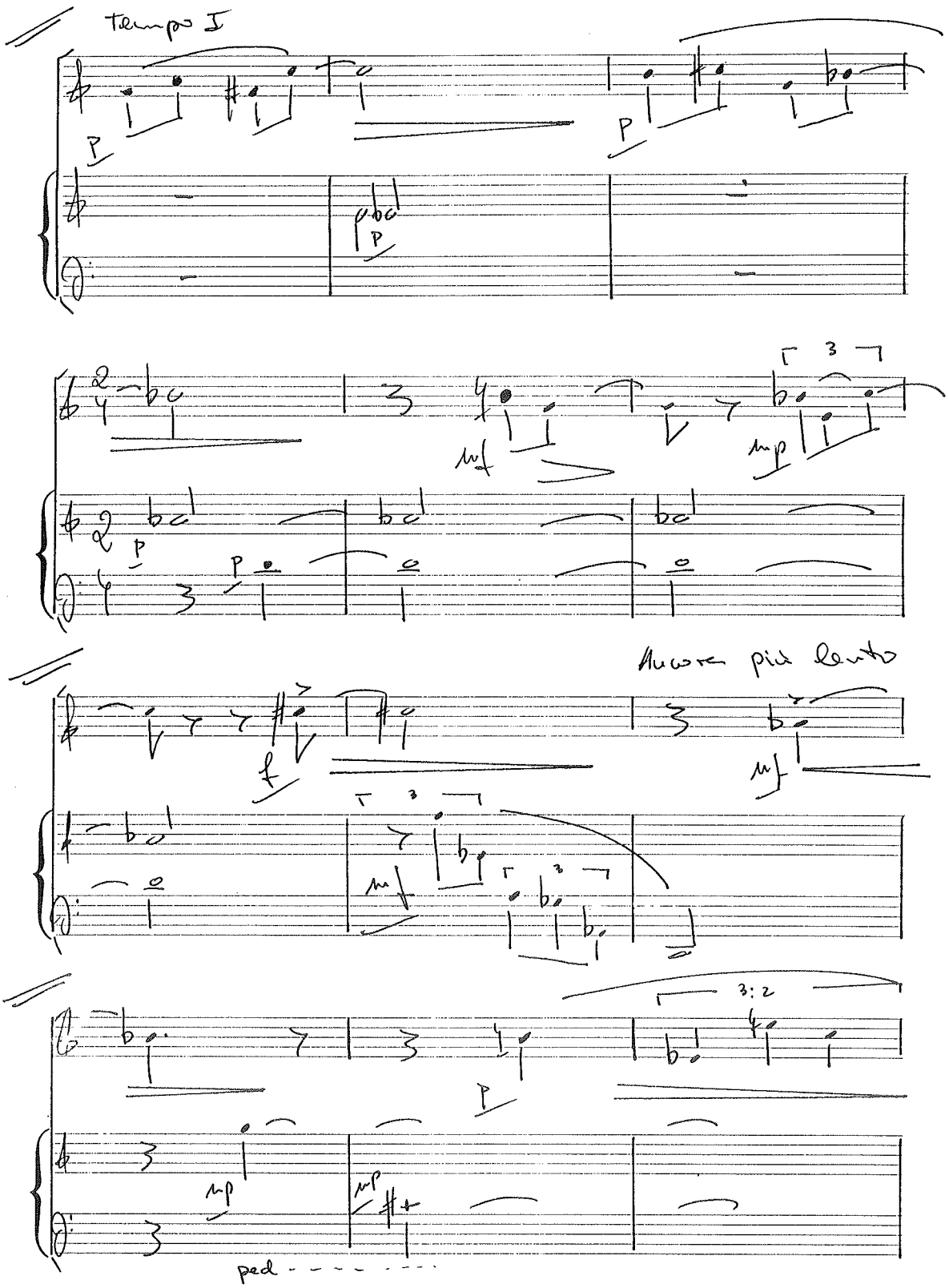


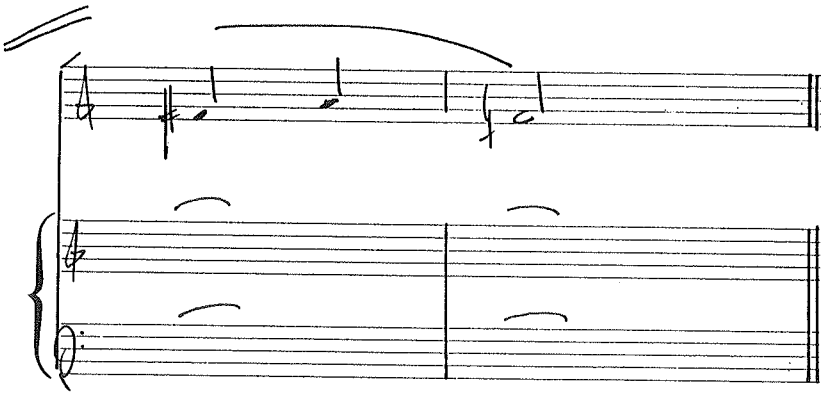

♩ = 63
mp
mp


dim.
p
p

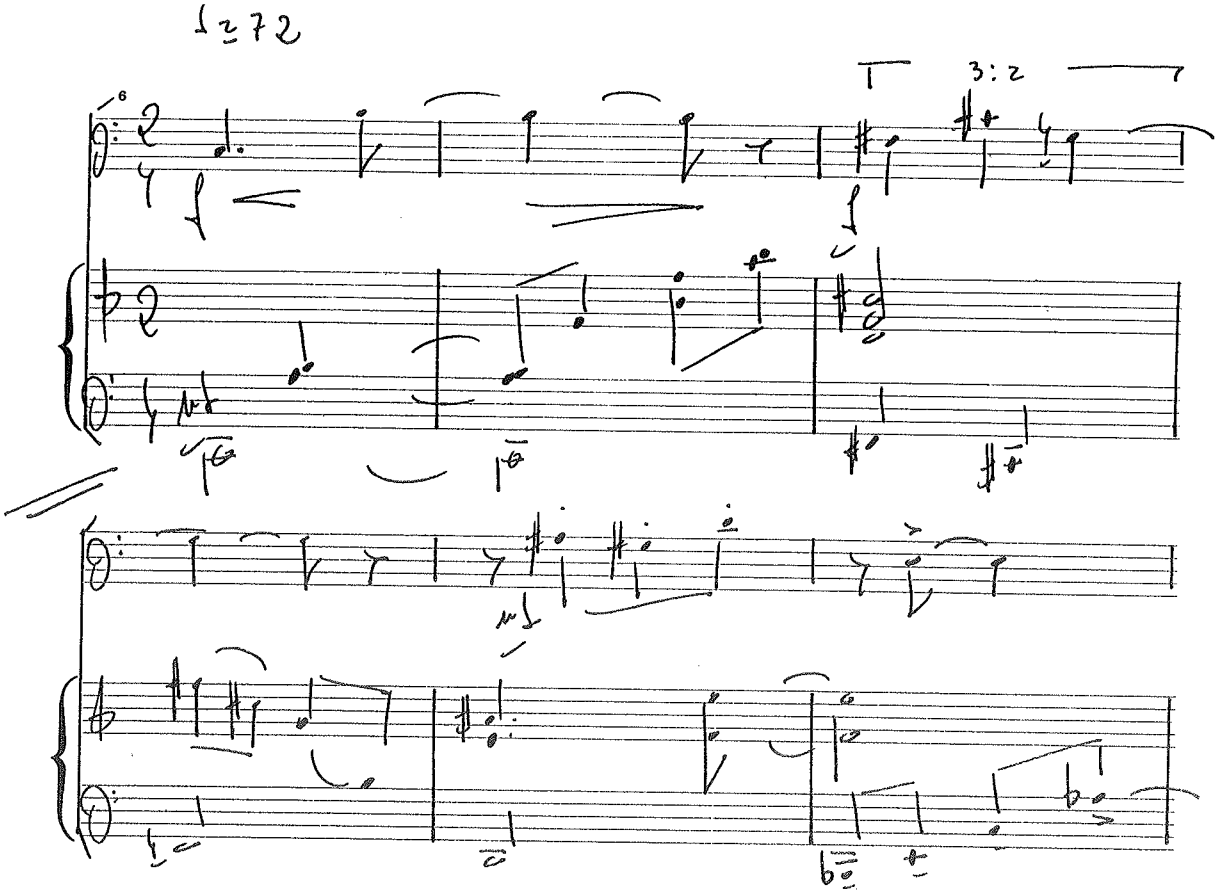


[5] Observa cómo en este ejercicio el diseño de la voz y el de la mano derecha del piano forman una sola línea melódica. Es importante que al solfear la parte vocal vayas siguiendo también interválicamente la parte del piano.

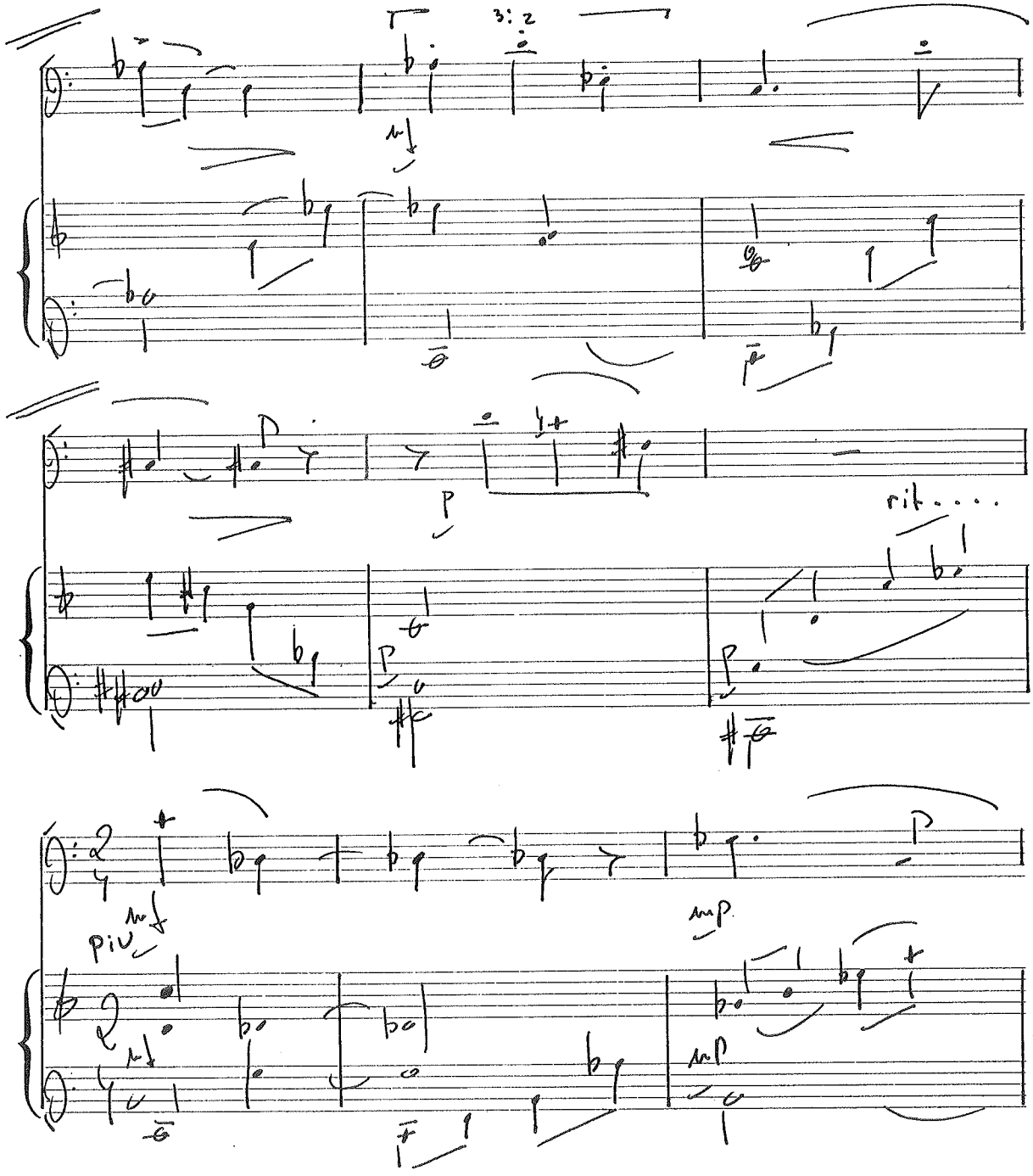

Tempo I
Ancora più lento
3:2
ped

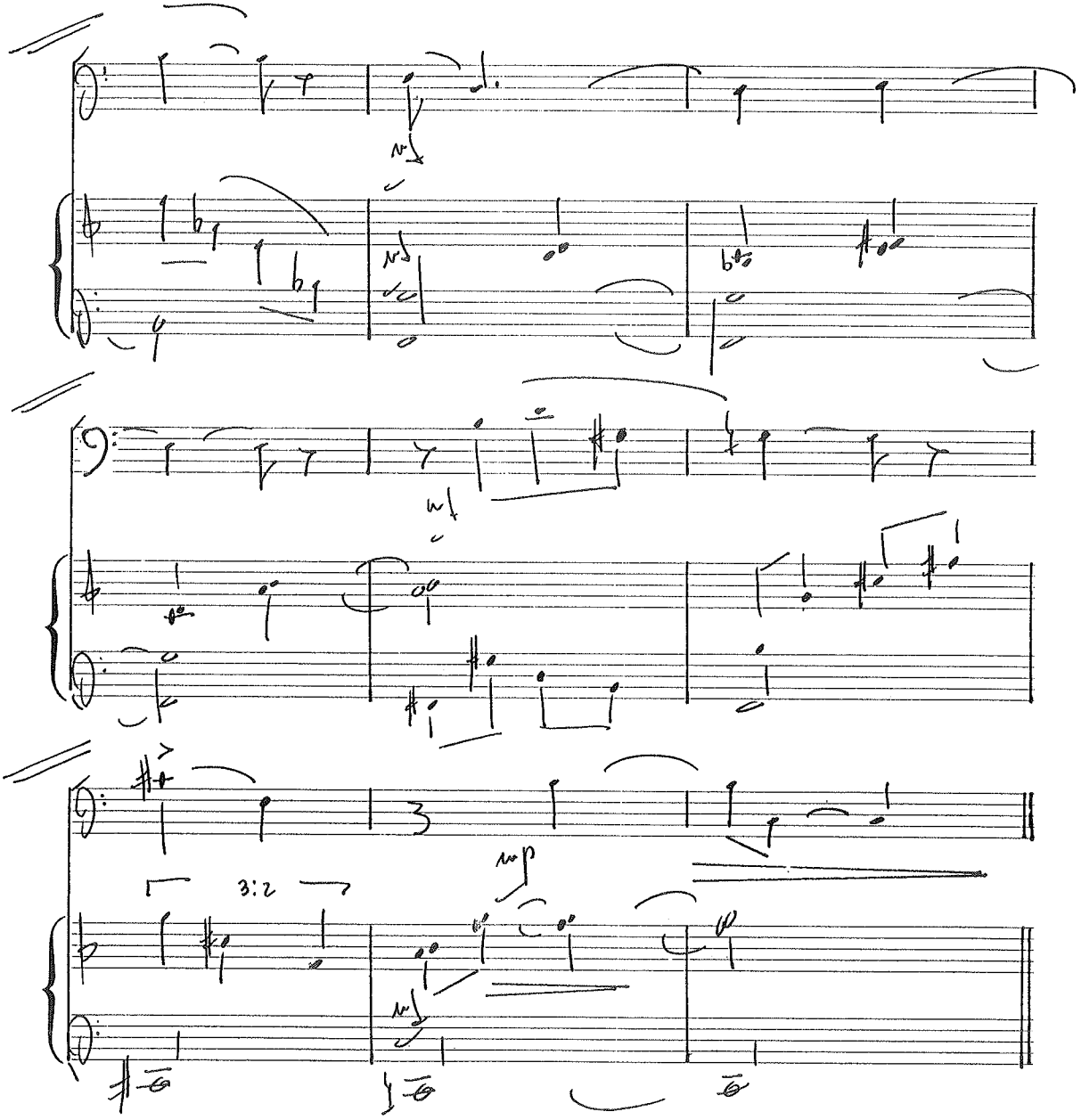


67



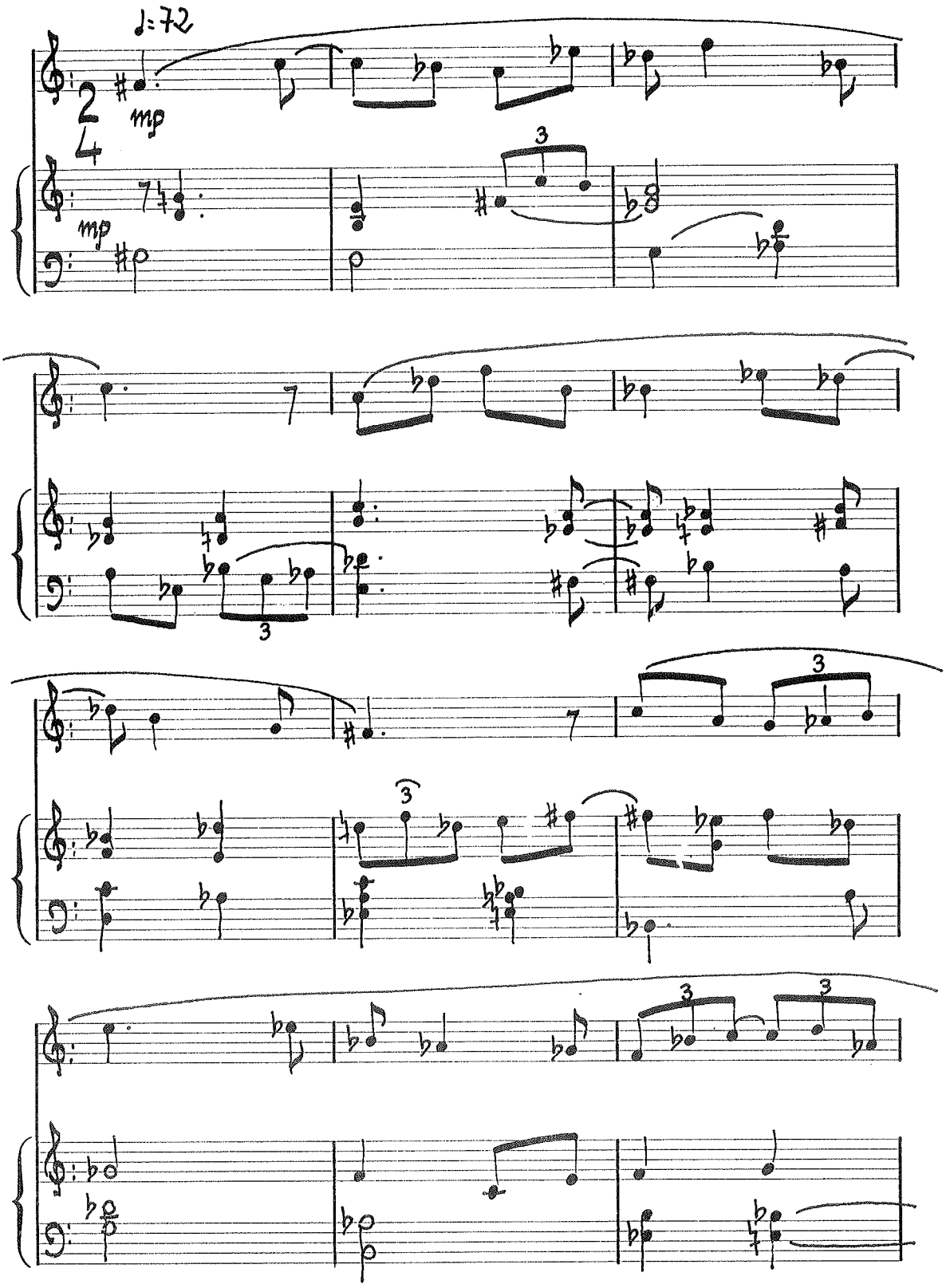
[6] Ocasionalmente escribimos algún ejercicio en clave de Fa. Obviamente, cuando lo lean voces femeninas o de niño, el resultado será a la octava superior.

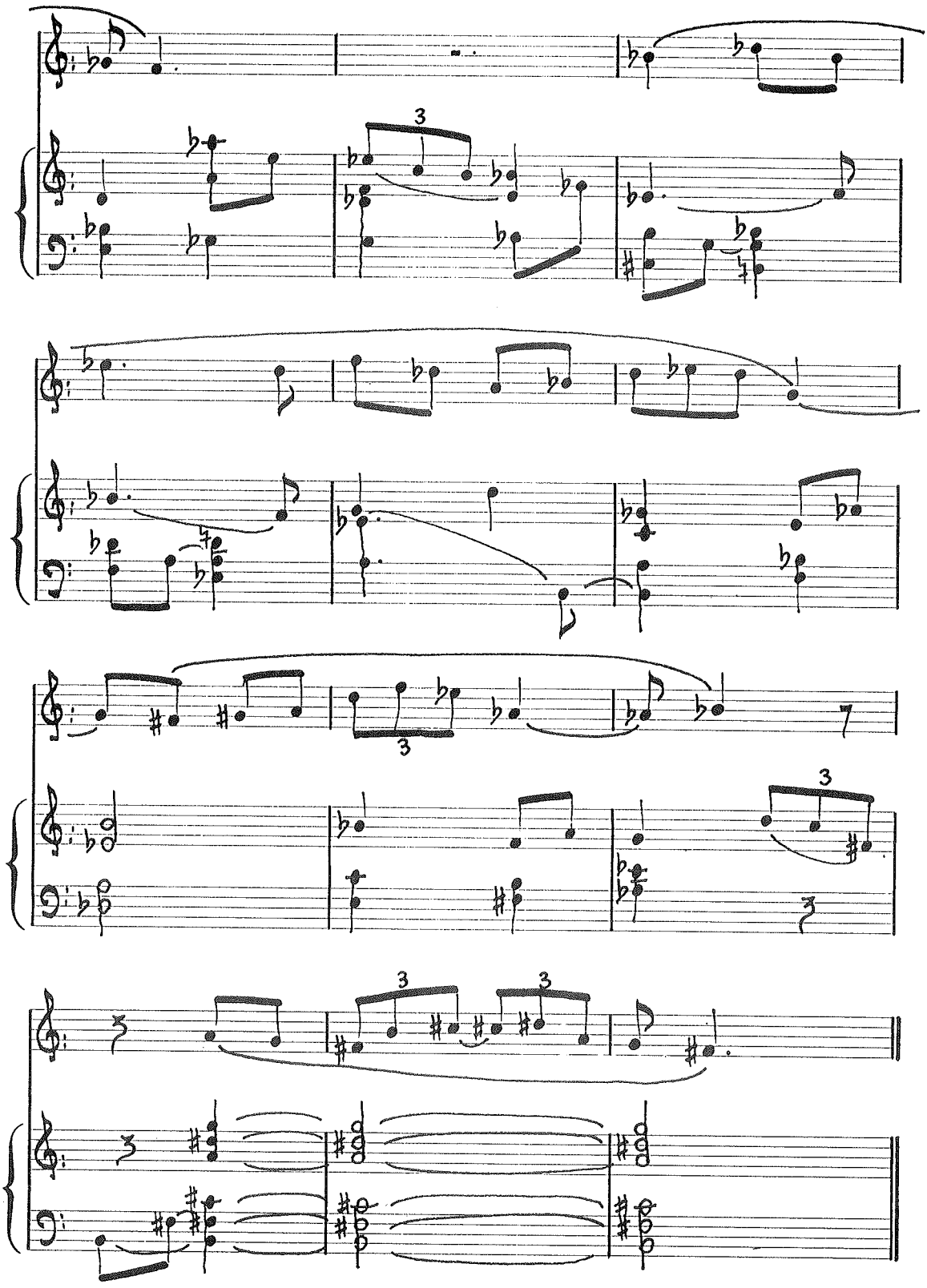

3:2
rit....
piu
mp

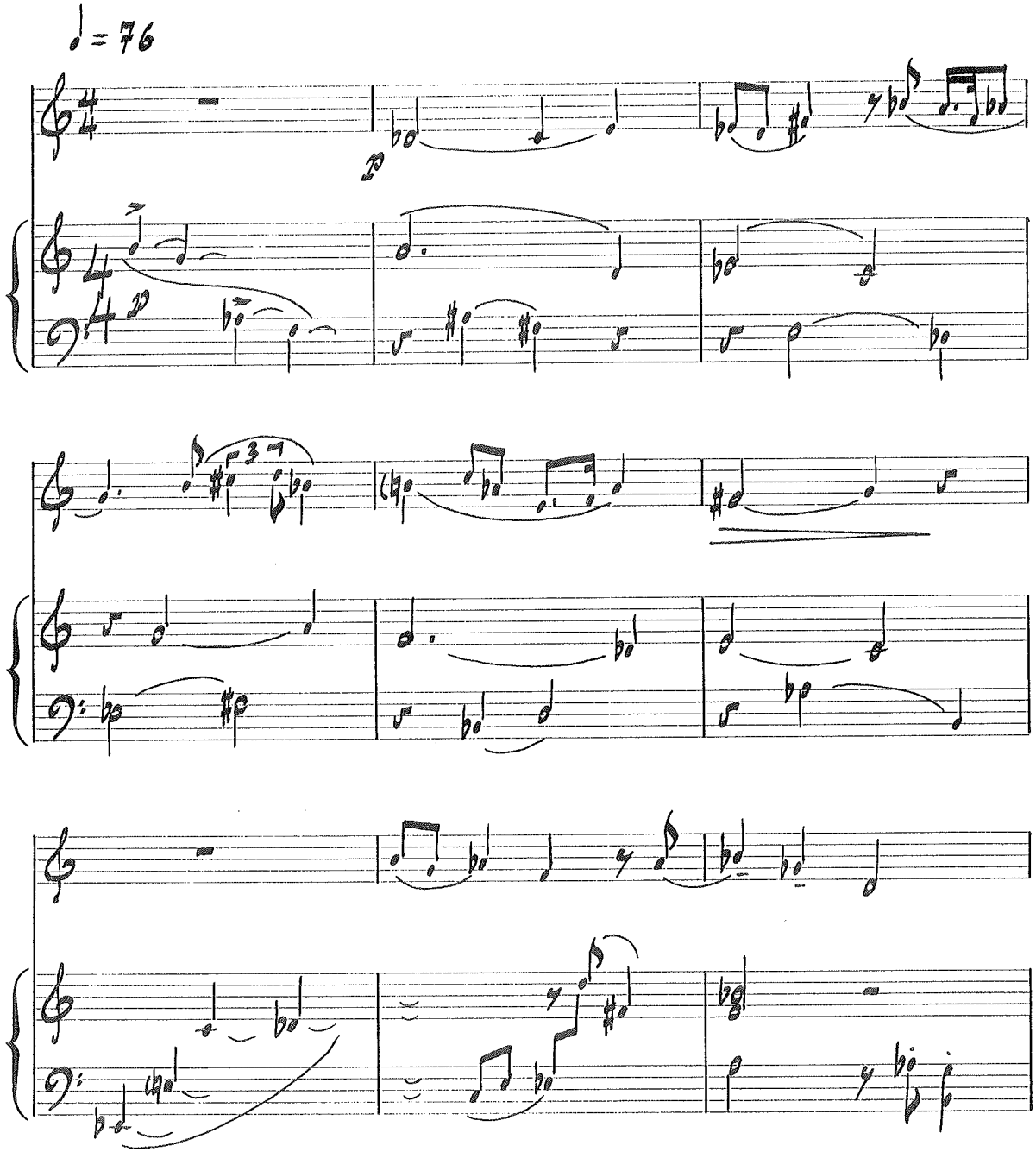


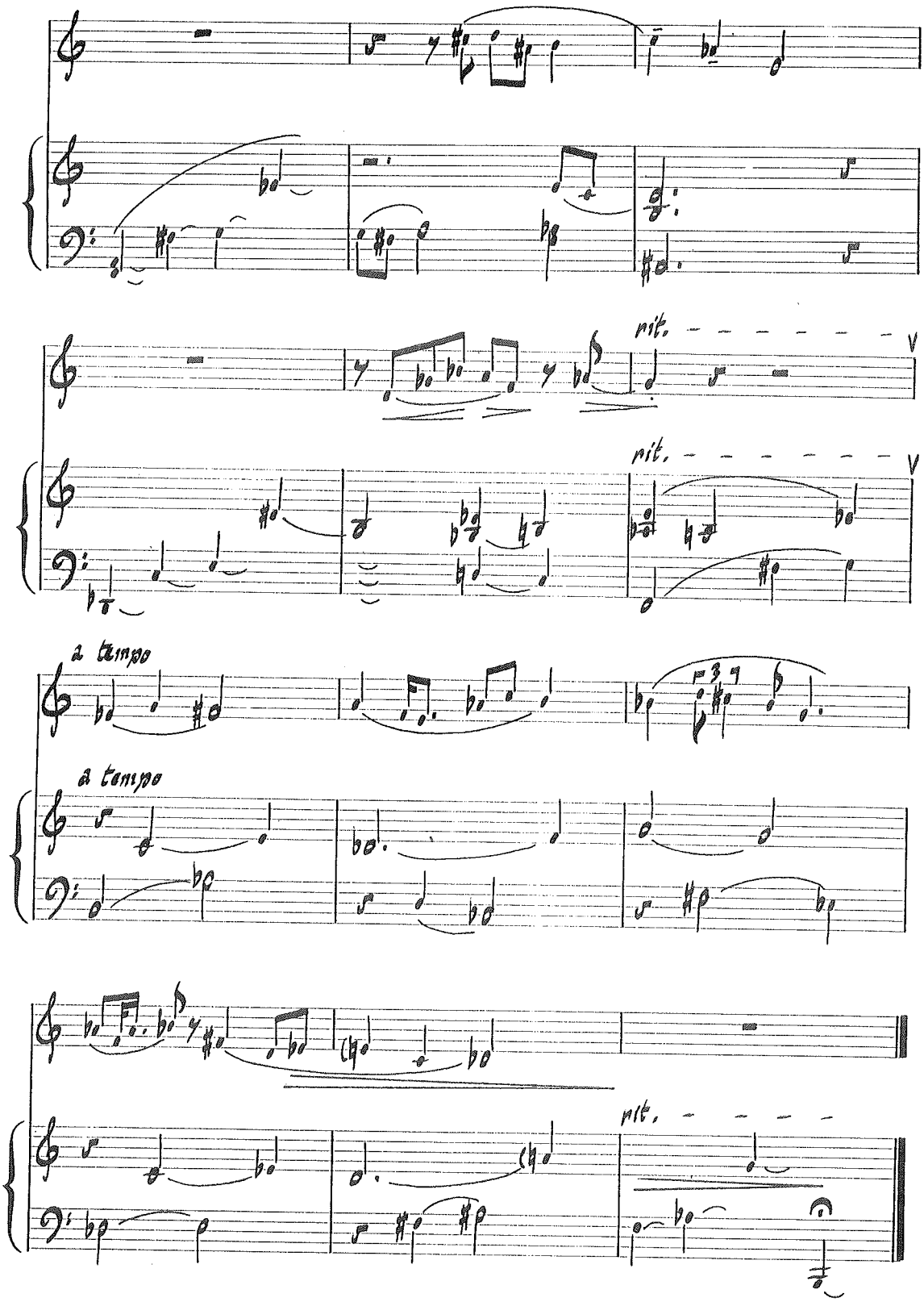
68

Serie:

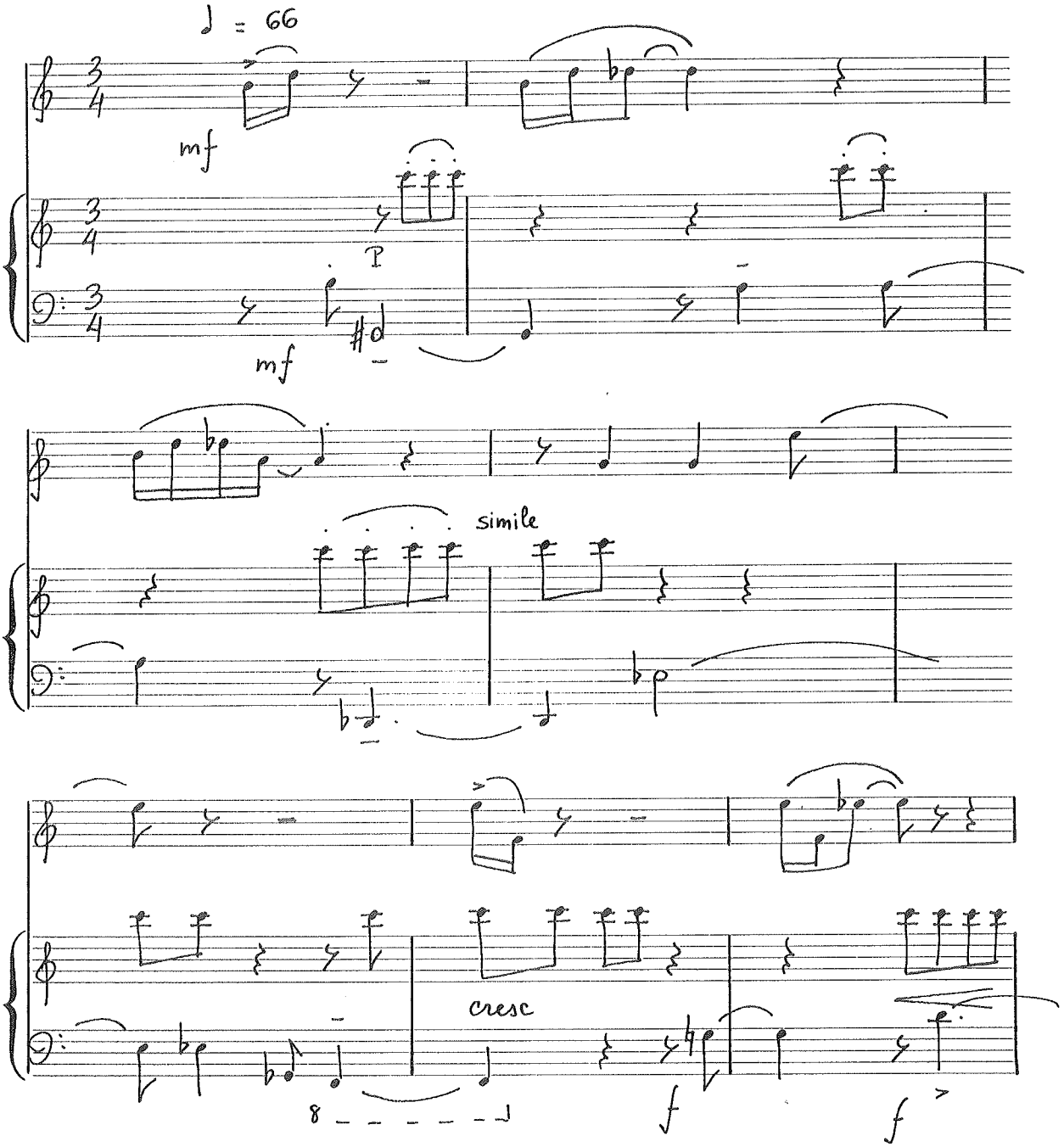

♩=72
mp
mp

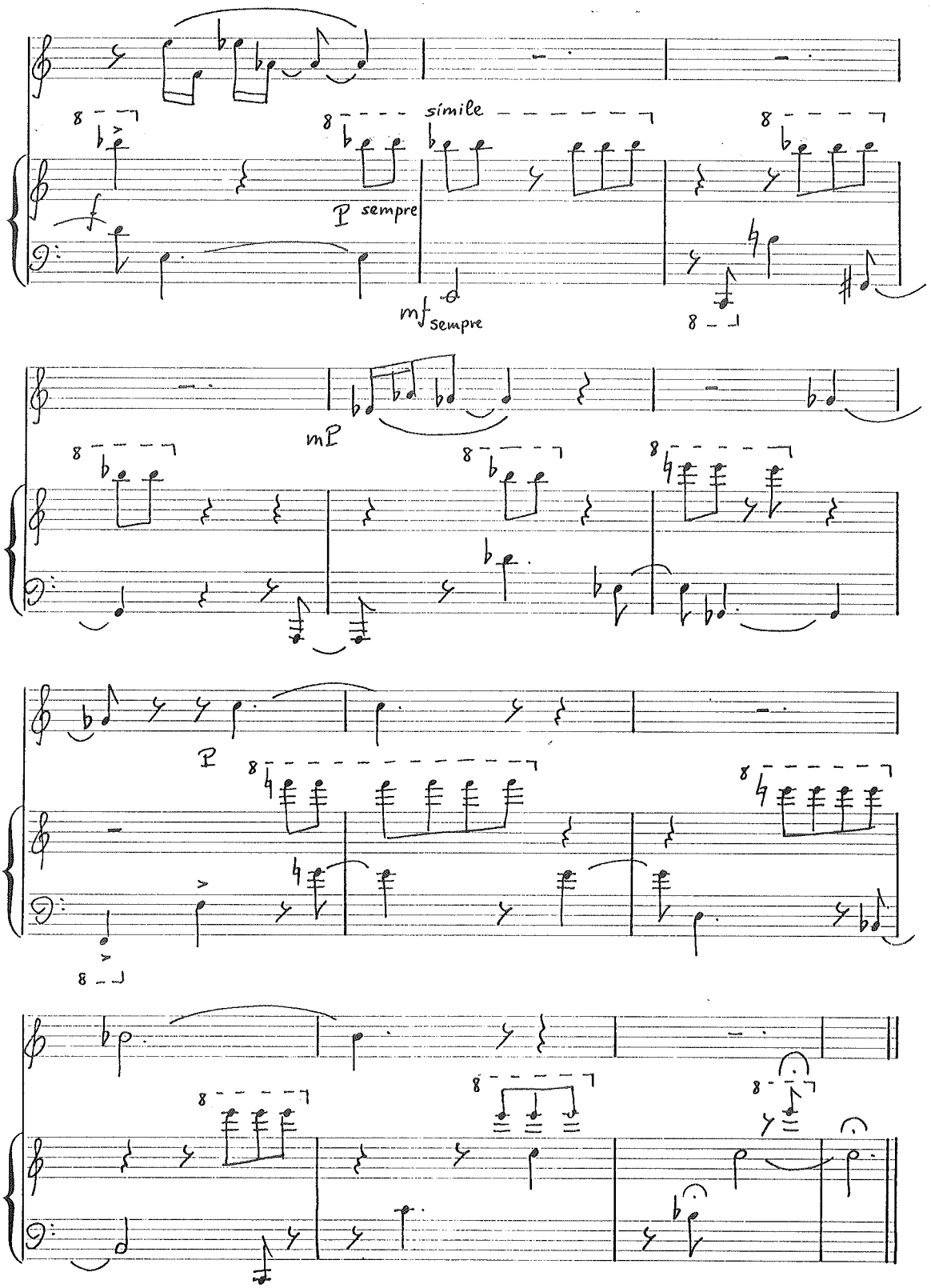


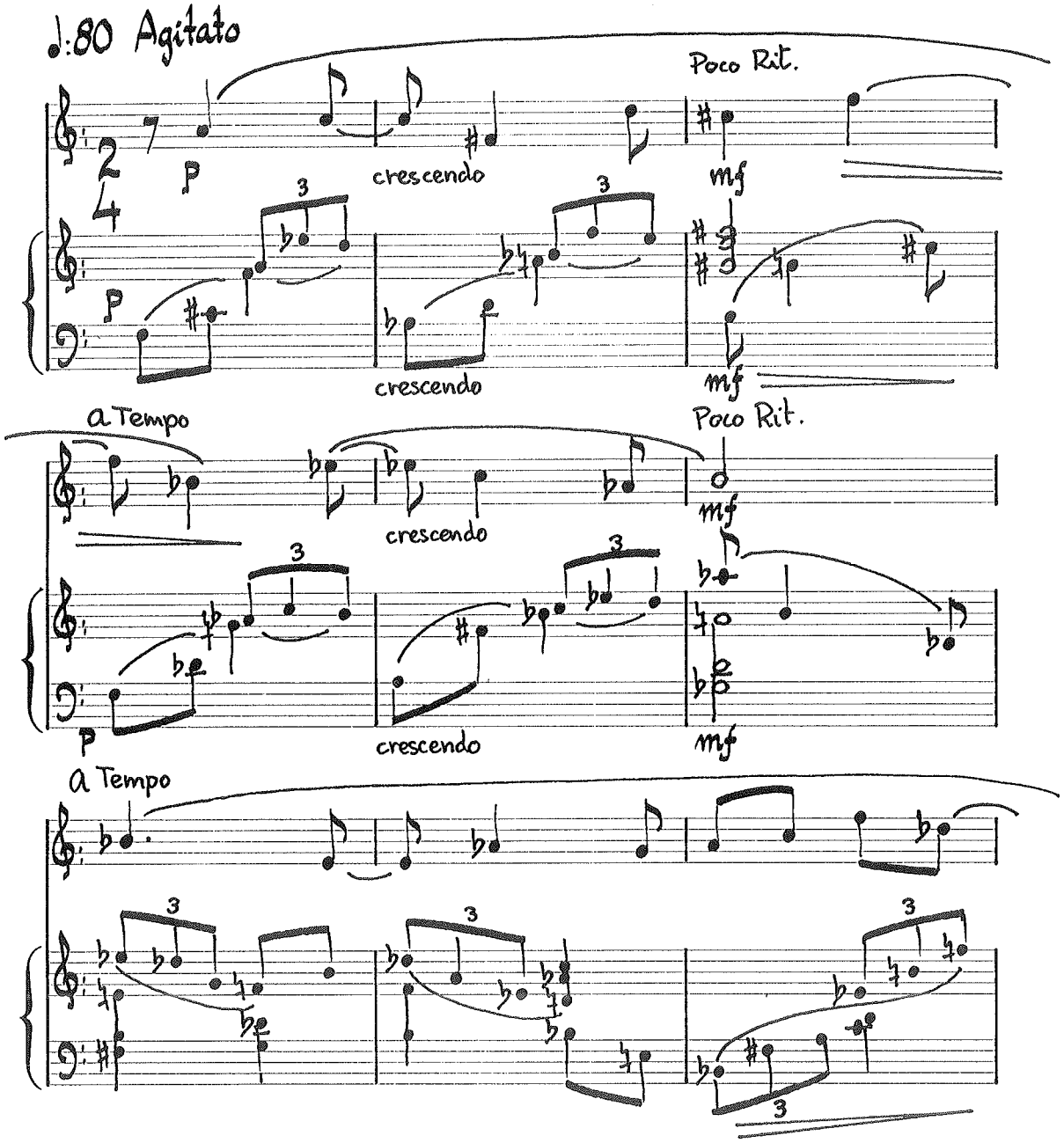

♩ = 76
p

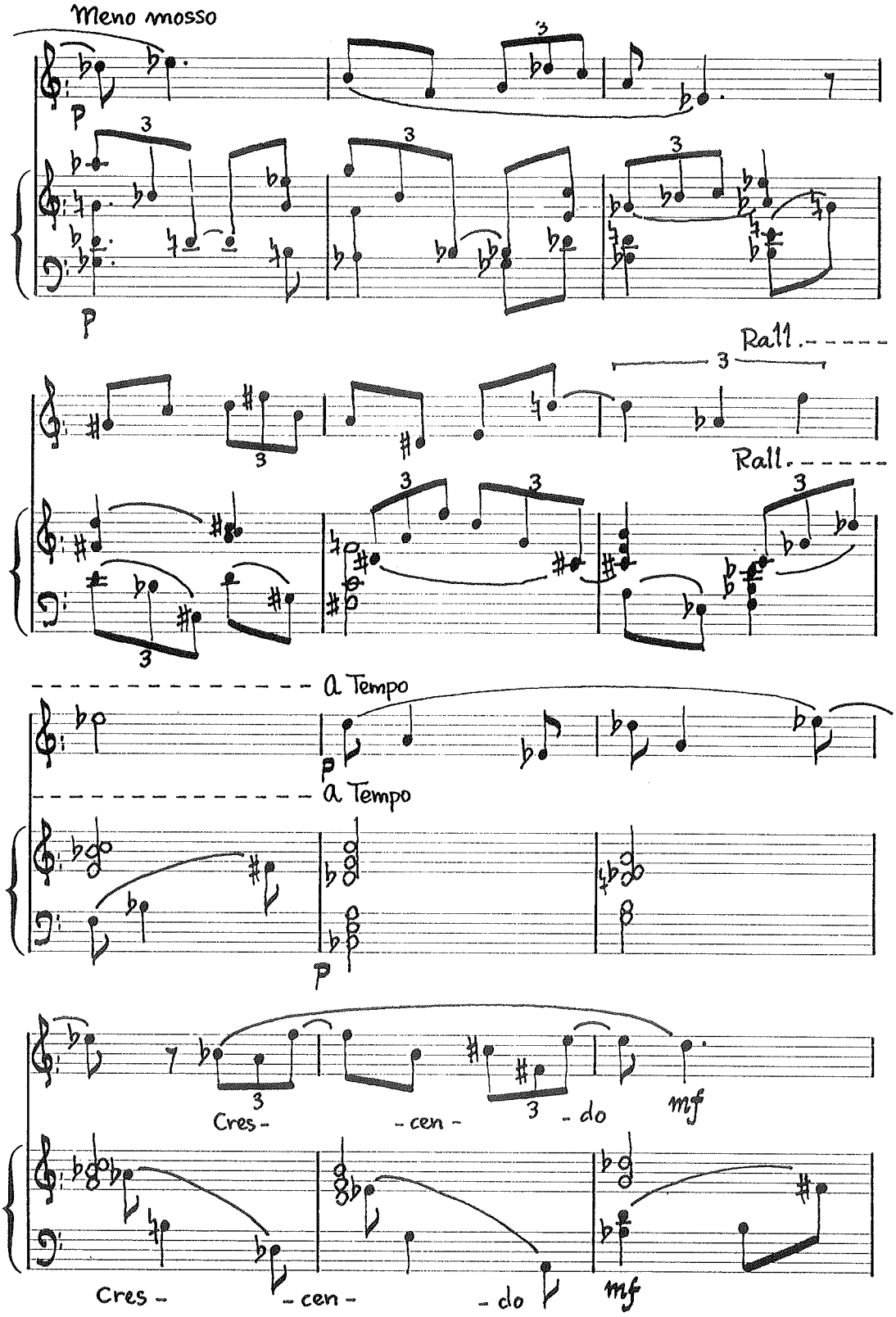

rit.
rit.
a tempo
a tempo
rit.

