



**JOSE LUIS TEMES**

**TRATADO  
DE  
SOLFEO  
CONTEMPORANEO  
II c**

**JOSE LUIS TEMES**

**TRATADO  
DE  
SOLFEO  
CONTEMPORÁNEO**

**IIc: Entonación**

línea

## 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 Têmes, autor del Tratado, nace en Madrid en 1956. Estudia principalmente con los profesores Labarra, Sopena, 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.

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

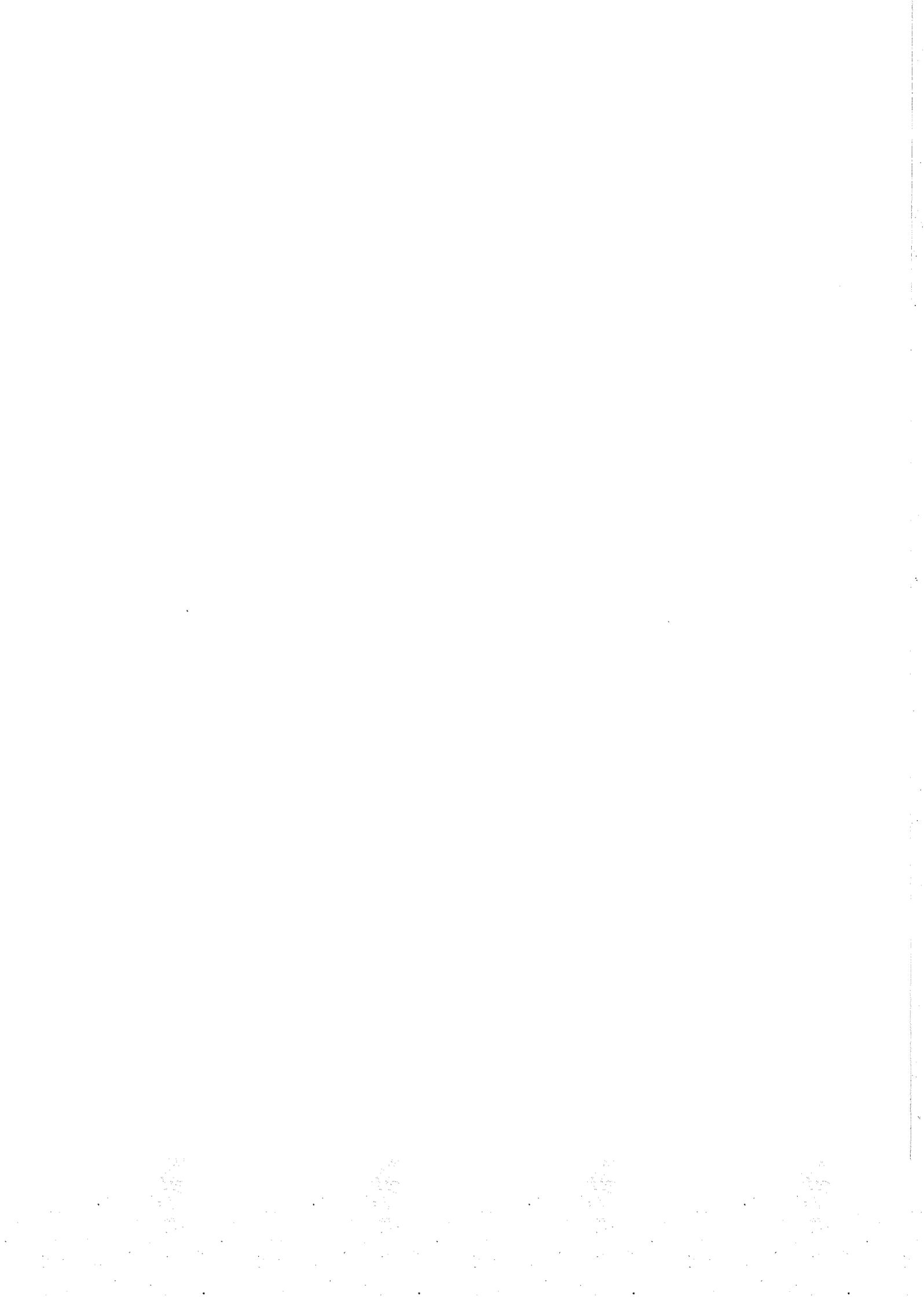
Reservados todos los derechos. Ni la totalidad, ni parte de este libro, puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética, o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de Ediciones Línea.

## EL CUADERNO II C

Si en el cuaderno I C sentábamos las bases de una buena entonación a través de ejercicios en Do Mayor y La menor, la primera parte de este segundo cuaderno va a estar dedicada al mismo tipo de trabajo aplicado ahora a las ocho tonalidades de nuestro sistema con una y dos alteraciones propias, es decir: Sol M, Mi m, Fa M, Re m, Re M, Si m, Si b M y Sol m. Hemos optado en toda esta primera parte por incluir ejercicios muy breves y concisos; con ello pretendemos que cuando los leas tengas siempre presentes los tres puntos básicos de cada tonalidad (es decir, las notas tónica, modal y dominante) y las cadencias que implican los diversos movimientos melódicos. Quizá observes también en todos estos ejercicios una cierta insistencia y reiteración sobre la tónica y la dominante, lo que pudiera parecer en contra de la estética y elegancia de algunas frases; pero pensamos que un texto como éste, la calidad estética de sus ejemplos, aun siendo importante, debe estar subordinada a su interés didáctico y su validez para ejercitarnos progresivamente en la entonación de los diversos intervalos.

Terminado ese primer bloque en cada una de las ocho tonalidades antedichas, incluimos una serie de melodías más extensas en los mismos tonos, y después otra con su posible armonización para cantar con acompañamiento instrumental. Con la tercera parte nos iniciaremos en la práctica de las alteraciones accidentales, que trabajaremos primero en ejercicios sin medida y después en forma de melodías con modulaciones. Por último incluimos una serie de ejercicios corales tomados de grandes autores con uso moderado de alteraciones accidentales. Una colaboración especial para este texto del compositor José Luis Turina, planteado bajo una estética algo diferente, cerrará nuestro trabajo en este segundo cuaderno de entonación.

Evidentemente, un texto didáctico no es más que una guía y una orientación. El verdadero trabajo lo tiene que hacer el profesor y el alumno, quienes quedan con toda libertad para introducir variantes en el sistema que nosotros proponemos o alterar el orden de los ejercicios —según las necesidades, características y aptitudes de cada alumno— y para determinar las actividades complementarias que en cada caso crean oportunas. A ellos corresponde también el trabajo del aspecto del Solfeo que no puede hacerse a través de un libro: el estudio y práctica de los dictados musicales, tarea inversa a la que en este cuaderno tratamos.



Practicadas ya en el cuaderno I C las escalas y tonalidades de Do M y de La m, comenzaremos este segundo cuaderno de entonación practicando otras tonalidades con una y dos alteraciones propias, es decir: Sol M, Mi m, Fa M, Re m, Re M, Si m, Si b M y Sol m.

Observarás que al comienzo de cada nueva tonalidad incluimos un primer ejercicio de entonación que parte siempre de la nota La del tercer espacio en clave de Sol. La razón es la siguiente: esa nota es la que se toma universalmente como punto de partida para cualquier afinación, y es también la que nos da el diapasón tradicional, utensilio que por ser muy manejable —tanto en su versión de horquilla como de boca— te aconsejamos tengas siempre a mano cuando estudies entonación. Comoquiera, pues, que ese La es siempre nuestro punto de partida, hemos de ingeniárnoslas para saber construir a partir de él la escala de cada tonalidad a trabajar, y localizar muy especialmente sus tres notas básicas: la tónica (I grado), la nota modal (III grado) y la dominante (V grado). El primer ejercicio en cuestión te muestra el camino a seguir para construir la escala de la tonalidad buscada, a partir de ese La del diapasón. Y debes recurrir a él cada vez que retomes el estudio de esa tonalidad.

Toda esta primera sección de ejercicios es para que la entones sin acompañamiento, aunque es aconsejable que de cuando en cuando tu profesor te acompañe con un instrumento polifónico para mostrarte posibles armonizaciones. Procura también entonar en la tesitura real de las notas, con lo que poco a poco irás asociando un sonido determinado con su nombre de nota.

### TONALIDAD DE SOL MAYOR

Comencemos trabajando los intervalos más tonales y sencillos de la escala de Sol M. Evitamos los intervallos de séptima, así como los aumentados y disminuidos.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The exercise is divided into eight numbered phrases, each separated by a double bar line. The notes are as follows:

- Phrase 1: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter).
- Phrase 2: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter).
- Phrase 3: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter).
- Phrase 4: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter).
- Phrase 5: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter).
- Phrase 6: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter).
- Phrase 7: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter).
- Phrase 8: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter).

<sup>1</sup> Aunque a veces sea un camino más largo, después del La del diapasón iremos casi siempre a la nota Mi, que por ser su quinta armónica es la nota más evidente de entonación a partir de aquel La. Cuando tengas mayor práctica en la construcción de escalas a partir del La del diapasón podrás ir por caminos más cortos que los que ahora proponemos.

<sup>2</sup> En todos estos ejercicios sin compases entenderemos que una alteración accidental afecta a todas las notas de su mismo nombre hasta el final de cada ejercicio.

3 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

<sup>3</sup> Es conveniente recordar al comienzo de cada página la clave en la que corresponde leer. Y cuando manejamos varias claves debemos recordarlo incluso al comienzo de cada renglón, para evitar errores al lector.

Veamos ahora estos mismos intervallos formando breves diseños melódicos. Deliberadamente evitamos todo discurso excesivamente facilón o pegadizo, lo que te conduciría a entonar memorizando el melodismo o «soniquete» de cada ejercicio, y no por auténtico conocimiento y dominio de los diferentes intervallos. Este, a nuestro juicio, ha sido el principal defecto de buena parte de los antiguos tratados de entonación: proponer canciones muy agradables y melodiosas que el alumno aprende y canta de memoria con toda corrección a la segunda o tercera lectura, pero que no le enseñan en absoluto a conocer por sí mismo los distintos movimientos interválicos. Hemos visto casos de alumnos que han trabajado con tales métodos cantar maravillosamente canciones con cinco o seis alteraciones propias y frecuente uso de accidentales —tras un tiempo de estudio y acompañándoles al piano— y ser después completamente incapaces de entonar por sí mismos un sencillo ejercicio en Do M a primera vista.







Con la siguiente serie de notas sin medida continuamos el estudio de la tonalidad de Sol M, pero incluyendo ahora saltos algo más complicados. Después jugamos melódicamente con esos mismos saltos.

74 75

76

77

78 79

80 81

82 83

84 85 86

87 4

88 89

90 91

<sup>4</sup> Examinados aisladamente y como melodías independientes, algunos de los ejercicios propuestos pueden parecer ambivalentes desde el punto de vista tonal. Este, por ejemplo, comienza por un movimiento que pudiera parecer de Mi m.

92 93

94 95

5

96

97

98

99

100

101

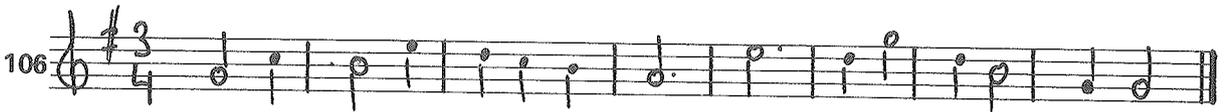
102

<sup>5</sup> Aunque no es una opinión muy generalizada, algunos teóricos opinan que una alteración accidental afecta únicamente a las notas de igual nombre Y MISMA OCTAVA que la nota que la lleva. Por ello, y para evitar confusiones, puede ser conveniente volver a escribir una alteración accidental cuando una nota que debe ser alterada no es de la misma octava que su anterior homónima alterada.

103 

104 

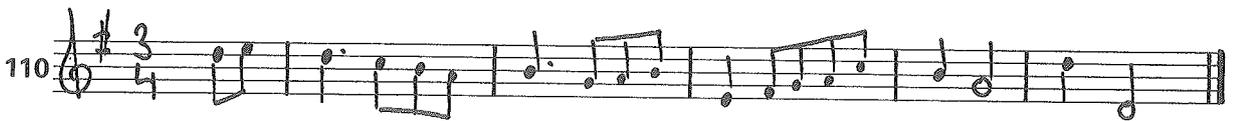
105 

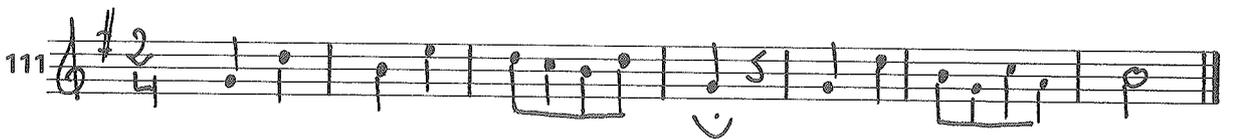
106 

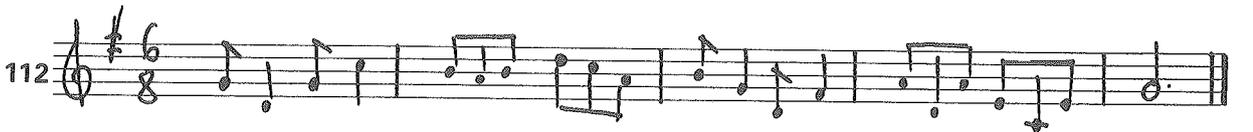
107 

108 

109 

110 

111 

112 

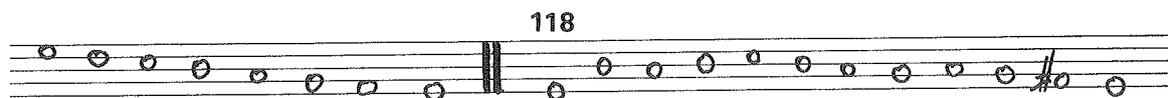


### TONALIDAD DE MI MENOR

El estudio de cada tonalidad menor lo dividiremos en tres partes: *a*) escala con el VII grado propio; *b*) escala con el VII grado alterado ascendentemente, y *c*) combinación de ambas. Si tienes alguna duda sobre la formación de las escalas menores puedes consultar los textos teóricos I A y II A.

Como siempre, cada sistema lo trabajamos primero sin medida y después en breves ejercicios melódicos.

Insistimos una vez más en que no debes conformarte con entonar los ejercicios que nosotros proponemos, sino intentar escribir tus propias melodías en cada tonalidad. Acaso al principio no sean especialmente interesantes, pero poco a poco irás adquiriendo esa habilidad. Tu profesor te orientará sobre algunas normas básicas para escribir estos primeros ejercicios tuyos (primera y última notas, etc.).



Musical score for measures 123-146. The score is written on ten staves, each containing two measures. The measures are numbered 123 through 146. The notation includes notes, rests, and bar lines. The key signature is one sharp (F#).

Measures 123-124: Staff 1. Measure 123 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Measure 124 is separated by a double bar line.

Measures 125-127: Staff 2. Measure 125 starts with a bass clef. Measure 127 is separated by a double bar line.

Measures 128-129: Staff 3. Measure 128 starts with a bass clef. Measure 129 is separated by a double bar line.

Measures 130-131: Staff 4. Measure 130 starts with a bass clef. Measure 131 is separated by a double bar line.

Measures 132-135: Staff 5. Measure 132 starts with a bass clef. Measure 135 is separated by a double bar line.

Measures 136-137: Staff 6. Measure 136 starts with a bass clef. Measure 137 is separated by a double bar line.

Measures 138-139: Staff 7. Measure 138 starts with a bass clef. Measure 139 is separated by a double bar line.

Measures 140-142: Staff 8. Measure 140 starts with a bass clef. Measure 142 is separated by a double bar line.

Measures 143-144: Staff 9. Measure 143 starts with a bass clef. Measure 144 is separated by a double bar line.

Measures 145-146: Staff 10. Measure 145 starts with a bass clef. Measure 146 is separated by a double bar line.

147 148

149 150

151 152 153

154 155

156 157

158  $\frac{2}{4}$

159  $\frac{2}{4}$

160  $\frac{3}{4}$

161  $\frac{3}{4}$

<sup>6</sup> Cuando en una armadura hemos de indicar que el Fa es sostenido, lo solemos hacer en el Fa de 5.<sup>a</sup> línea. Pero alguna vez lo verás indicado en el Fa de 1.<sup>er</sup> espacio (hablando siempre en clave de Sol).

162 

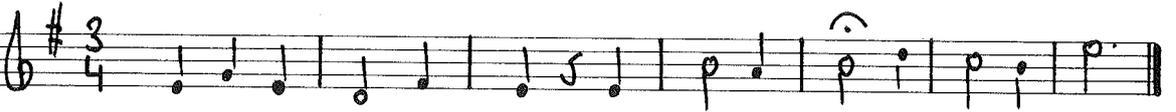
163 

164 

165 

166 

167 

168 

169 

170 

171 

172  $\frac{2}{4}$  

173  $\frac{3}{4}$  

174  $\frac{6}{8}$  

175  $\frac{2}{4}$  

176  $\frac{12}{8}$  

177  $\frac{3}{4}$  

178  $\frac{2}{4}$  

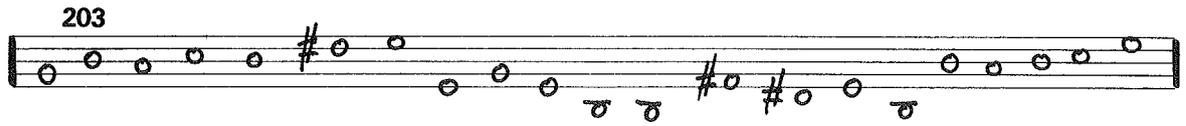
179  $\frac{9}{8}$  

180  $\frac{2}{4}$  

181  $\frac{4}{4}$  

Musical score for measures 182 through 201. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are as follows:

- 182: G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4
- 183: G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4
- 184: G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4
- 185: G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4
- 186: G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4
- 187: G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4
- 188: G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4
- 189: G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4
- 190: G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4
- 191: G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4
- 192: G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4
- 193: G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4
- 194: G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4
- 195: G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4
- 196: G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4
- 197: G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4
- 198: G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4
- 199: G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4
- 200: G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4
- 201: G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4

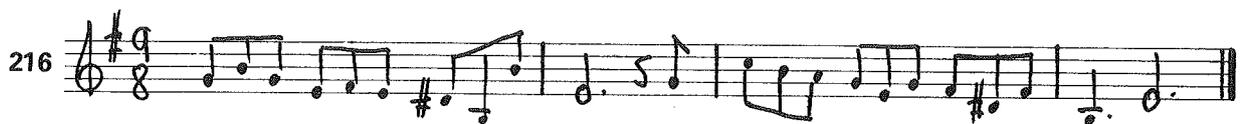


212 

213 

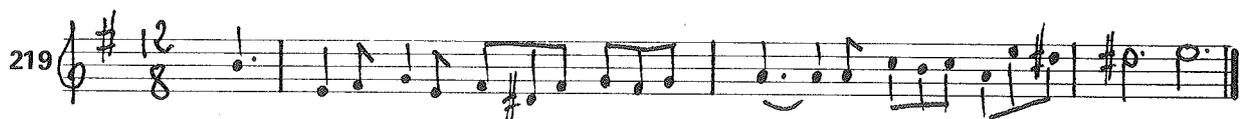
214 

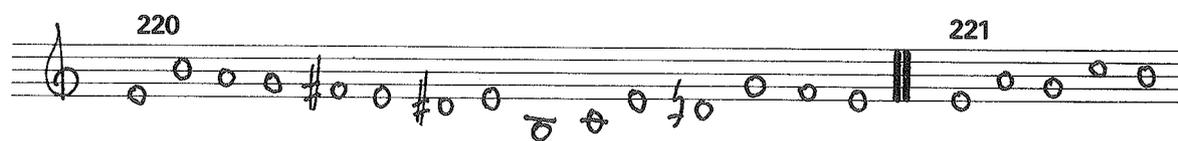
215 

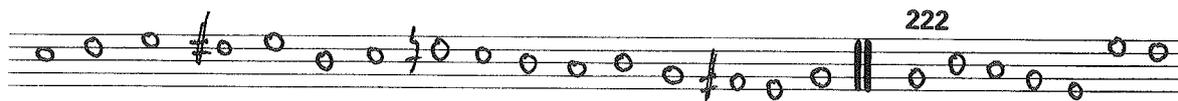
216 

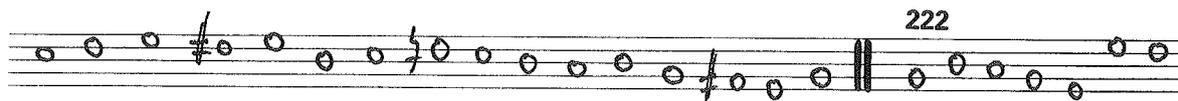
217 

218 

219 

220 

221 

222 

223

224

225

227

229

230

231

232

233

234

235 

236 

237 

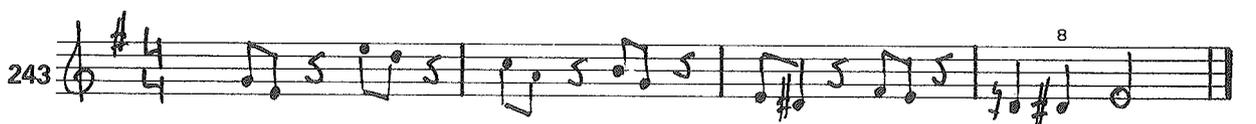
238 

239 

240 

241 

242 

243 

<sup>7</sup> Observa que esta anacrusa la forma una nota extraña al acorde de tónica.

<sup>8</sup> Como te explicará tu profesor, este tipo de movimiento melódico se denomina *cromatismo*. Profundizaremos en él en los ejercicios dedicados a las alteraciones accidentales.



Este sistema de trabajo seguido para Sol M y Mi m lo vamos a emplear en el resto de las tonalidades (mayores y menores, respectivamente) a trabajar en este cuaderno. Por ello, no volvemos a incluir más texto hasta el final de todo este bloque.

### TONALIDAD DE FA MAYOR

<sup>9</sup> Atención a esta cadencia final, que puede parecer extraña.



262 

263 

264 

265 

266 

267 

268 

269 

270 

271 

272 

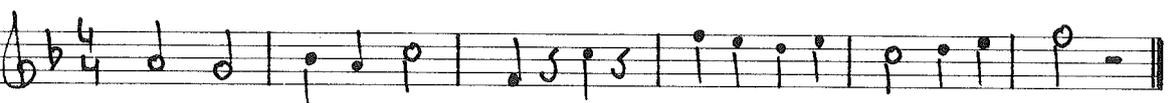
273 

274 

275 

276 

277 

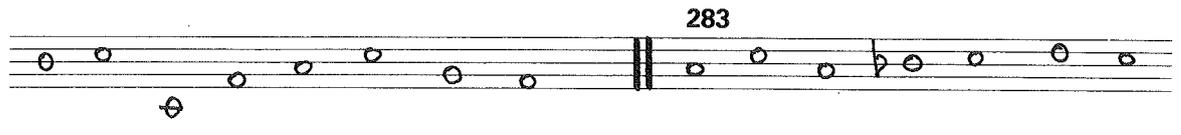
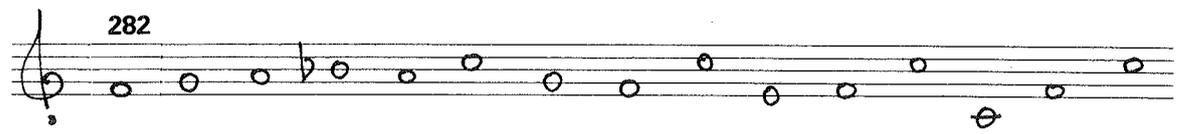
278 

279 

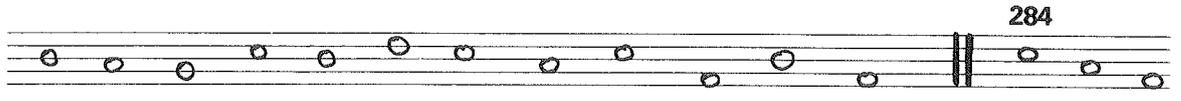
280 

281 

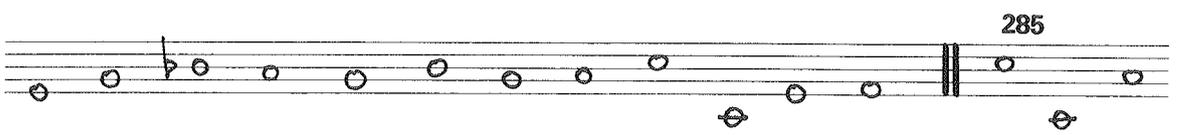
282



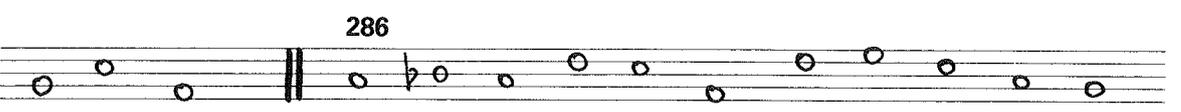
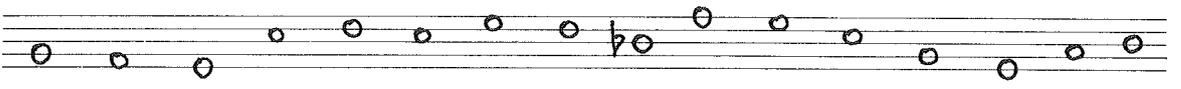
283



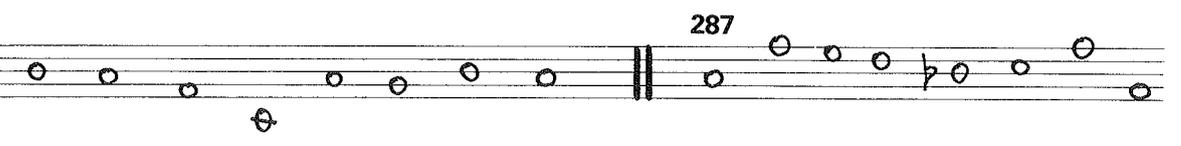
284



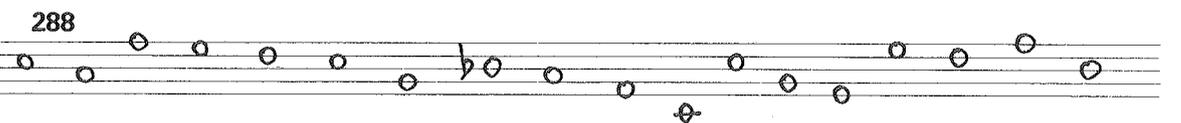
285



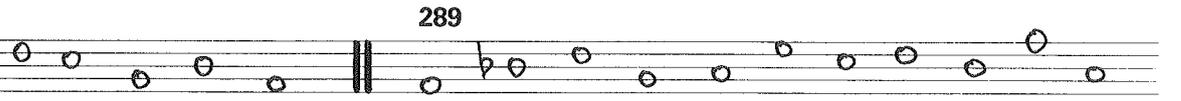
286



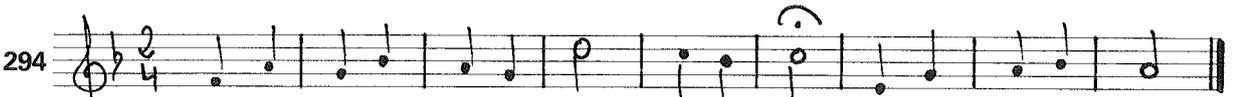
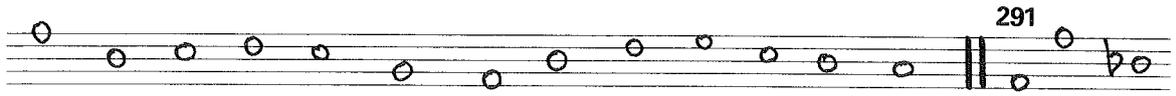
287