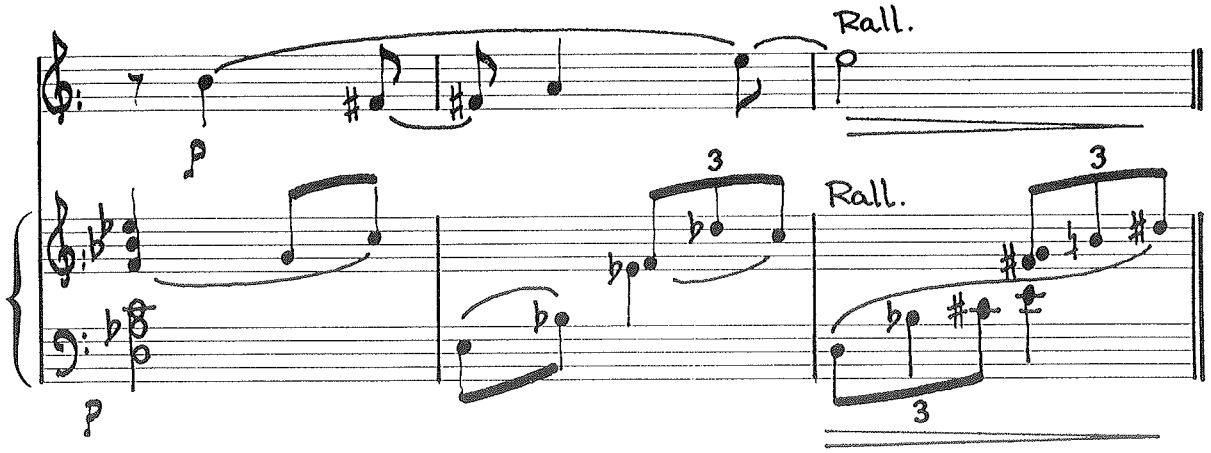
Serie:



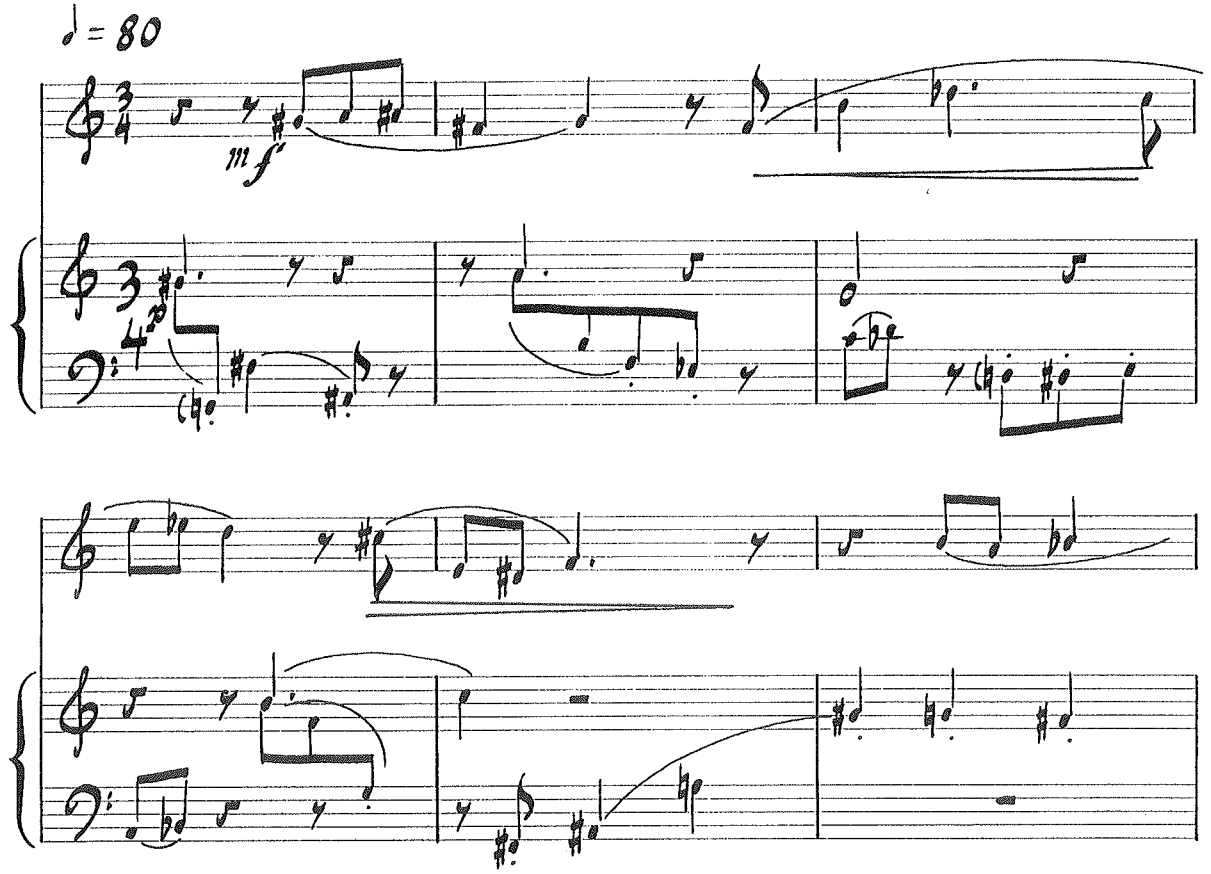

simile
P sempre
mf sempre
mP
P

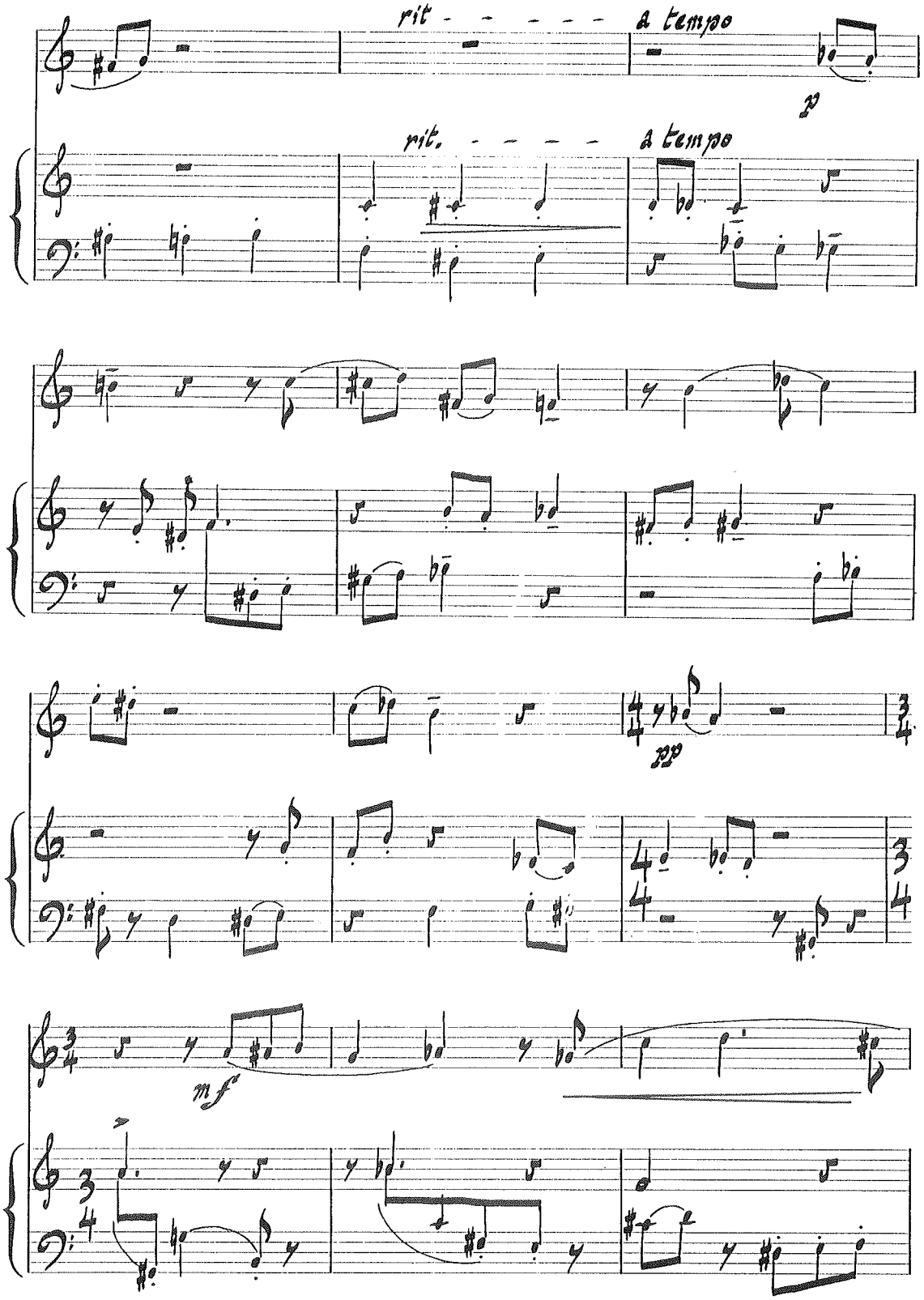

♩:80 Agitato
Poco Rit.
crescendo
mf
a Tempo
Poco Rit.
crescendo
mf
a Tempo

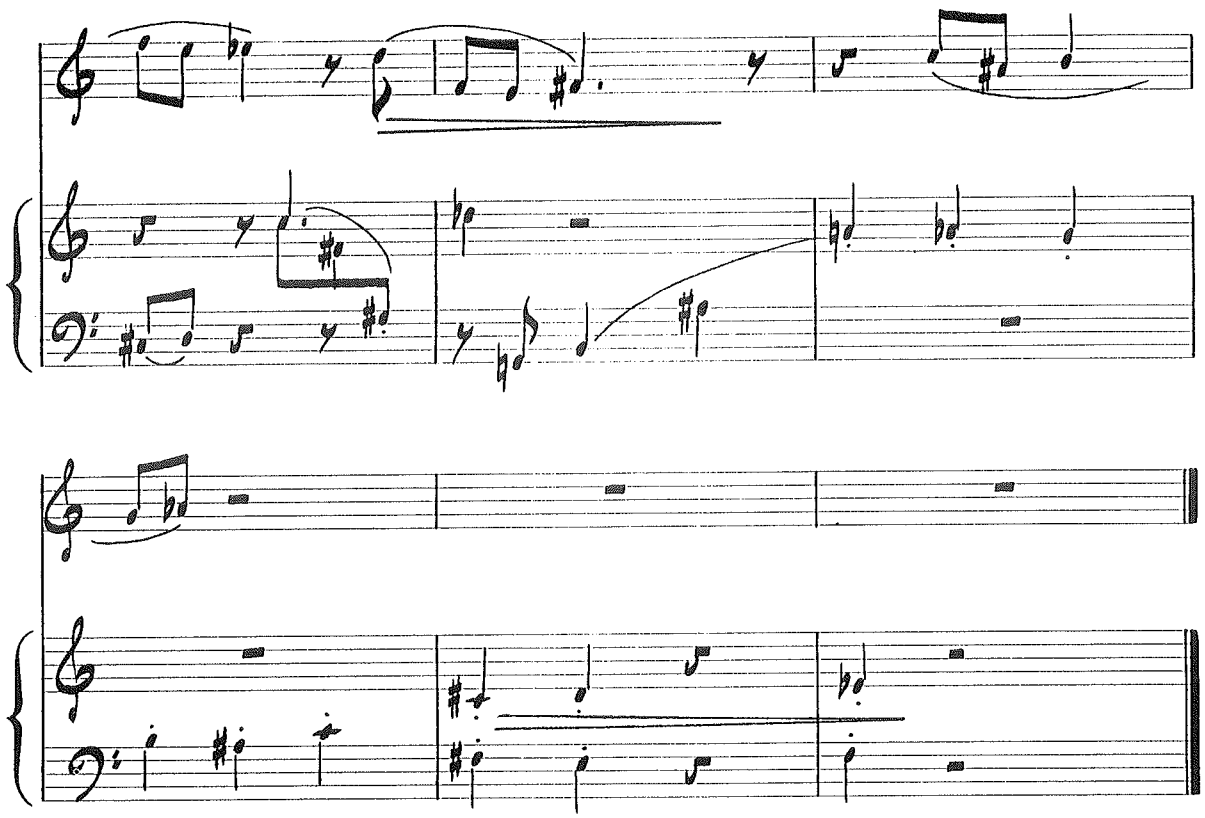

Meno mosso
p
3
Rall.
a Tempo
Cres - cen - do
mf



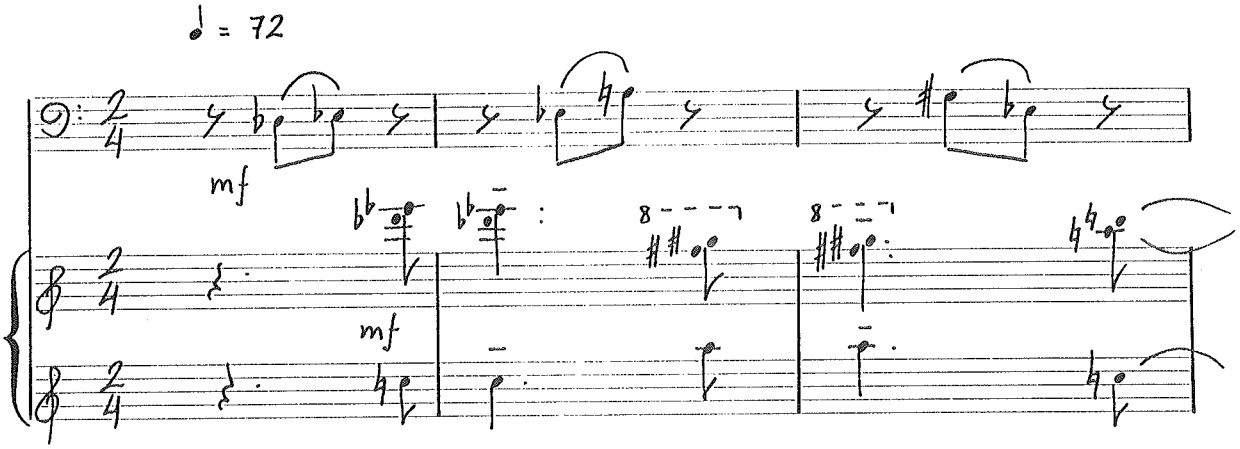
72

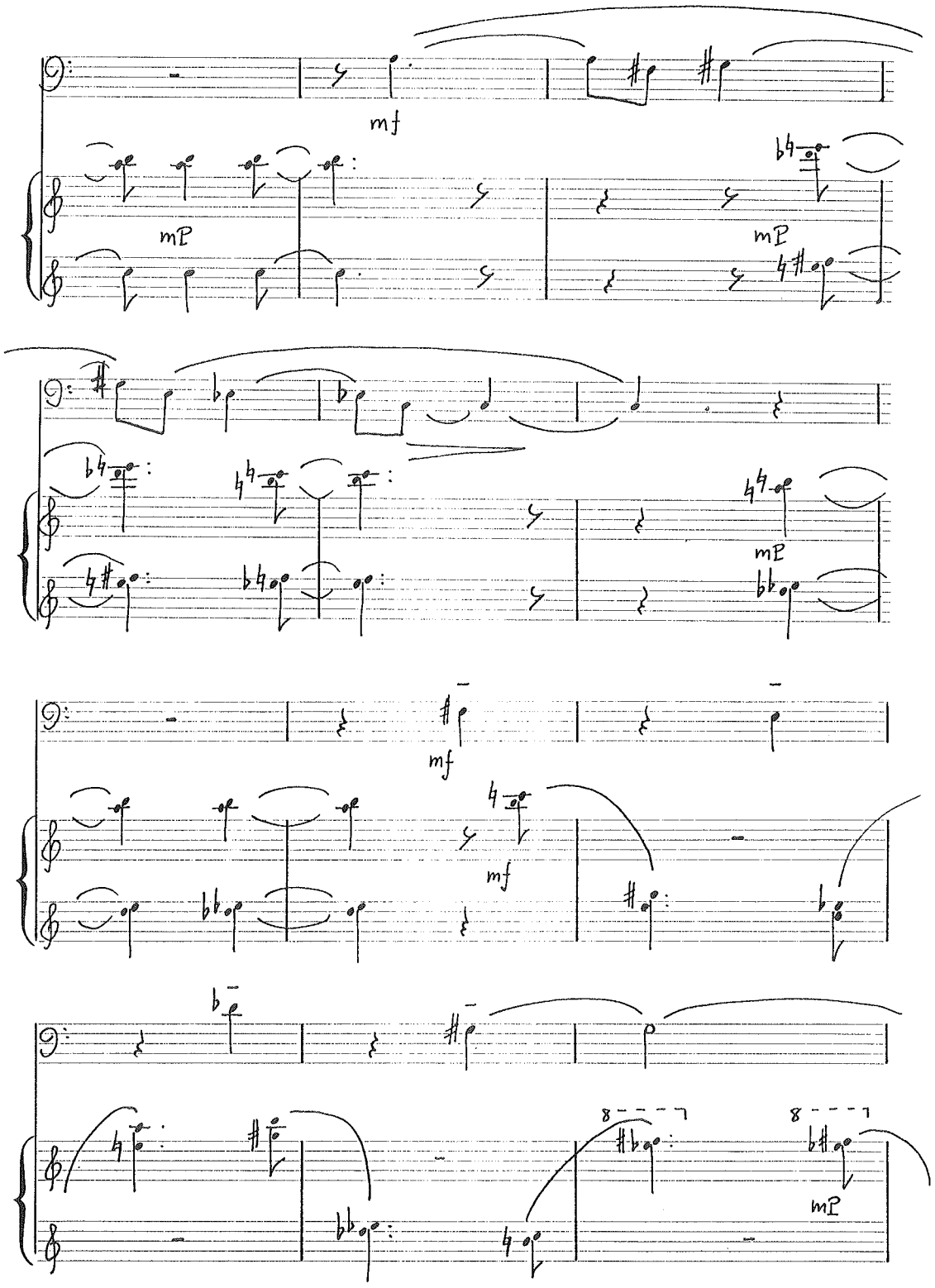


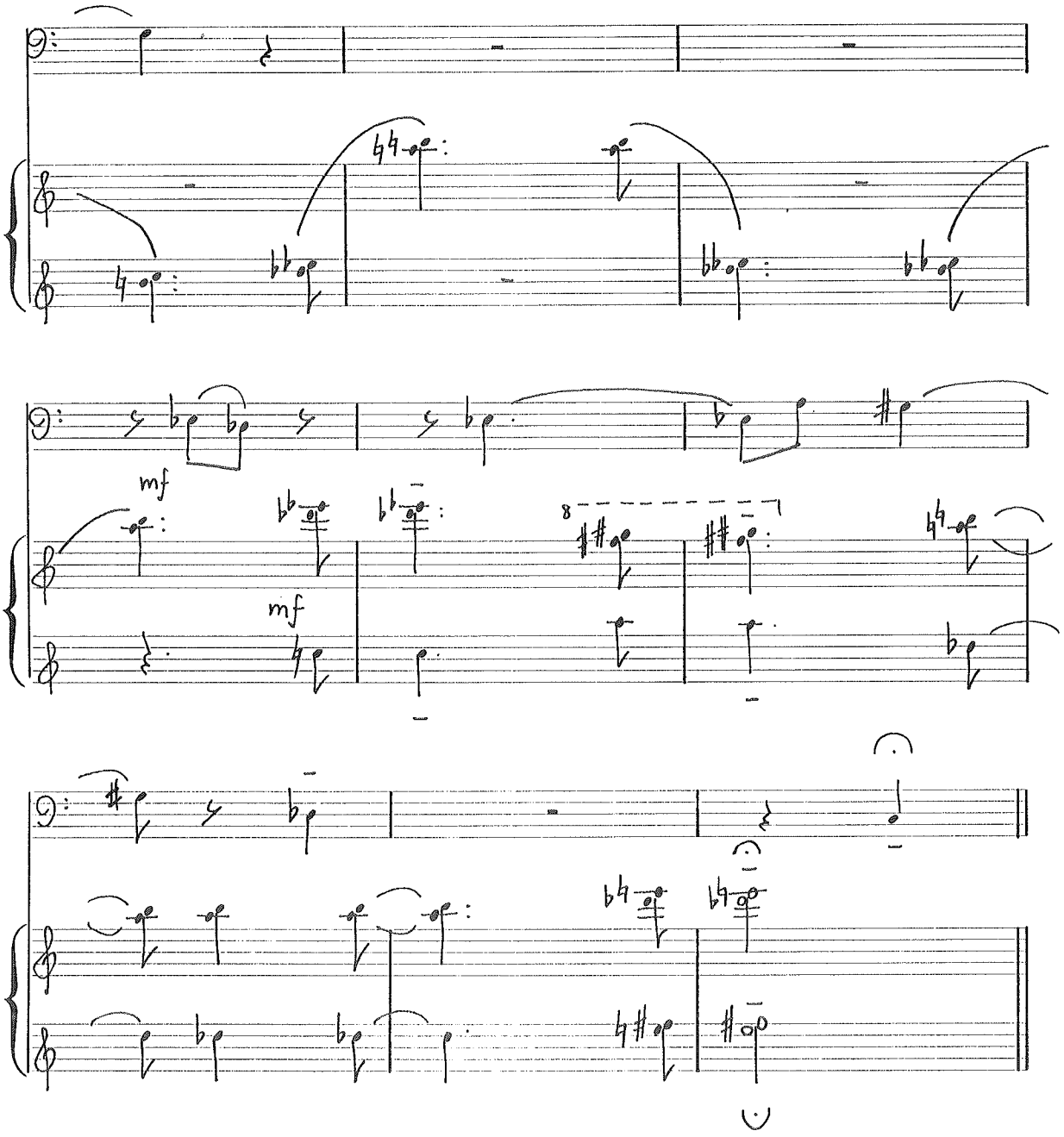

rit - - - - - a tempo
p
rit. - - - - - a tempo
pp
mf



73

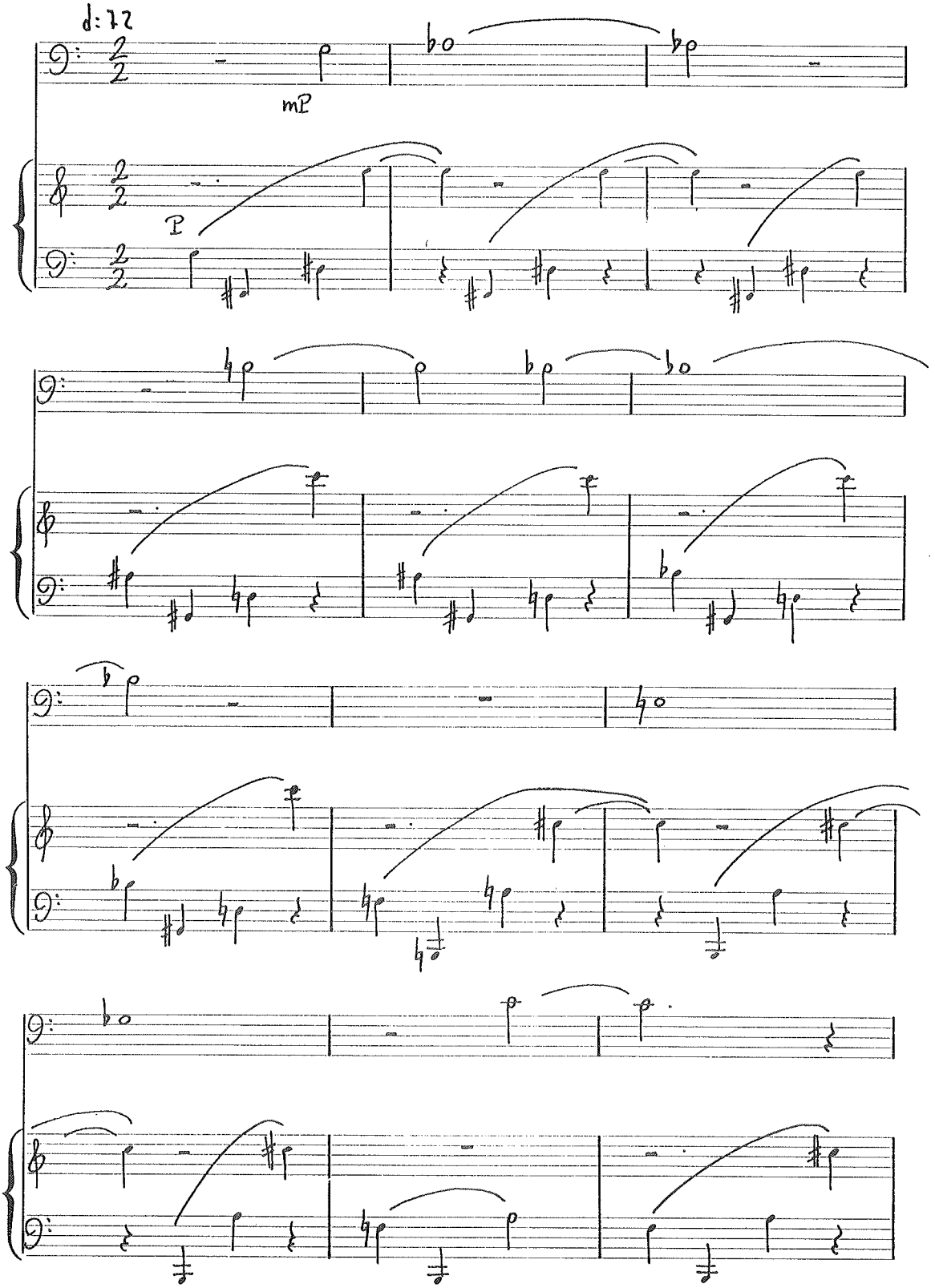


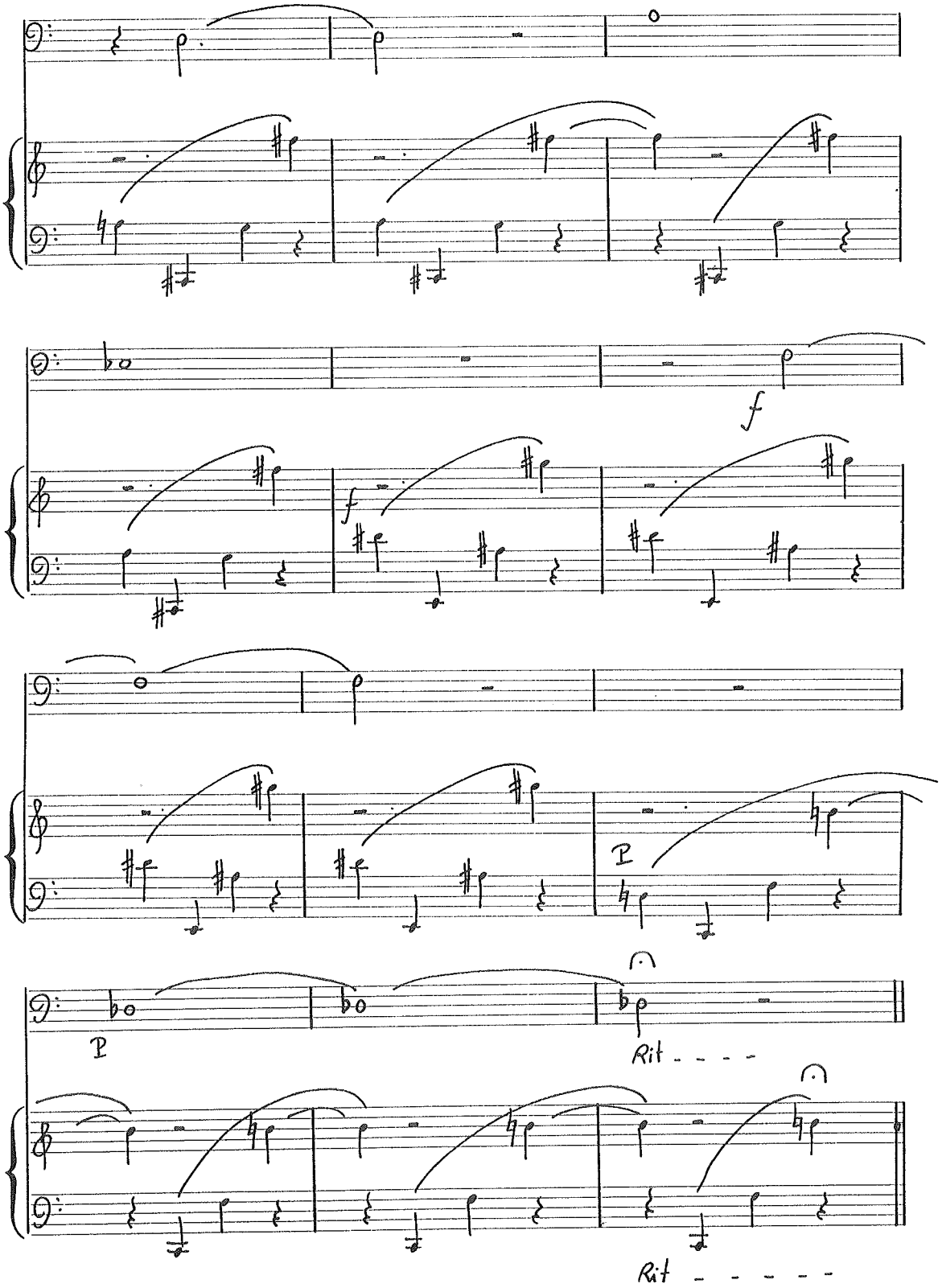

mf
mp
mp
mf
mp
mf
8
8
mp



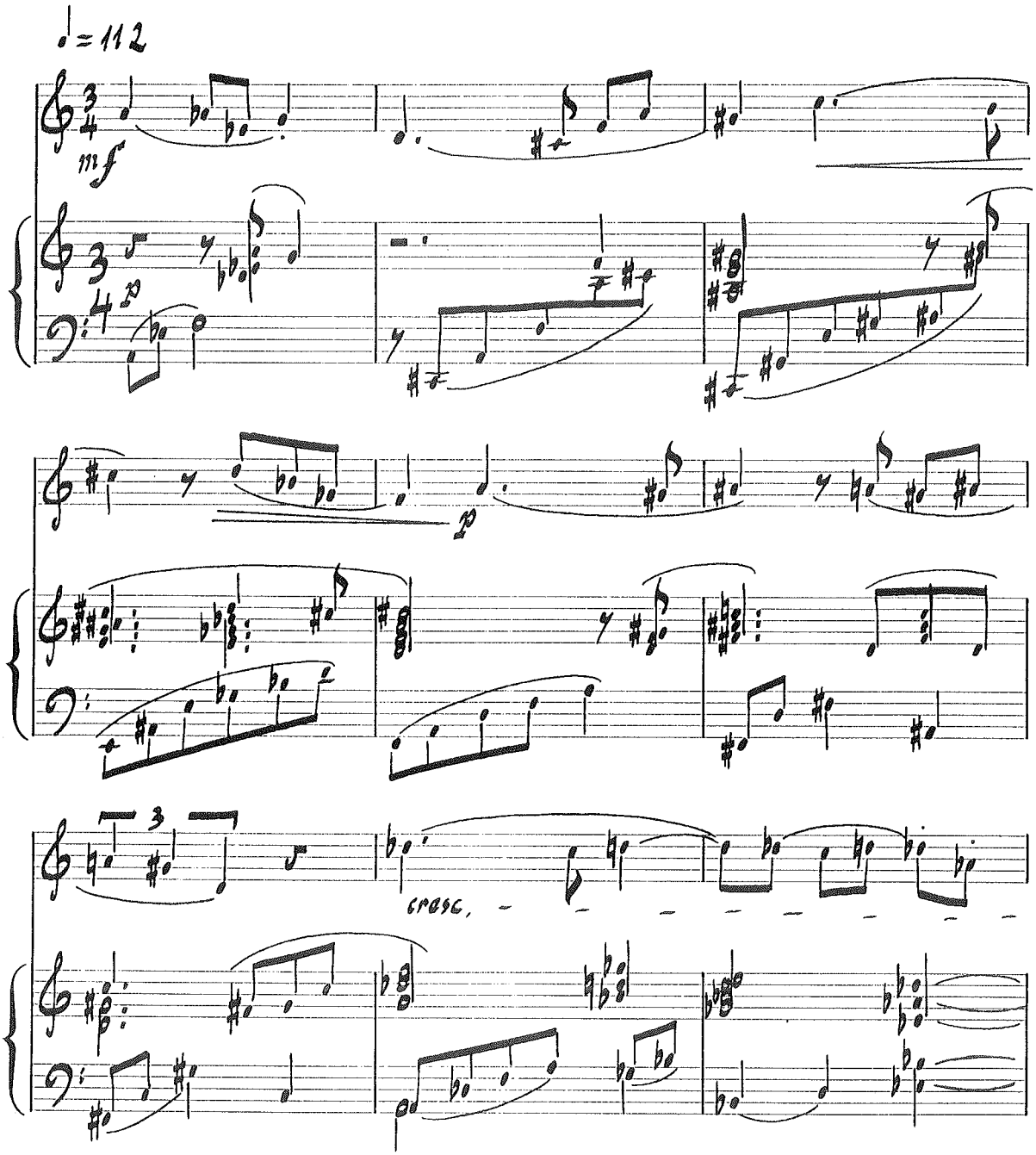
74

Serie:

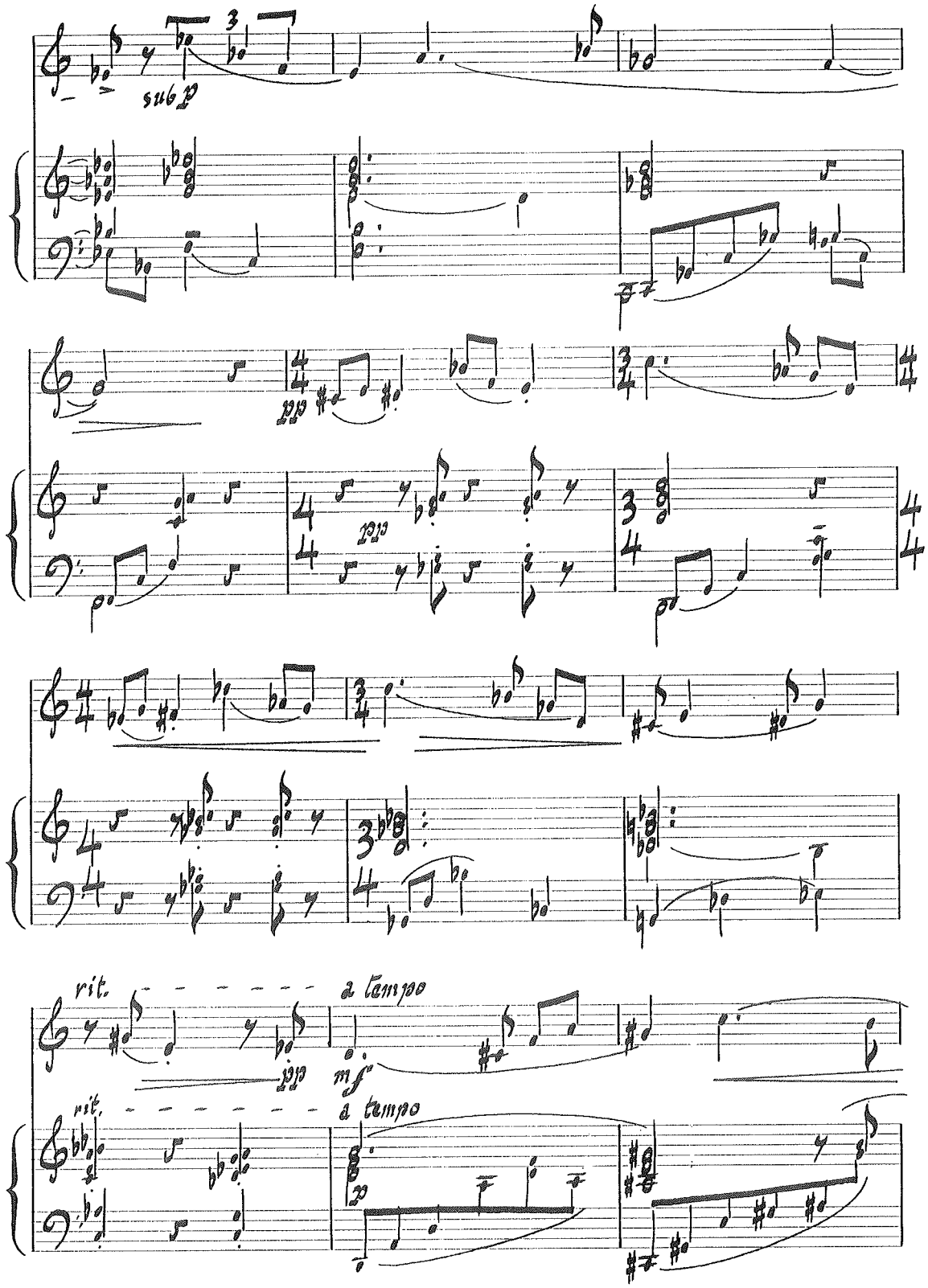

d: 72
mP
P

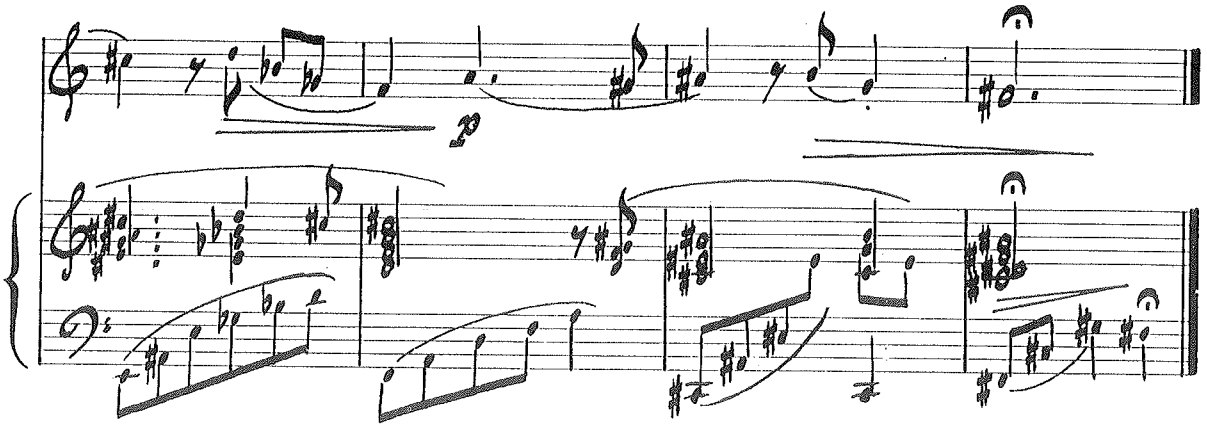

f
f
P
P
Rit - - - -
Rit - - - - -

75[7]

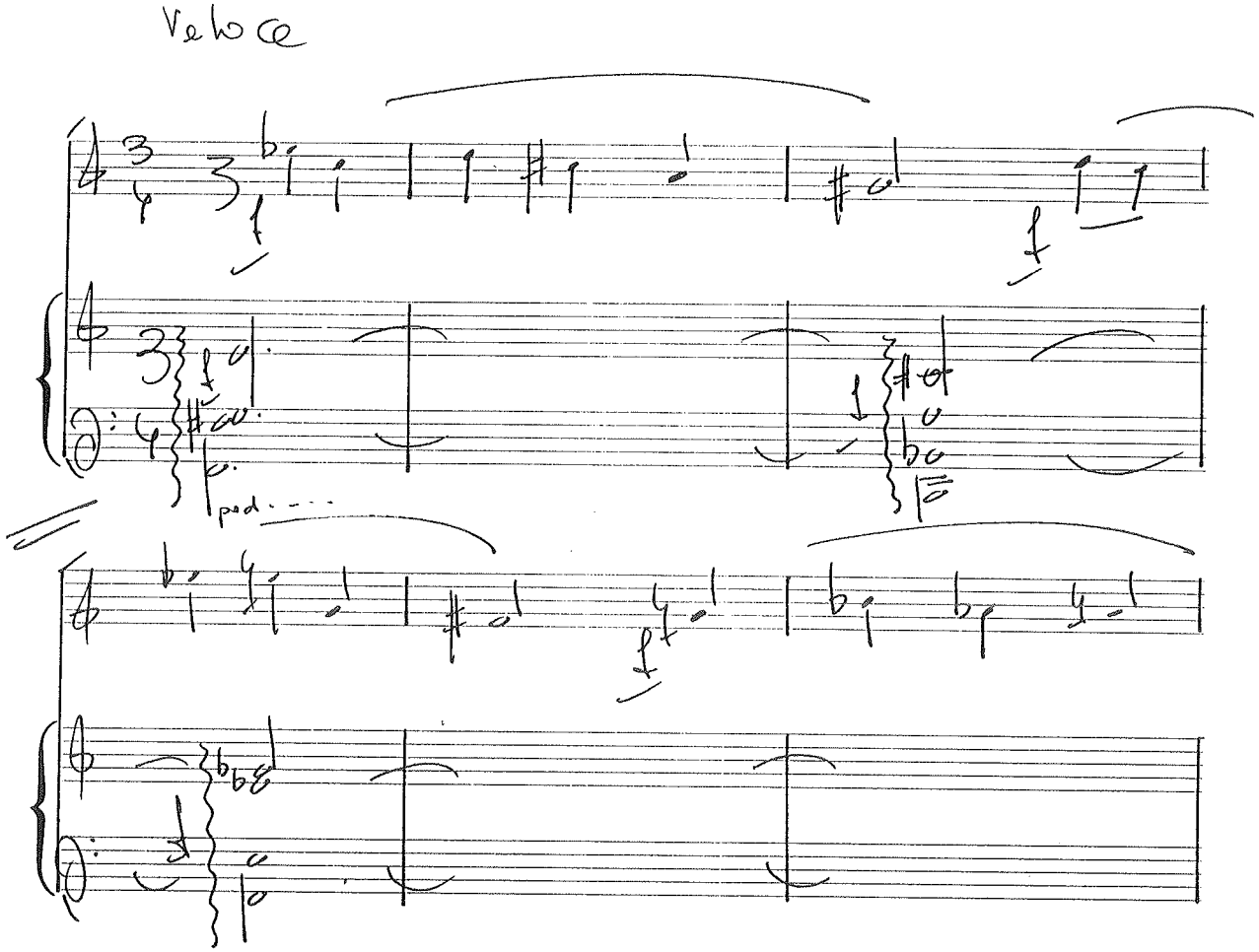


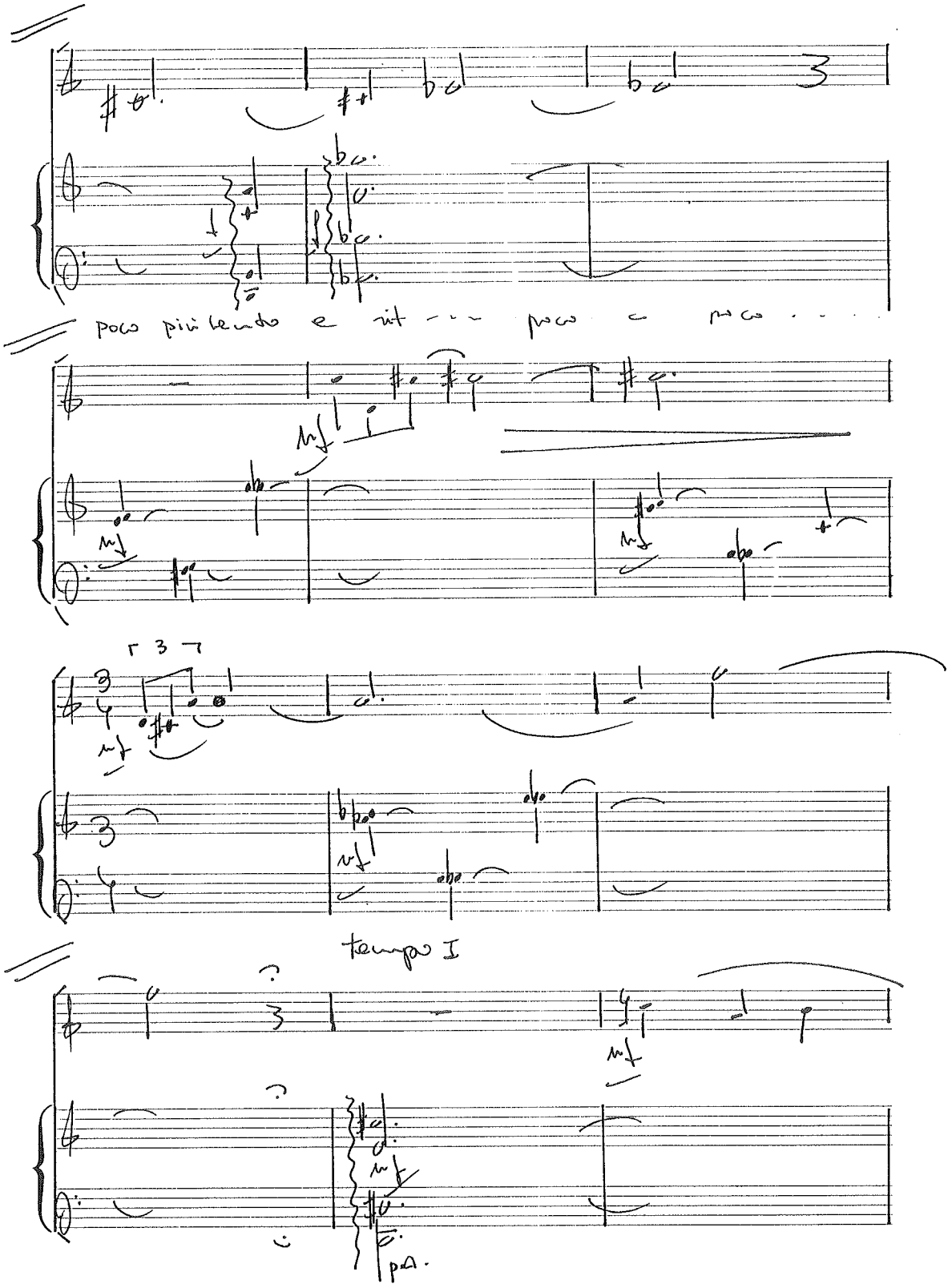
[7] Una observación de tipo compositivo: aunque el sistema empleado en la organización sonora de un ejercicio como el que ahora proponemos sea completamente atonal y característico de la música de las últimas décadas, repara en que el estilo de escritura, las texturas pianística y vocal son completamente clásico-románticas: arpegios en el piano que desdoblan los acordes verticales, motivos y contramotivos breves entre voz y mano derecha del piano, vuelo expresivo de la melodía, etc. Salvando, claro está el sistema de alturas, este ejercicio podría estar tomado de un ciclo de Lieder de Schumann, o Schubert. Procura estar siempre atento a un cierto interés «analítico» de los fragmentos que solfeas, o tocas, o ensayas.

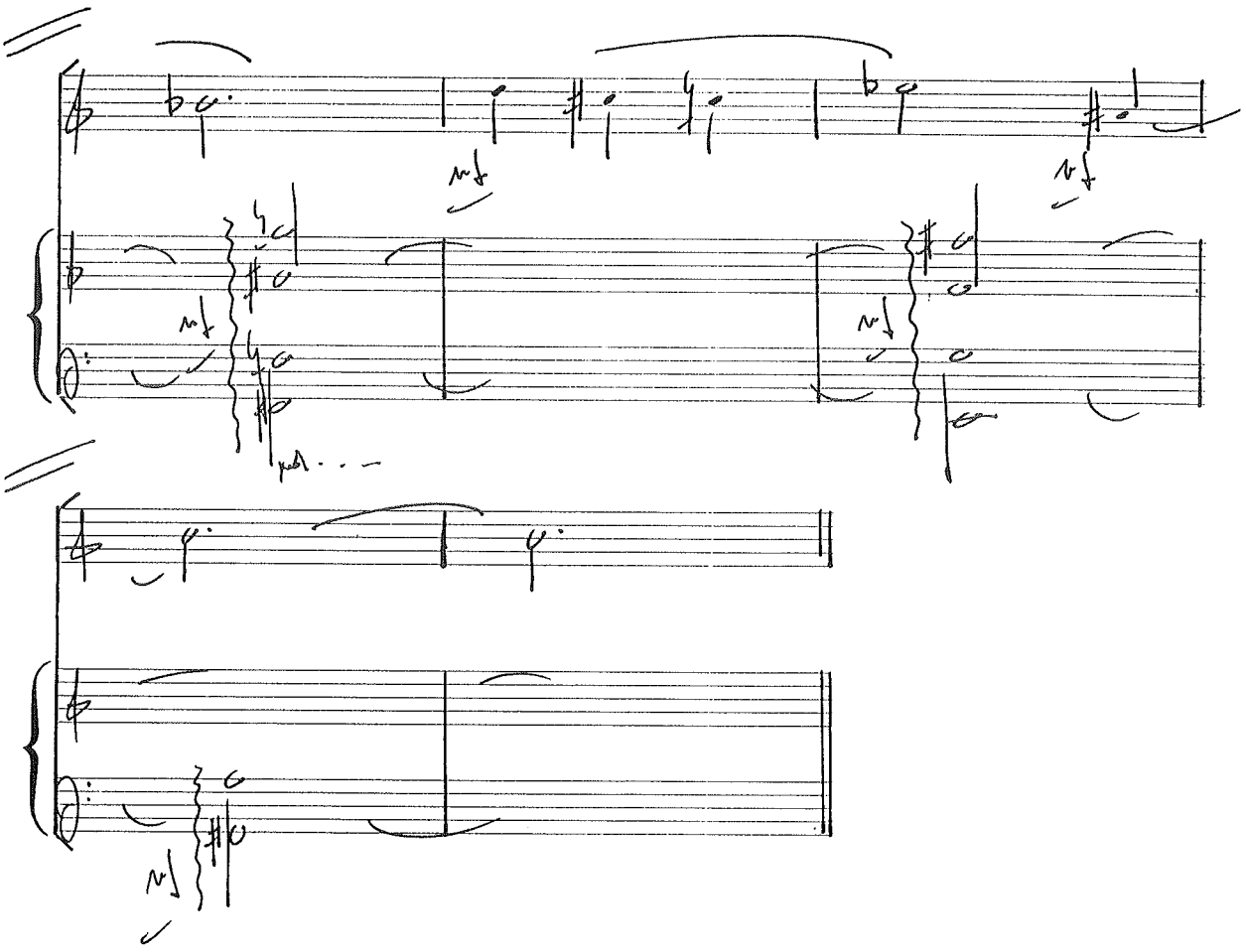

rit.
a tempo
mf
rit.
a tempo
p



76

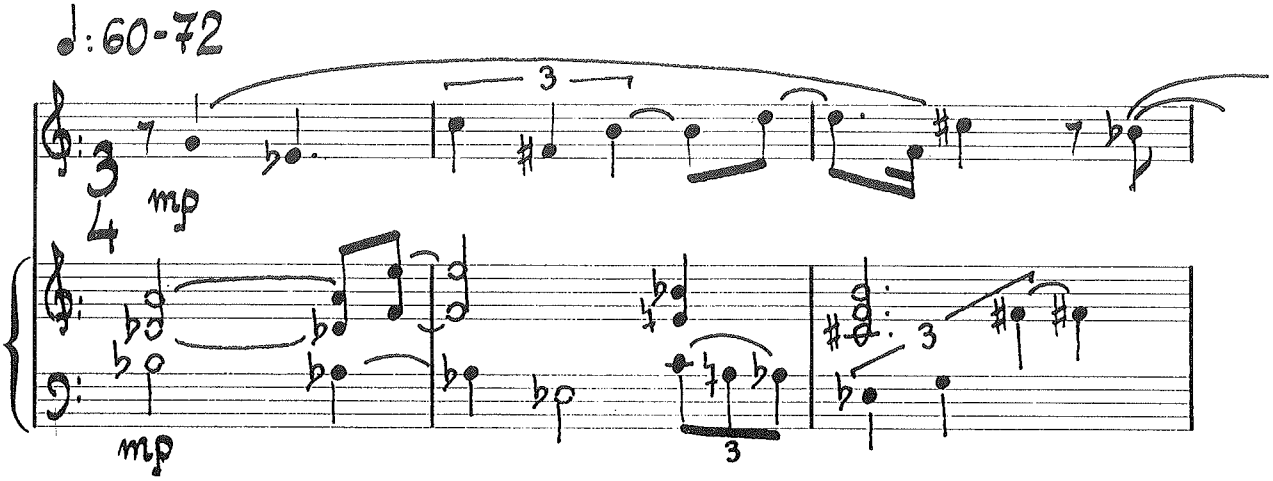


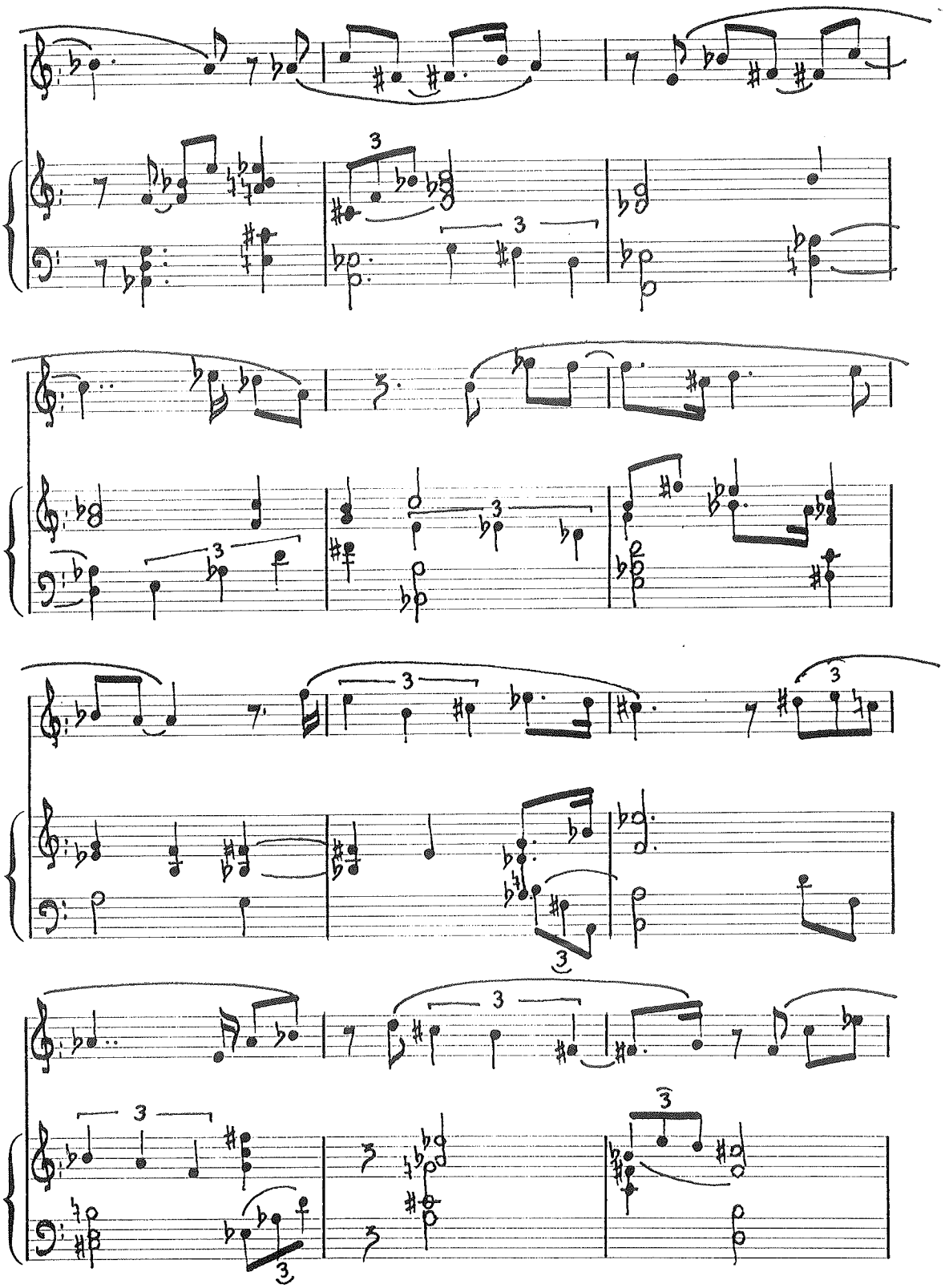

poco più lento e rit - - - poco a poco . . .
tempo I

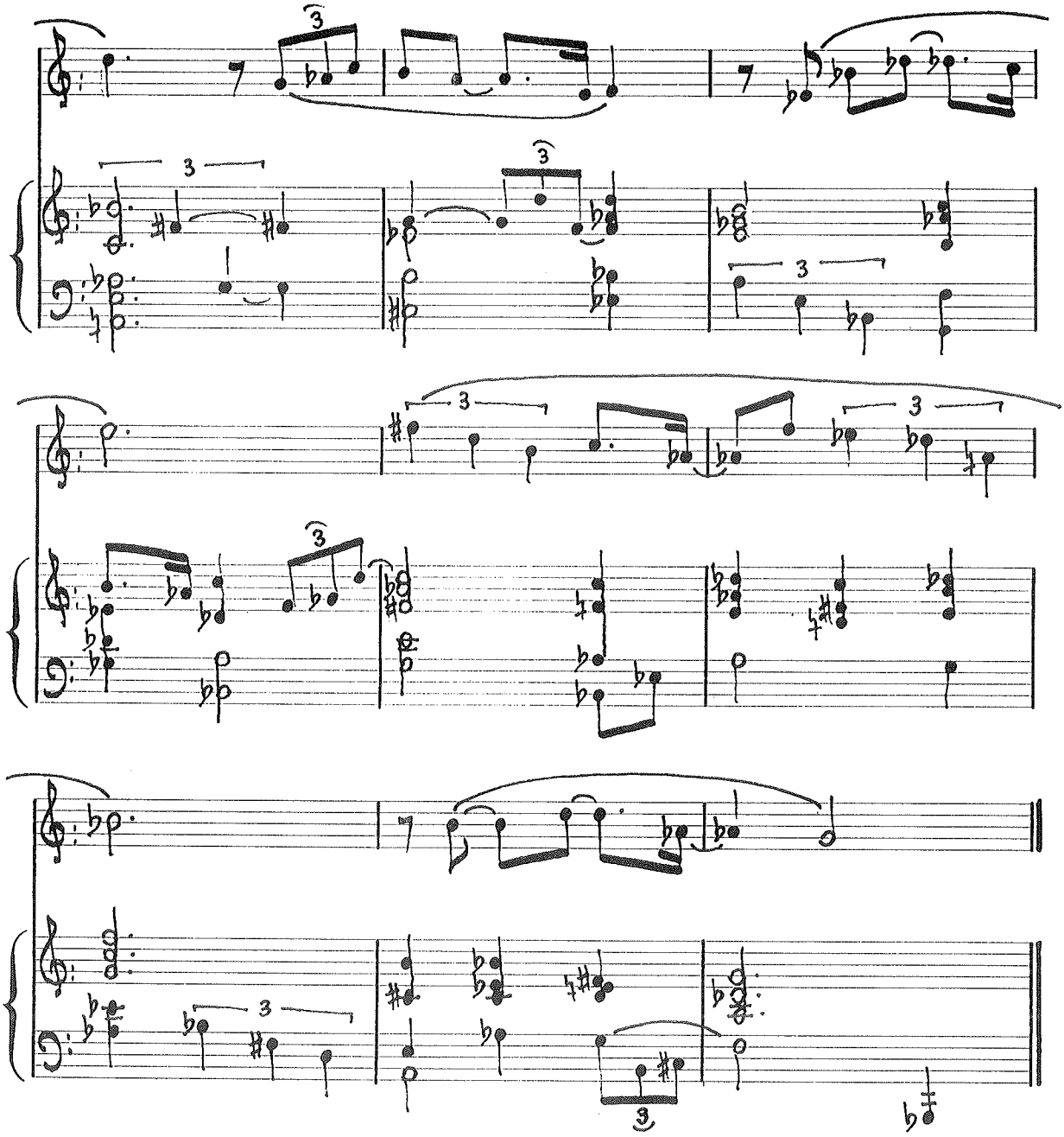


77

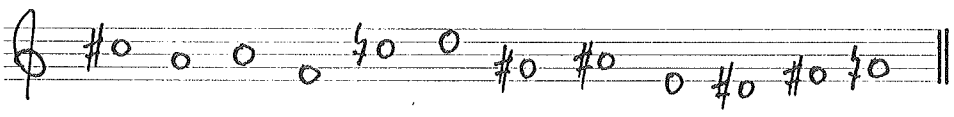
Serie:

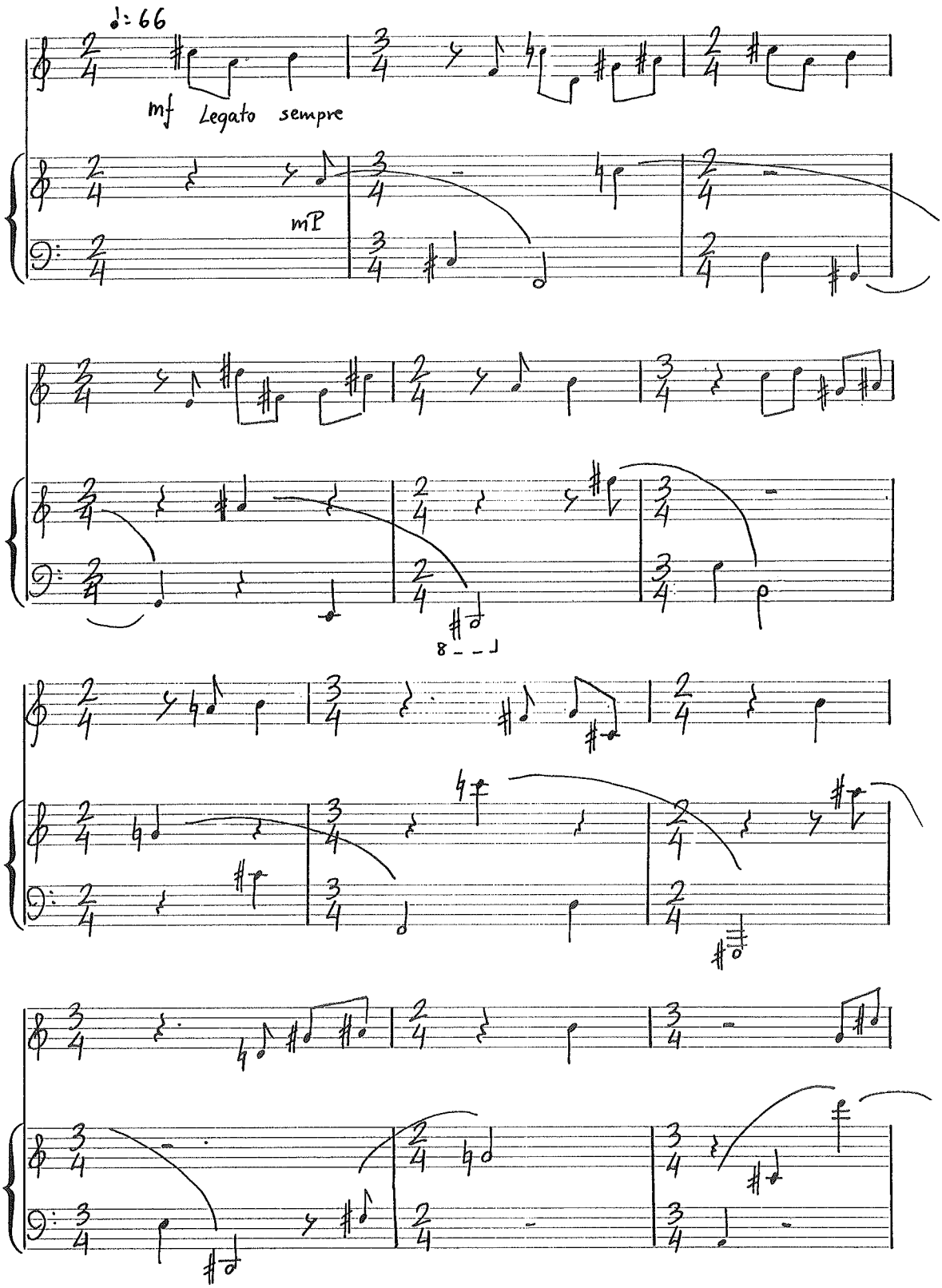


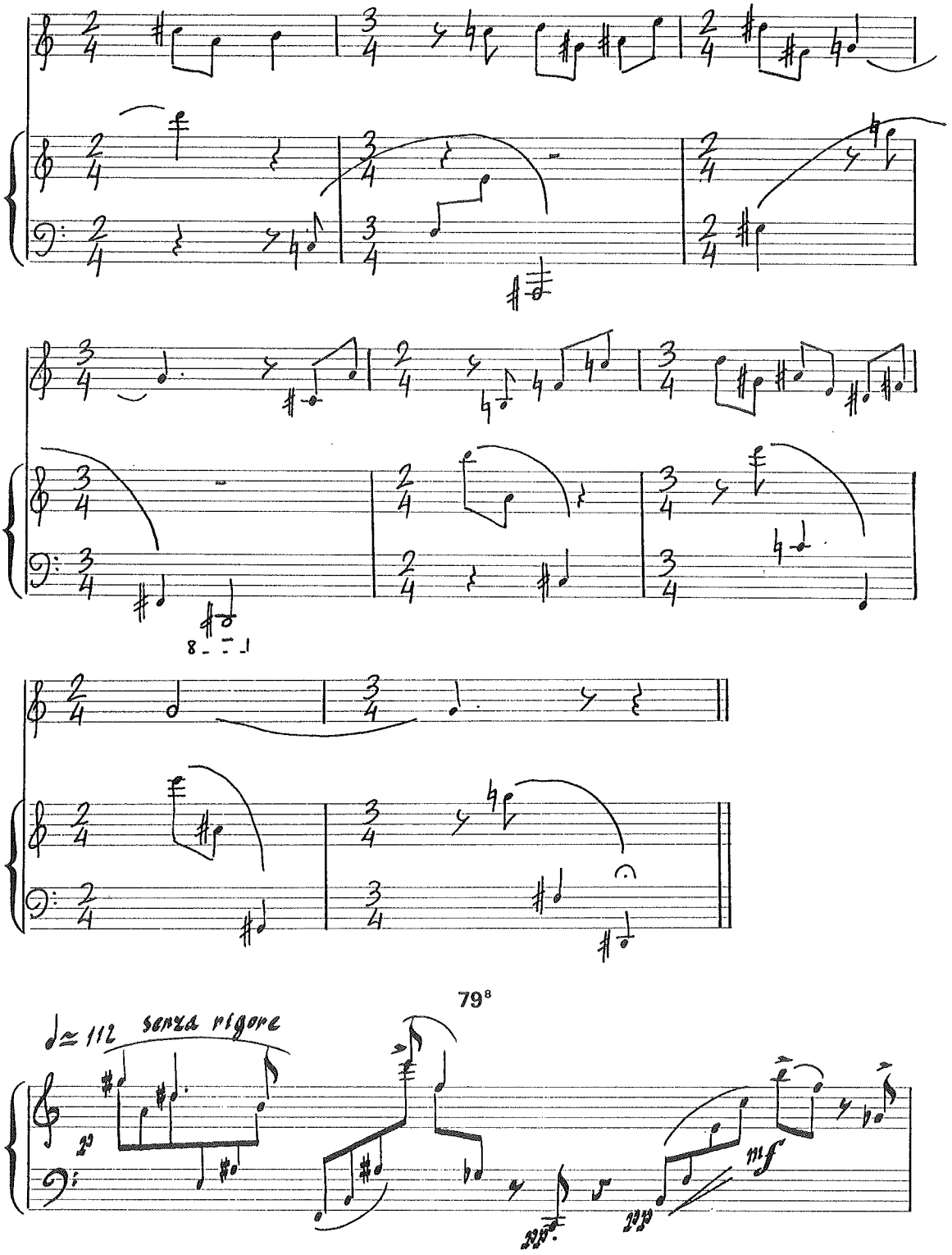




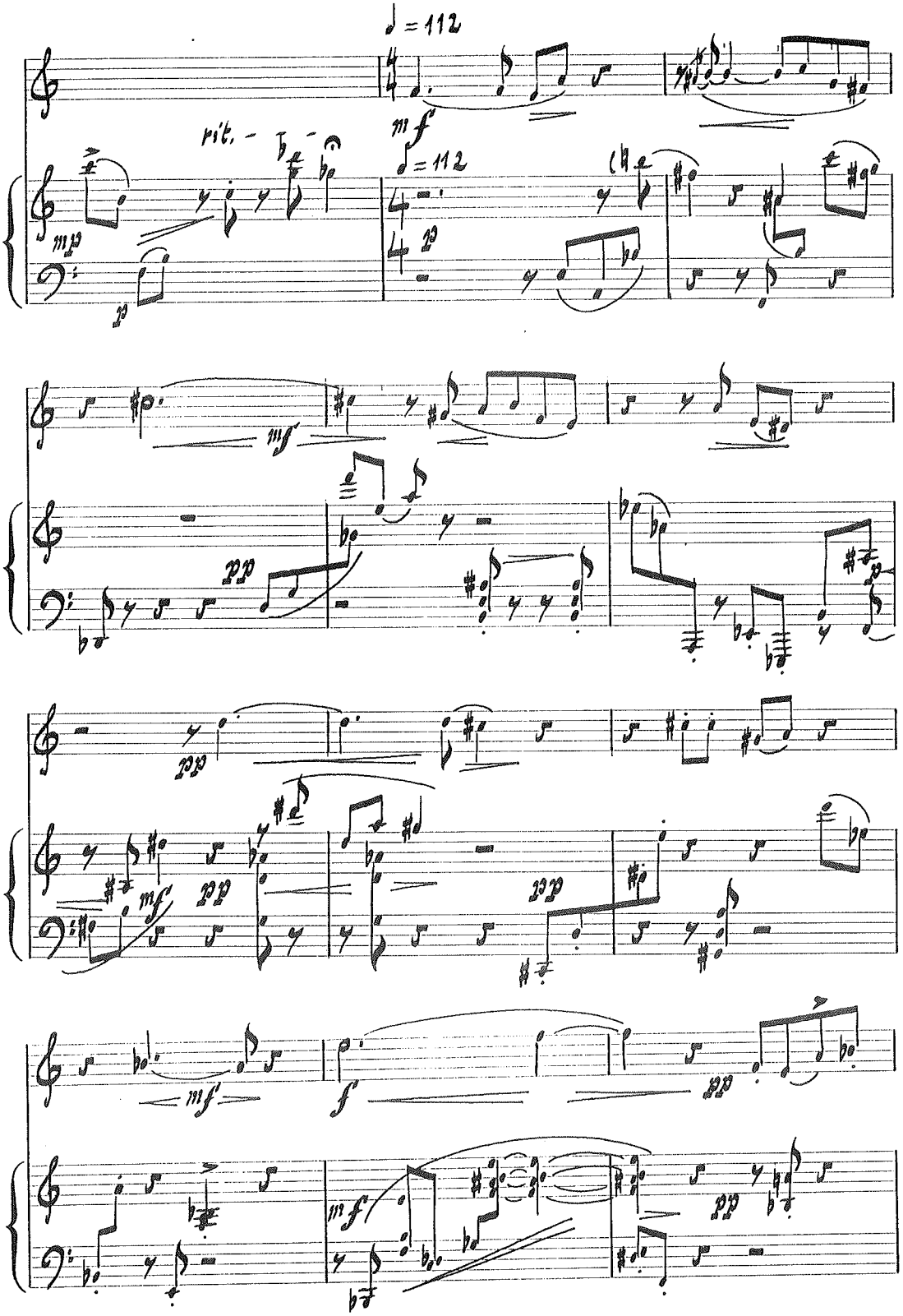
78

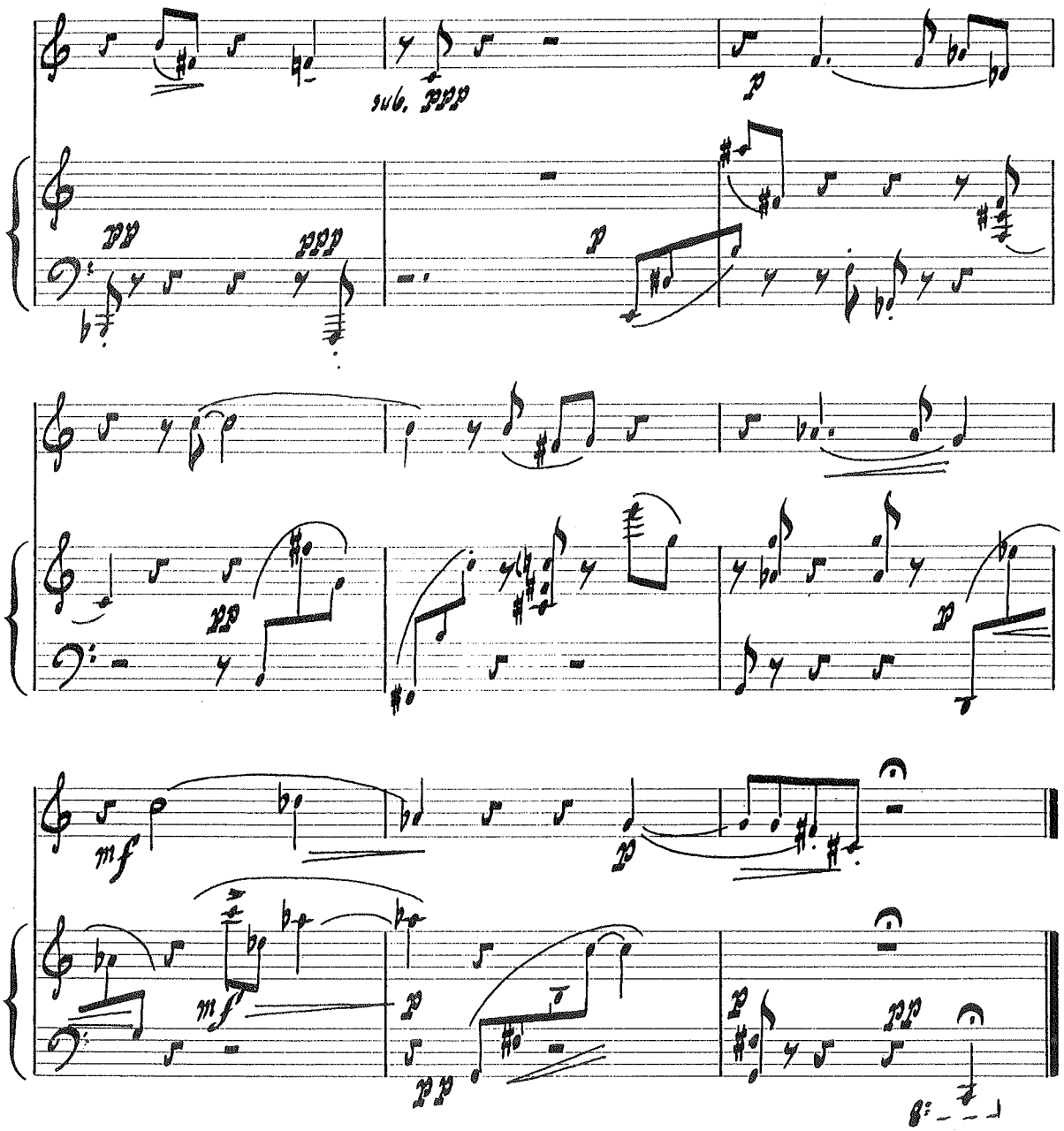
Serie: 


♩= 66
mf Legato sempre
mp
8



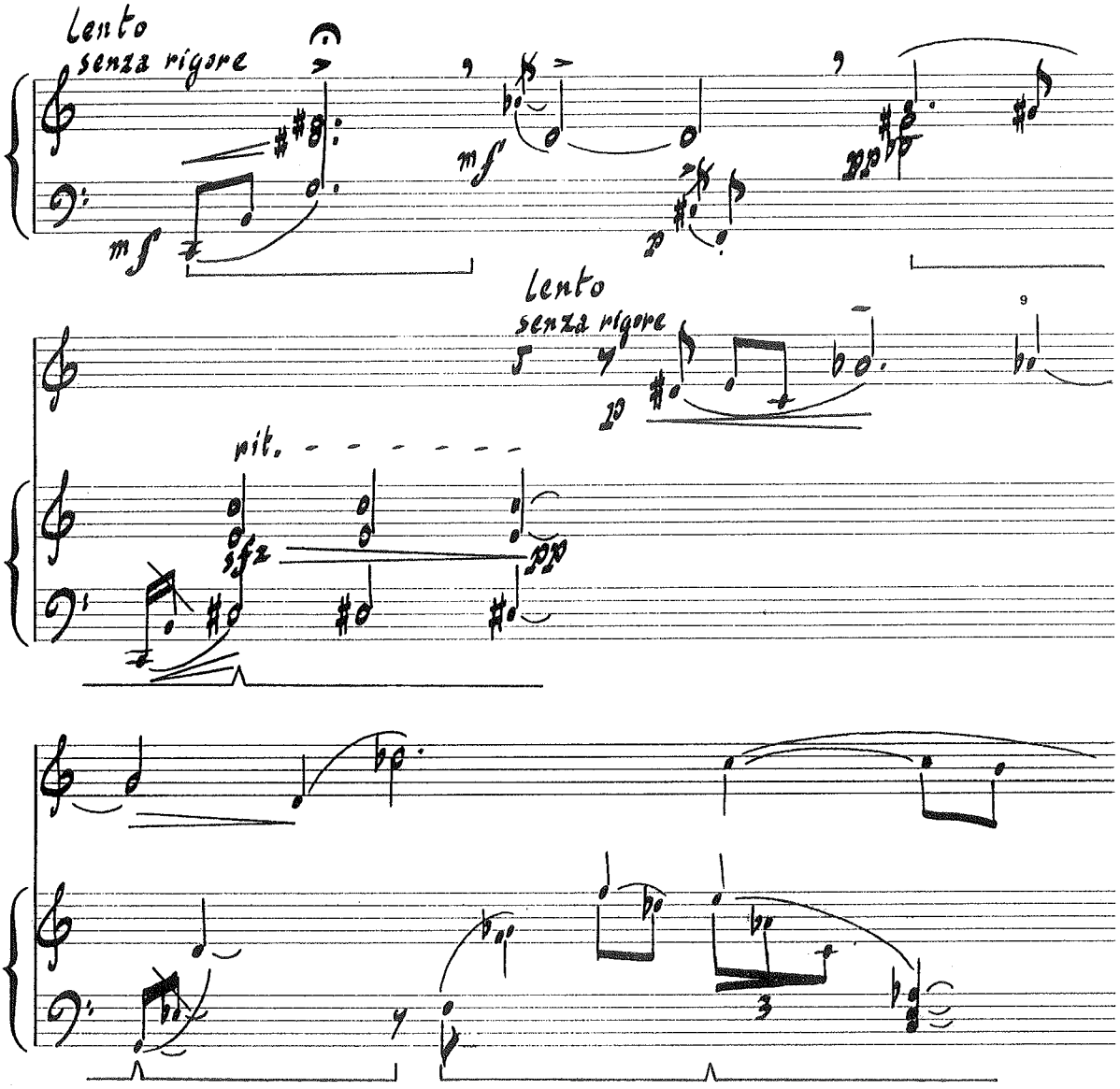
[8] Como ves, este ejercicio comienza por un pasaje rubato del piano, escrito sin barras de compás. Evidentemente, no tiene el menos problema seguir esta introducción e incorporarse solfeando en la parte medida.