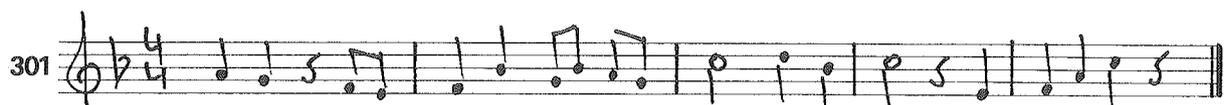


288



289





308 

309 

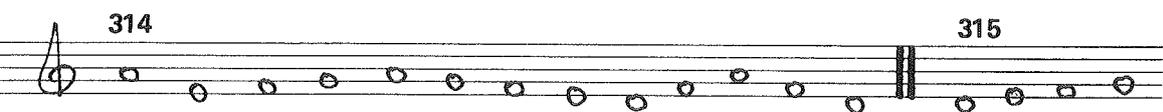
310 

311 

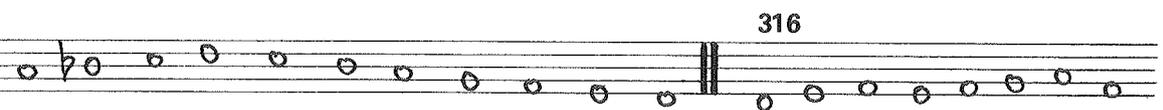
312 

313 

**TONALIDAD DE RE MENOR**

314 

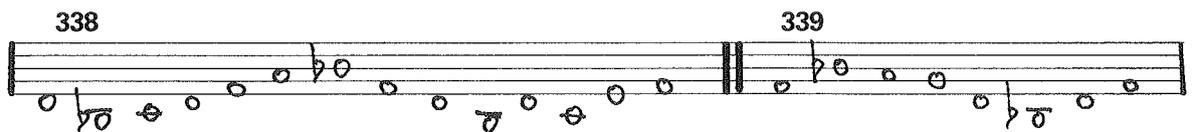
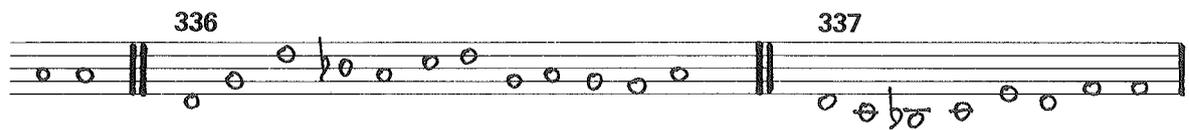
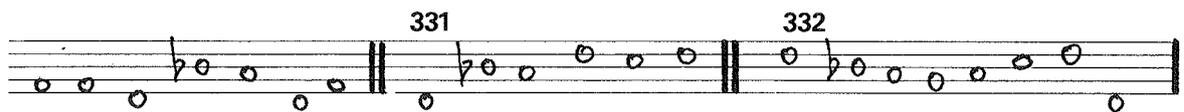
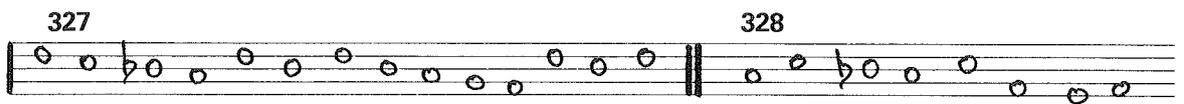
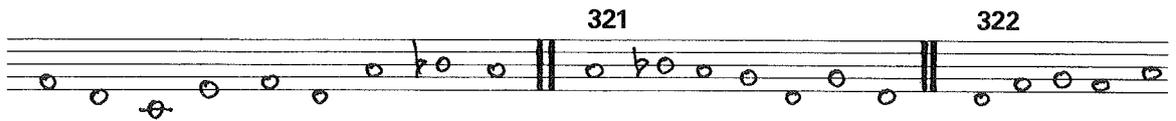
315

316 

316

317 

318



340 341

342

343 344

345

346

347

348

349

350

351

352 

353 

354 

355 

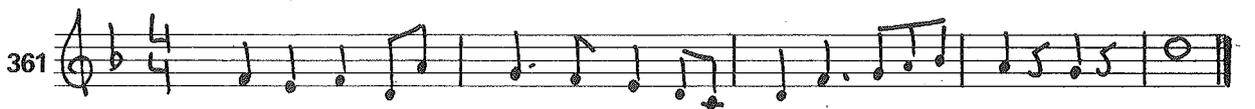
356 

357 

358 

359 

360 

361 

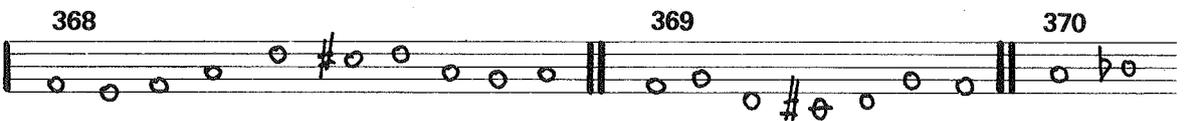
362 

363 

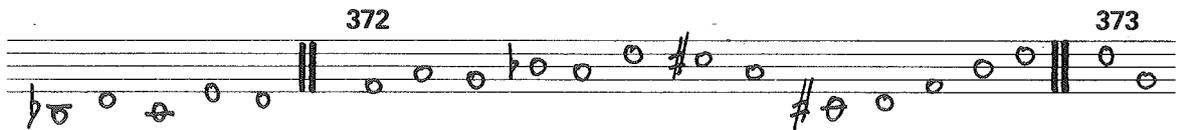
364 

365 

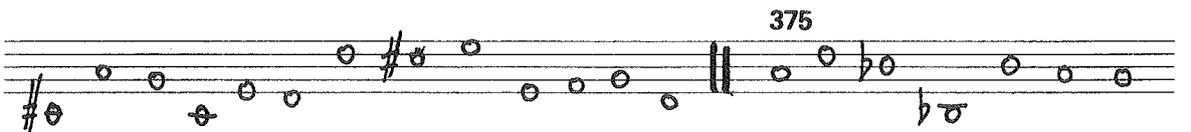
366 

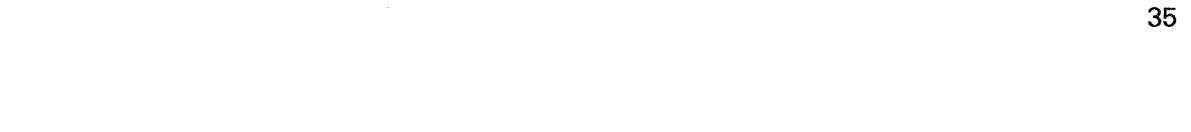
368 

369 

370 

371 

372 

373 

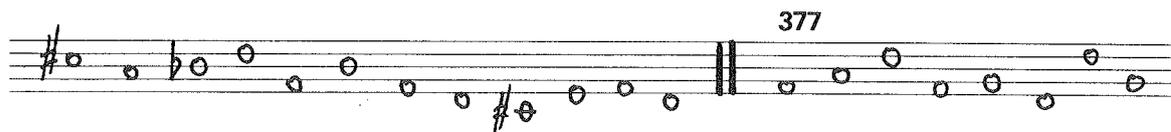
374 

375 

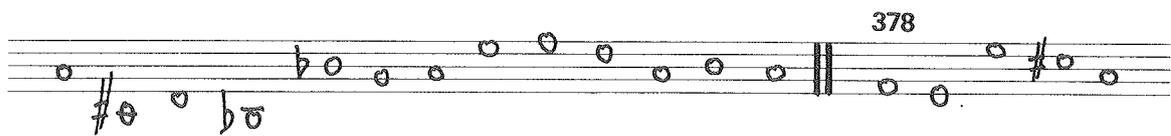
376



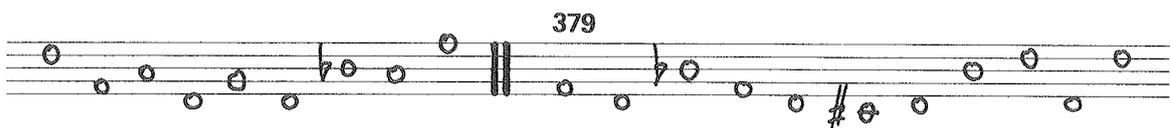
377



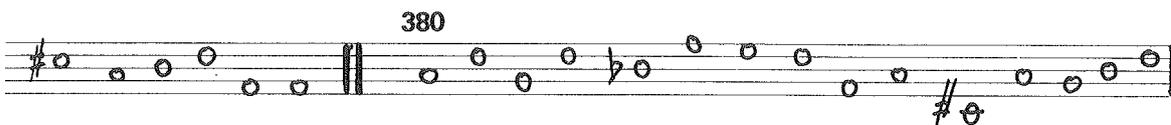
378



379



380



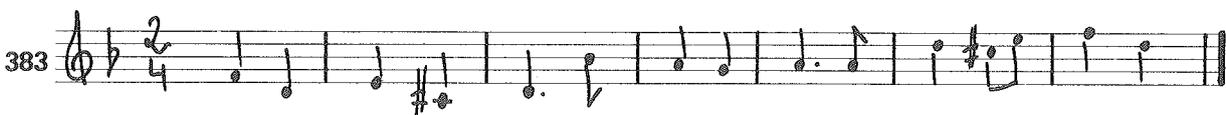
381



382



383



384



385



386 

387 

388 

389 

390 

391 

392 

393 

394 

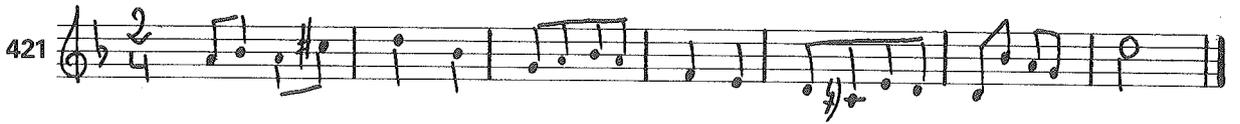
395 





419 

420 

421 

422 

423 

424 

425 

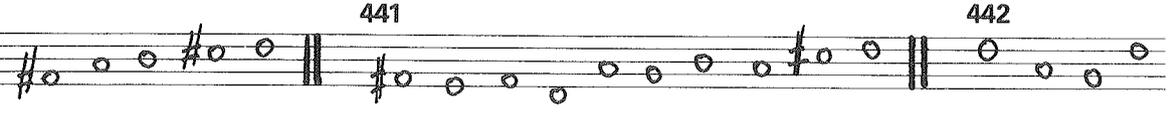
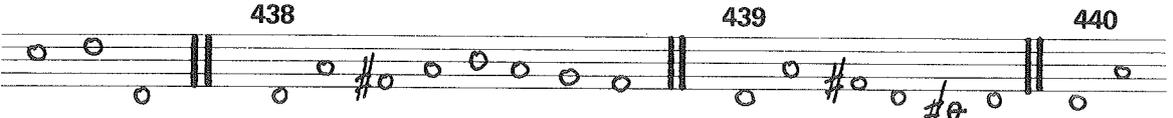
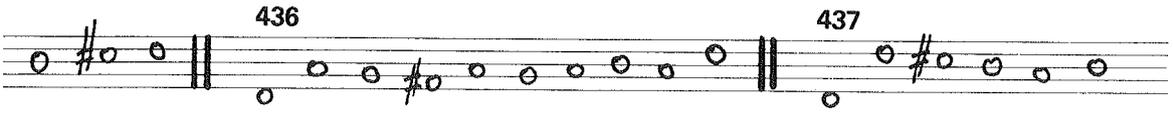
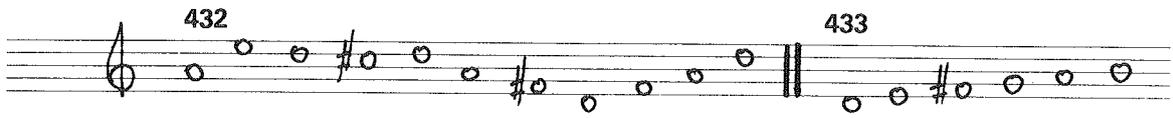
426 

427 

428 



TONALIDAD DE RE MAYOR



445

446

447

448

449

450

451

452

453

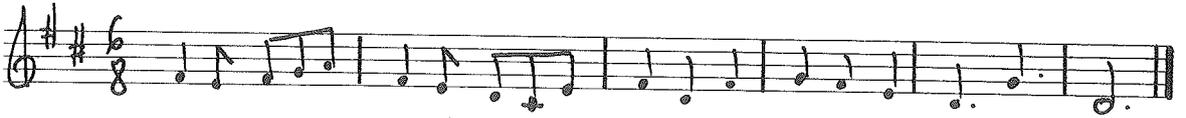
454

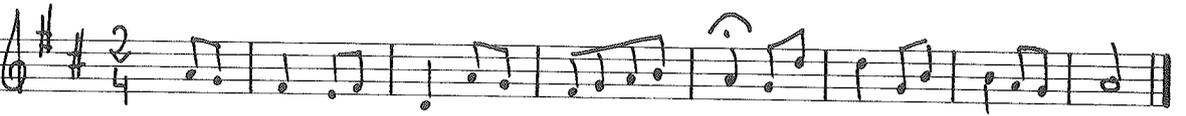
455

456

457 

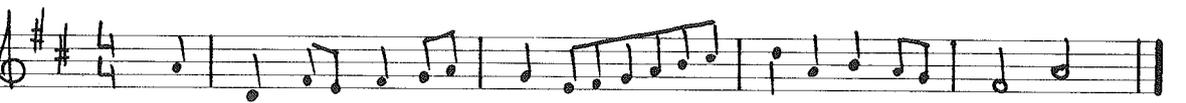
458 

459 

460 

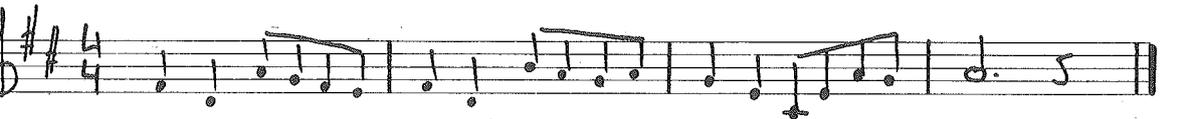
461 

462 

463 

464 

465 

466 

467 

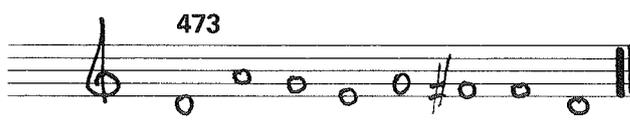
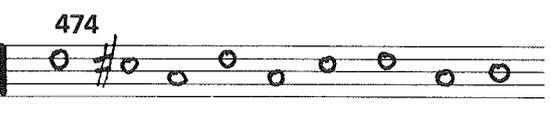
468 

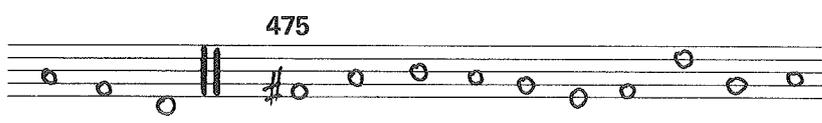
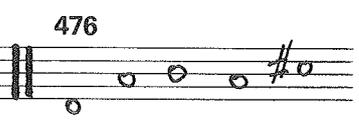
469 

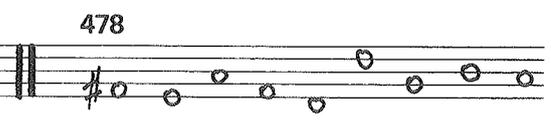
470 

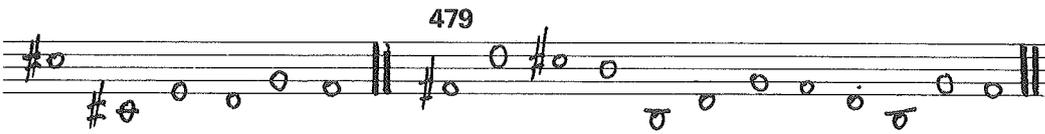
471 

472 

473  474 

475  476 

477  478 

479  480 

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

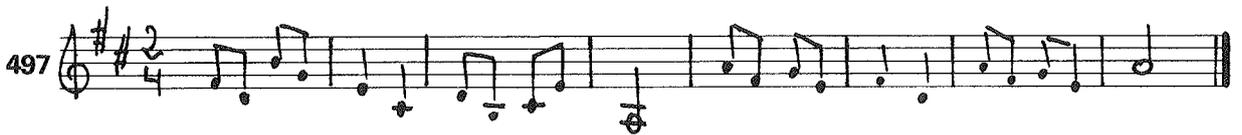
492 

493 

494 

495 

496 

497 

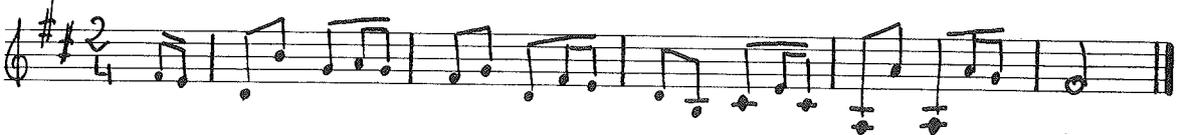
498 

499 

500 

501 

502 

503 

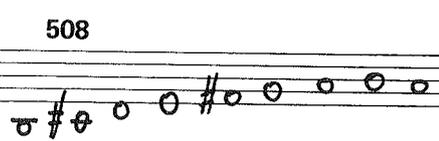
504 

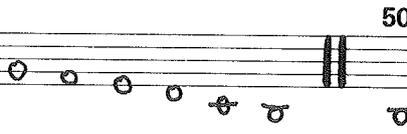
505 

506 

**TONALIDAD DE SI MENOR**

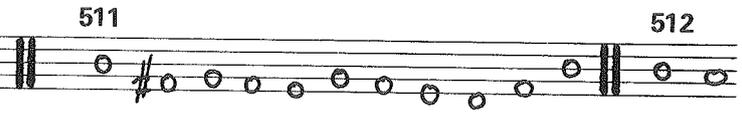
507 

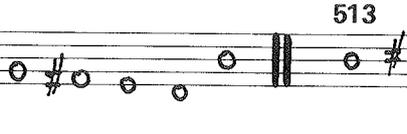
508 

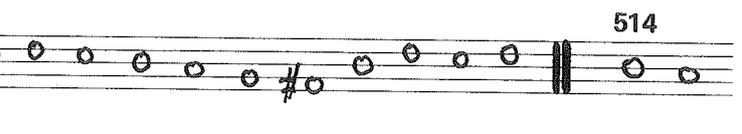
509 

510 

511 

512 

513 

514 

<sup>10</sup> He aquí un comienzo inhabitual en los ejercicios precedentes: como ves, la primera nota es una sensible.