♩ = 112
rit.
mf
mp
p
♩ = 112
p
mf
pp
pp
mf
pp
pp
mf
f
pp
mf
pp

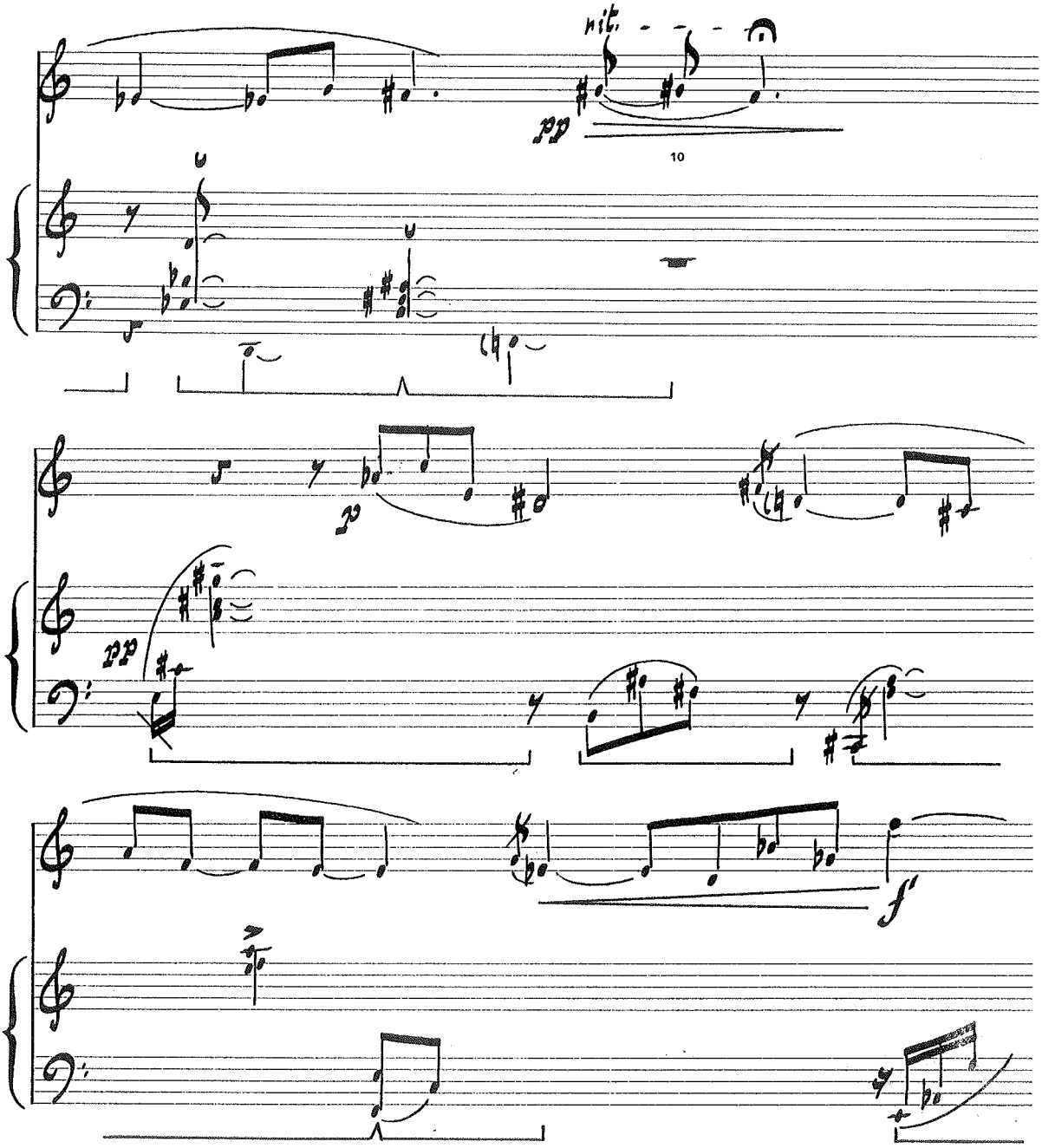


El último de estos ejercicios está compuesto en escritura no compaseada, en forma de recitativo. Ello no plantea ningún problema: ambos intérpretes deberán seguirse mutuamente dando unidad —dentro de la flexibilidad— al discurso:

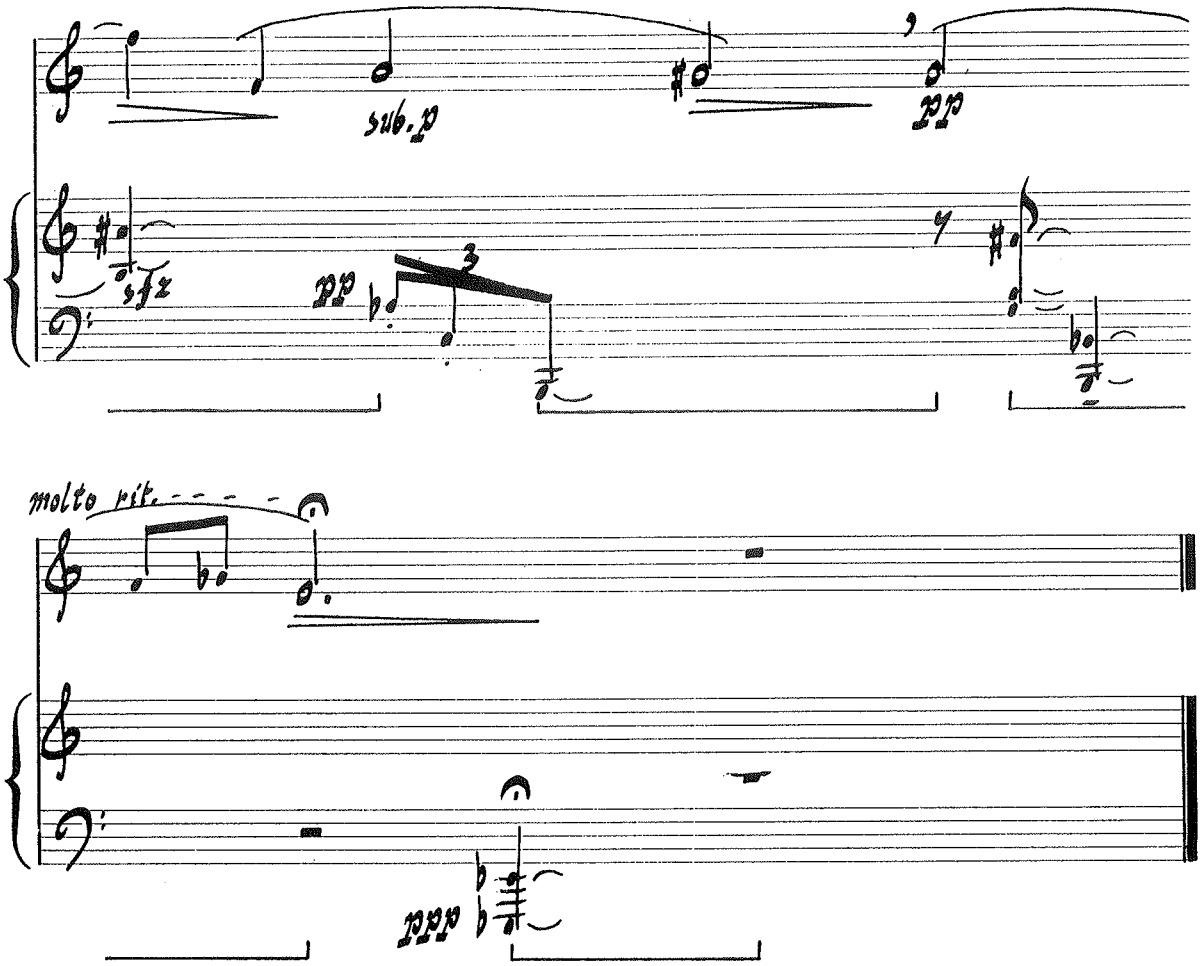
80



[9] Es necesario utilizar un código inequívoco de alteraciones accidentales allá donde no existe escritura compaseada. En este caso, el compositor opta por que cada alteración afecte únicamente a la nota que la lleva (solución que es, por cierto, la más razonable). Por tanto, observa cómo ese La vuelve a llevar un bemol, pese a estar inmediatamente después de otro La bemol.



[10] Es muy importante el inequívoco uso de los signos de pedal en la parte pianística de ejercicios de este tipo, sin compasear. Por ejemplo, en este punto se nos pide que la resonancia del piano se interrumpa antes de la última nota de la melodía vocal.



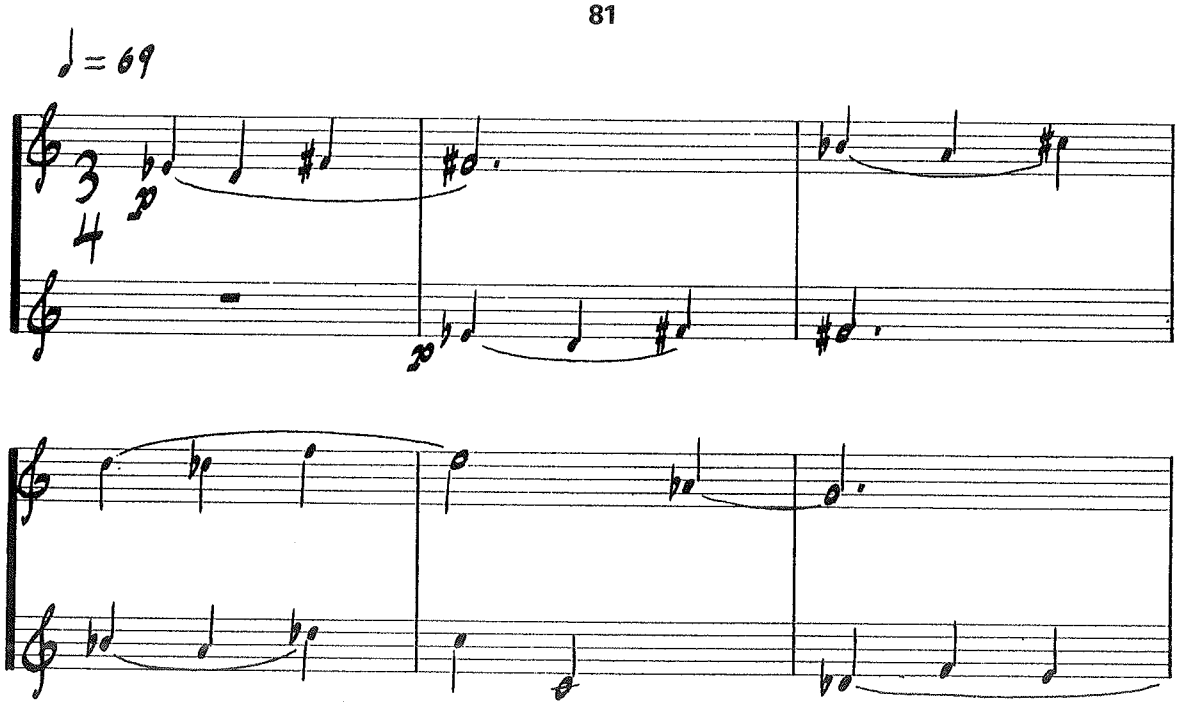
Damos por terminado aquí este bloque de ejercicios para voz y piano. Los siguientes serán ejercicios para coro a dos, tres, o cuatro voces. En unos casos estas voces deben ser mixtas; en otros, voces iguales. Pero esto no es importante: dado el carácter didáctico de todos estos supuestos, lo importante es que todos los alumnos de cada clase paséis por todas las voces de cada ejercicio, intercambiándolas. Tampoco importa —ya lo dijimos en cursos anteriores— que en la práctica voces femeninas lean las partes graves, y viceversa. Más aún: es conveniente que esto ocurra para que todos os acostumbréis a leer todos los tipos de escritura vocal.

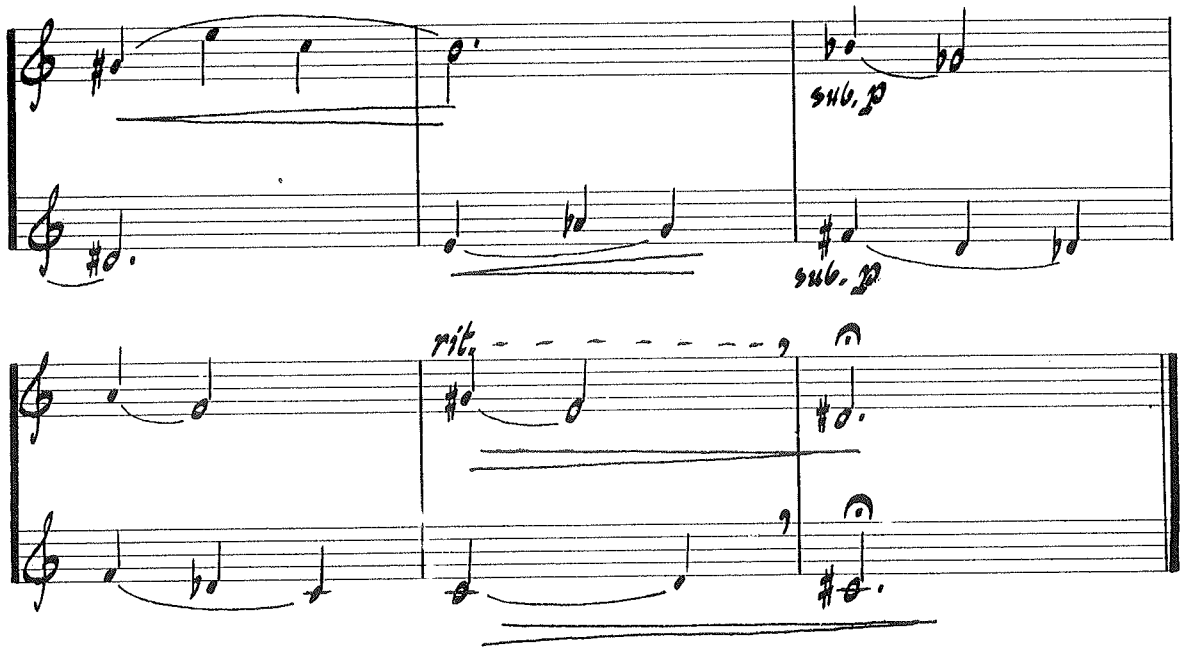
No vamos a insistir por enésima vez en la importancia de la práctica de la música coral en la formación de un buen músico; es probablemente la mejor escuela de entonación e, incluso, de práctica musical general, pues te acostumbra a interpretar tu propia parte, prestando el mayor interés a lo que afinan los demás. Por ello entendemos importantísimos los ejercicios como los que siguen.

También repetimos que no es necesario que practiques los ejercicios corales siguientes cuando hayas terminado todos los anteriores: lo más eficaz y liviano es que intercales su práctica junto con otros de este mismo libro, o eventualmente de otros textos musicales.

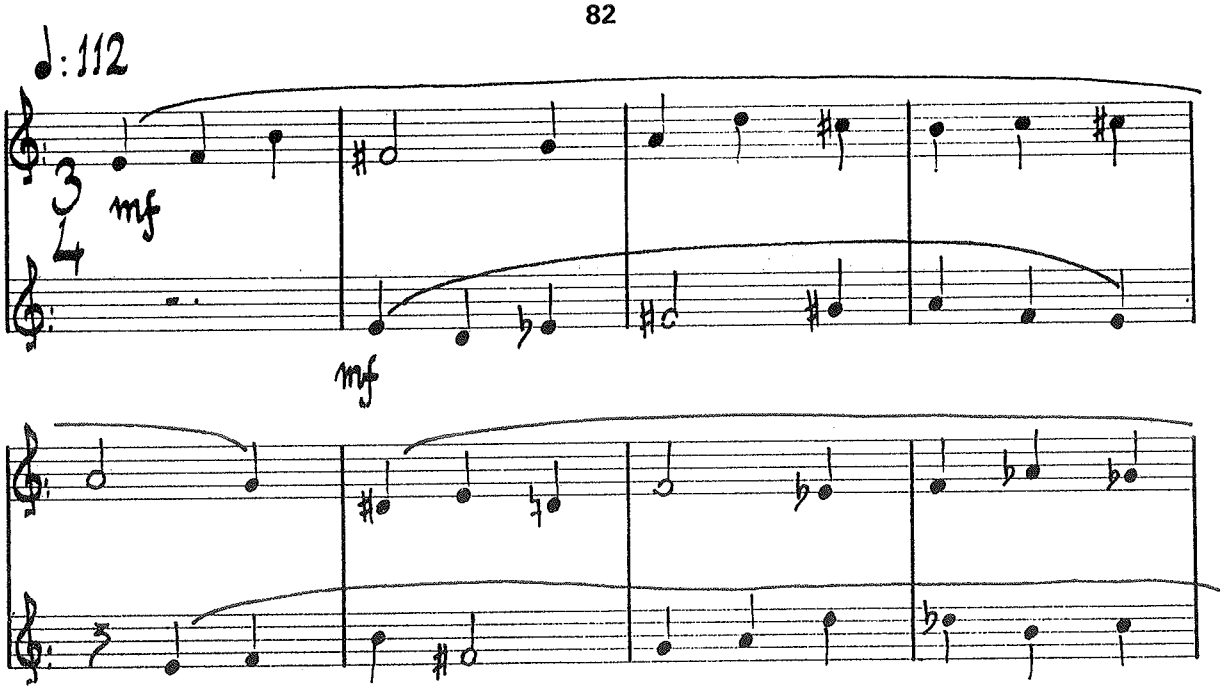
Vamos ya con esta serie de ejercicios para coro a capella. El orden en que los presentamos es aproximadamente el de su progresiva dificultad, aunque en esto existen muchos casos particulares en función de las características de cada alumno o grupo:

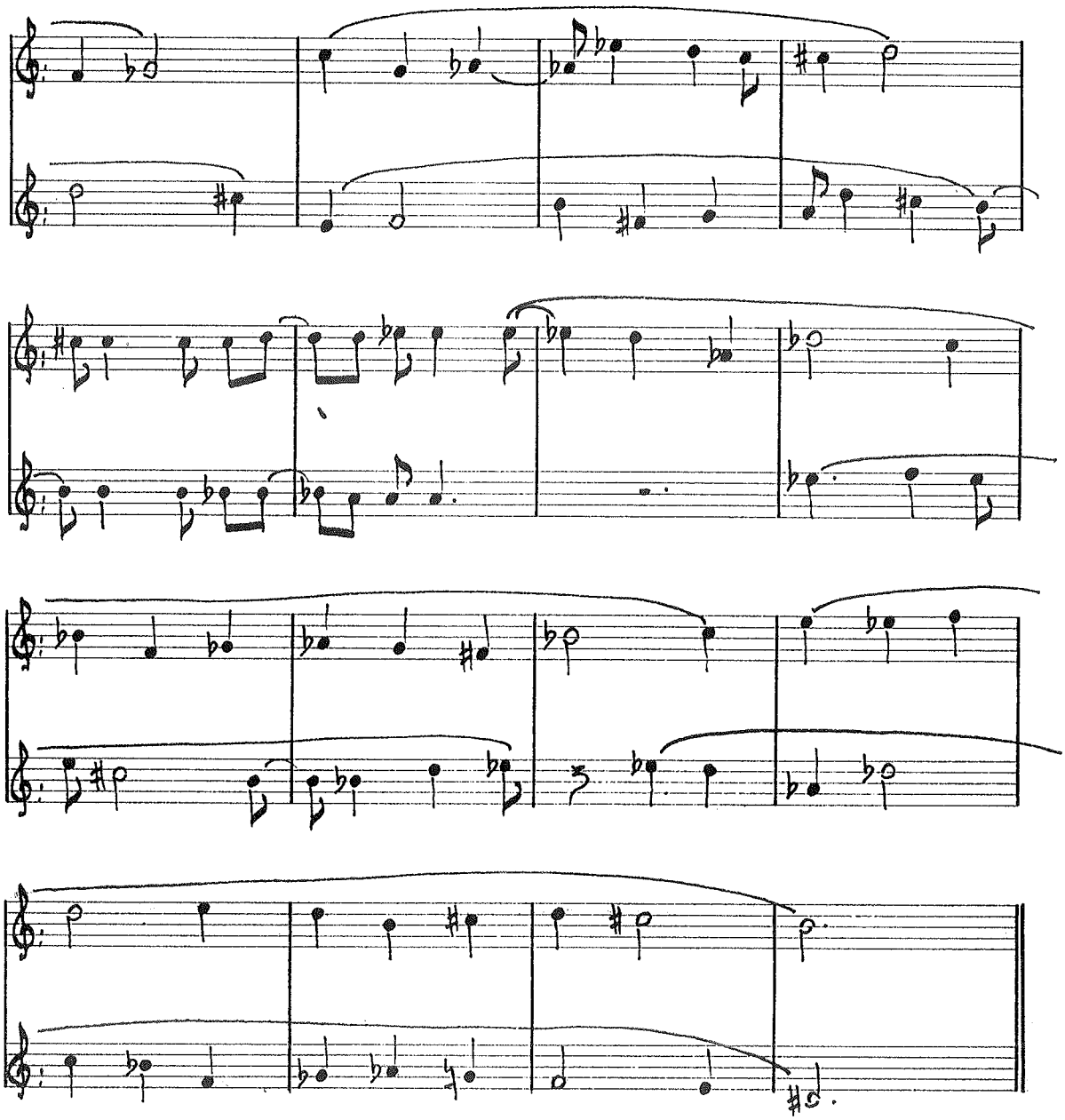
81





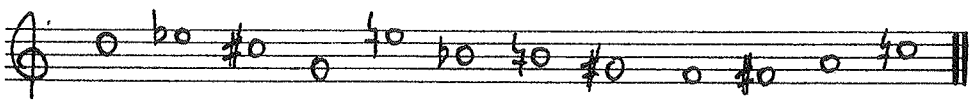
82

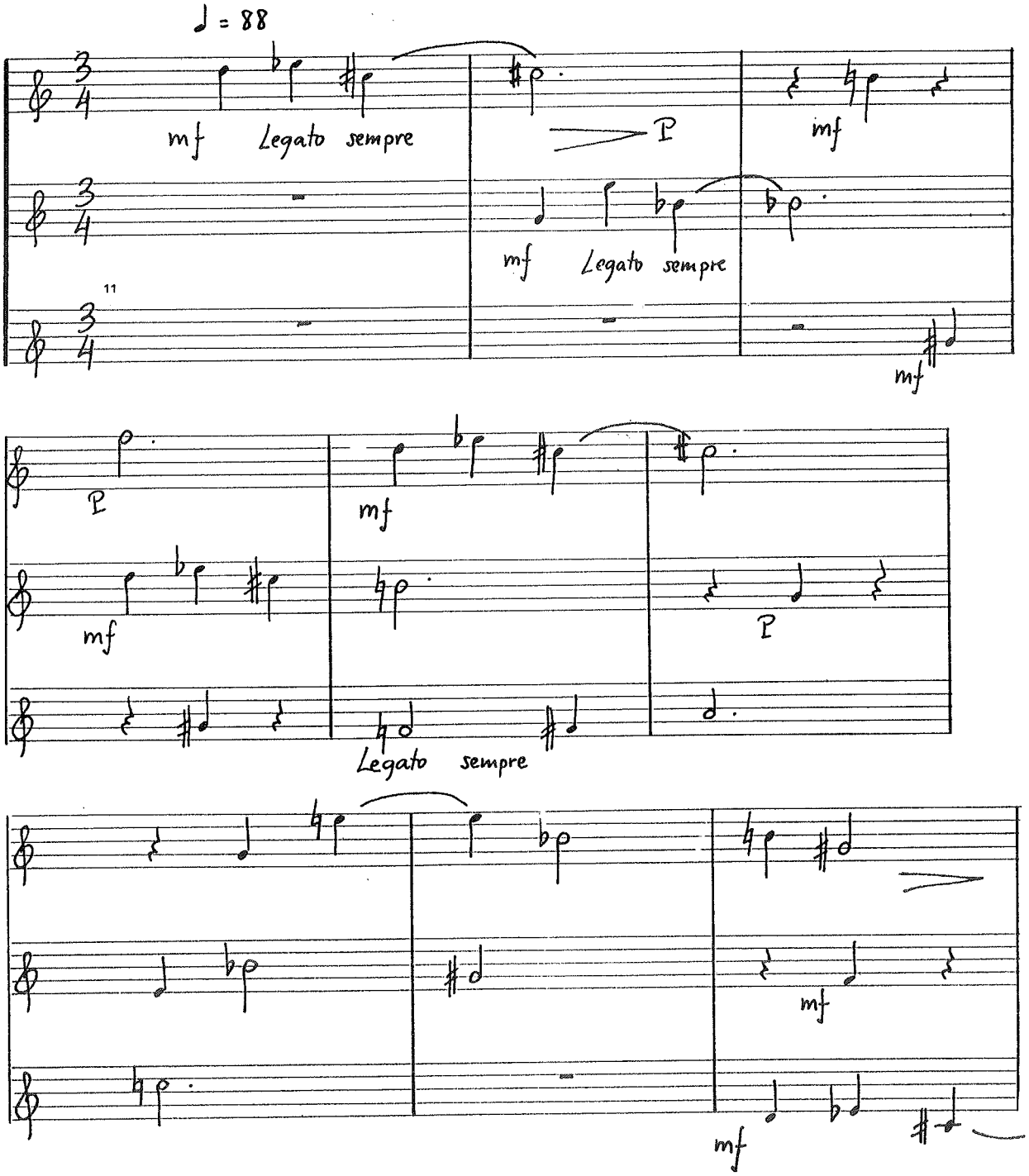




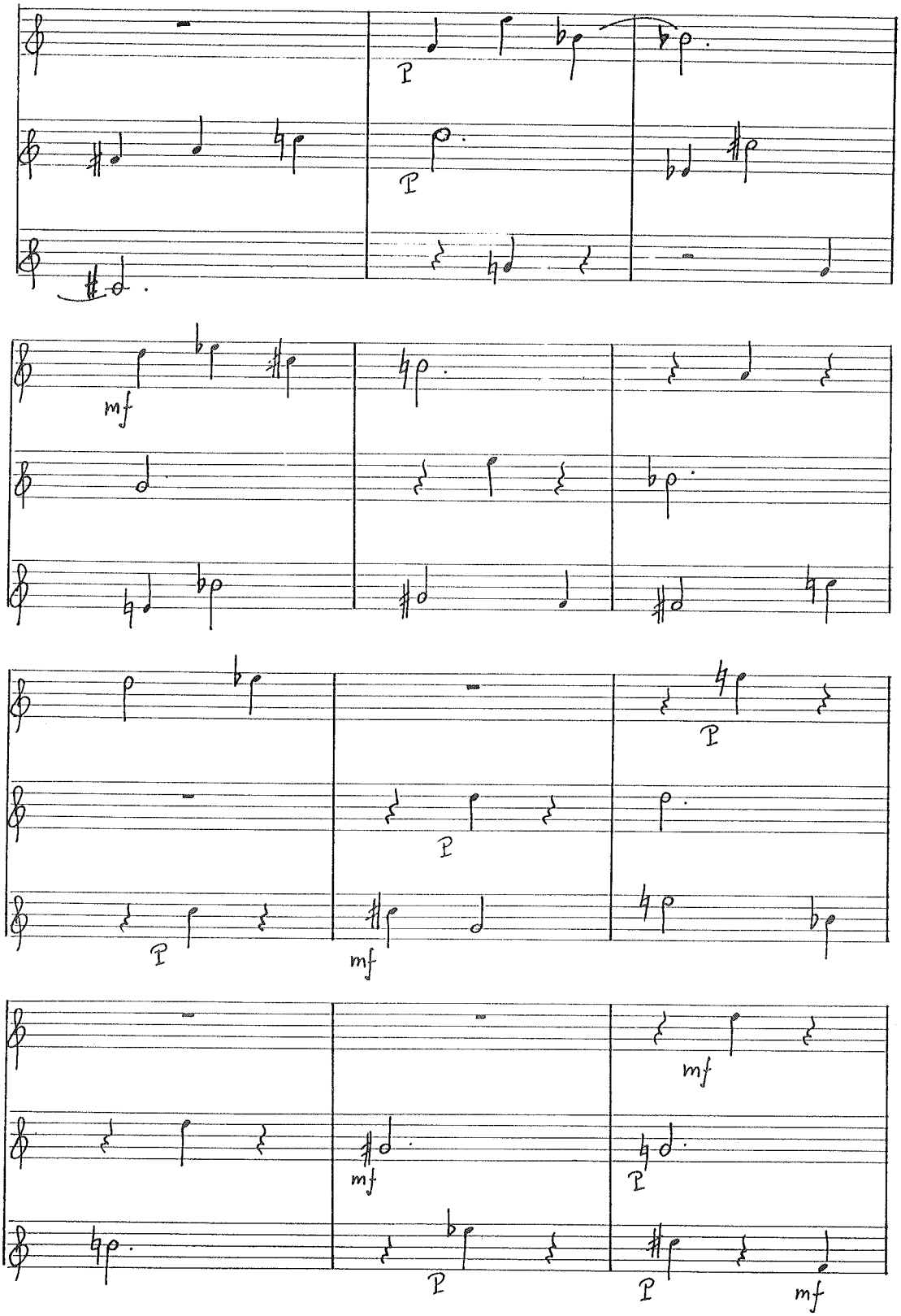
83

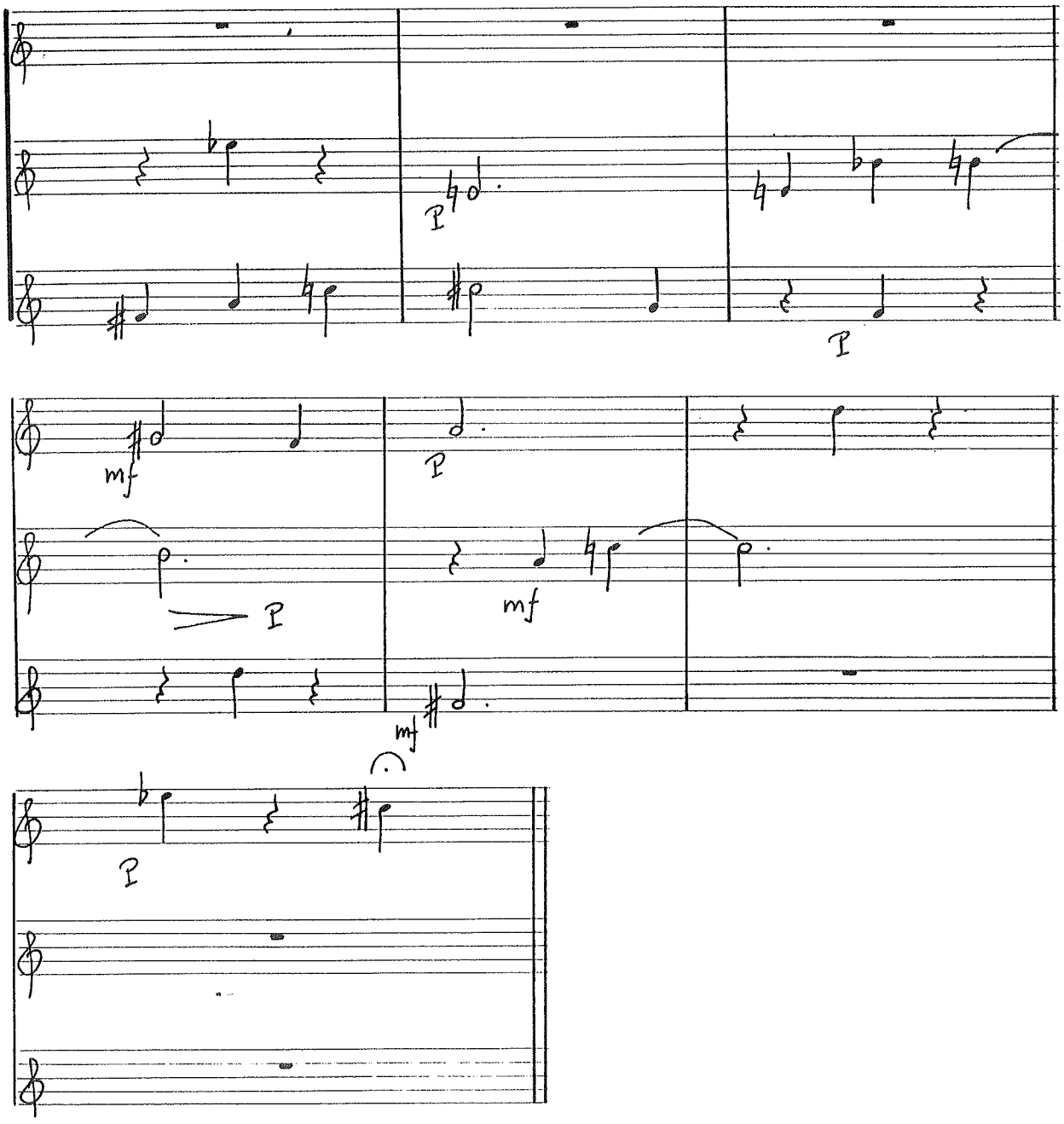
Serie:





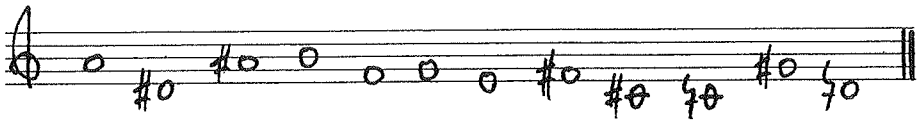
[11] Nada se nos indica en este caso sobre la altura real de las voces; por ello, deducimos que están las tres en su altura real, para ser interpretadas por tres voces iguales.