515 516

517 518

519

520 521

522 523

524

525

526

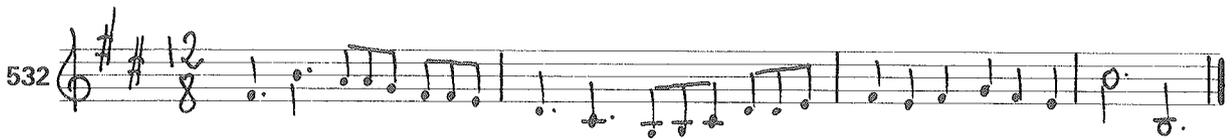
527

528

529 

530 

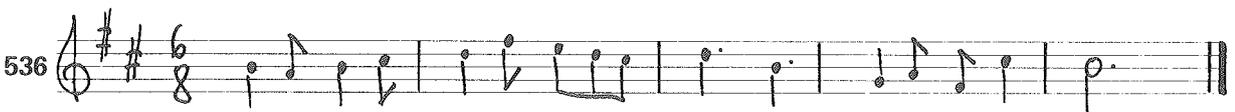
531 

532 

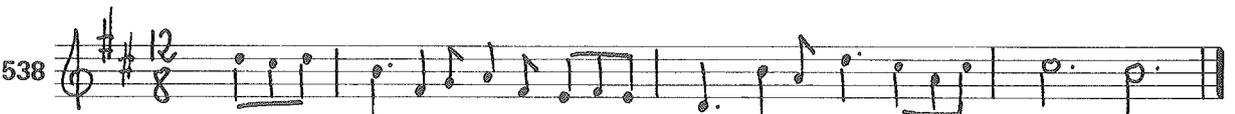
533 

534 

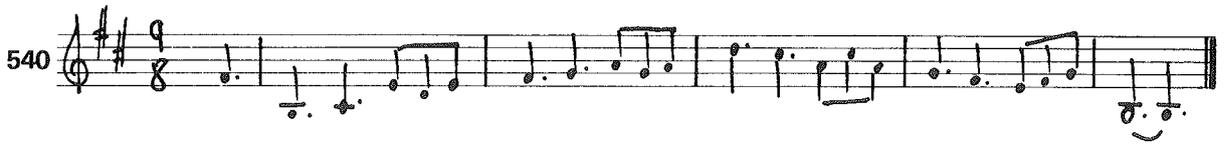
535 

536 

537 

538 

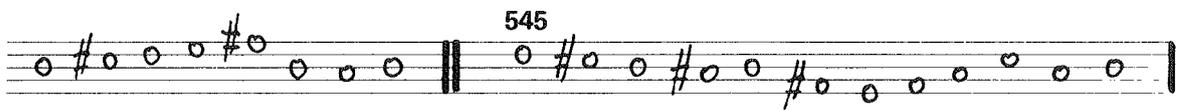
539 

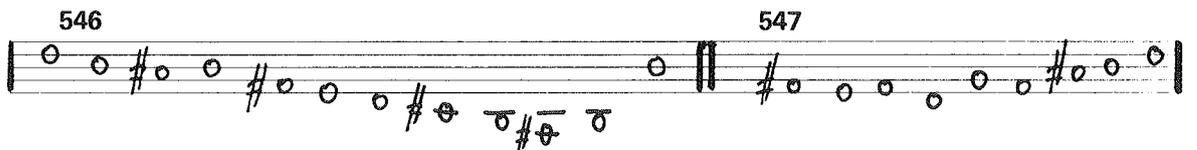
540 

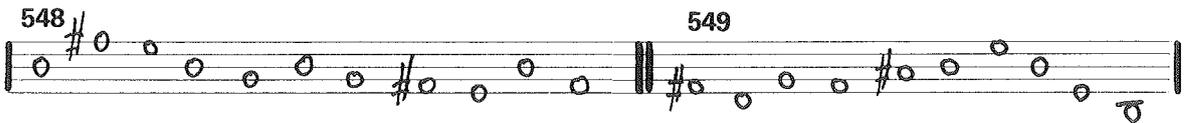
541 

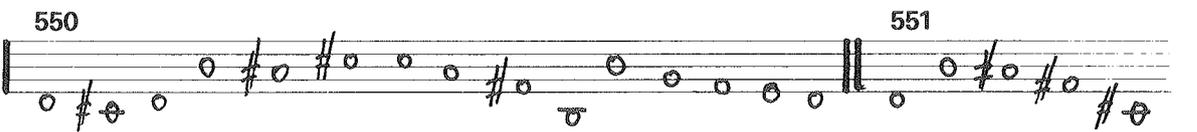
542 

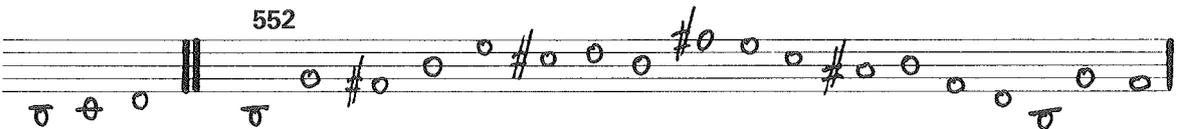
543 

544 

545 

546 

547 

548 

549 

550 

551 

552 

553 554

555

556

557

558 559

560

561

562

563

564

565 

566 

567 

568 

569 

570 

571 

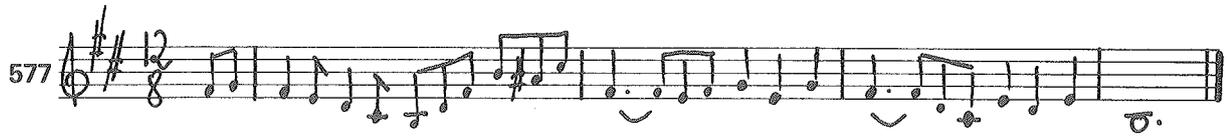
572 

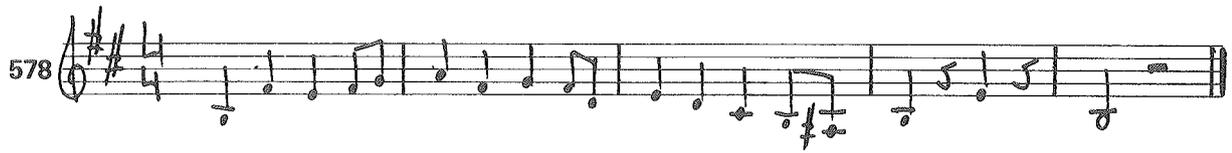
573 

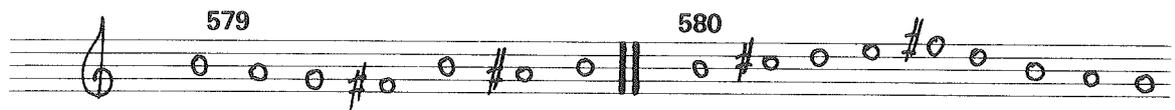
574 

575 

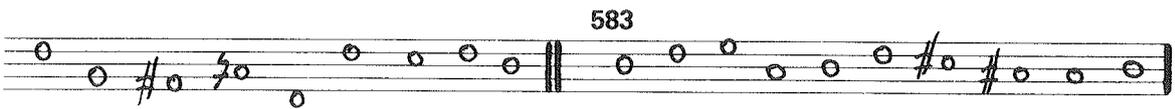
576 

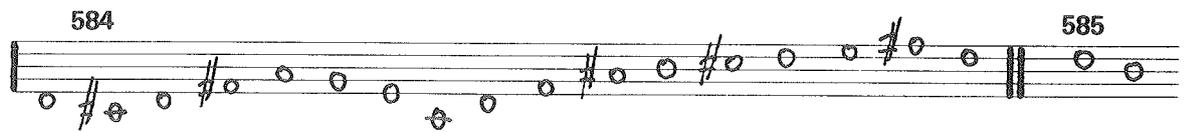
577 

578 

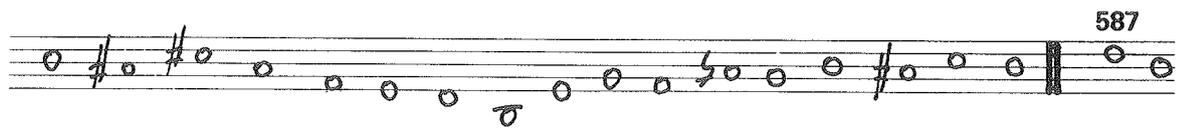
579 

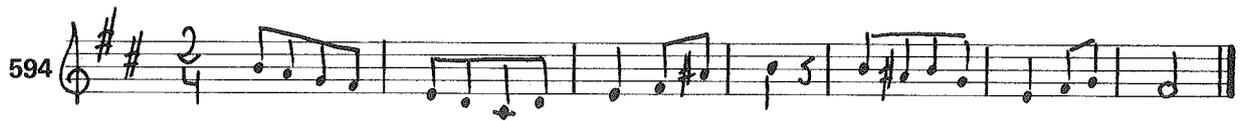
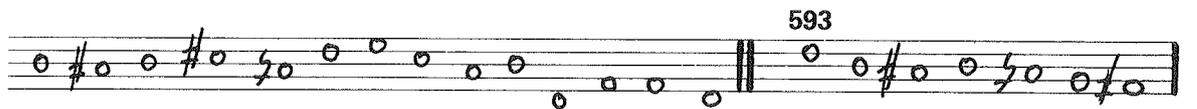
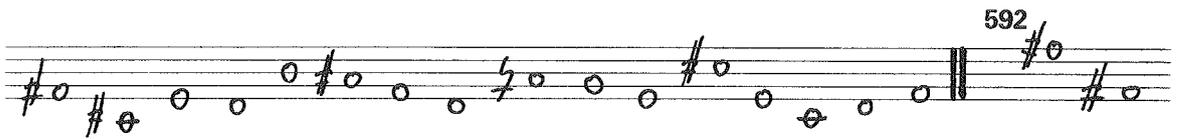
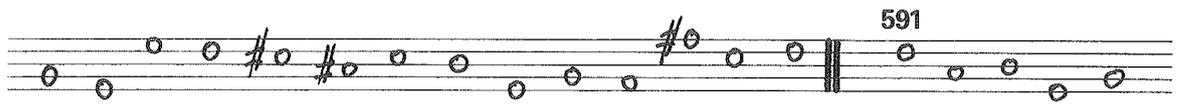
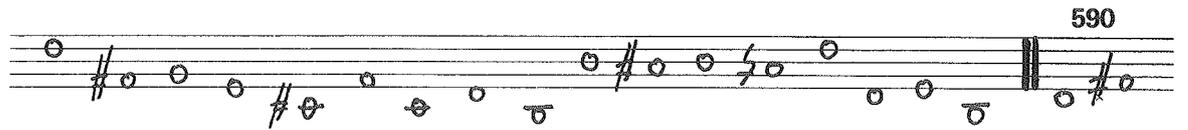
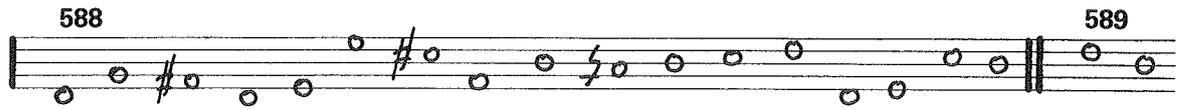
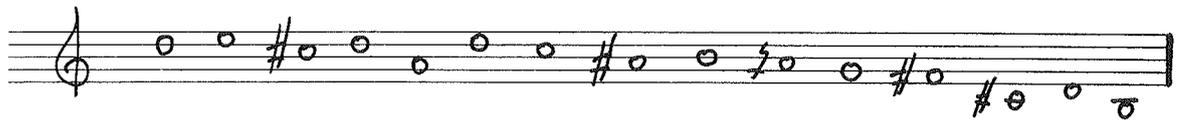
580 

581 

582 

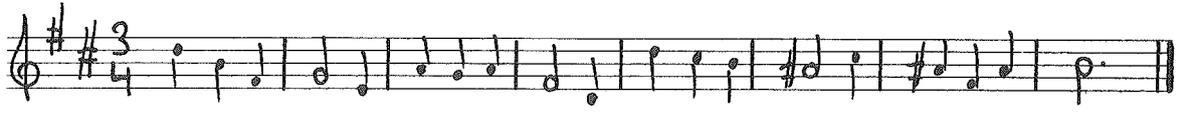
583 

584 



598  $\frac{2}{4}$  

599  $\frac{3}{4}$  

600  $\frac{3}{4}$  

601  $\frac{12}{8}$  

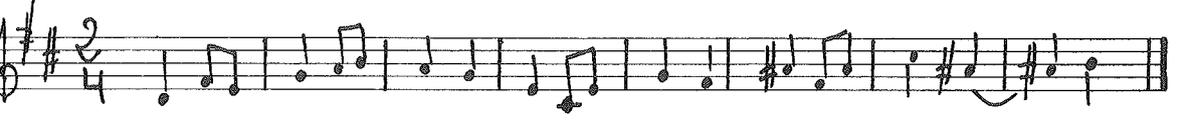
602  $\frac{4}{4}$  

603  $\frac{2}{4}$  

604  $\frac{4}{4}$  

605  $\frac{2}{4}$  

606  $\frac{9}{8}$  

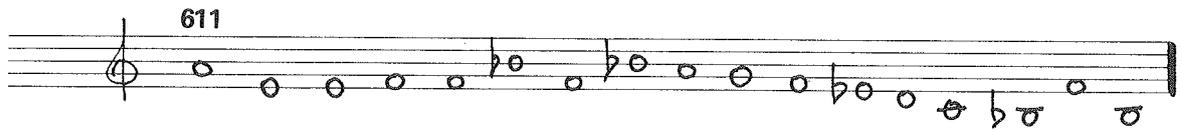
607  $\frac{2}{4}$  

608 

609 

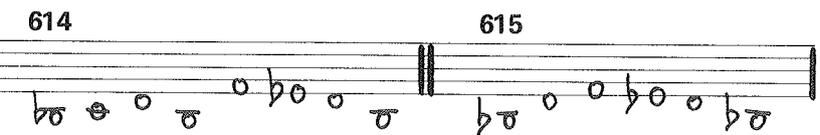
610 

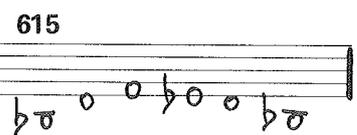
TONALIDAD DE SI BEMOL MAYOR

611 

612 

613 

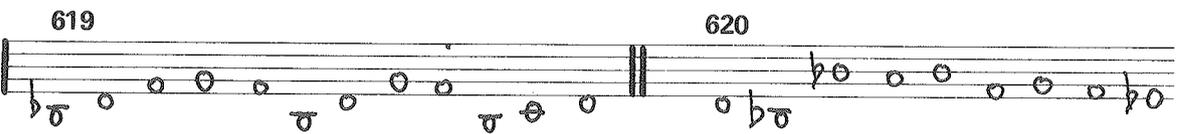
614 

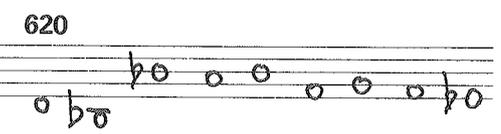
615 

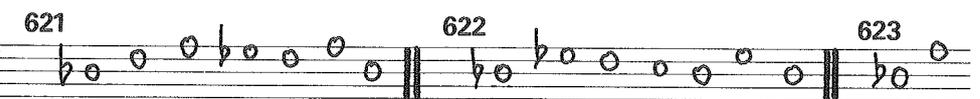
616 

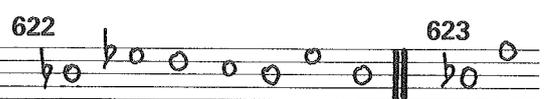
617 

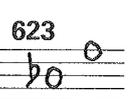
618 

619 

620 

621 

622 

623 

A musical score consisting of ten staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are primarily half notes and quarter notes, with some rests. The score is divided into measures by double bar lines, with measure numbers 624 through 636 printed above the staves. The notation includes various accidentals, such as flats and naturals, and some notes have stems pointing downwards.

637

638

639

640

641

642

643

644

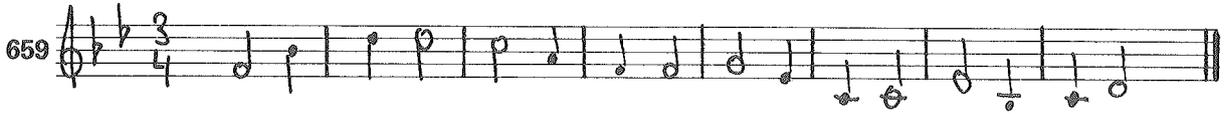
645

646

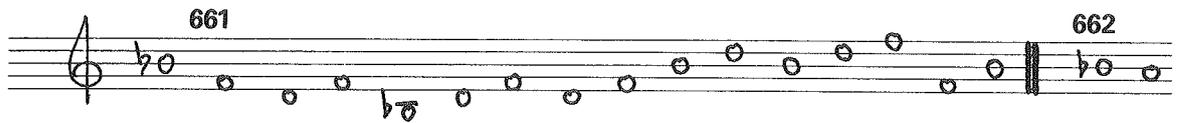


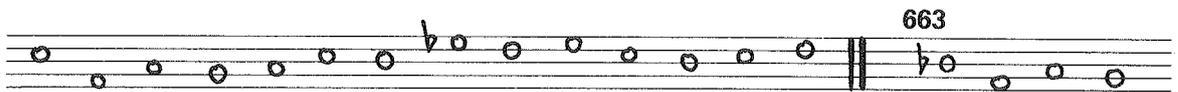
657 

658 

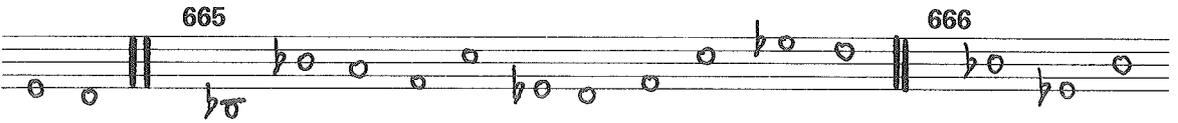
659 

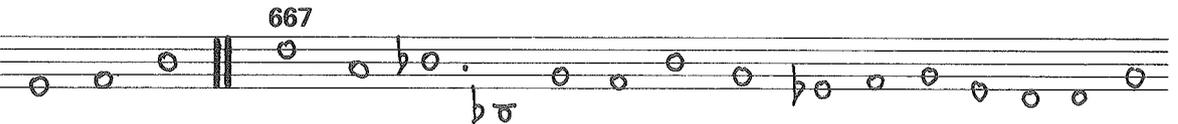
660 

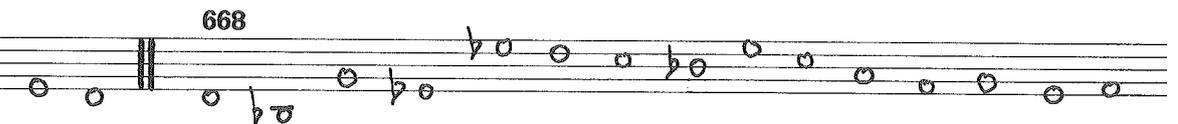
661 

662 

663 

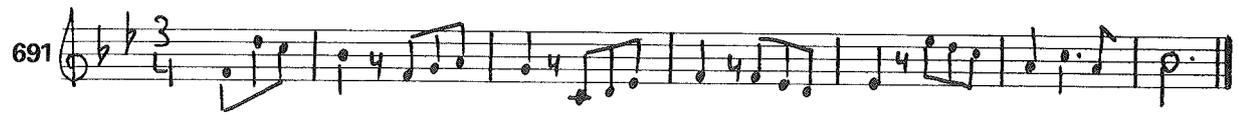
664 

665 

666 

Handwritten musical notation on ten staves, numbered 669 to 679. The notation includes notes, rests, and bar lines. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some accidentals (flats and naturals). The staves are arranged vertically, with the first staff starting at measure 669 and ending at 670, and the last staff ending at 679. The notation is written in a simple, clear style.





700

701

TONALIDAD DE SOL MENOR

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713 714

715 716

717 718

719 720

721 722

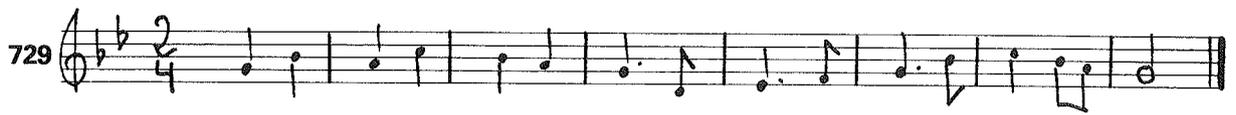
723

724 725

726

727

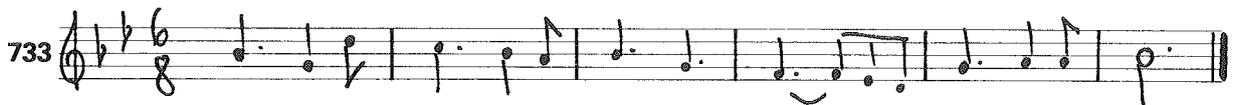
728

729 

730 

731 

732 

733 

734 

735 

736 

737 

738 

739 

740 

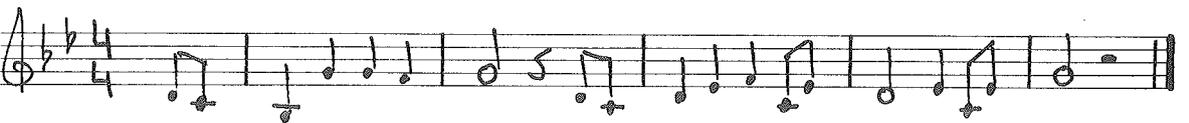
741 

742 

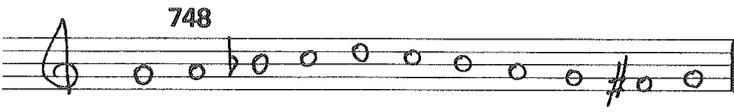
743 

744 

745 

746 

747 

748  749 

750 751

Musical staff 750-751: A single staff with a treble clef. It contains two measures of music. Measure 750 starts with a G4, followed by a half note chord of Bb4 and D5. Measure 751 starts with a half note chord of F#4 and A4, followed by a half note chord of G4 and Bb4.

752 753

Musical staff 752-753: A single staff with a treble clef. It contains two measures of music. Measure 752 starts with a half note chord of Bb4 and D5, followed by a half note chord of F#4 and A4. Measure 753 starts with a half note chord of G4 and Bb4, followed by a half note chord of F#4 and A4.

754 755

Musical staff 754-755: A single staff with a treble clef. It contains two measures of music. Measure 754 starts with a half note chord of Bb4 and D5, followed by a half note chord of F#4 and A4. Measure 755 starts with a half note chord of G4 and Bb4, followed by a half note chord of F#4 and A4.

756 757

Musical staff 756-757: A single staff with a treble clef. It contains two measures of music. Measure 756 starts with a half note chord of Bb4 and D5, followed by a half note chord of F#4 and A4. Measure 757 starts with a half note chord of G4 and Bb4, followed by a half note chord of F#4 and A4.

758

Musical staff 758: A single staff with a treble clef. It contains one measure of music. The measure starts with a half note chord of Bb4 and D5, followed by a half note chord of F#4 and A4.

759 760

Musical staff 759-760: A single staff with a treble clef. It contains two measures of music. Measure 759 starts with a half note chord of Bb4 and D5, followed by a half note chord of F#4 and A4. Measure 760 starts with a half note chord of G4 and Bb4, followed by a half note chord of F#4 and A4.

761

Musical staff 761: A single staff with a treble clef. It contains one measure of music. The measure starts with a half note chord of Bb4 and D5, followed by a half note chord of F#4 and A4.

762 763

Musical staff 762-763: A single staff with a treble clef. It contains two measures of music. Measure 762 starts with a half note chord of Bb4 and D5, followed by a half note chord of F#4 and A4. Measure 763 starts with a half note chord of G4 and Bb4, followed by a half note chord of F#4 and A4.

764

Musical staff 764: A single staff with a treble clef. It contains one measure of music. The measure starts with a half note chord of Bb4 and D5, followed by a half note chord of F#4 and A4.

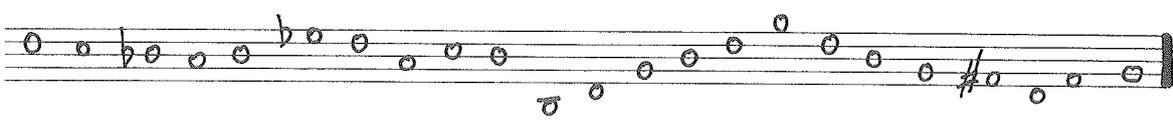
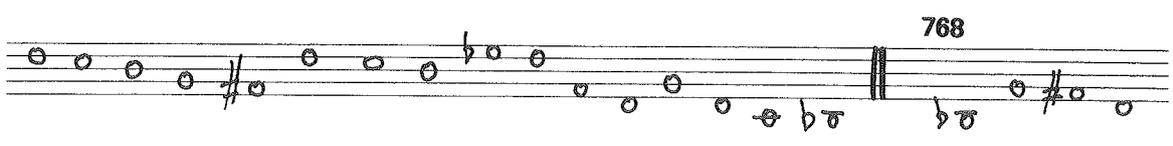
765 766

Musical staff 765-766: A single staff with a treble clef. It contains two measures of music. Measure 765 starts with a half note chord of Bb4 and D5, followed by a half note chord of F#4 and A4. Measure 766 starts with a half note chord of G4 and Bb4, followed by a half note chord of F#4 and A4.

767



768



769



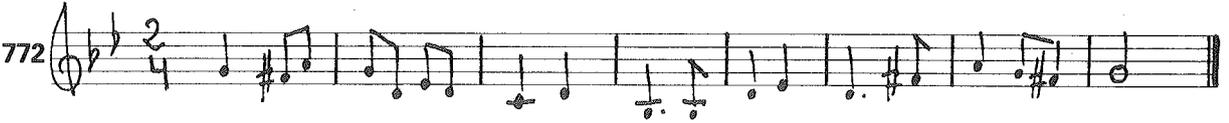
770



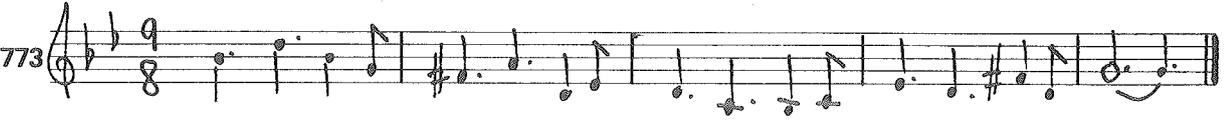
771



772



773



774



775



776 

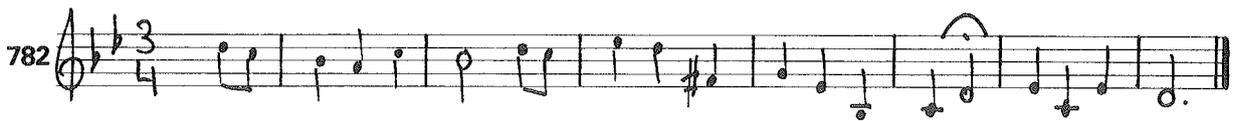
777 

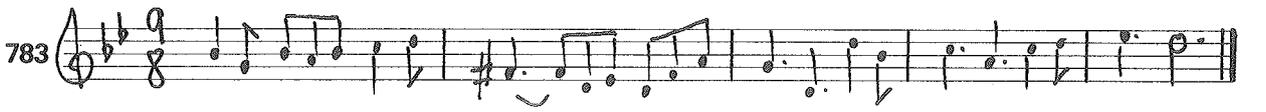
778 

779 

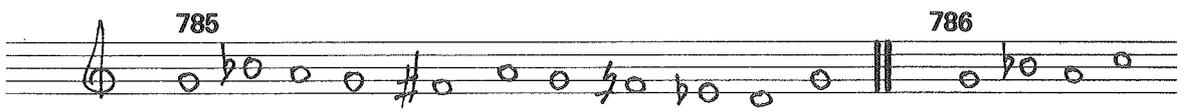
780 

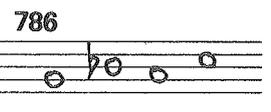
781 

782 

783 

784 

785 

786 

Handwritten musical notation on ten staves, numbered 787 to 800. The notation includes notes, rests, and accidentals (sharps and flats) on a five-line staff.

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801 802

803 804

805

806

807

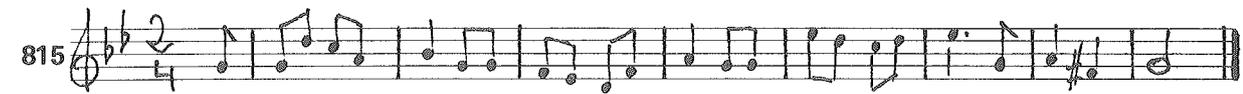
808

809

810

811

812



Una vez que te hayas familiarizado con las diez tonalidades más sencillas de nuestro sistema —que son también las más utilizadas— puedes pasar a trabajar la siguiente serie de ejercicios melódicos, más extensos, pero en las mismas tonalidades y con los mismos intervalos. Seguiremos sin emplear otras alteraciones accidentales que la optativa del VII grado del modo menor, pero incorporamos ya la práctica de la ligadura expresiva, que abarca los diversos períodos o unidades de expresión.

Insistimos en que debes intentar entonar todos estos ejercicios sin acompañamiento instrumental, aunque ocasionalmente puede ser muy valiosa la ayuda de un instrumento polifónico para que comprendas mejor algunos giros y cadencias armónicas. Para precisar mentalmente la tonalidad en la que te vas a mover en cada

ejercicio —pues vamos a entremezclar el orden de las tonalidades— debes valerte de la referencia de un diapasón y del procedimiento utilizado al comienzo de cada tono en los ejercicios anteriores a estas líneas.

821

822

<sup>11</sup> Algunos teóricos podrían criticar la composición de este movimiento, formado por una segunda y una octava consecutivas y en la misma dirección. Pero en nuestra opinión tales prejuicios no tienen sentido cuando el movimiento general es tan claro y sencillo como en este caso.

823

Musical notation for measures 823-827. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The notation consists of four staves. The first three staves contain a melodic line with various rhythmic values and phrasing. The fourth staff contains a bass line with fewer notes, primarily moving in a stepwise fashion. The piece concludes with a double bar line.

824

Musical notation for measures 824-828. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The notation consists of four staves. The first three staves contain a melodic line with various rhythmic values and phrasing. The fourth staff contains a bass line with fewer notes, primarily moving in a stepwise fashion. The piece concludes with a double bar line.

825

Musical notation for measures 825-829. The key signature is two flats (Bb and Eb) and the time signature is 9/8. The notation consists of two staves. The first staff contains a melodic line with various rhythmic values and phrasing. The second staff contains a bass line with fewer notes, primarily moving in a stepwise fashion. The piece concludes with a double bar line.

826

Musical notation for measures 826-828. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 2/4. The notation consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 2/4 time signature. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and is supported by a bass line. Phrasing slurs are used to group notes across measures. The piece concludes with a double bar line.

827

Musical notation for measures 827-829. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 3/4. The notation consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and is supported by a bass line. Phrasing slurs are used to group notes across measures. The piece concludes with a double bar line.

828

Musical notation for measures 828-831. The key signature has two sharps (D major). The time signature is 2/4. The notation consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and is supported by a bass line. Phrasing slurs are used to group notes across measures. The piece concludes with a double bar line.

829

Musical notation for measures 829-830. Measure 829 is in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/4 time. It contains a melodic line with eighth notes and quarter notes, some beamed together. Measure 830 continues the melody with similar rhythmic patterns and includes a sharp sign on the second staff.

830

Musical notation for measures 831-834. Measure 831 is in treble clef, key of B minor (two flats), and 6/8 time. The notation features a melodic line with eighth notes and quarter notes, often beamed together. Measures 832-834 continue this melodic development with various rhythmic groupings and accidentals.

831

Musical notation for measures 835-837. Measure 835 is in treble clef, key of B minor (two flats), and 6/8 time. The notation continues the melodic line with eighth notes and quarter notes, some beamed together. Measures 836-837 conclude the section with similar rhythmic patterns.

V.S.

12

832

833

The image shows two musical exercises, 832 and 833, written on five-line staves. Exercise 832 is in 6/8 time and has a key signature of one sharp (F#). It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 6/8 time signature, all enclosed in a large opening parenthesis. The music consists of a single melodic line with various note values and rests, connected by slurs. Exercise 833 is in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#). It also consists of five staves of music, all connected by slurs. The notation includes various note values and rests.

<sup>12</sup> Al recordar la clave, armadura y compás al comienzo de cada página lo haremos con un paréntesis para no confundirlo con el comienzo de un nuevo ejercicio. No es muy frecuente en la práctica real el uso de tal paréntesis, pero nos es muy útil en casos como éste.

834

Musical notation for measures 834-836. Measure 834 is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measures 835 and 836 are in 2/4 time. The notation consists of three staves of music, each with a treble clef and a key signature of two flats. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests, all connected by slurs. Measure 836 ends with a double bar line.

835

Musical notation for measures 835-836. Measure 835 is in 2/4 time with a key signature of two flats. Measure 836 is in 2/4 time. The notation consists of two staves of music, each with a treble clef and a key signature of two flats. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests, all connected by slurs. Measure 836 ends with a double bar line.

836

Musical notation for measures 836-837. Measure 836 is in 9/8 time with a key signature of two flats. Measure 837 is in 12/8 time with a key signature of two flats. The notation consists of two staves of music, each with a treble clef and a key signature of two flats. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests, all connected by slurs. Measure 837 ends with a double bar line.

837

Musical notation for measure 837. Measure 837 is in 12/8 time with a key signature of two flats. The notation consists of one staff of music with a treble clef and a key signature of two flats. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests, all connected by slurs. The measure ends with a double bar line.

v. S.

Handwritten musical notation for measures 835-837. It consists of four staves in treble clef with a key signature of one flat and a 12/8 time signature. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. A measure number '13' is written at the end of the third staff.

Handwritten musical notation for measures 838-839. It consists of three staves in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. A measure number '838' is written at the beginning of the first staff.

Handwritten musical notation for measures 839-841. It consists of three staves in treble clef with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. A measure number '839' is written at the beginning of the first staff.

<sup>13</sup> Como hemos visto en el cuaderno II B, un compás puede estar partido por un cambio de renglón. No hay inconveniente en escribirlo así, pero tampoco debemos abusar de esta licencia.

840

Musical notation for measures 840-842. The first system (measures 840-841) is in 4/4 time. The second system (measure 842) is in 6/8 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

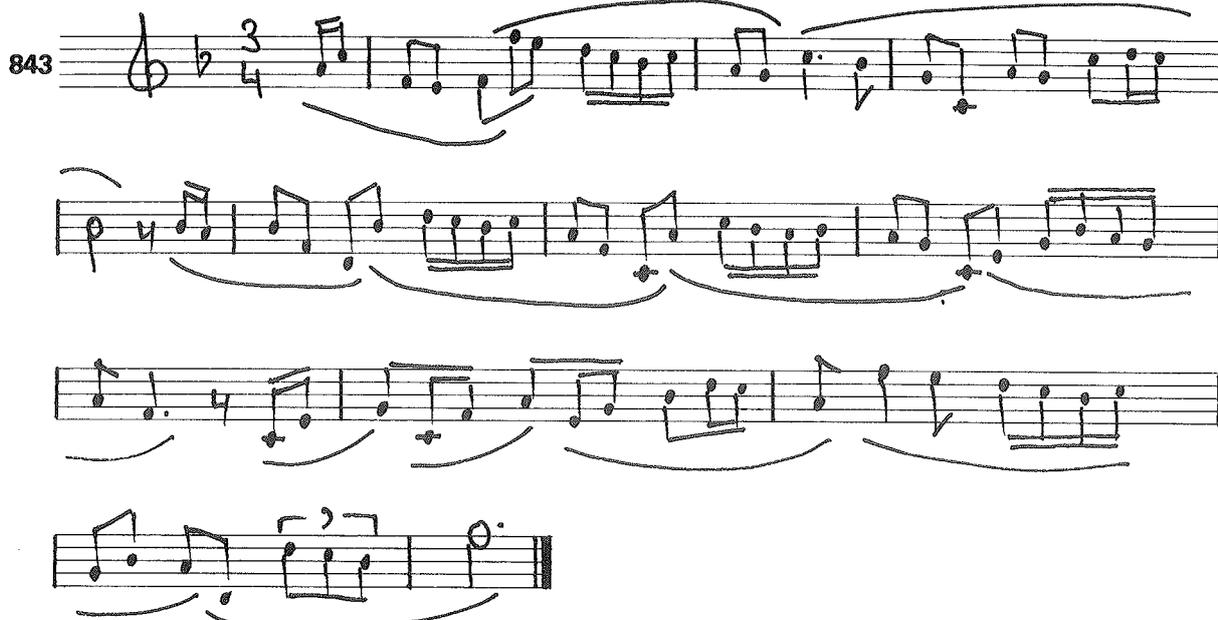
841

Musical notation for measures 841-843. The first system (measures 841-842) is in 6/8 time. The second system (measure 843) is in 3/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

842

Musical notation for measures 842-844. The first system (measures 842-843) is in 3/4 time. The second system (measure 844) is in 3/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

V.S.