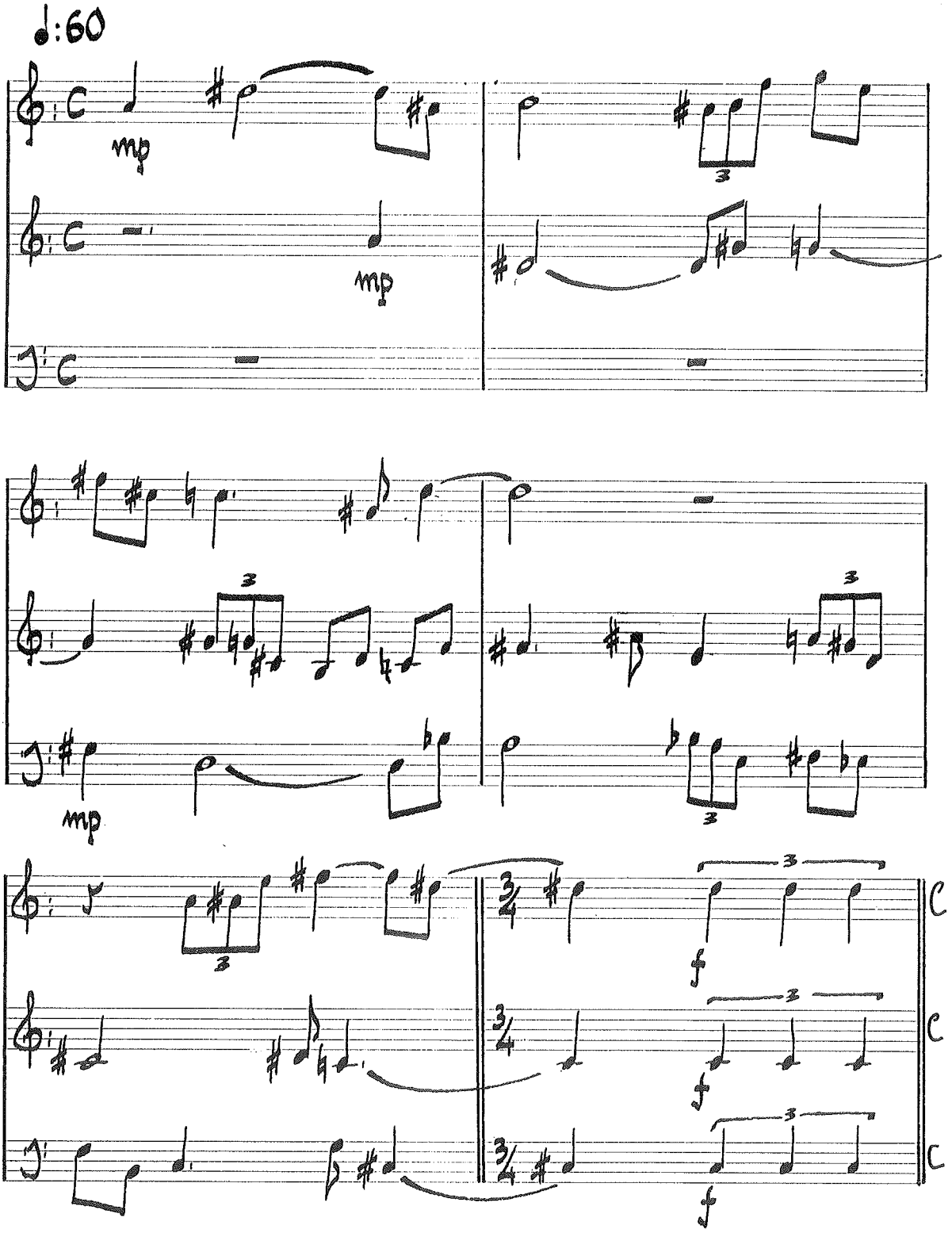

P
P
mf
P
P
mf
mf
mf
P
P
mf

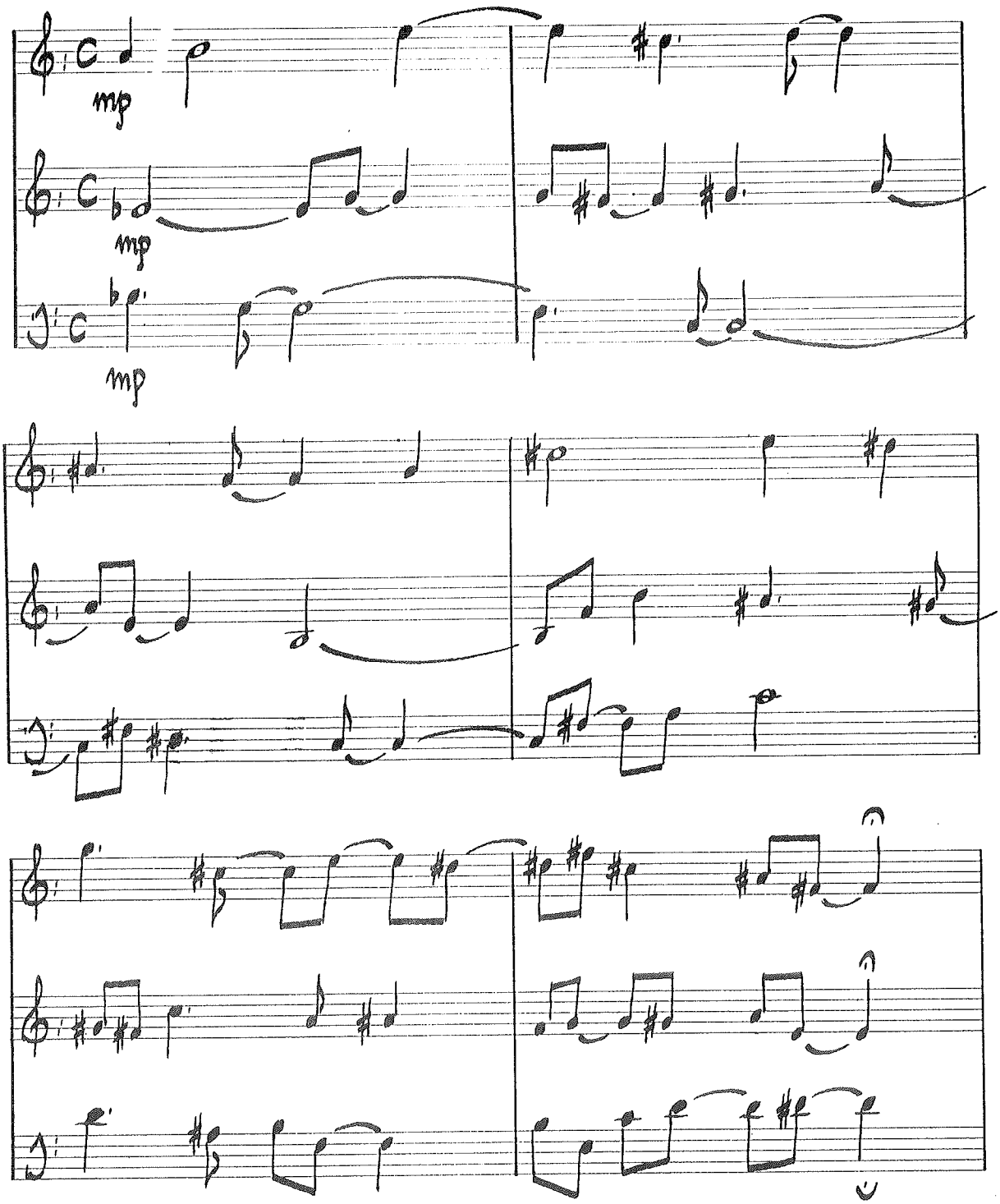


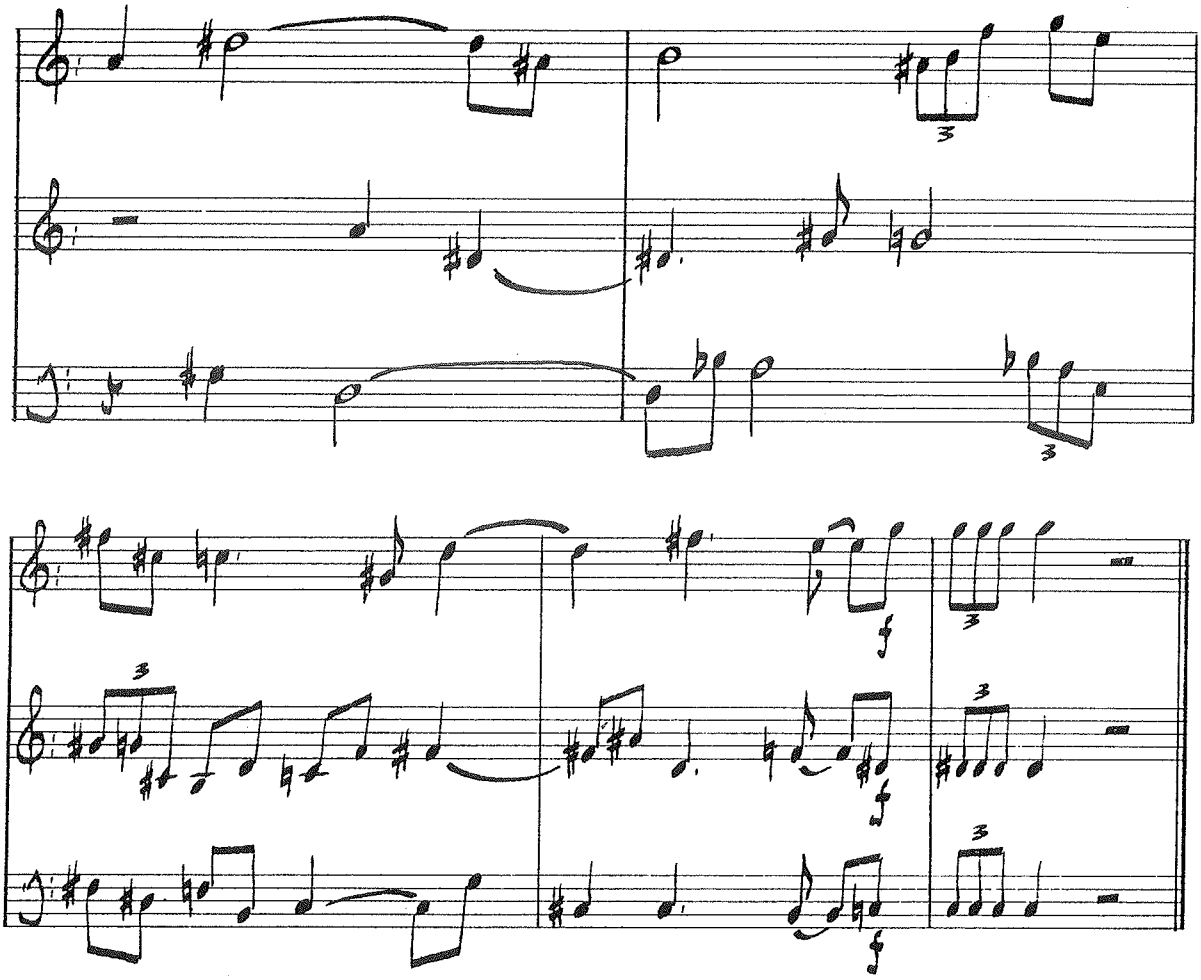
84

Serie:

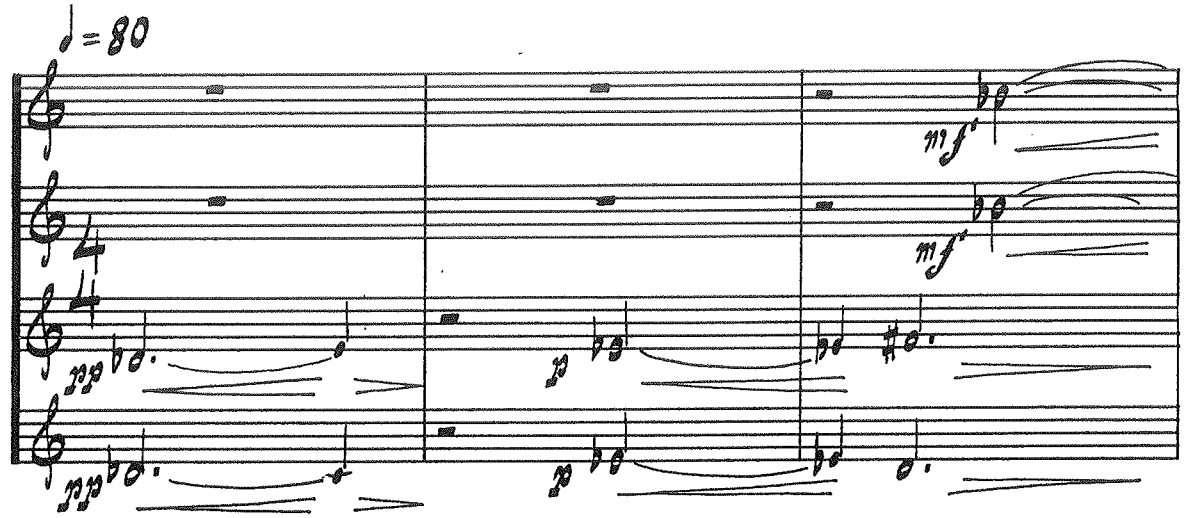


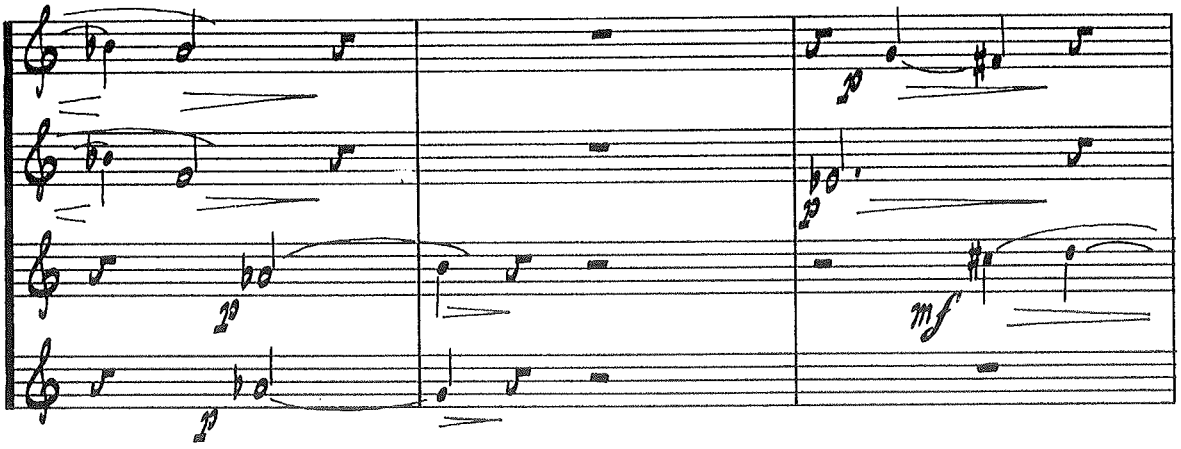

♩:60
mp
mp
mp
f
f
f

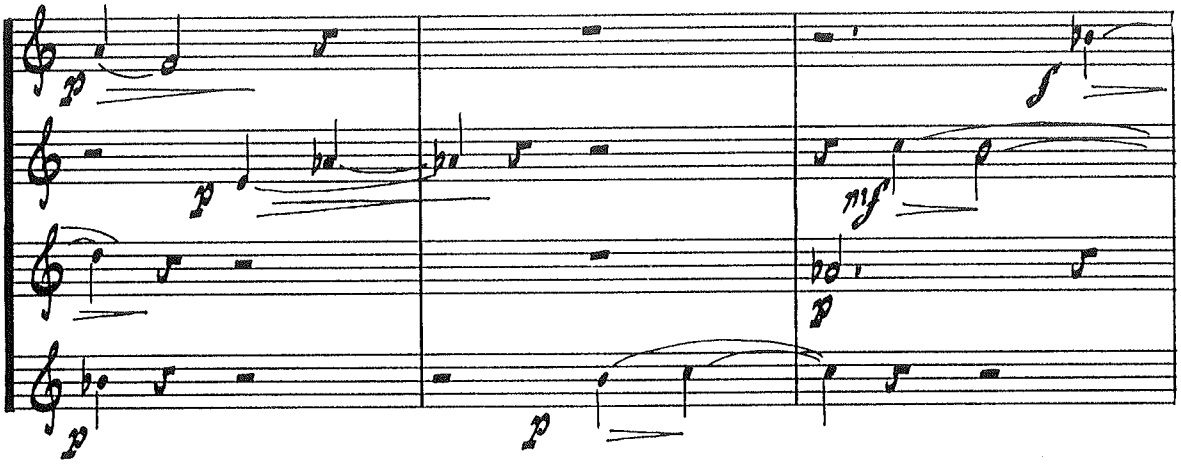

mp
mp
mp

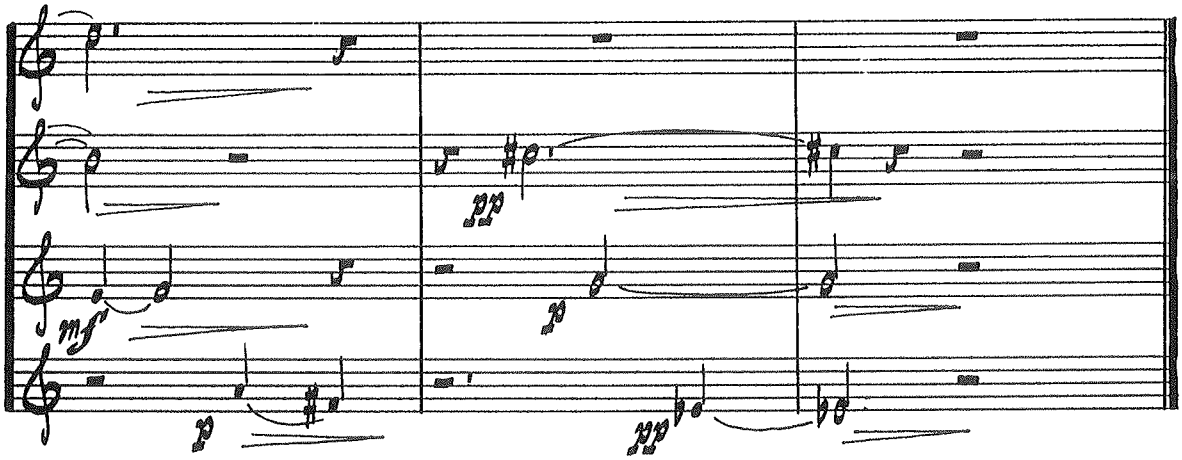


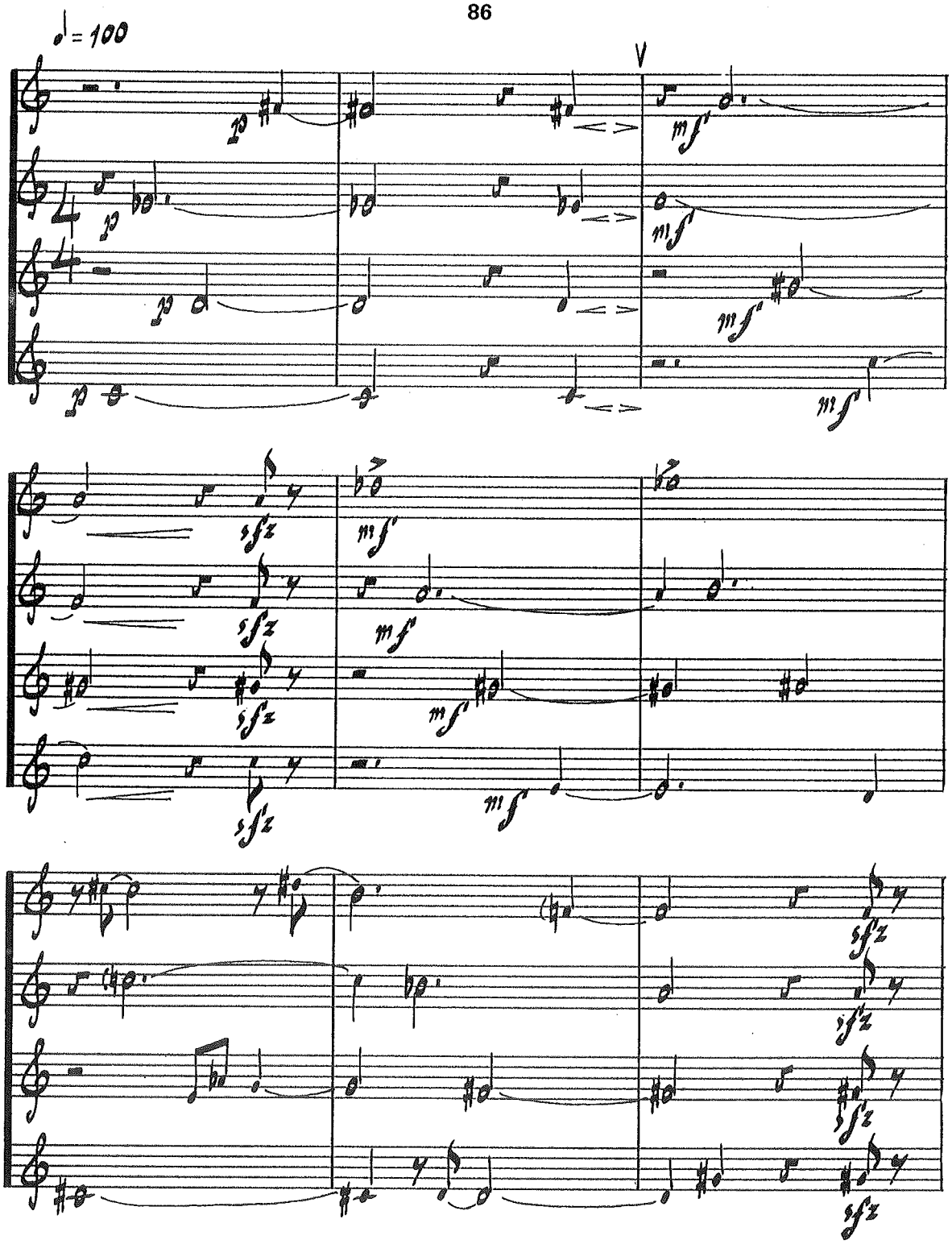
85

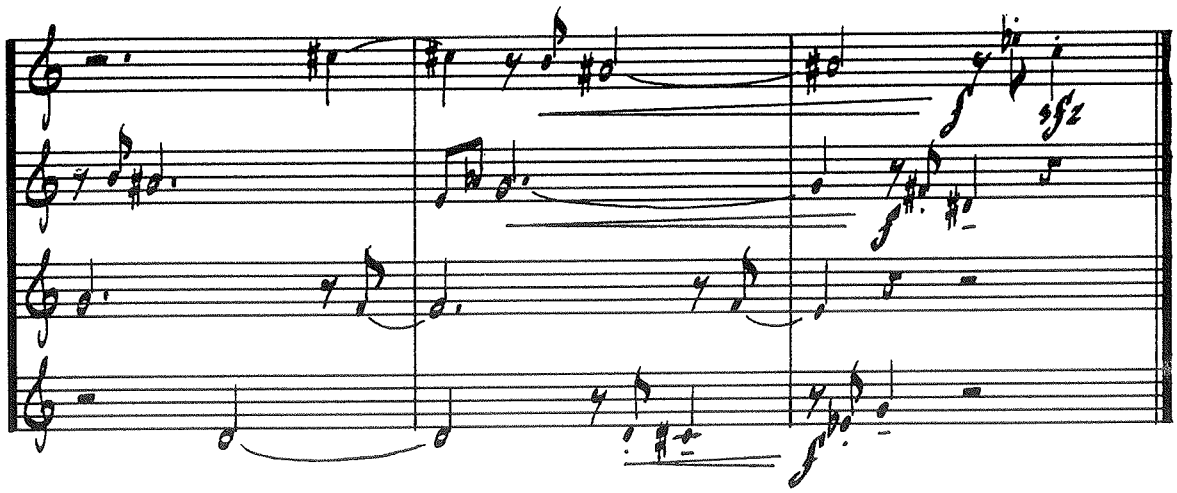




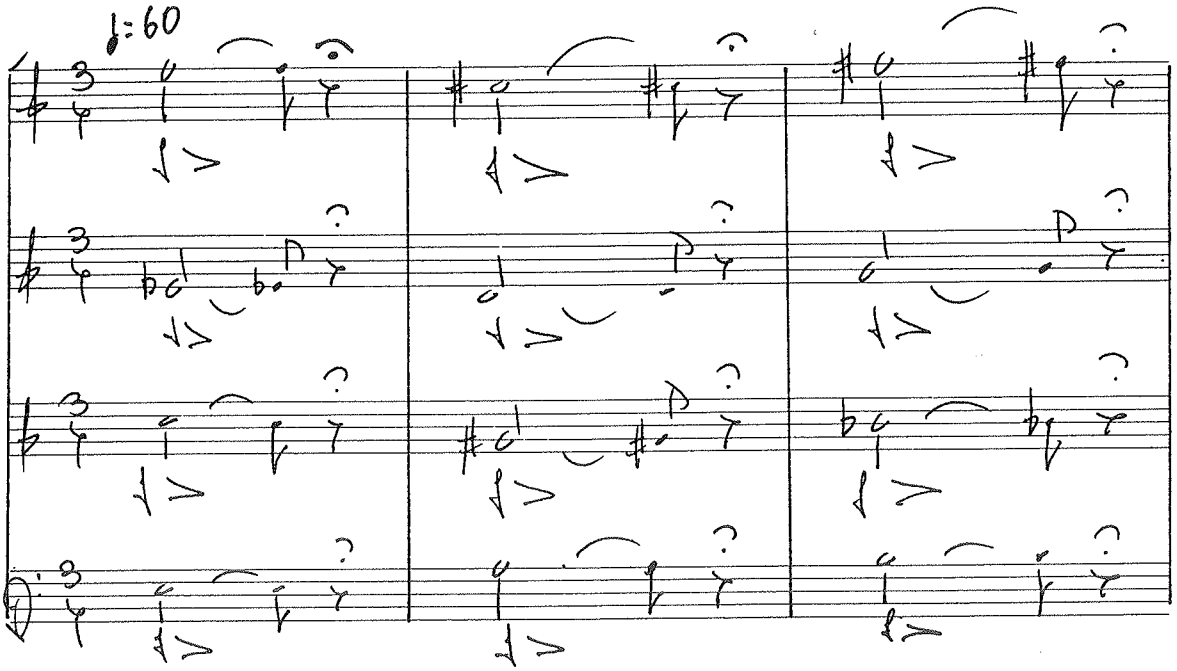


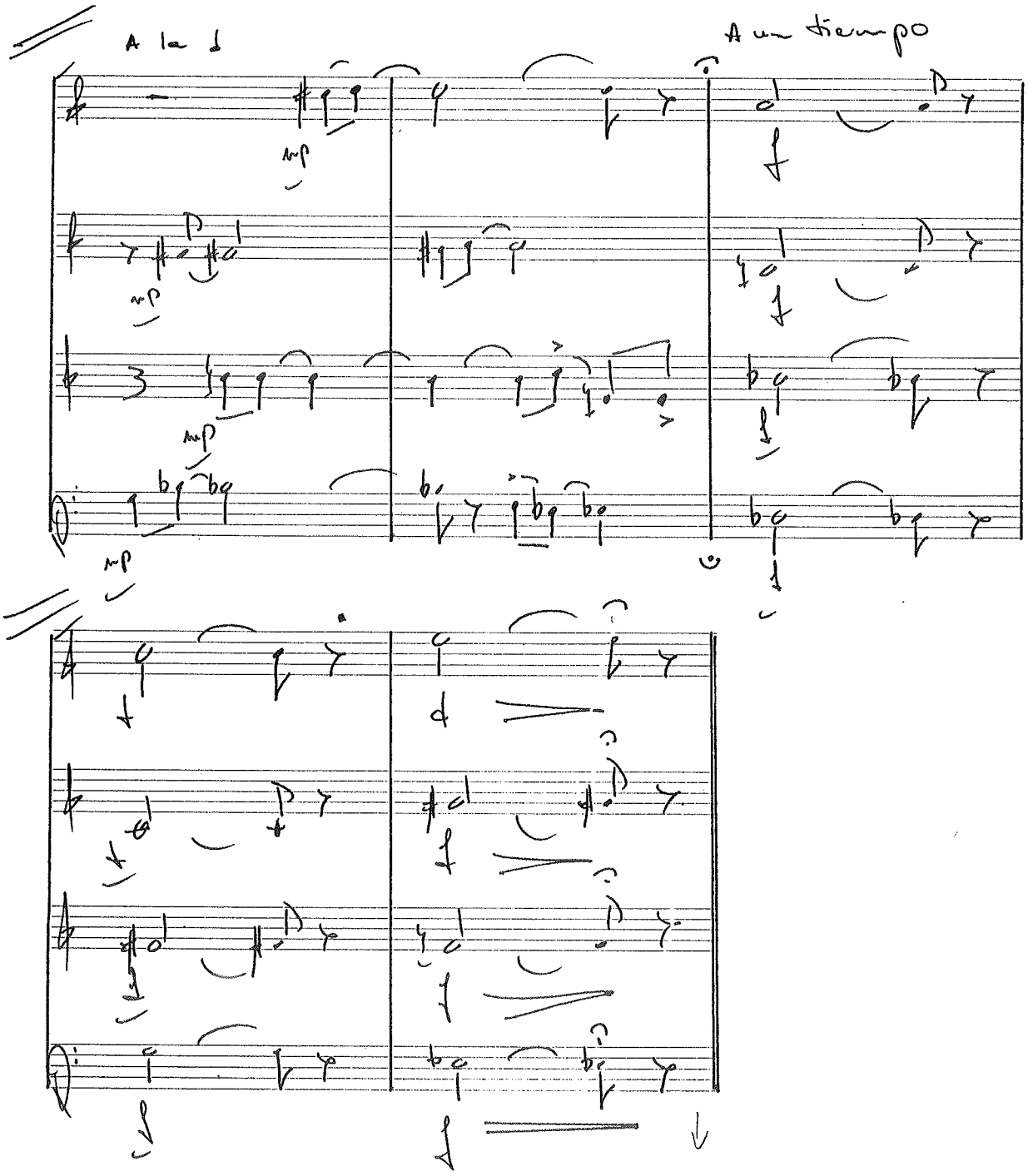



♩= 100
V

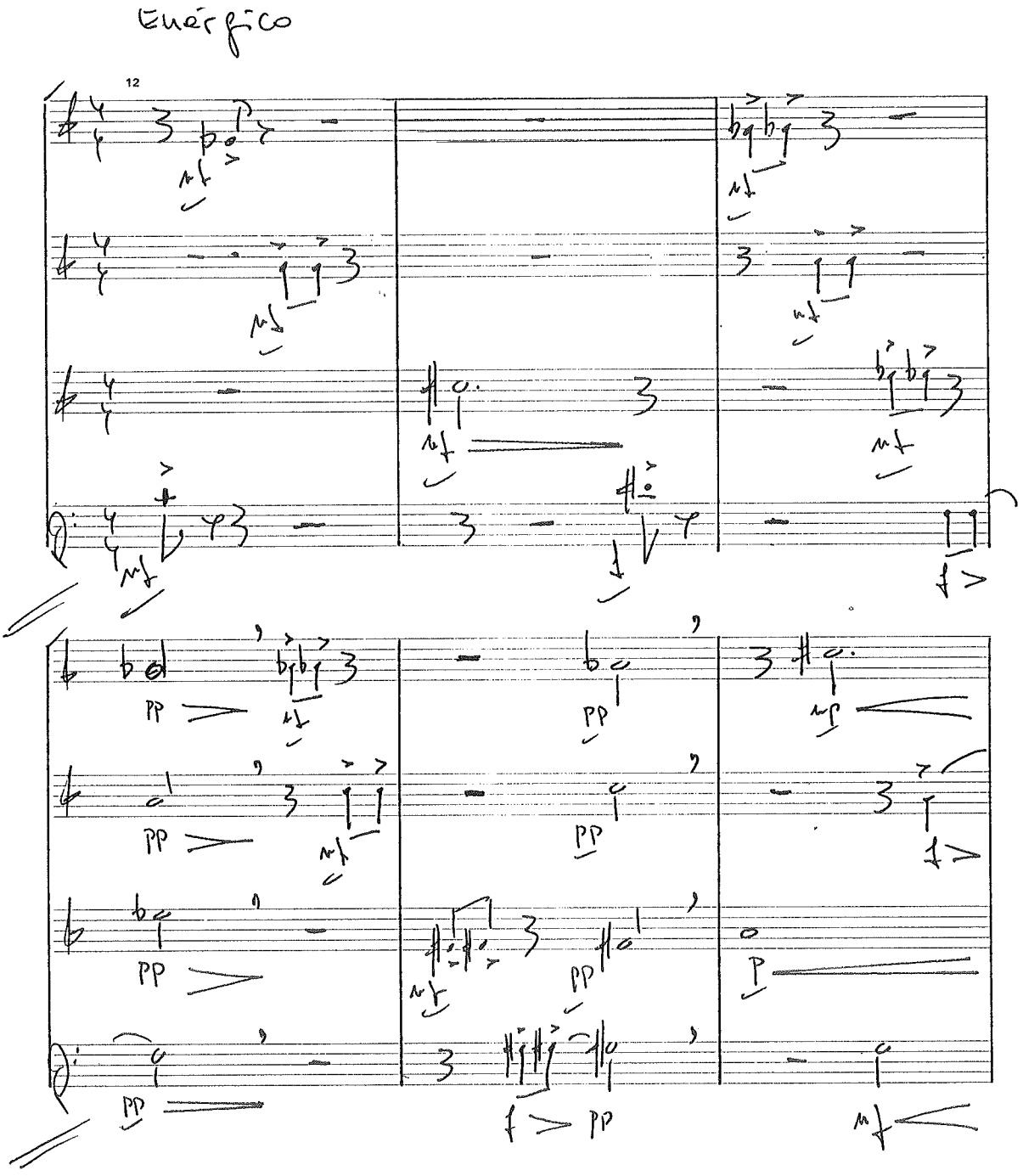


87

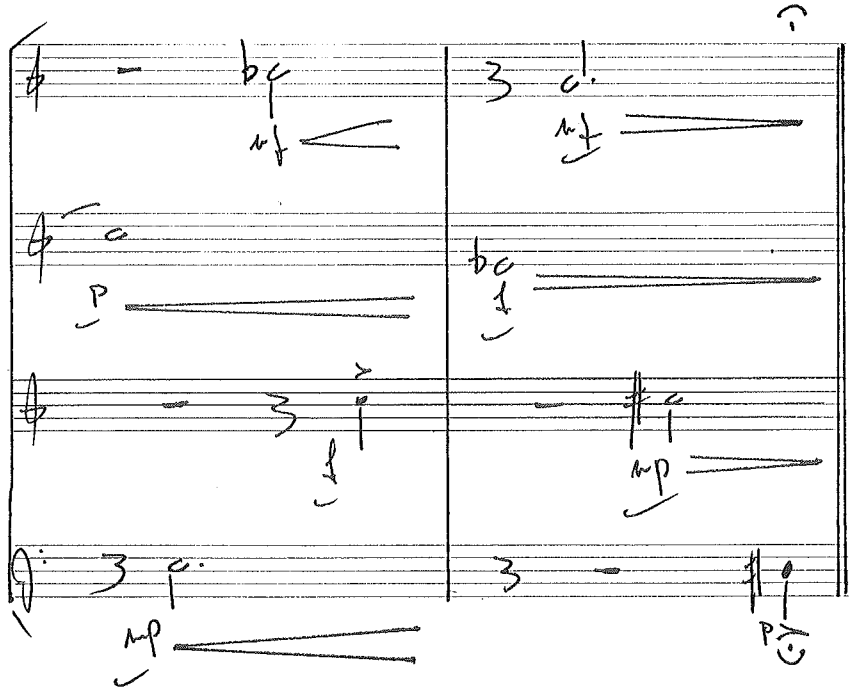



A la 1
A un tiempo

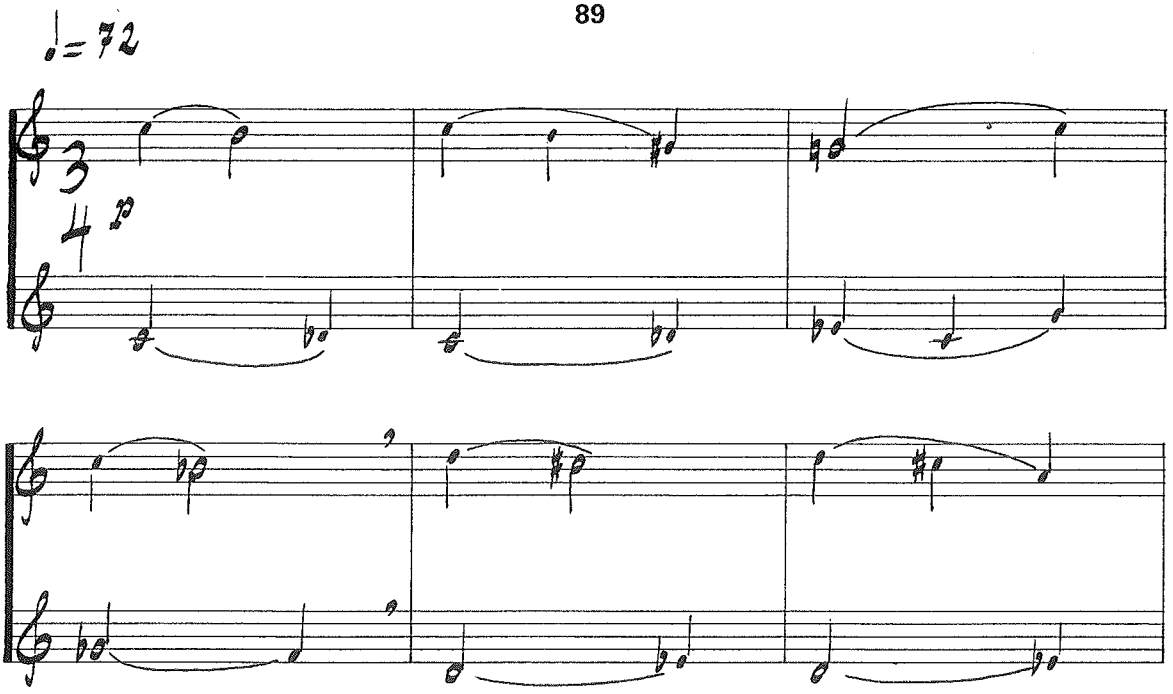
88

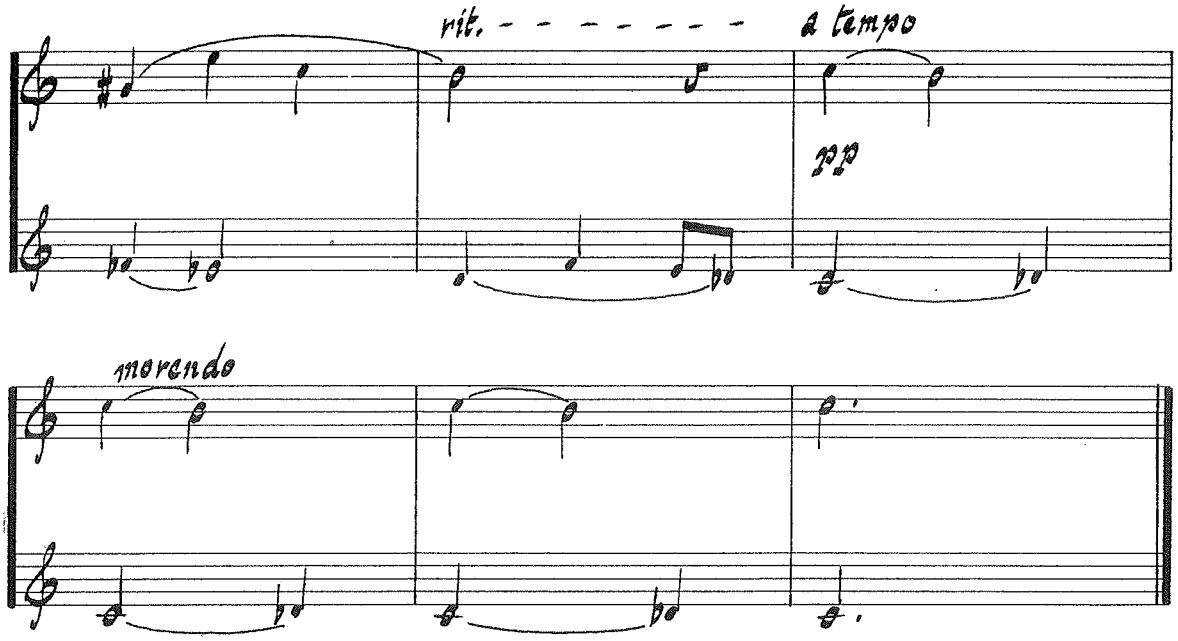


[12] Observa que un ejercicio como éste conforma una línea melódica diseccionada entre las cuatro voces. Por ello es muy importante que no permanezcas sólo atento a tu propio papel, sino a las alturas de las demás voces, para diseñar una línea global coherente.