The image shows six lines of handwritten musical notation. The first three lines are in G major (one sharp) and 4/4 time. The last three lines are in D minor (two flats) and 2/4 time. Each line represents a melodic exercise with various rhythmic values and phrasing slurs.

Los siguientes dieciséis ejercicios —que están pensados para cantar con acompañamiento instrumental polifónico— los presentamos con una posible armonización. Como ya dijimos en el cuaderno I C, hubiera sido más ortodoxo presentar tal armonización por medio de un «bajo continuo», pero en la práctica no todo profesor conoce su realización, y sí la del sistema que aquí utilizamos, que no es sino el habitualmente empleado en partituras de música ligera o popular.

Ciertamente, estas próximas melodías son bastante más difíciles de entonar que todo lo que has trabajado hasta ahora, pues están pensadas para «hacer música» con el Solfeo. Pero cuando las lees con acompañamiento instrumental te sentirás «arropado» por la armonía, lo que facilita grandemente la entonación.

Omitimos deliberadamente las ligaduras expresivas y las indicaciones de tempo, dinámica, articulación y carácter para que seas tú mismo quien las coloque según tu propio criterio. Naturalmente, no existe una sola solución correcta, pues se trata de aspectos muy relativos y opinables. Será bueno que cada alumno de la clase escriba sobre cada ejercicio los signos y términos que a su juicio corresponden en cada momento, para contrastarlos colectivamente. El profesor debe ser amplio y abierto de criterio, pero también debe exigir una cierta coherencia en las soluciones propuestas.

Observarás que al ser más largos estos ejercicios que los precedentes, no siempre tienes tan «cerca» mentalmente la localización sonora de las notas «tónica» y «dominante» de cada tonalidad. Por ello, estos próximos ejercicios te resultarán algo más difíciles de entonar a primera vista. No te desanimes por ello: léelos despacio cuantas veces necesites.

847

Re m La m Re m Si b M La m Re m 7

Sol m Do M Fa M Re m Si b M Sol m Do M Re m

Sol m La m Re m 7 Sol m Do M Fa M Re m

Sol m La m 7 Re m 7 Sol m Do M Fa M Re m

Sol m La m 7 Re m Si b M Re m

848

Mi m Do M Re M Sol M Mi m Do M Si M 7

Mi m Re M 7 Sol M Si m Do M Re M Sol M Do M Re M

Sol M Mi m Do M Re M Mi m Do M Si M 7

Mi m Do M Re M Sol M Mi m Do M Si M 7 Mi M<sup>14</sup>

849

Sol M Re M

Detailed description: The image shows three musical exercises. Exercise 847 is in 6/8 time, starting with a key signature of one flat (Bb). It consists of five staves of music with various chords and melodic lines. Exercise 848 is in 2/4 time, starting with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves of music. Exercise 849 is in 4/4 time, starting with a key signature of one sharp (F#). It consists of one staff of music. The chords are written in Spanish letter notation (e.g., Re m, La m, Si b M).

<sup>14</sup> Fue un recurso muy utilizado en la antigüedad —y aún hoy lo es, cuando escribimos música tonal— el terminar una composición en modo menor con el acorde de tónica con la tercera mayor (o lo que es lo mismo, terminar con el tercer grado de la escala menor alterado ascendentemente). Es la llamada *tercera de picardía*, que da un brillo especial al acorde (o a la nota, si no hay polifonía) que cierra la composición o fragmento.

Mi m La M7 Re M 7 Sol M Si m

Mi m La m Re 7 Mi m Do M Re M Sol M Do M Re M

Mi m La m Si m Do M Re M 7 Sol M

Do M Re M Sol M Do M Re M 7

Sol M

850 Re m Sol m Sib M La M Re m Sol m

Fa M Sol m Sib M La M Re M o- Fa M

Sol m Do M La M

Sib M Do M Fa M Re m

Sol m Sib M La M Re m Sol m Re m

851

Si b M Sol m Do m  
Fa M Si b M Sol m Mi b M  
Fa M Si b M Sol m Mi b M Fa M  
Si b M Sol m Mi b M Fa M  
Si b M Sol m Do m Fa M Si b M  
Sol m Mi b M Fa M Si b M

852

Si m Mi m La M Re M  
Fa# M Si m La M Re M Mi m  
Fa# M Si m La M Re M Sol M Fa# M Si m

<sup>15</sup> Este pasaje lo podríamos haber escrito también de la siguiente forma (transcribimos los compases 16 al 21):

Realmente este último sistema es más consecuente con el ritmo que queremos que suene, aunque el de arriba es más sencillo solfísticamente. Observa que en el compás 18 del ejercicio hemos preferido escribir dos corcheas de dosillo ligadas (que nos hace pensar en subdivisión binaria) y no una negra con puntillo (que implicaría un espíritu de subdivisión ternaria, no deseado en ese momento).

853

Sol M    La m    Re M    Sol M Mi M 7  
 La m    Re M 7    Sol M 7 (4)    Do M  
 Si M 7    Mi M 7    La m 7    Re M 7  
 Sol M    La m    Mi m    Do M    Si M    Mi m  
 Do M    Re M    Sol M    La m    Re M    Sol M Mi M 7  
 La m    Re M    Mi m Re M    Sol M

854

Re M    Si m    La M    Re M    La M 7    3    Re M  
 Si M 7    Mi m 7    La M 7    Re M  
 La M 7    Re M 3    Sol M    La M    Re M    Sol M    La M  
 Re M    Sol M    La M    Si m La M 7    Re M

855

Sol m Re M Sol m Re m Sol m

Mi b M La 8 Re m Sol m Do m Fa M Si b M

Mi b M La 8 Re M Sol m

856

Mi m La m Re M Sol M

Si M Mi m La m Re M 7 Sol M

Si M Mi m Do M Re M Sol M Mi m

Do M Si M 7 Mi m La m

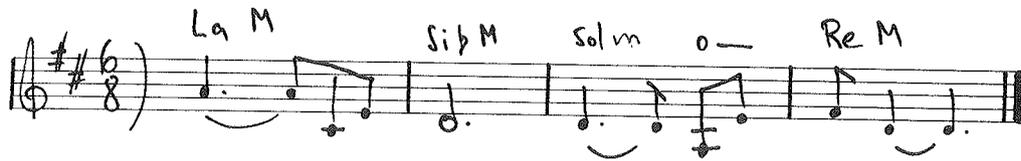
Si M Mi m Do M Mi

857

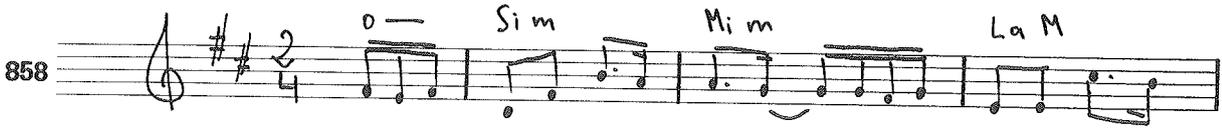
Re M La 7 Re M Si m Mi m La M

Fa # M 7 Si m Mi m La M Fa M

La M Sib M Sol m o — Re M



858 o — Si m Mi m La M



Re M Si m Mi M La M Do# M Re M



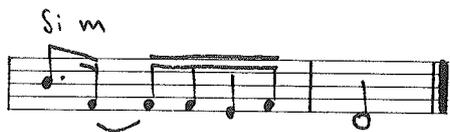
Re# 8 Mi M La M Si m Mi M



La M 7 Fa# m Si m Sol M Fa# M



Si m



859 Sol m Rem Sol m Sib M Fa M



Mib M Sol m Sib M Rem Mib M Sol m



Rem Sol m Fa M Sib M Sol m



Do m Fa m Sol m Mib M Fa M Sol m



Handwritten musical notation for guitar, featuring various chords and melodic lines. The notation includes treble clef, key signature of one flat (B-flat), and time signatures of 3/4 and 4/4. The piece is divided into two systems, 860 and 861.

**System 860:**

- Staff 1: Chords: Re m, Sol m, Mi b M, Sol m.
- Staff 2: Chords: Fa M, La m, Re m.
- Staff 3: Chords: La M, Re m, 7, Sol m, Si b M.
- Staff 4: Chords: La m, Re m, Fa M, Si b M, Do M, Fa M.
- Staff 5: Chords: Re m, Si b M, La M, Fa M, La m.
- Staff 6: Chords: Re m, Si b M, Do M, Re m, 7.
- Staff 7: Chords: Sol m, Fa M.

**System 861:**

- Staff 1: Chords: 0, Si b M, Sol m, Do m.
- Staff 2: Chords: Fa M, 7, Si b M, Sol m, La M.
- Staff 3: Chords: Re m, Sol m, Sol M, Do m, Mi b M, Fa M.

862

Si b M Sol m La b M

Sol m Re M Mi b M Si b M

Fa M Do M Si b M

Fa M Re m Sol m Do M

Si b M Fa M Si b M Mi b M Fa M Mi b M

Sol m Do M Fa M Si b M Fa M

Llegados a este punto de nuestro trabajo, y antes de atacar el siguiente tema —dedicado a las alteraciones accidentales—, te vendrá bien un repaso de todos los ejercicios vistos hasta aquí, intentando leerlos ahora a una velocidad algo mayor. Puede ser también una buena práctica el omitir los nombres de las notas en esta segunda lectura, es decir, cantar los ejemplos utilizando ahora un mismo fonema común —«ta», «pa», etc.—, como cuando tatarreamos una melodía en la vida cotidiana. Parece que el ejercicio es muy simple, pero verás cómo te cuesta un cierto trabajo el acostumbrarte a leer de esta forma. La práctica es muy útil y merece la pena el esfuerzo.

Así pues, cuando hayas afianzado tu seguridad de lectura sobre las notas diatónicas de cada tonalidad, podemos introducirnos poco a poco en la práctica de las notas alteradas. Existen para ello varios posibles caminos. Nosotros iremos por el siguiente: primero, práctica de las alteraciones accidentales dentro de la tonalidad de Do Mayor (que es la más sencilla y la más arraigada en el estudiante de Solfeo), en ejercicios sin medida y con semitonos diatónicos y cromáticos. Después, la misma práctica en las otras nueve tonalidades practicadas hasta ahora, siempre con intervalos sencillos. Por último, aplicación de los ejercicios anteriores a una serie de veinte melodías con modulaciones y algunos diseños algo menos fáciles.

Comencemos, pues, practicando algunas alteraciones accidentales en la tonalidad de Do Mayor. No estará de más que el profesor te ayude armonizando alguno de estos intervallos, para su mejor comprensión dentro de la armonía.

863 864 16

865 866

867 868

869 870

871 872 873

874 875

876 877 878

879 880

<sup>16</sup> En estos ejemplos seguiremos entendiendo que una alteración accidental tiene efecto hasta el final de cada ejercicio (mientras no se presente un becuadro, evidentemente). Quizá alguien se sorprenda que no utilicemos en este bloque las armaduras de cada tonalidad, y prefiramos emplear alteraciones accidentales. Pero nuestra experiencia en la didáctica nos demuestra claramente que cuando el alumno comienza a trabajar este tipo de dificultad le es mucho más cómodo ver las alteraciones en cada nota que remitirle a la armadura de la tonalidad. No obstante, en los ejercicios compaseados normalmente utilizamos la armadura al comienzo, como se hace en la práctica.

881 882

883 884 885

886 887

888 889

890 891

892 893

894 895

896 897

A continuación veremos algunos ejemplos de alteraciones accidentales en las otras nueve tonalidades propias de este curso. Sobre cada una de las páginas siguientes puedes escribir tú mismo ejercicios similares, manteniendo siempre los intervallos trabajados. El profesor cuidará especialmente de evitar los intervallos aumentados y disminuidos (excepto los semitonos cromáticos), así como los de séptima. Trabaja con la mayor atención las siguientes nueve páginas, pues son de una enorme importancia.

898 899

900 901

902 903

904 905

906 907 908

909 910

911 912 913

914 915

916 917

918 919

The image shows a musical score for a single melodic line, likely for a flute or similar instrument. The score consists of ten staves of music, each containing several measures. The measures are numbered from 898 to 919. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). The key signature changes throughout the piece, with some measures featuring a key signature of one sharp (F#) and others featuring a key signature of one flat (Bb). The music is written in a single line on a five-line staff.

This musical score consists of ten staves of music, numbered 920 through 941. The notation is written on a single five-line staff for each line. The notes are represented by circles with stems, and various accidentals (sharps, flats, and naturals) are used to indicate pitch. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing double bar lines. The key signature is not explicitly stated, but the presence of sharps and flats suggests a key with one or two sharps. The music appears to be a sequence of chords or melodic fragments, possibly for a guitar exercise or a specific piece of music.