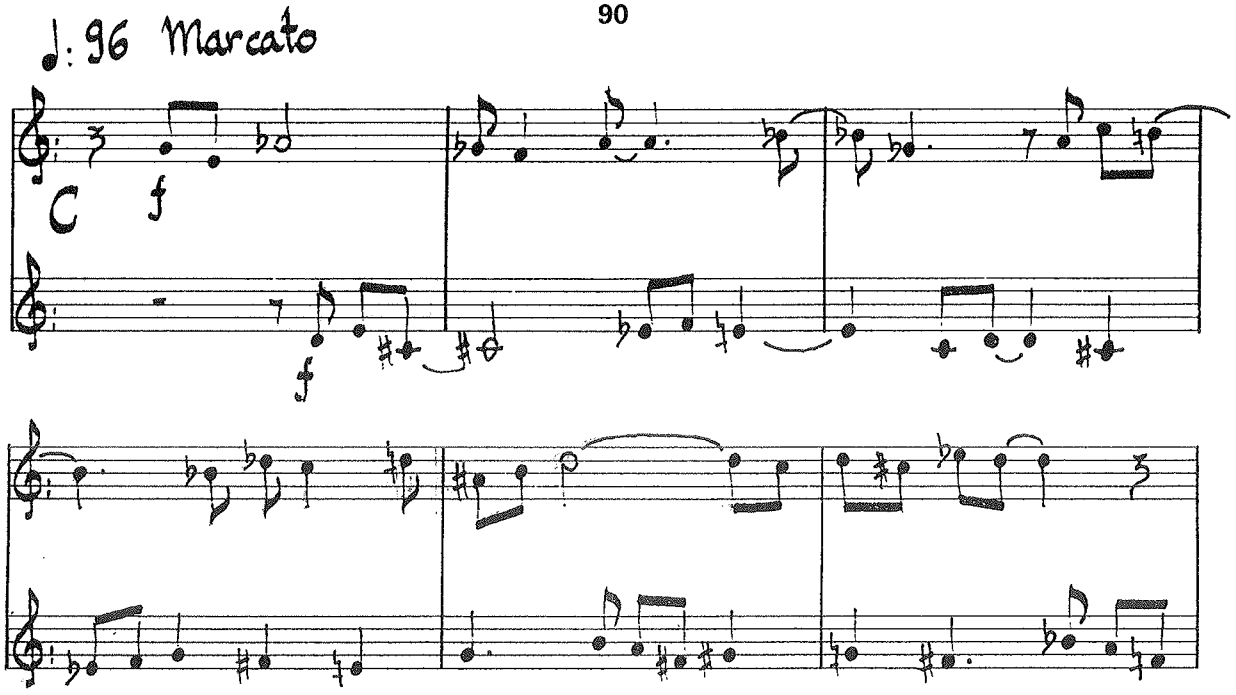


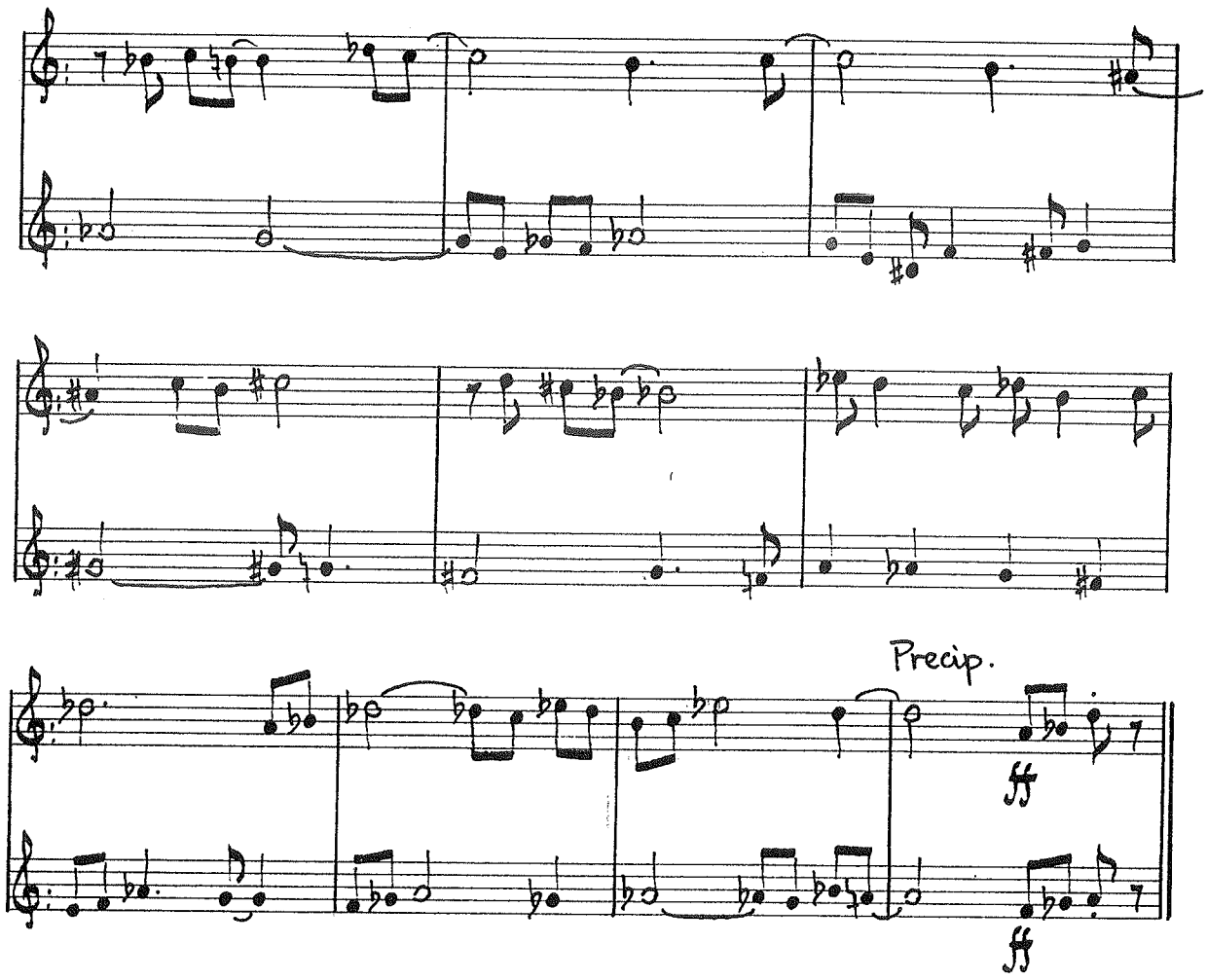
89



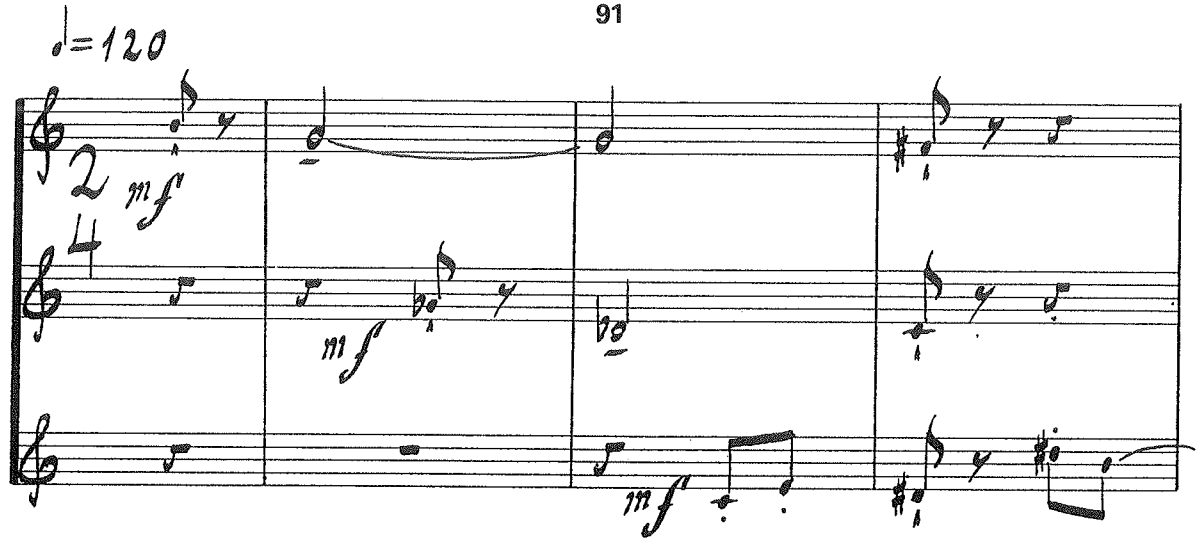


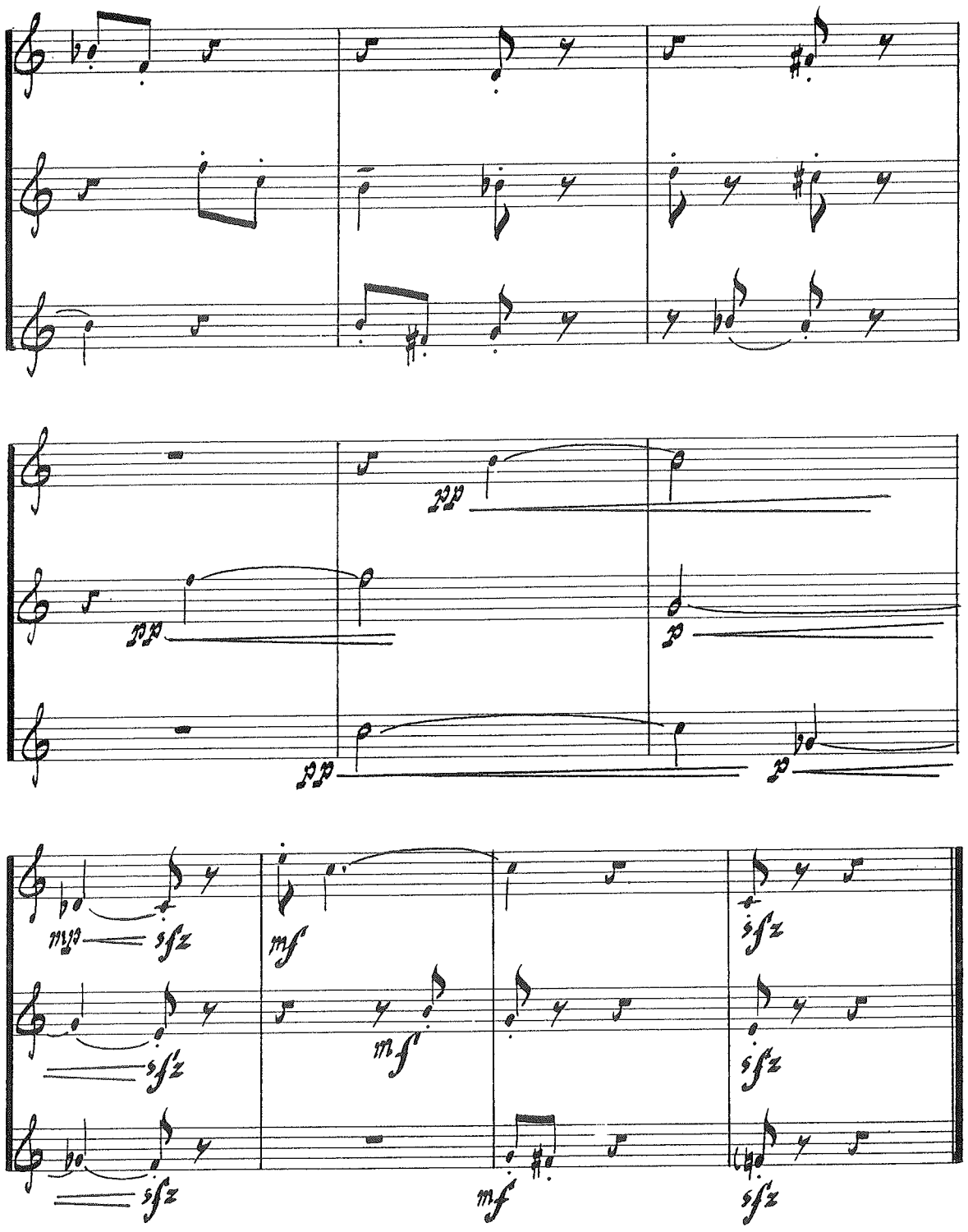
90

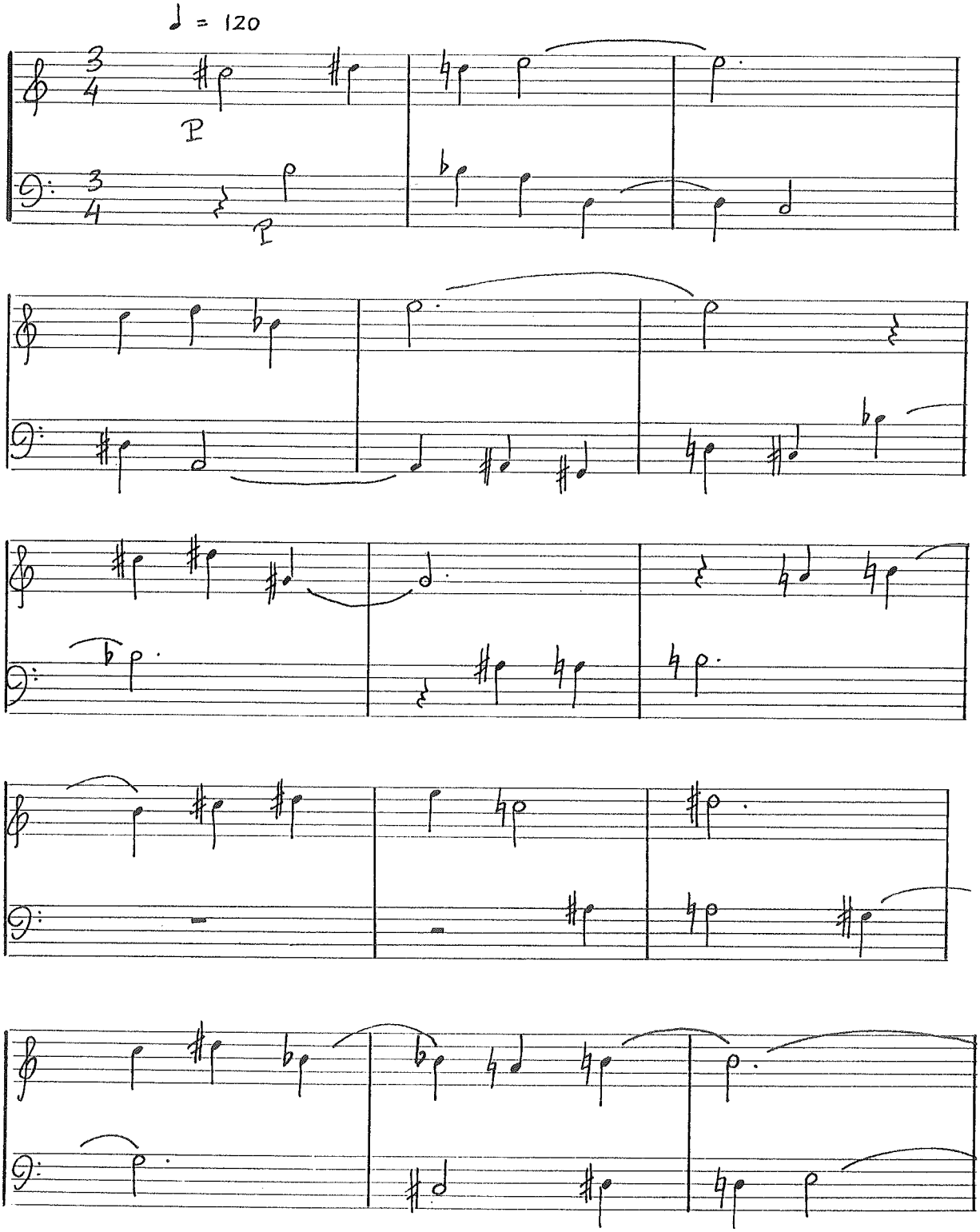


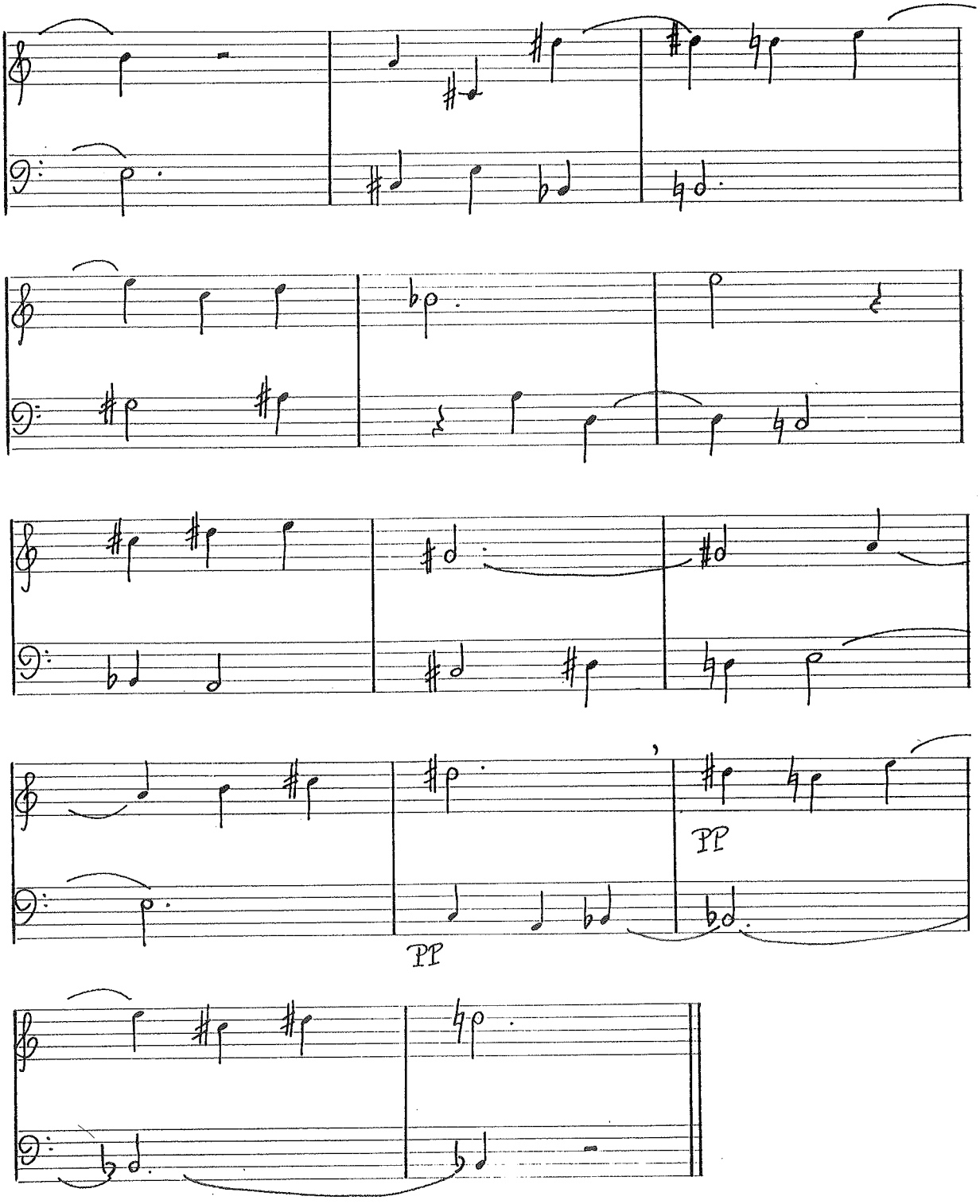


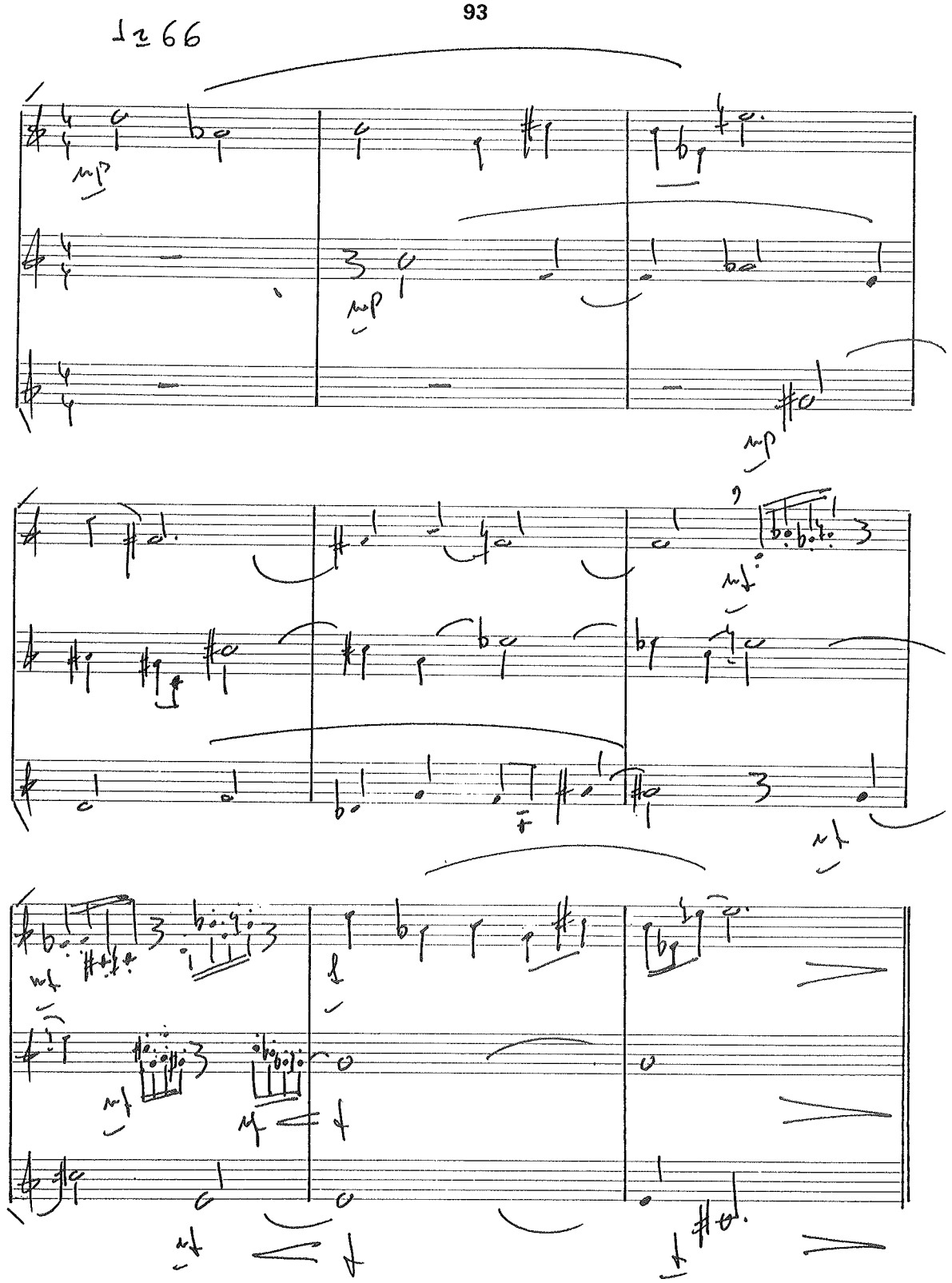
91

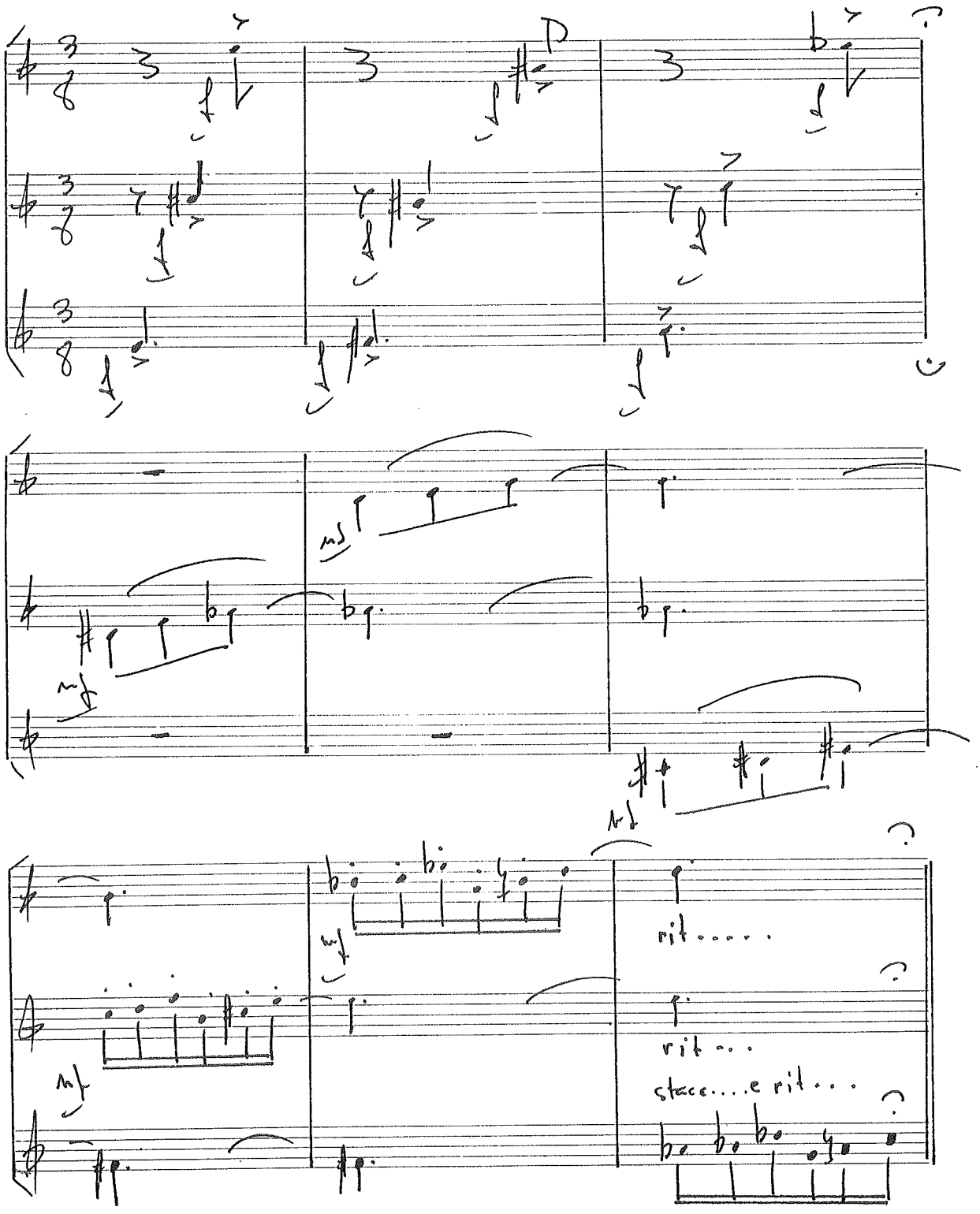


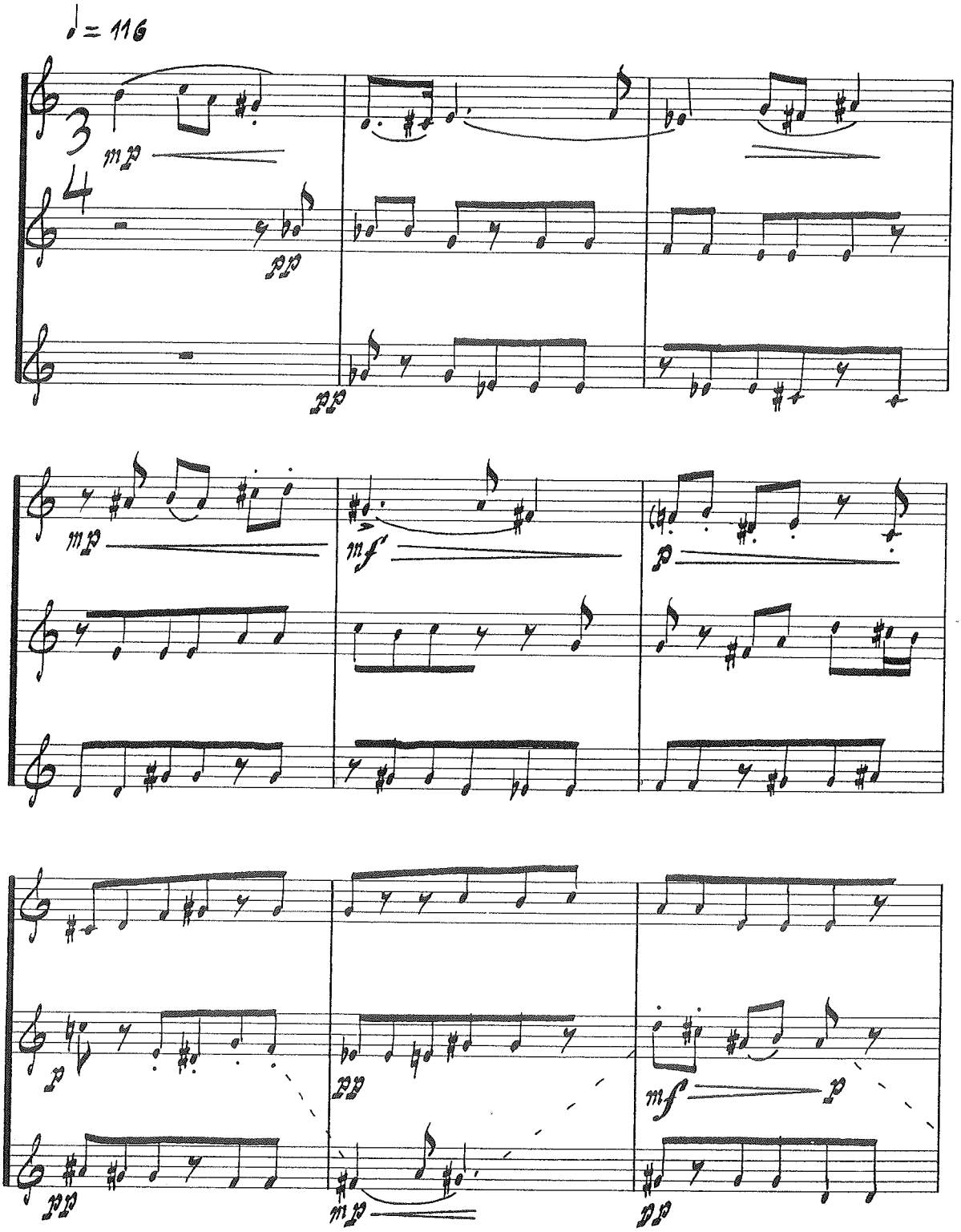


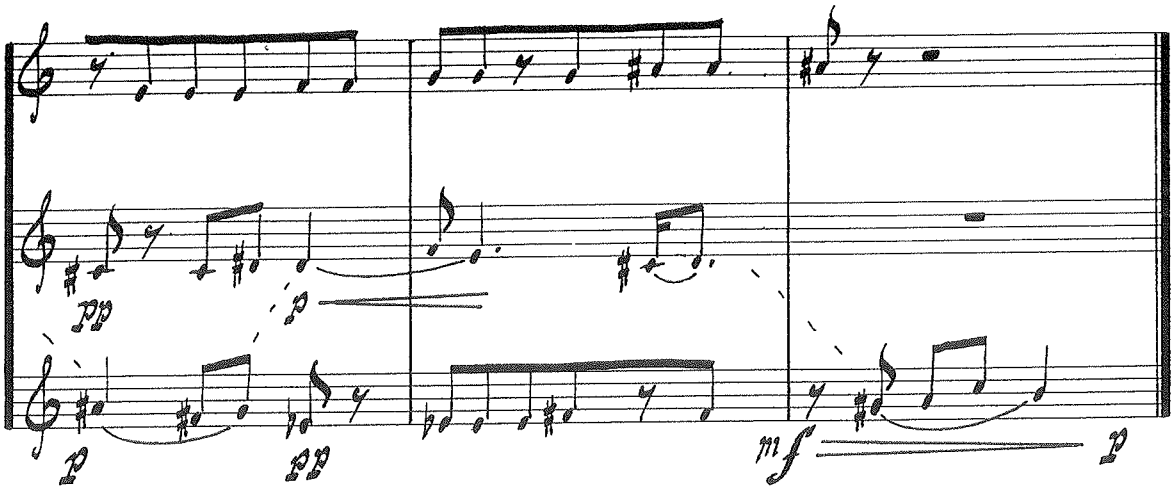

♩ = 120
P
P


PP
PP

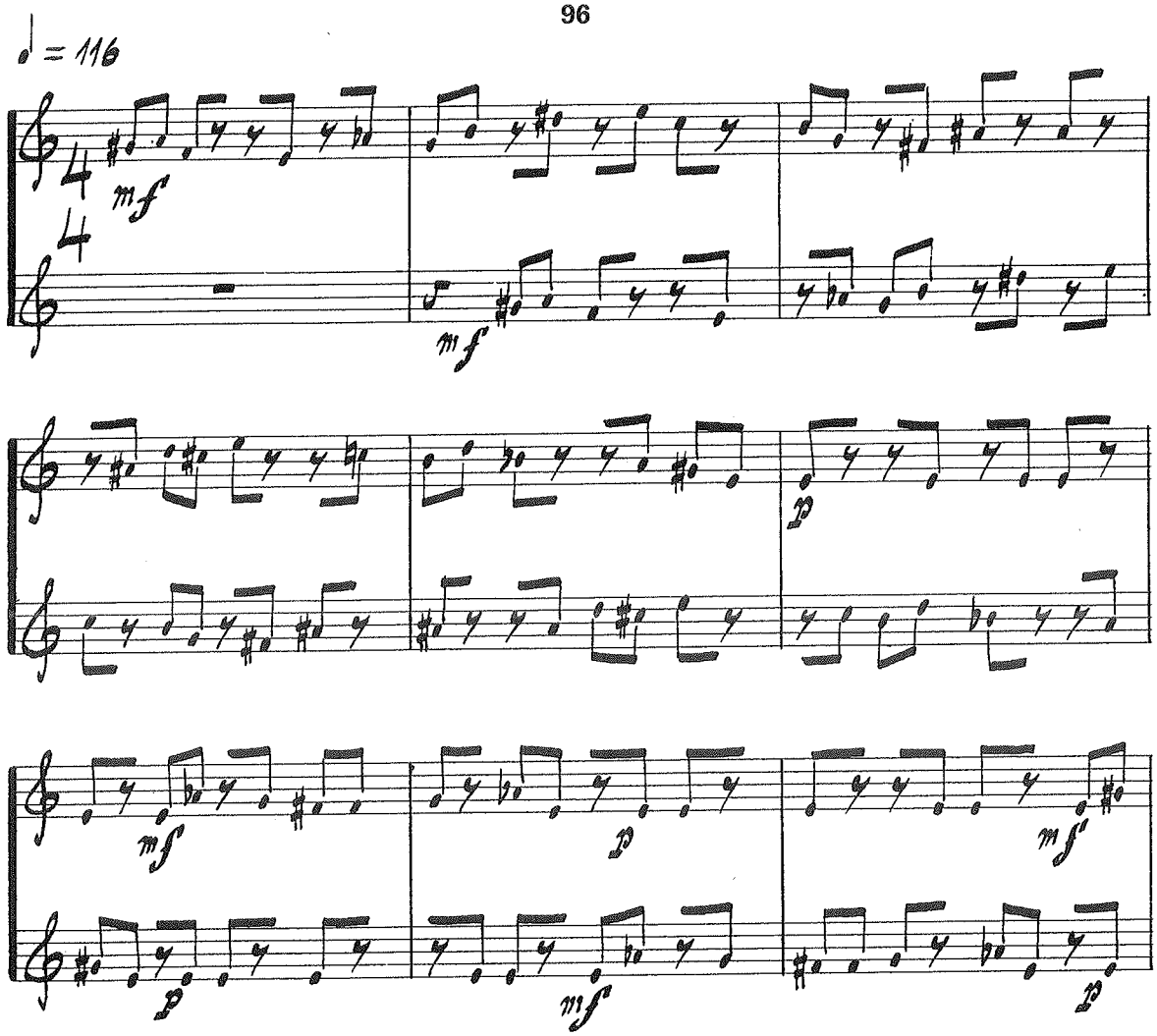

♩= 66

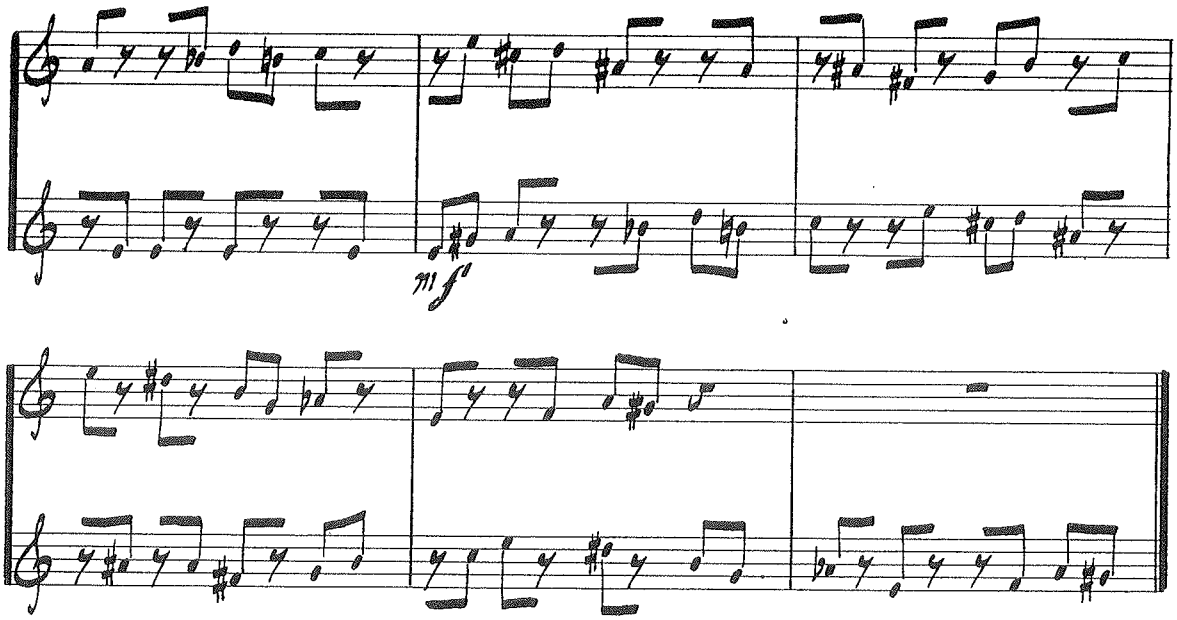

♩. = 60
mf
mf
mf
mf
rit.....
rit...
stacc....e rit...


♩= 116
mp
pp
mp
mf
p
p
pp
mf
p
pp
mp
pp

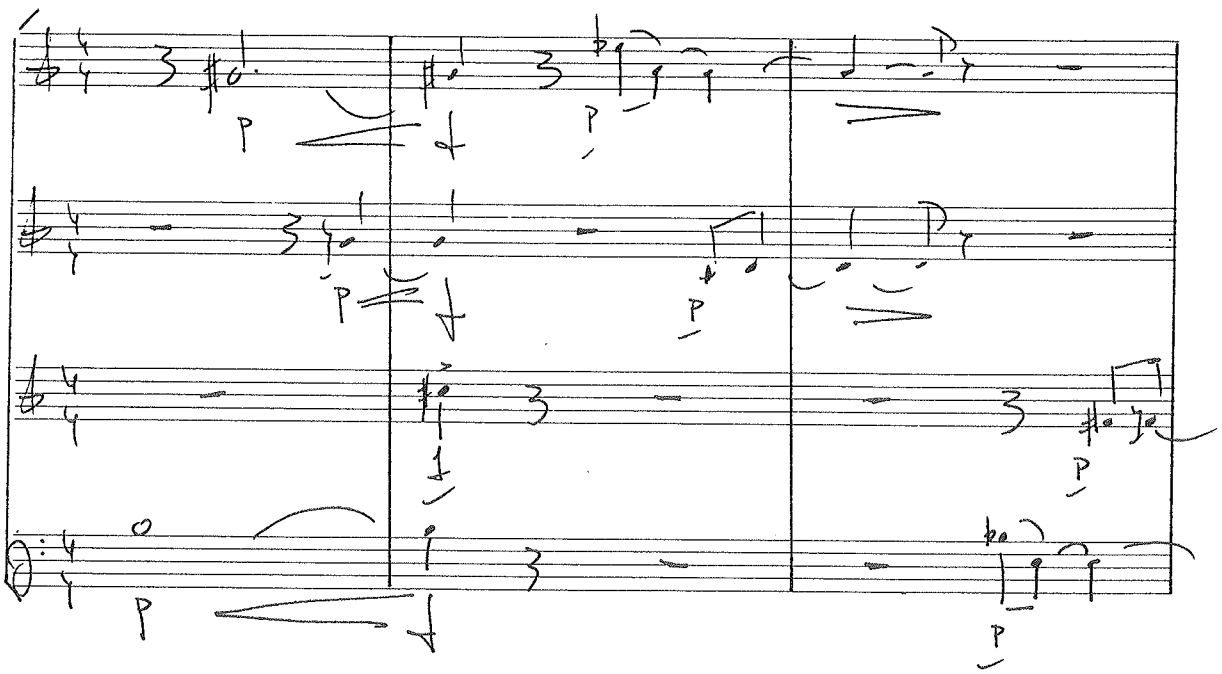


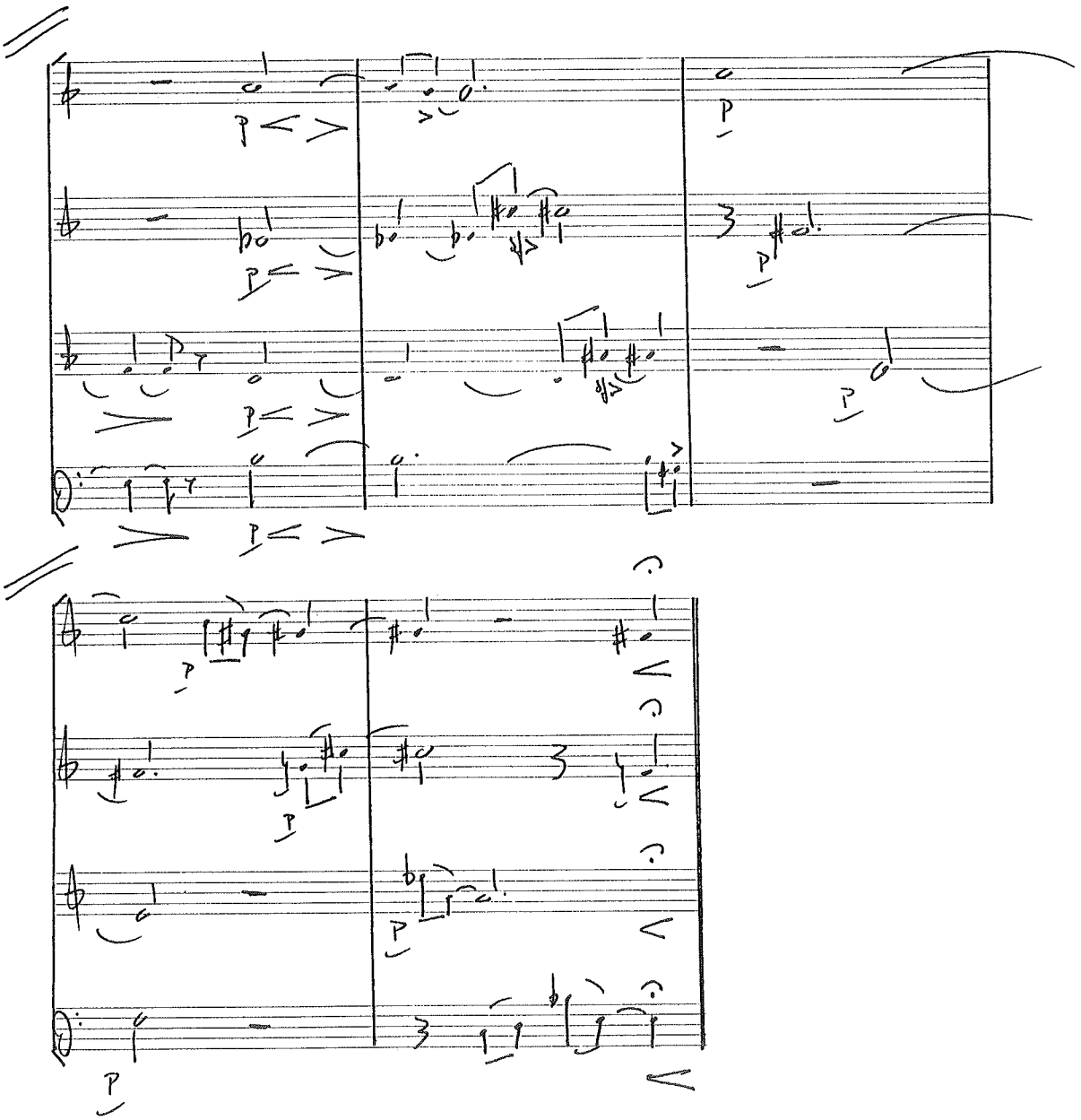
96

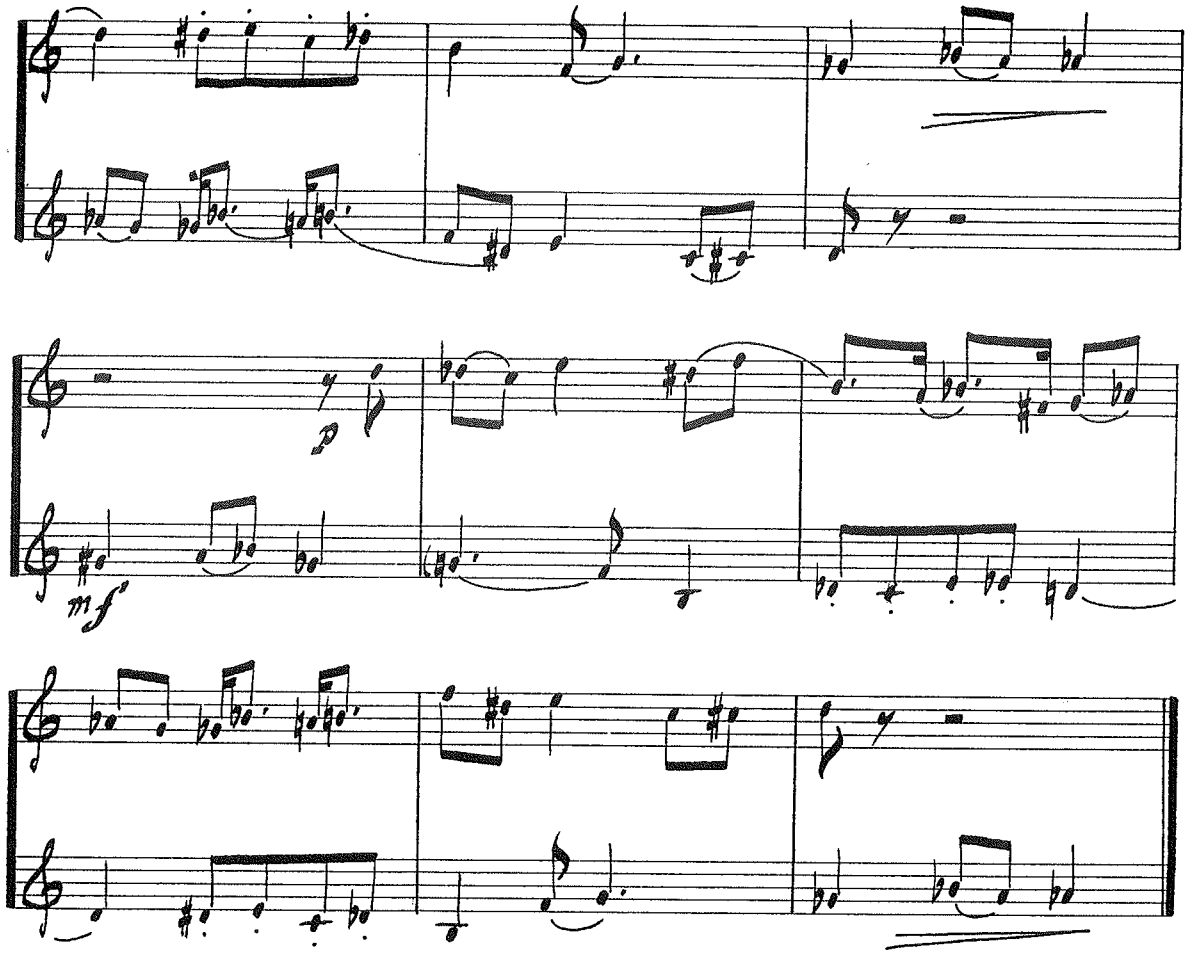




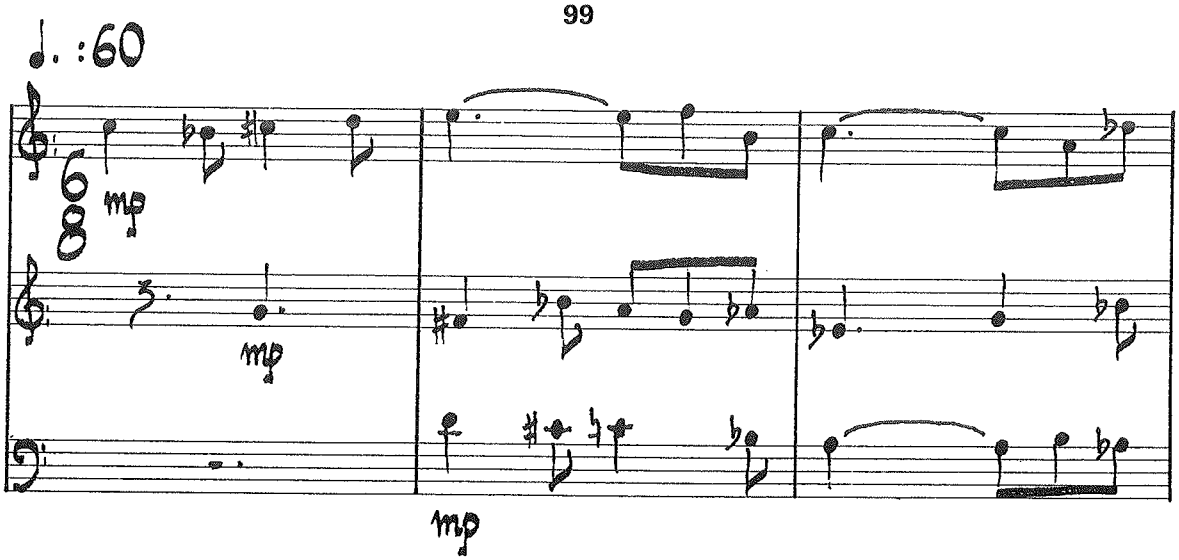
97

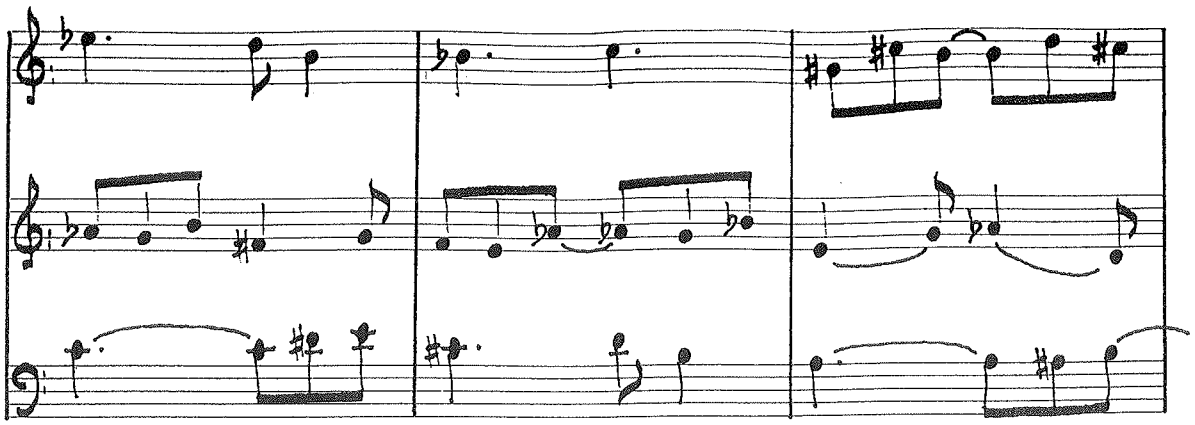


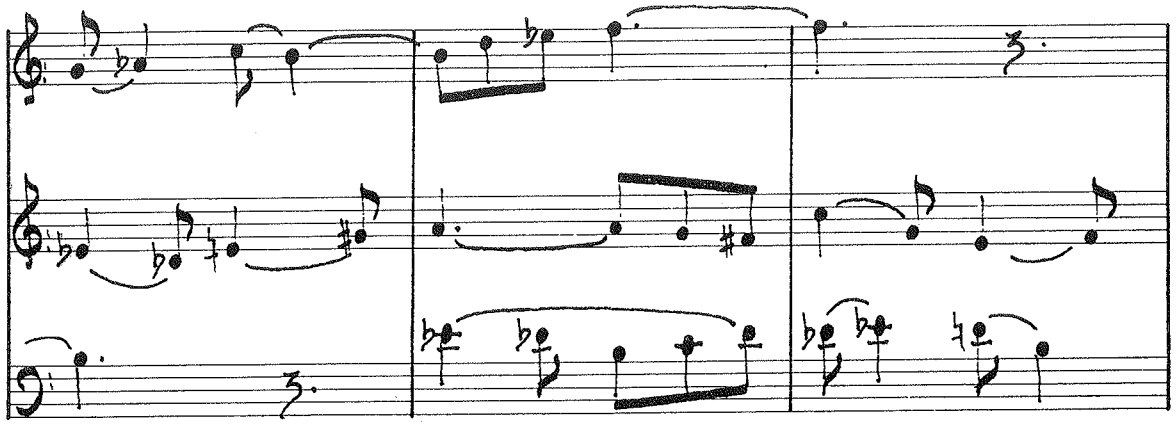

p
98
♩= 112
3
4
mf

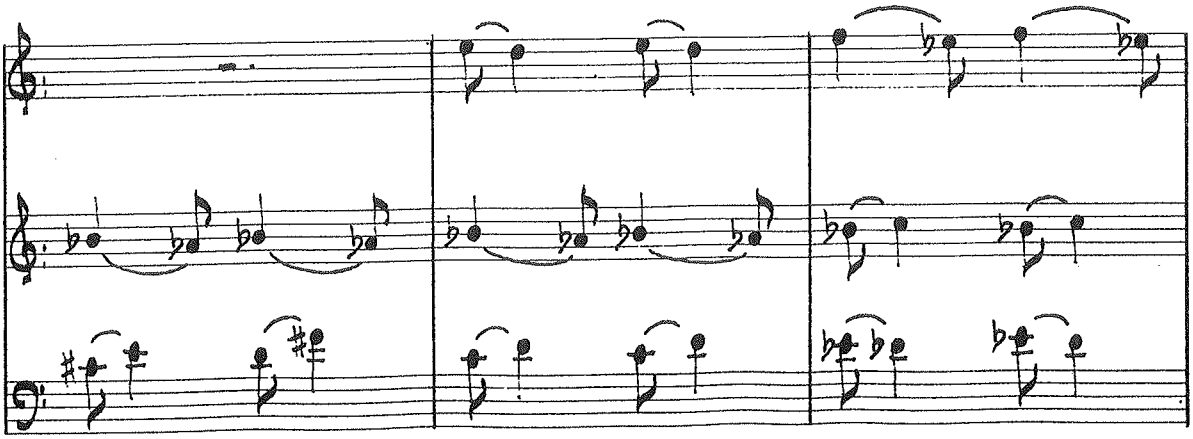


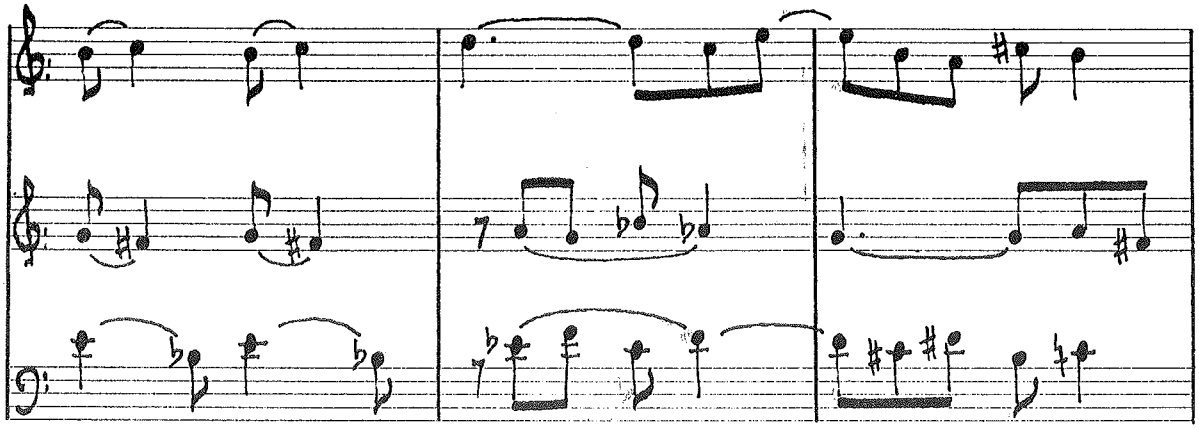
99

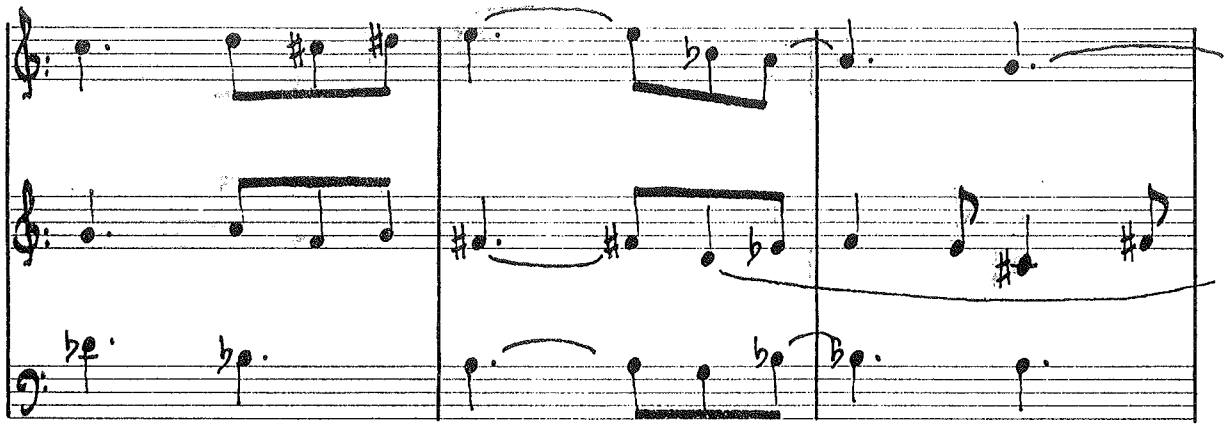


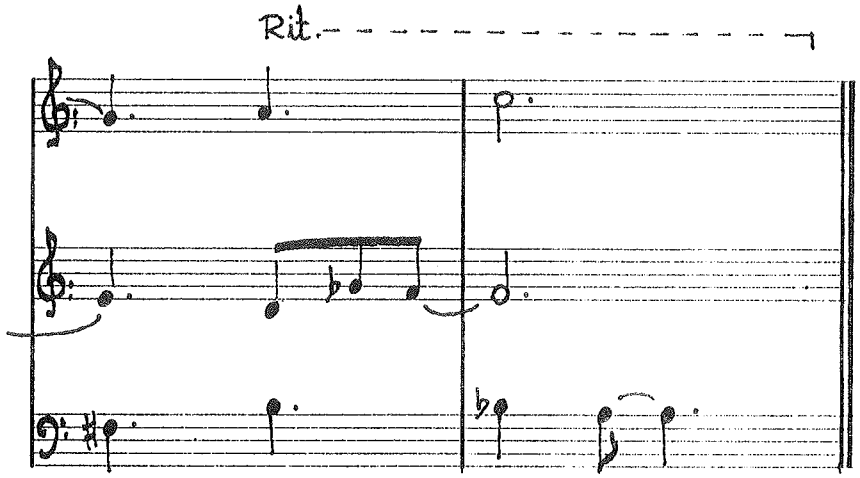




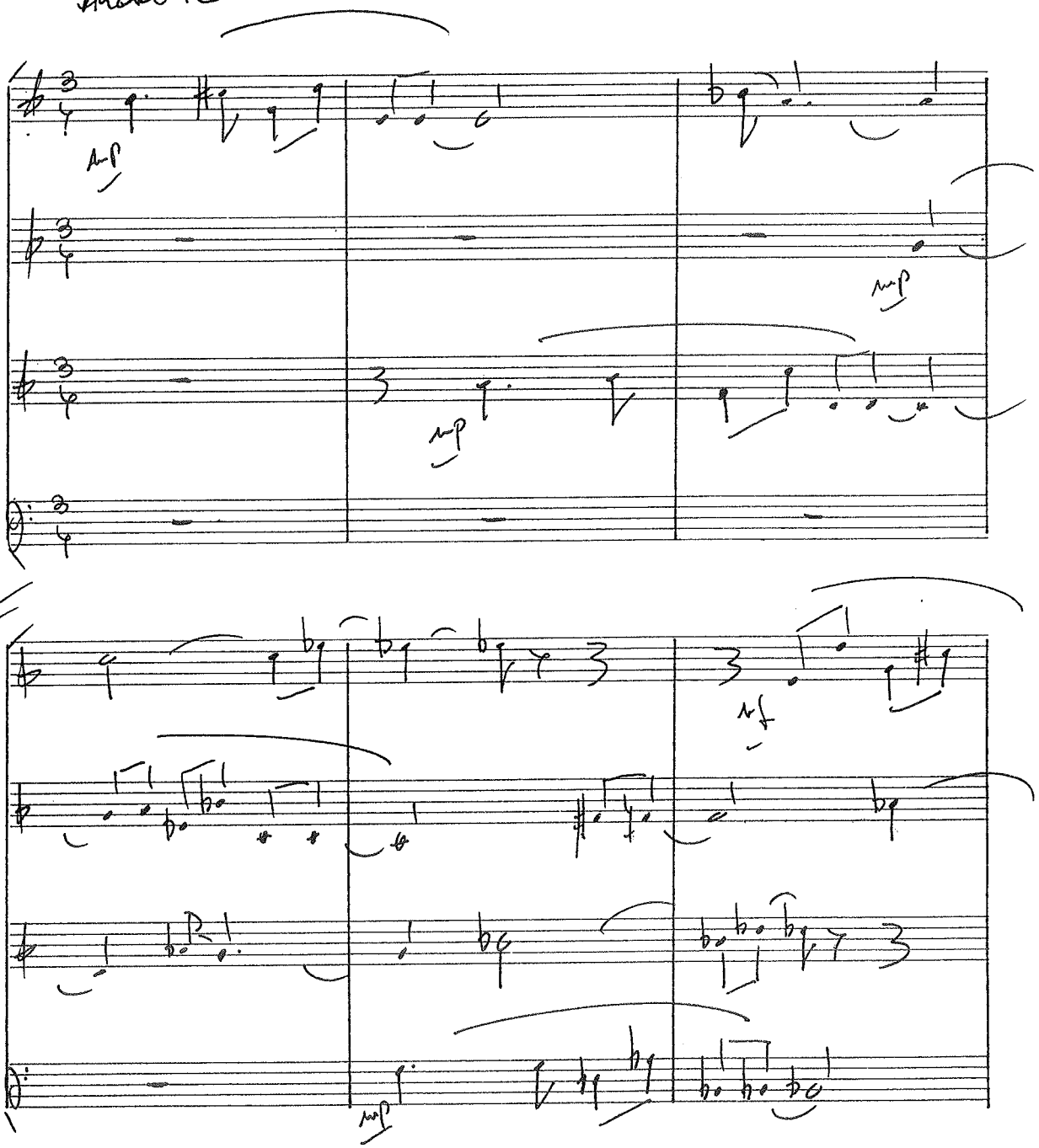


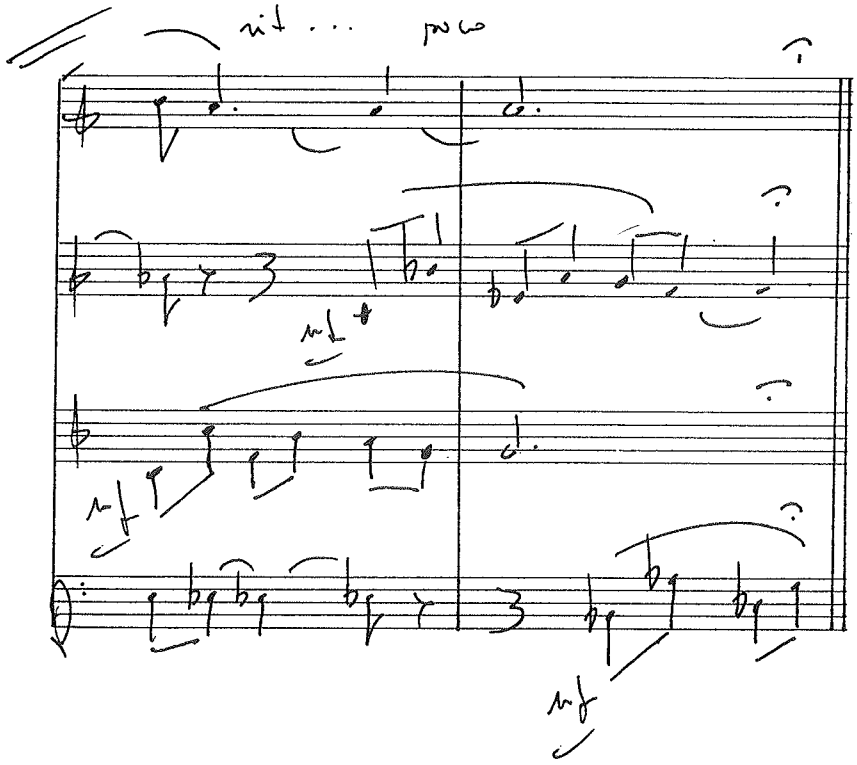




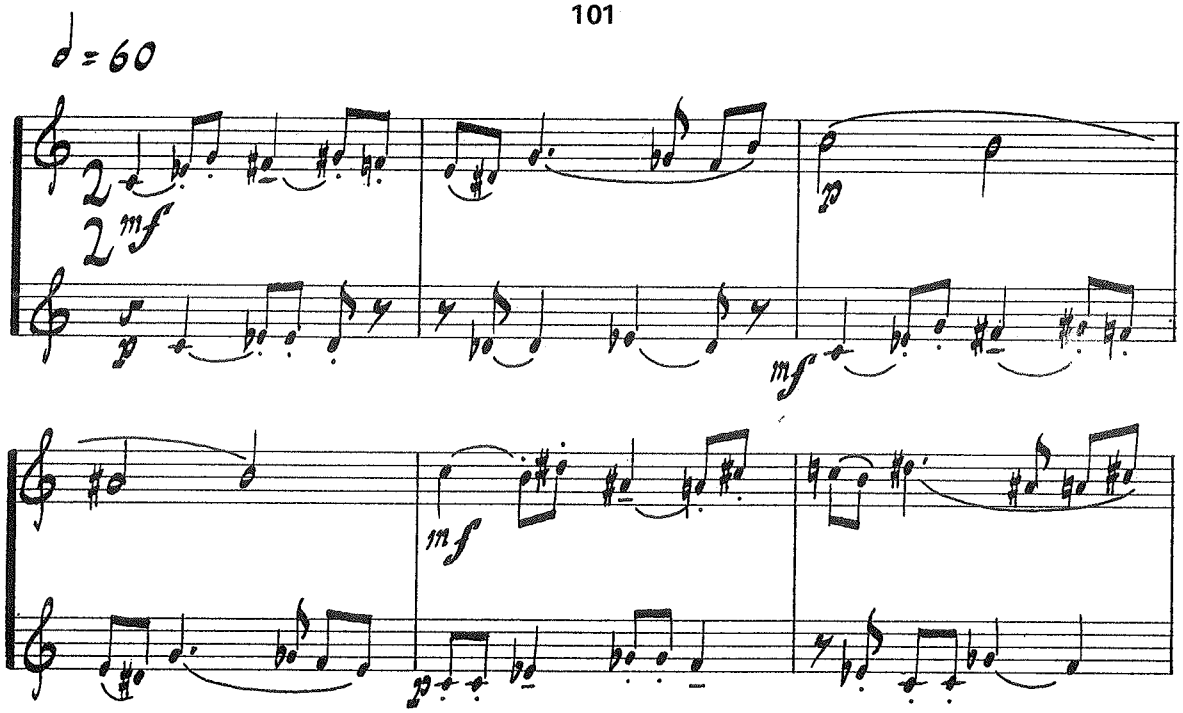

Rit.

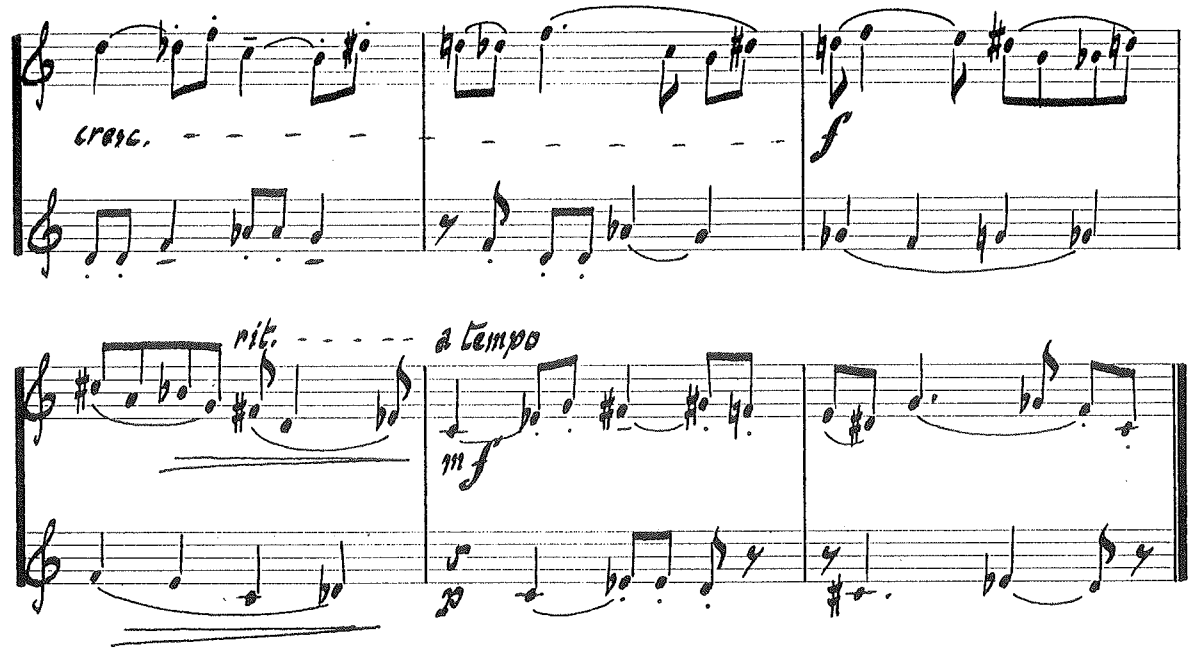
Andante



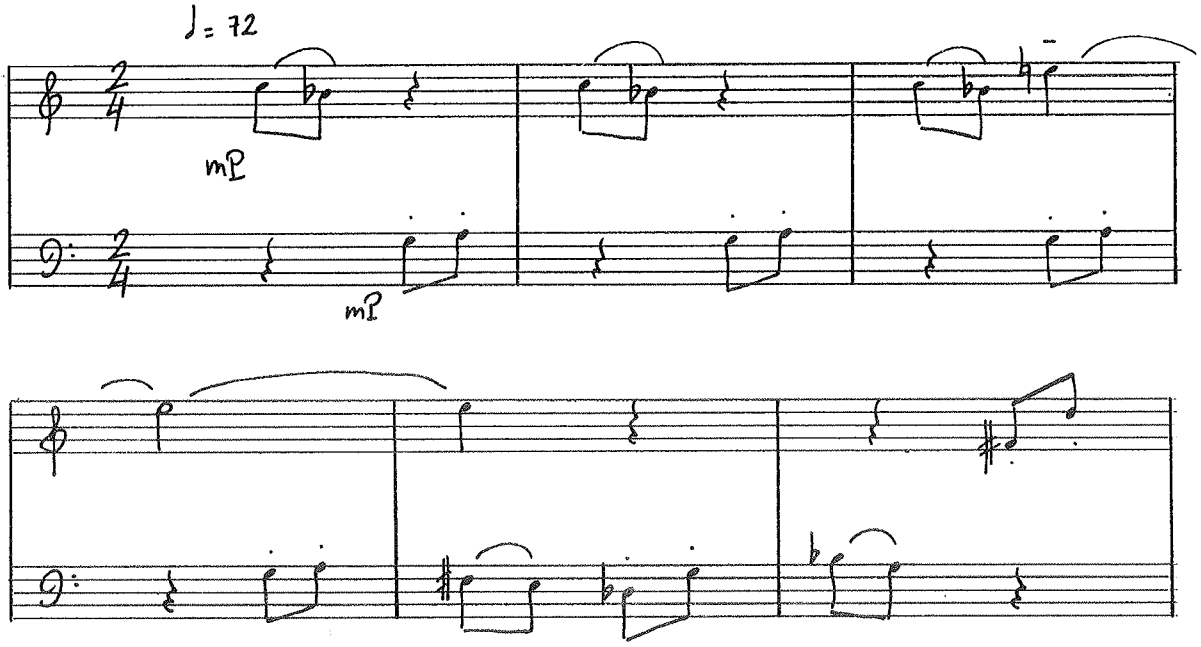


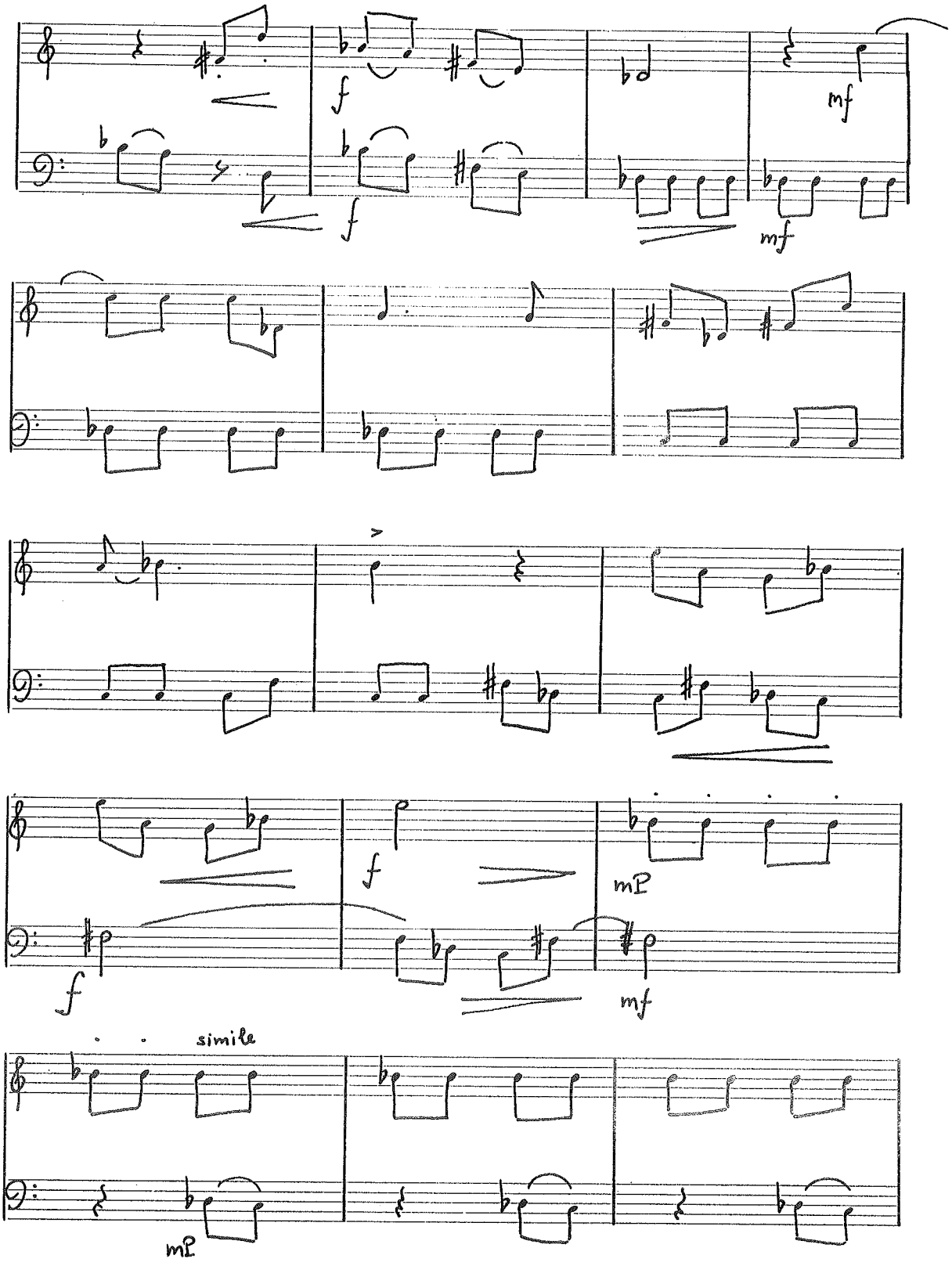
101

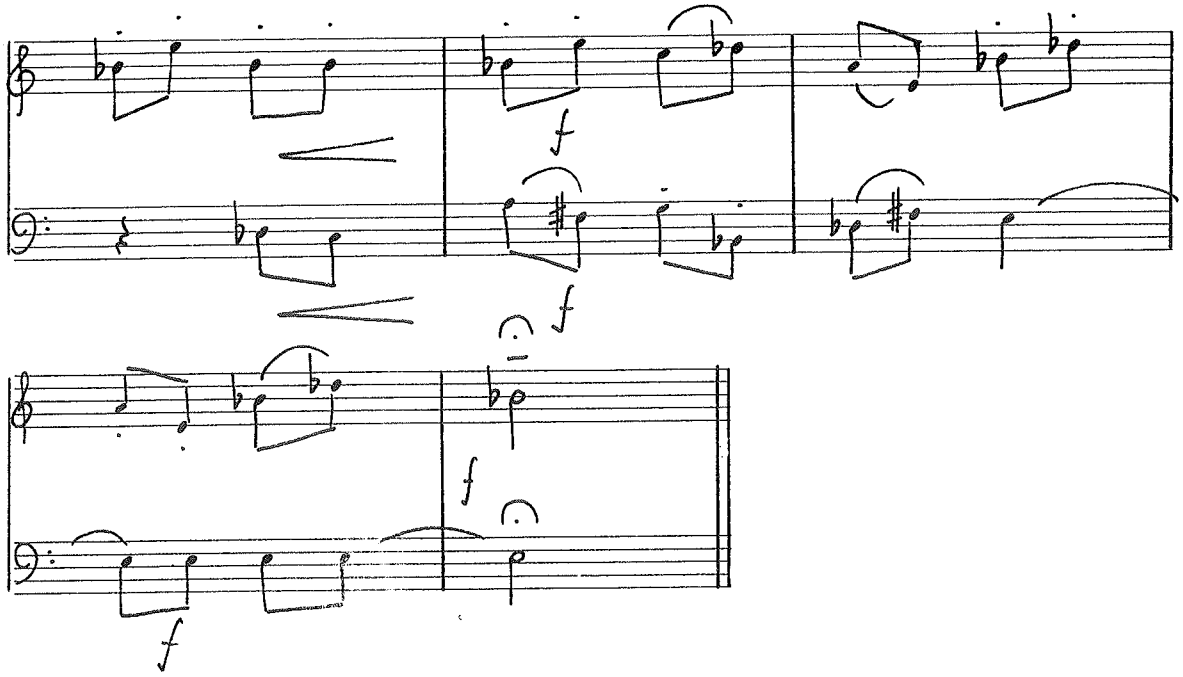




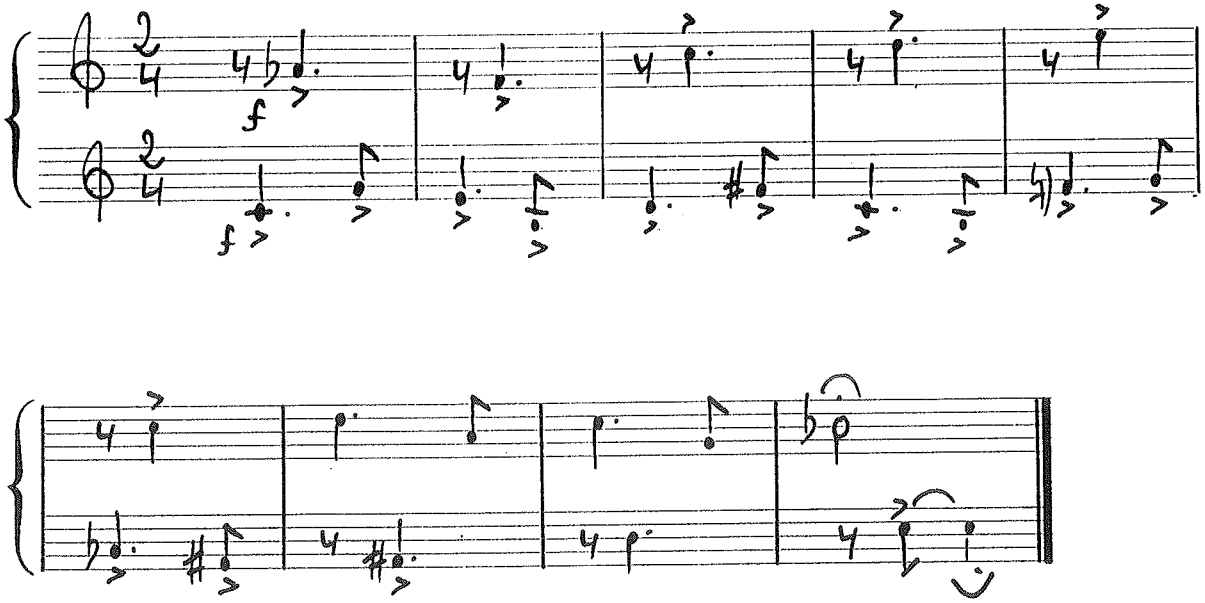
102



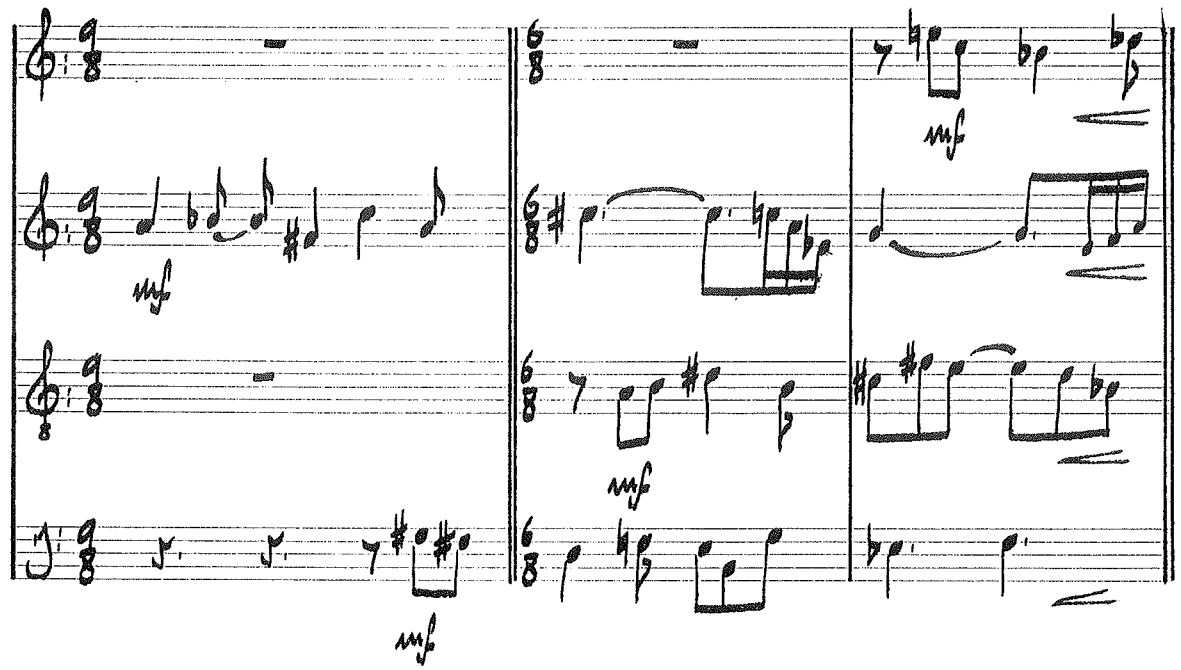

f
mf
f
mf
f
mp
f
mf
simile
mp

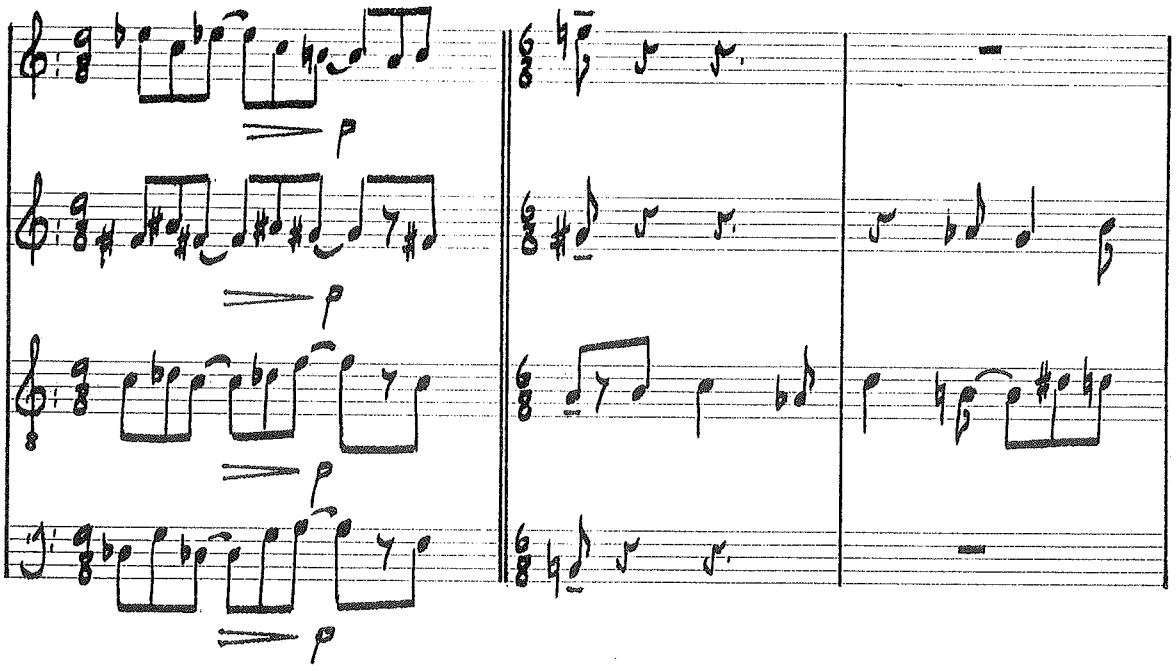


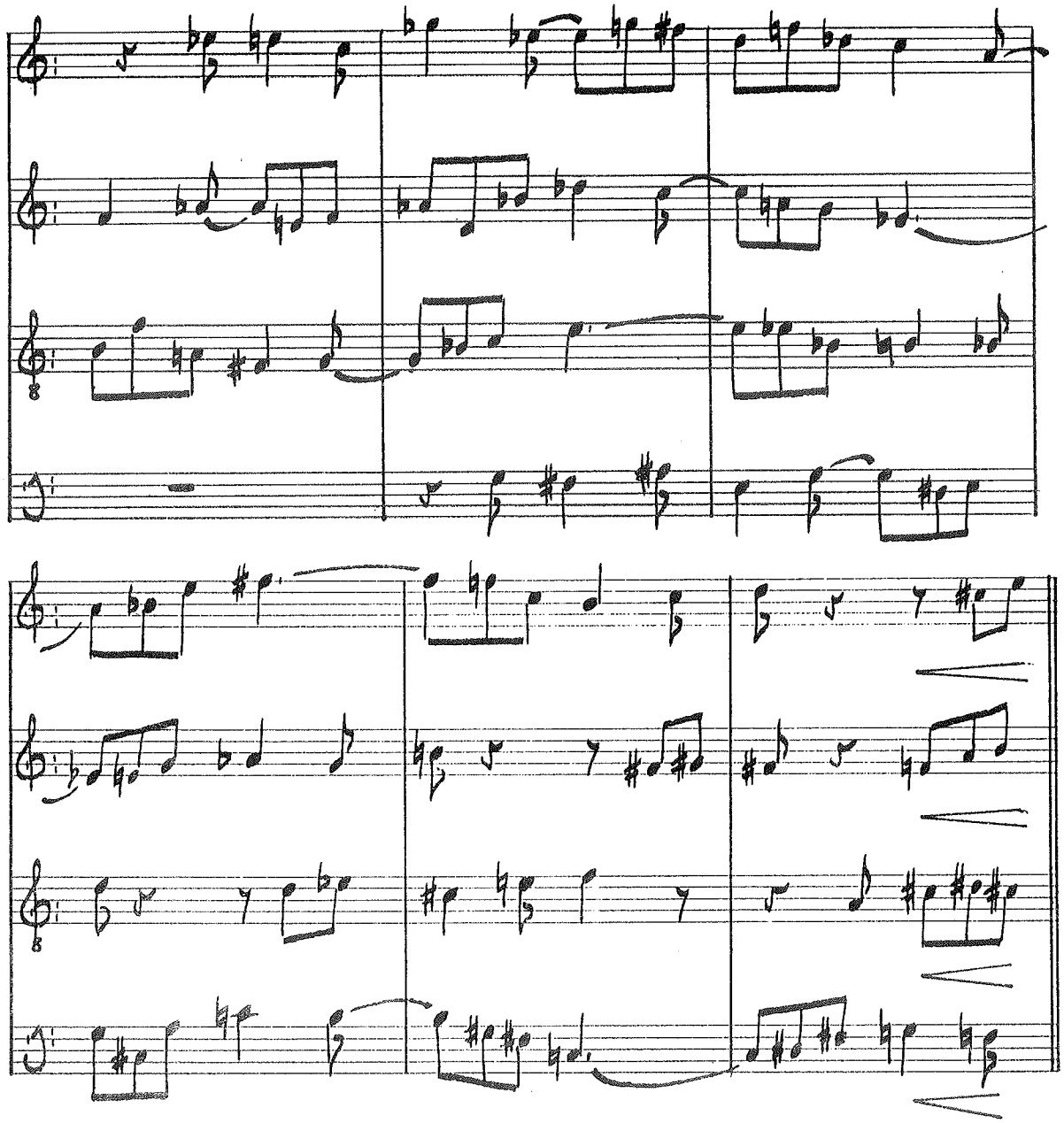
103

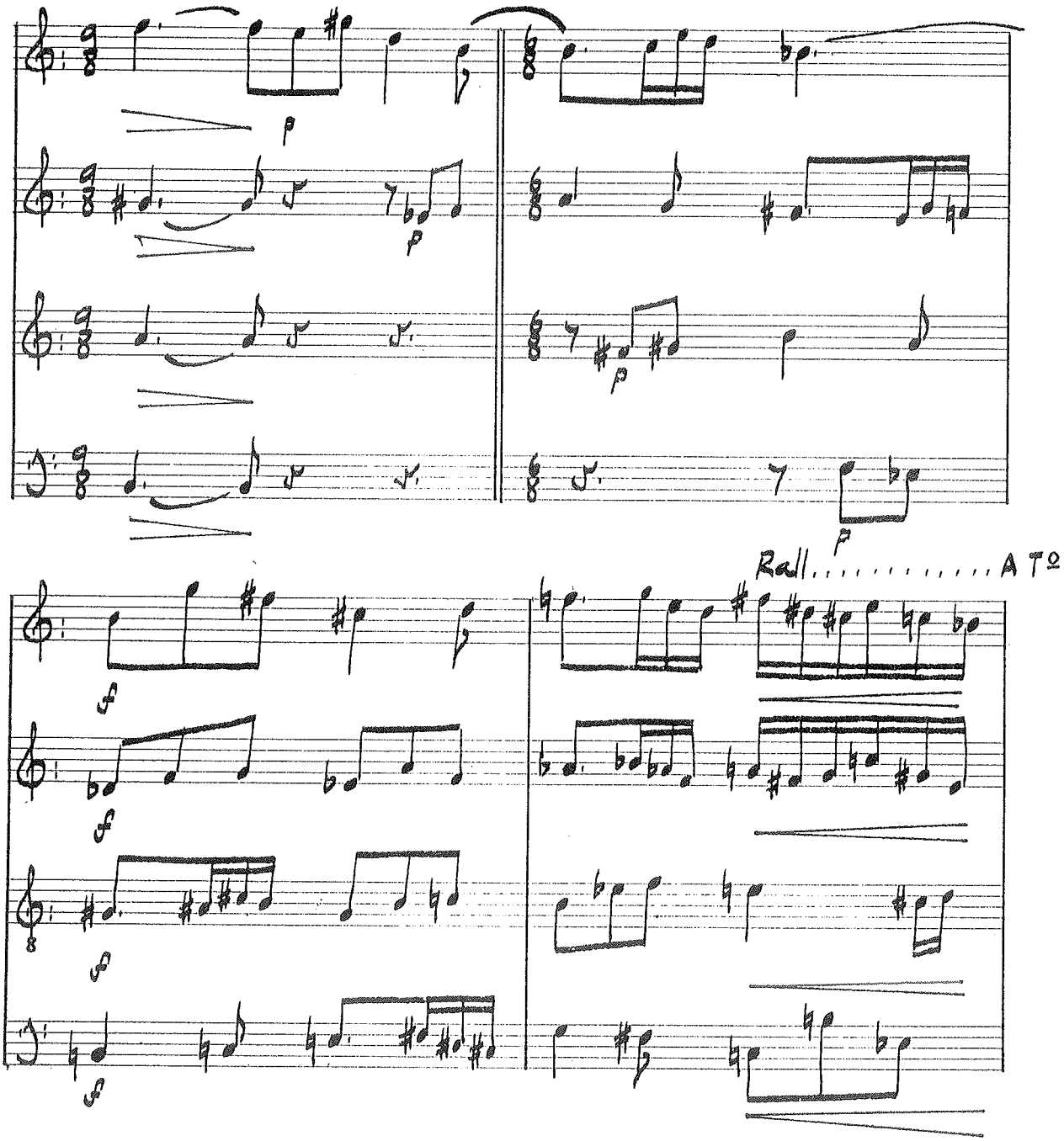


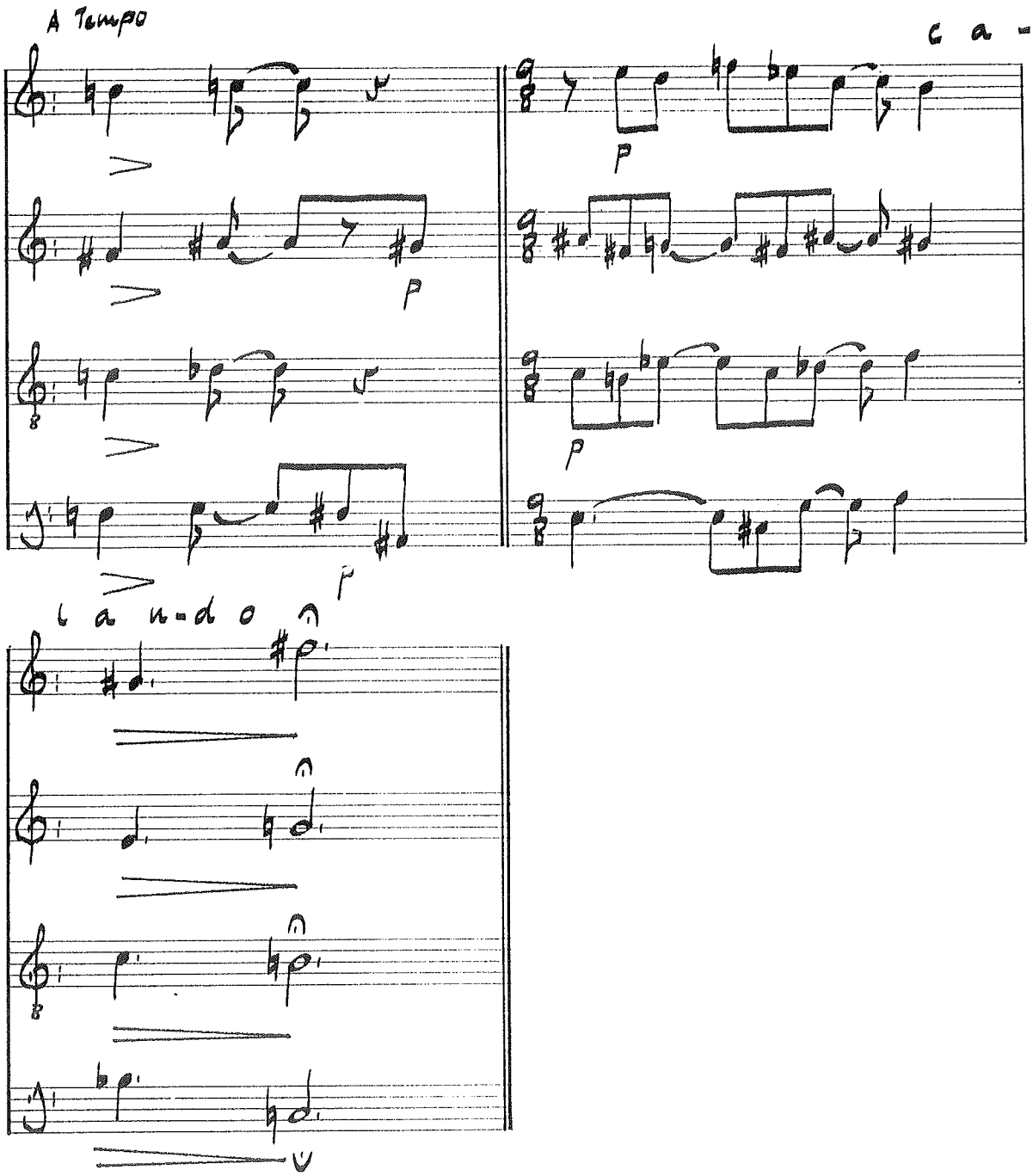
♪: 88-100





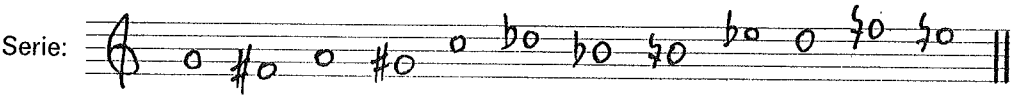


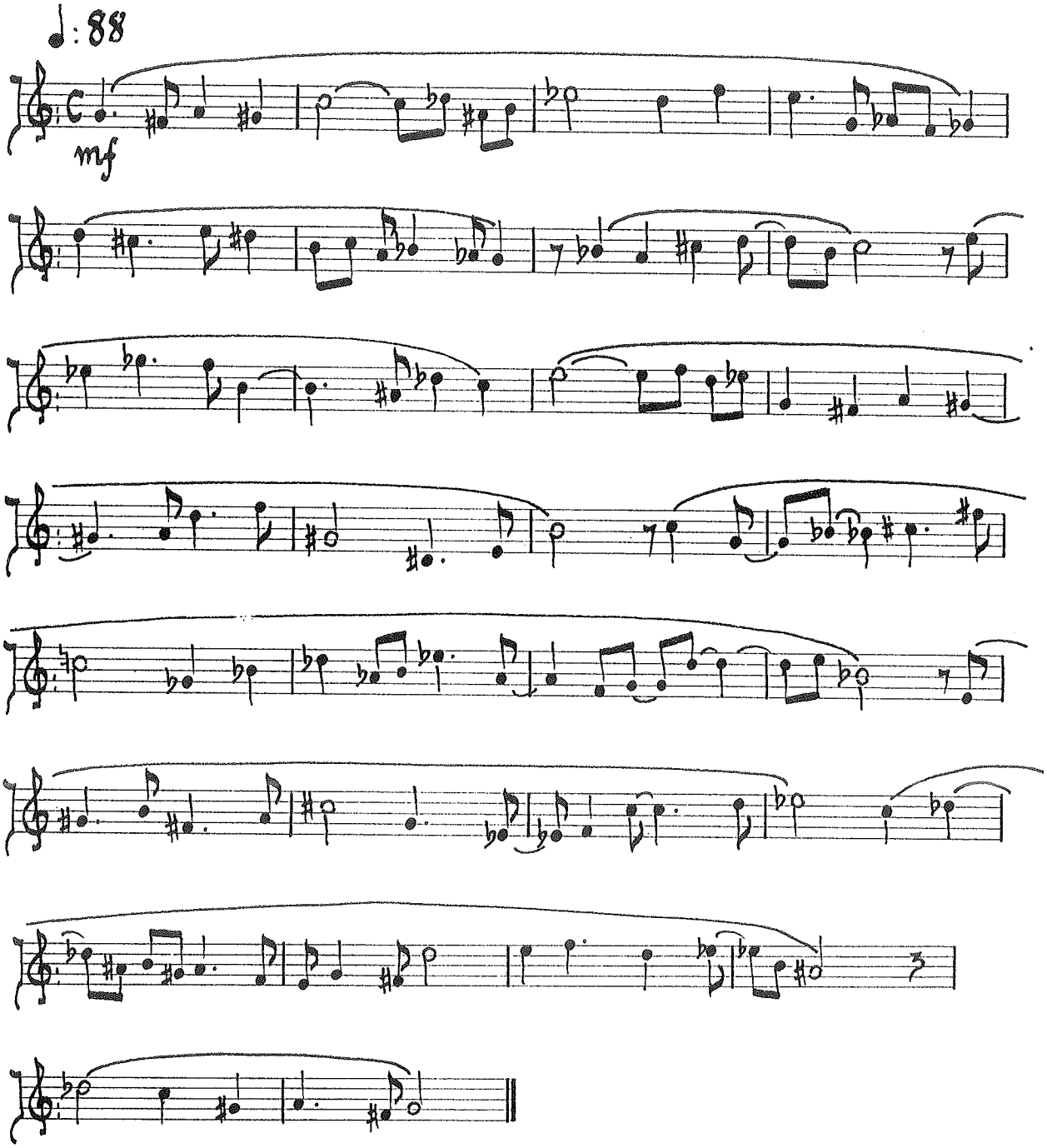

Rall.....A T°

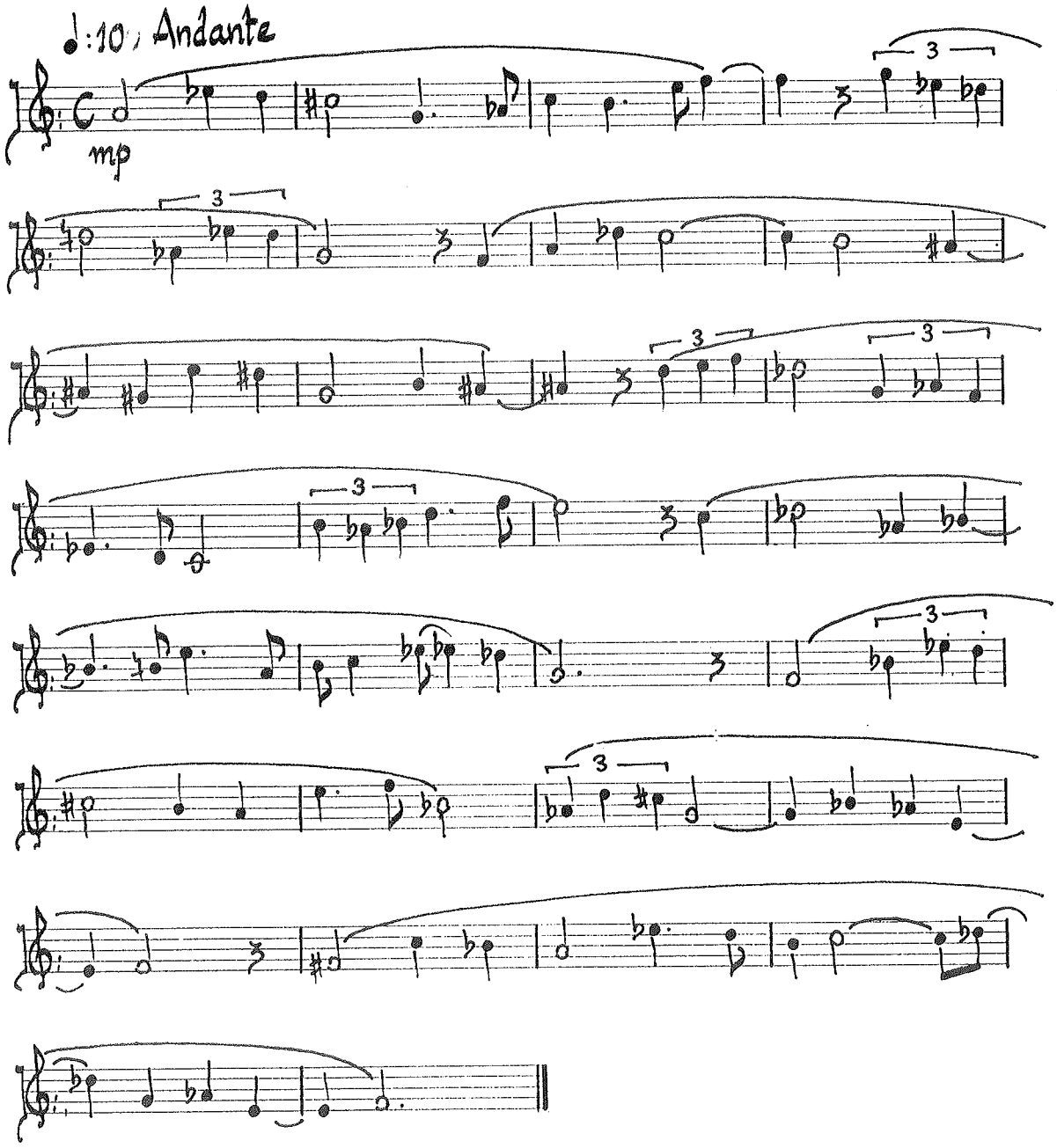


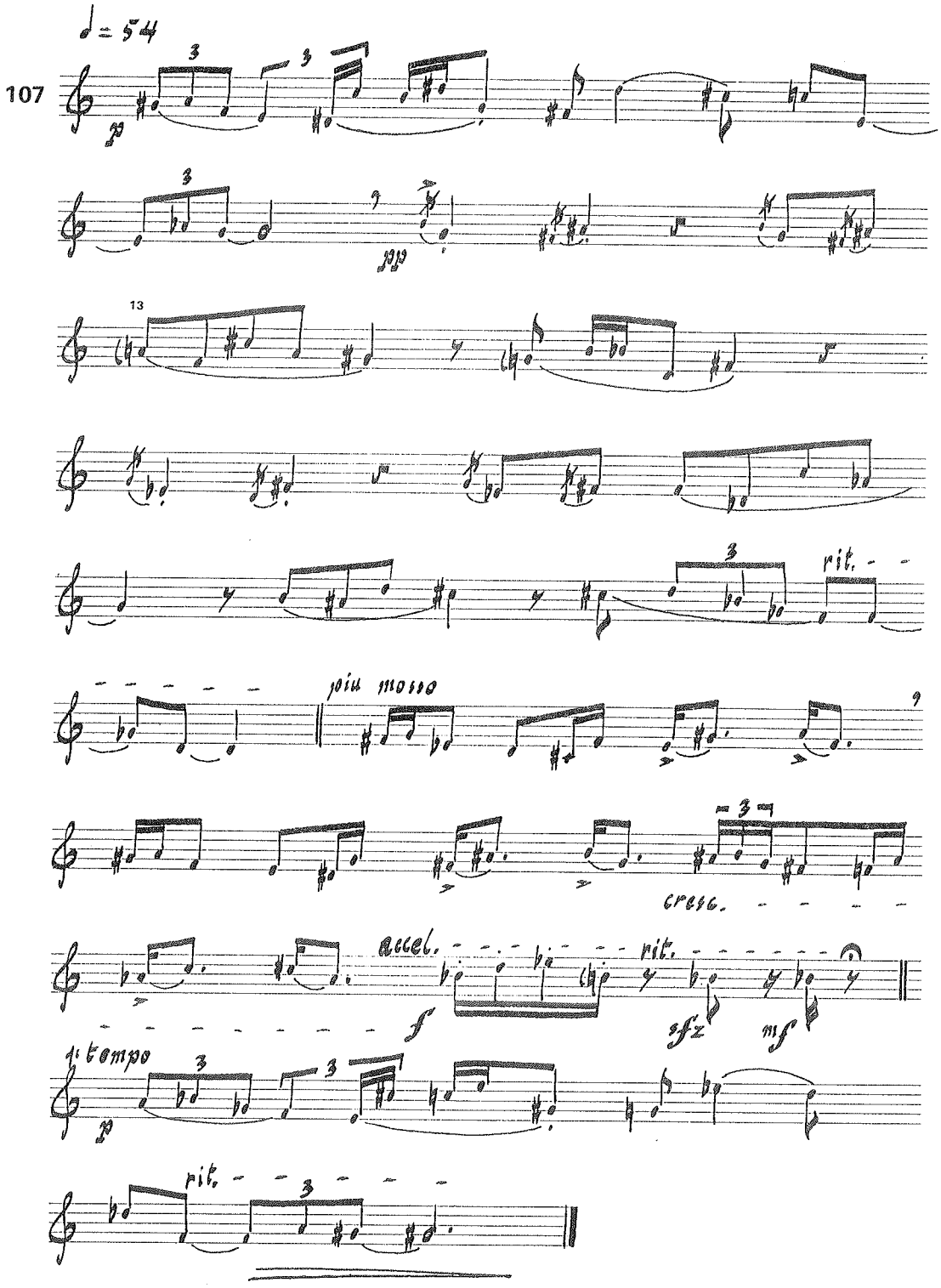
El último grupo de ejercicios de este libro están compuestos a una sola voz, como resumen solfístico de todo nuestro trabajo. Como hemos venido repitiendo constantemente, no es necesario que estos ejercicios sean los últimos que practiques, siendo preferible que los intercales entre la práctica de otros de este mismo libro. Así harás más ameno tu trabajo. Aunque hemos evitado todo tipo de virtuosismo vocal, impropio de un texto de Solfeo, alguno de estos ejercicios es francamente difícil, por lo que debes trabajarlos todos con el mayor detenimiento:

Serie:

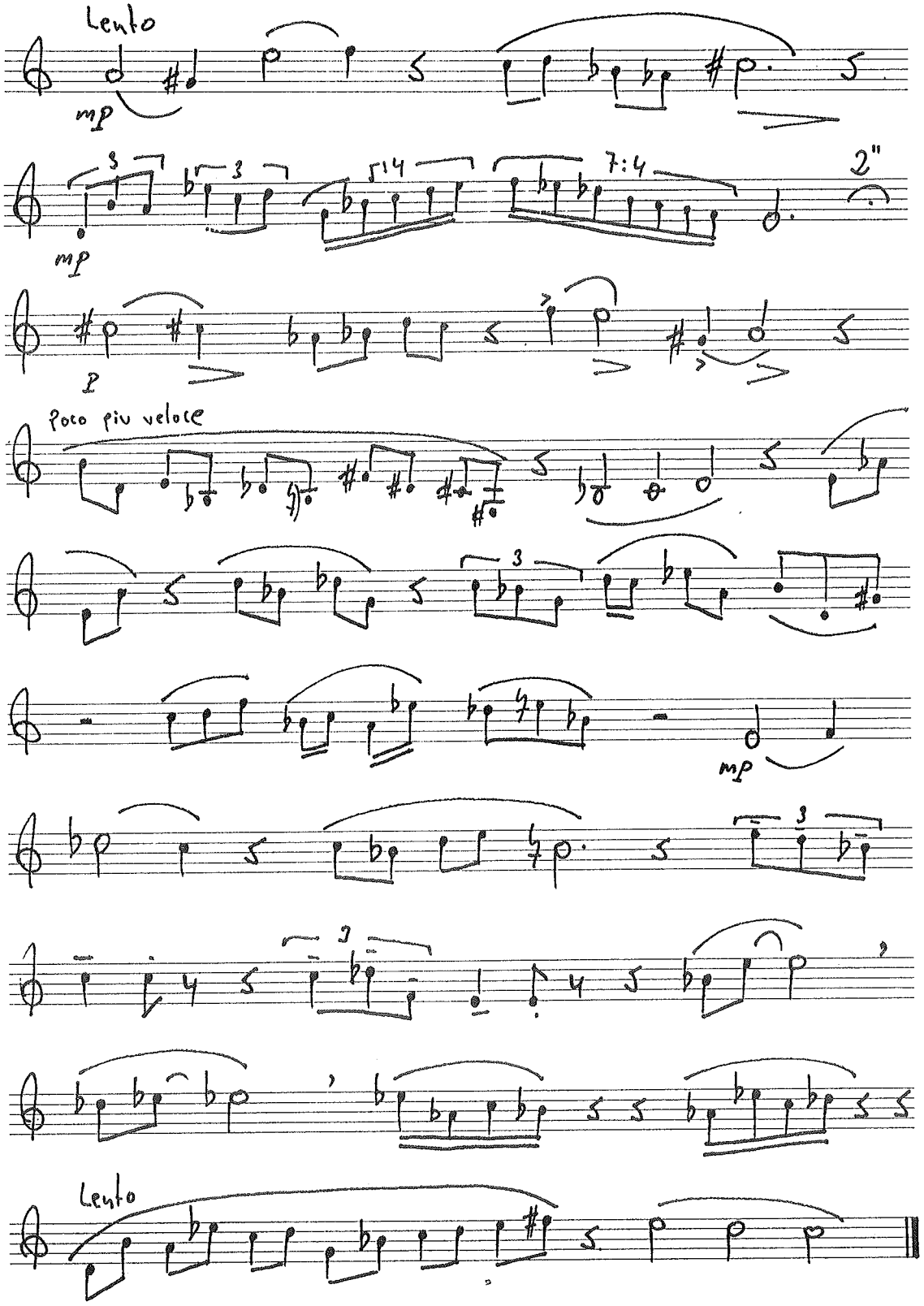


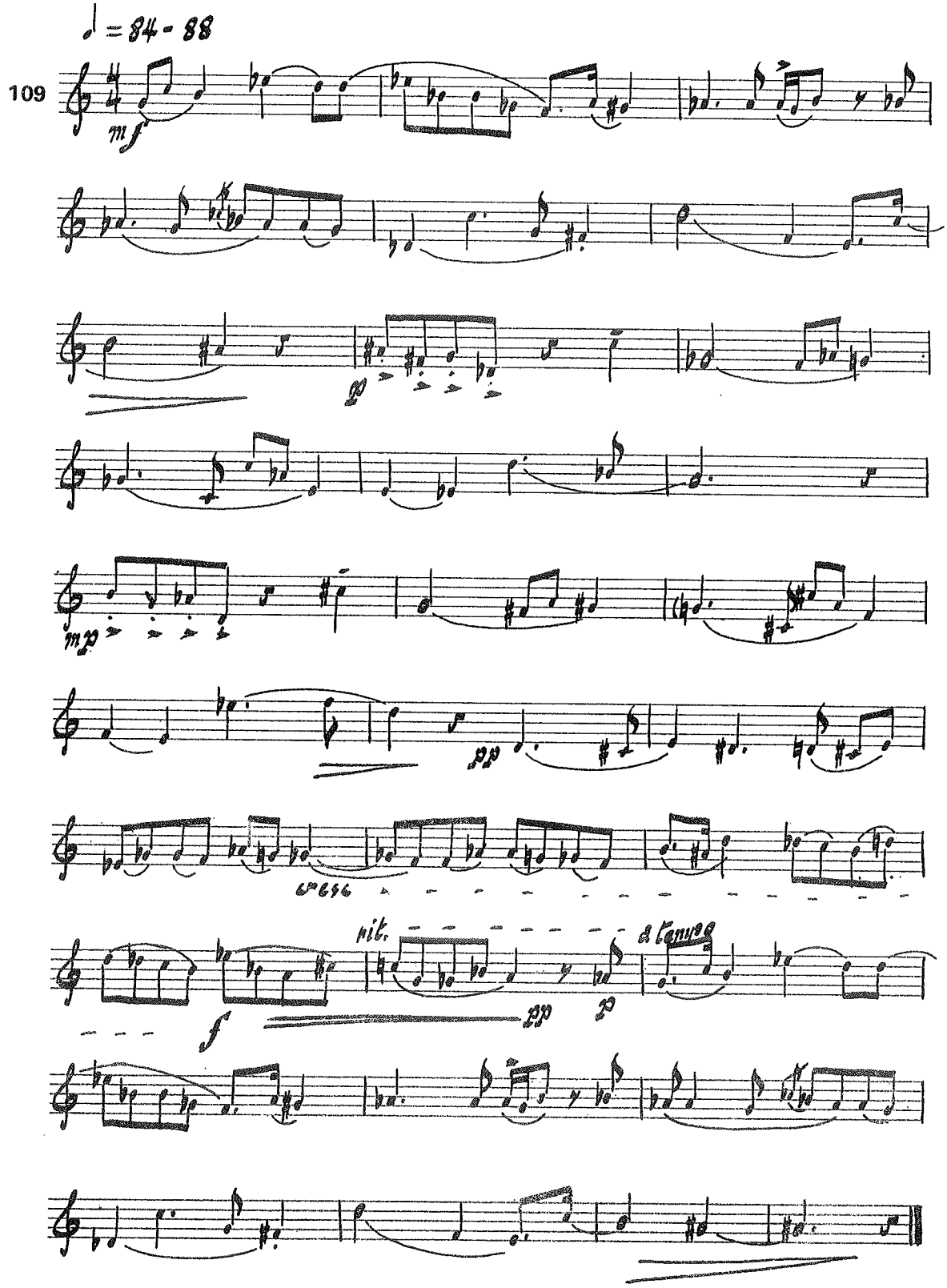


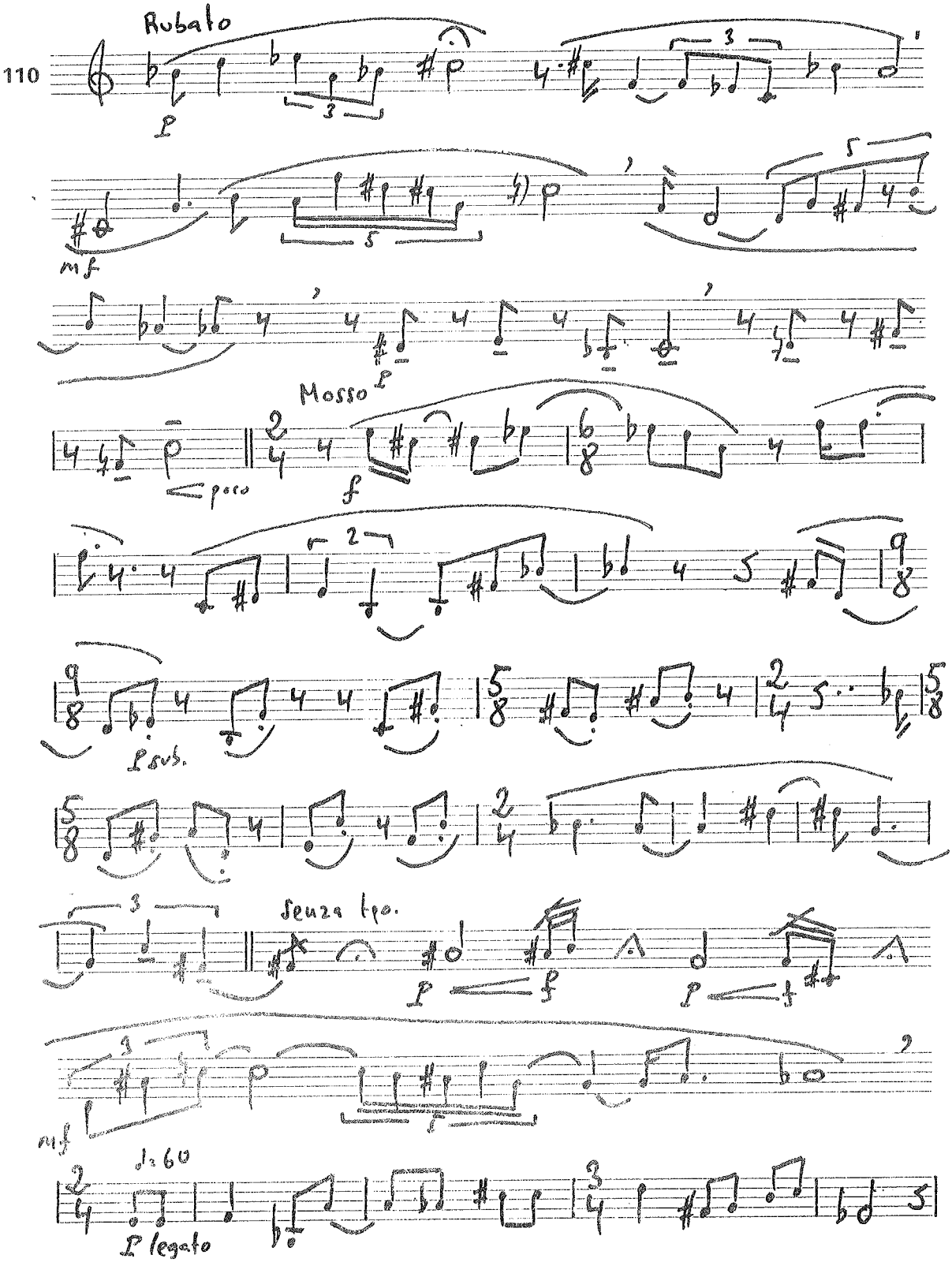

♩:10; Andante
106
mp
3

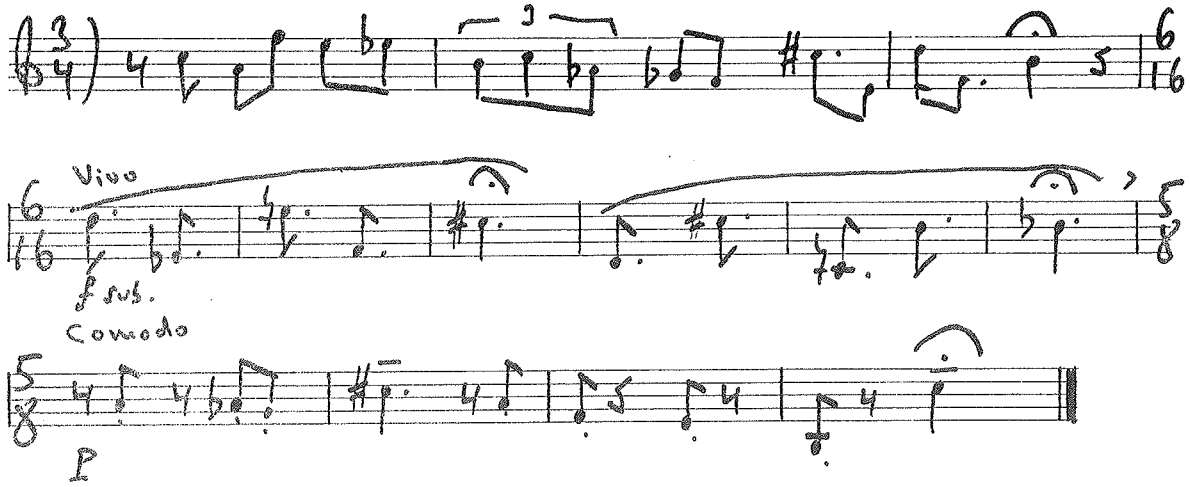


[13] Aunque nunca está de más el empleo de alteraciones de precaución para evitar despistes, repetimos que en este tipo de escritura sin compasear entendemos que una alteración afecta exclusivamente a la nota que la lleva.


108
Lento
mp
3
3
5:4
7:4
2"
mp
p
Poco piu veloce
3
mp
3
3
Lento


♩ = 84 - 88
109
mf
p
mp
pp
cresc.
mit.
a tempo
f
pp
p


Rubato
110
Mosso
poco
Senza tpo.
♩= 60
P legato



Estos últimos ejercicios tienen algo de resumen de todas las dificultades de entonación que hemos trabajado a lo largo de los cinco libros de la serie C. Deliberadamente evitamos cerrar el libro con ejercicios de «circo solfístico», materialmente irrealizables. Es mucho mejor que, incluso estos últimos ejercicios, sean perfectamente solfeables y «controlables» intervalo a intervalo, dentro de su alta dificultad. Como también hemos repetido varias veces, no practicamos en la serie C ejercicios sobre grafías no pentagramáticas, por no ser una materia propiamente de trabajo de entonación. En las series A y B hemos dedicado amplio espacio a la teoría y práctica de ese y otros tipos de grafías no convencionales.

Creemos poderte asegurar que con la práctica que has realizado hasta aquí —y especialmente si la has complementado con la entonación de cuanta música vocal, con instrumento, a voz sola o en coro, haya llegado hasta ti—, estás en perfectas condiciones de «escuchar» mentalmente cualquier línea melódica sin necesidad alguna de hacerla sonar a un instrumento. Y este tipo de adiestramiento es importantísimo en cualquier faceta musical.

Te reiteramos las gracias por el esfuerzo que nos has dedicado, en la seguridad y en el deseo de que te hayan sido muy útiles para tu futura práctica como músico.

Los cuatro compositores que se mencionan en el prólogo son autores, en concreto, de los ejercicios siguientes:

Jesús Rueda: 63, 64, 68, 71, 77, 82, 84, 90, 99, 104, 105, 106.

Consuelo Díez: 65, 70, 73, 74, 78, 83, 92, 102.

Marisa Manchado: 66, 67, 76, 87, 88, 93, 94, 97, 100, 103, 108.

Antonio José Flores: 69, 72, 75, 79, 80, 81, 85, 86, 89, 91, 95, 96, 98, 101, 107, 109.

linea

© Copyright 1984 by José Luis Termes
℗ EDICIONES LINEAS - Santa Engracia, 104 - 28003 Madrid (España)
Depósito legal : M. 29.873-1991
I.S.B.N.: 84-85971-16-7
Impreso en España por Gráficas MAN, S.L. - C/ Atenas, 9 - 28980 Parla (Madrid)
Compuesto en JALME - Juan de Olías, 12 - 28020 Madrid

e