A musical score for guitar, consisting of ten staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staves are numbered 942 through 961. The notation includes quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs. Bar lines are used to separate measures, and some staves end with a double bar line and repeat dots. The music appears to be a sequence of short melodic phrases or exercises.

962 963

964 965

966 967 968

969 970

971 972 973

974 975

976

977 978

979 980

981 982

983 984

985 986

987 988

989 990

991 992

993 994

995 996

997 998

999 1.000 1.001

1.002 1.003

The image shows a musical score for guitar, consisting of ten staves of music. Each staff contains a sequence of notes and rests, with some notes marked with accidentals (sharps, flats, and naturals). The staves are numbered sequentially from 983 to 1.003. The notation includes various rhythmic values and phrasing slurs. The first staff begins with a treble clef. The music is presented in a linear fashion across the staves, with double bar lines indicating the end of phrases or sections.

1.004

1.005

1.006

1.007

1.008

1.009

1.010

1.011

1.012

1.013

1.014

1.015

1.016

1.017

1.018

1.019

1.020

1.021

1.022

The image shows a single staff of music containing 19 numbered measures, from 1.004 to 1.022. Each measure is separated by a double bar line. The notation includes various notes (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). The key signature is not explicitly stated but appears to be C major or a related key based on the accidentals used.

1.023 1.024

1.025 1.026

1.027

1.028 1.029

1.030 1.031 1.032

1.033

1.034

1.035 1.036

1.037

1.038 1.039

The image shows a musical score for guitar, consisting of ten horizontal staves. Each staff contains a sequence of notes and rests, with some notes marked with accidentals (sharps, flats, naturals). The staves are numbered sequentially from 1.023 to 1.039. The notation includes various rhythmic values and articulation marks, such as slurs and accents. The key signature appears to be one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but likely 4/4 based on the note values. The score is presented in a clean, black-and-white format.

1.040

1.041

1.042

1.043

1.044

1.045

1.046

1.047

1.048

1.049

1.050

1.051

1.052

1.053

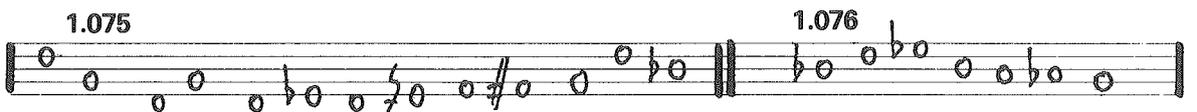
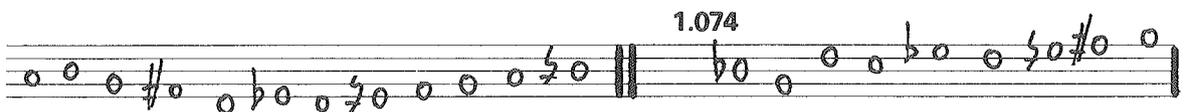
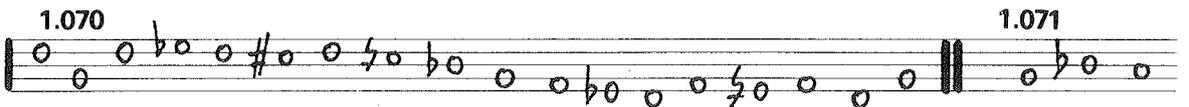
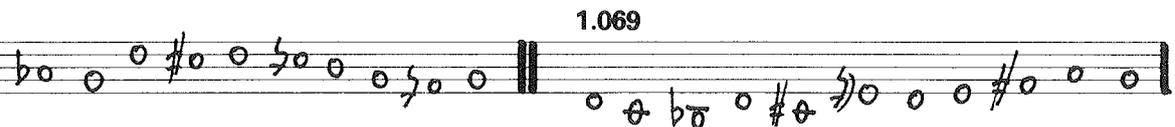
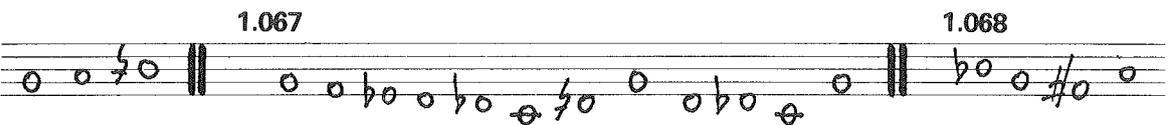
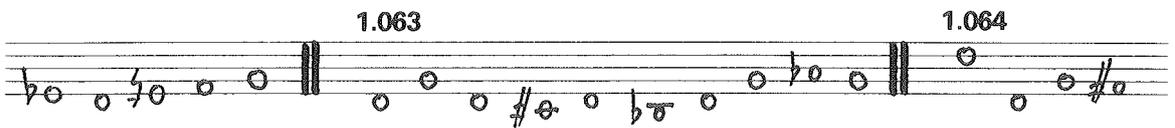
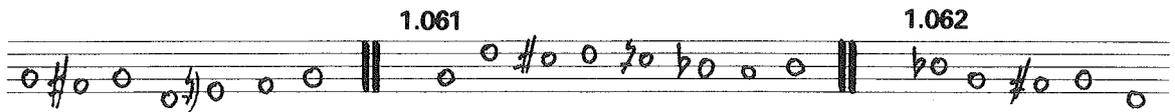
1.054

1.055

1.056

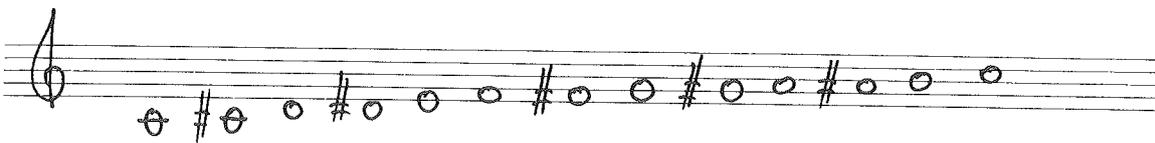
1.057

1.058



Como síntesis de la práctica de alteraciones accidentales en ejercicios sin medida, puedes trabajar la llamada «escala cromática» que consiste en la sucesión de los doce semitonos de que consta nuestro sistema musical, y que según el llamado «temperamento» consideramos formada por doce distancias iguales. La escala cromática admite varias escrituras, de las que la más sencilla consiste en emplear sostenidos cuando la marcha es ascendente, y bemoles cuando es descendente.

Practica, pues, el siguiente ejercicio cromático, así como otros parecidos que el profesor pueda estimar oportunos en este momento.

1.077 

1.078 

Y por último presentamos las siguiente veinte melodías, donde verás la utilidad melódico-armónica de los ejercicios anteriores. Este es el único punto en que no te aconsejamos que intentes escribir por ti mismo ejercicios similares, pues —al igual que en los ejercicios a varias voces— son necesarios ciertos conocimientos de armonía para escribirlos con cierta coherencia. Insistimos, por otra parte, en que no será en absoluto inútil el acompañamiento ocasional de estos ejercicios con un instrumento polifónico, pues te puede aclarar ciertas modulaciones<sup>17</sup> y movimientos. En todo caso, el fin último sigue siendo entonar todos estos ejercicios sin acompañamiento instrumental.

1.079 

<sup>17</sup> Modular significa cambiar de tonalidad. Tu profesor te puede dar algunas nociones sobre este concepto. No lo haremos nosotros ahora para no perdernos en digresiones.

1.080

1.081

18

1.082

<sup>18</sup> Cuando el compositor comprende que la nota que desearía escribir pudiera ser demasiado aguda o demasiado grave para un instrumento o voz, es frecuente que proponga otra alternativa entre paréntesis.

Musical score for the first system, consisting of five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The music is written in a single melodic line with various note values and rests, connected by slurs. The system concludes with a double bar line.

Musical score for the second system, consisting of five staves. The first staff begins with the measure number "1.083", a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a time signature of 12/8. The music continues in a single melodic line with slurs. The system concludes with a double bar line.

1.084

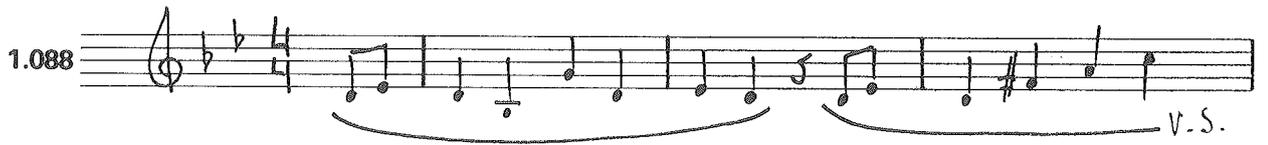
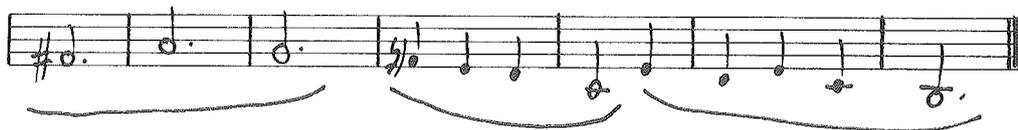
Musical score for system 1.084, measures 1-5. The music is in treble clef, key of B-flat major, and 3/4 time. It features a melodic line with various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, connected by slurs. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a double bar line.

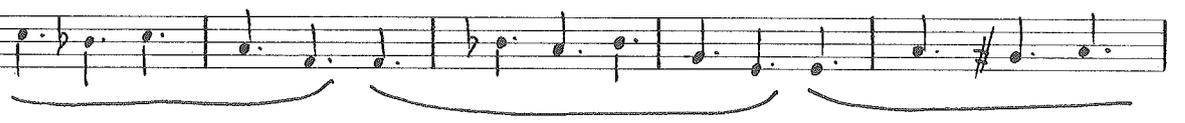
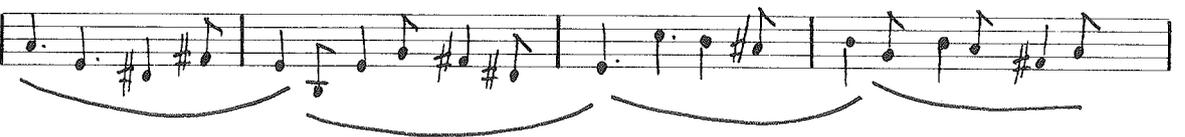
1.085

Musical score for system 1.085, measures 1-4. The music is in treble clef, key of D major, and 2/4 time. It features a melodic line with various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, connected by slurs. The key signature has two sharps (D major), and the time signature is 2/4. The piece concludes with a double bar line.

1.086

Musical score for system 1.086, measures 1-2. The music is in treble clef, key of D major, and 6/8 time. It features a melodic line with various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, connected by slurs. The key signature has two sharps (D major), and the time signature is 6/8. The piece concludes with a double bar line.





9)

Musical notation for measures 1085-1089. Measure 1085 is marked with a '9)' and a '9/8' time signature. The notation consists of two staves of music with various note values and slurs.

1.090

Musical notation for measures 1090-1095. Measure 1090 is marked with '1.090' and a '4/4' time signature. The notation consists of six staves of music with various note values and slurs.

1.091

Musical notation for measures 1096-1100. Measure 1096 is marked with '1.091' and a '9/8' time signature. The notation consists of three staves of music with various note values and slurs.

V. S.

Handwritten musical notation, measures 1-3. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 9/8. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

1.092 Handwritten musical notation, measures 4-6. Key signature: one sharp (F#). Time signature: 2/4. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

1.093 Handwritten musical notation, measures 7-9. Key signature: one flat (Bb). Time signature: 12/8. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

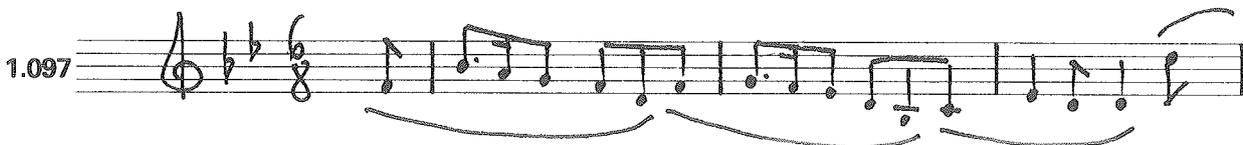
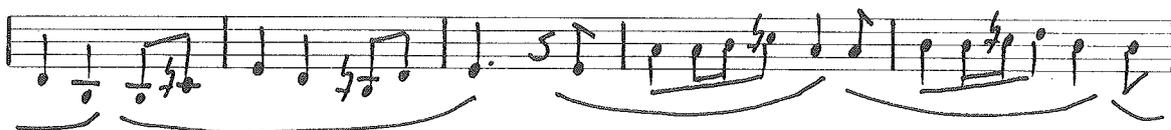
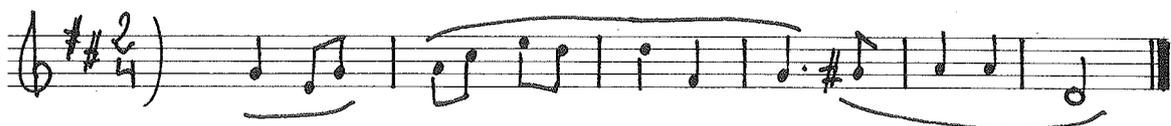
Musical notation for measures 1092 and 1093. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 12/8. The notation consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 12/8. It contains two measures of music. The second staff contains two measures of music, ending with a double bar line.

1.094

Musical notation for measures 1094 through 1098. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The notation consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 4/4. It contains two measures of music. The second and third staves each contain two measures of music. The fourth staff contains two measures of music, ending with a double bar line.

1.095

Musical notation for measures 1099 through 1103. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 2/4. The notation consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a time signature of 2/4. It contains two measures of music. The second, third, and fourth staves each contain two measures of music, ending with a double bar line.



La última sección de este cuaderno la dedicaremos al solfeo a varias voces o partes, práctica que ya iniciamos en el libro I C y que ahora trataremos con mayores posibilidades. El estudio de los siguientes ejemplos corales puede perfectamente intercalarse entre el de los ejercicios técnicos de páginas anteriores, lo que hará más ameno el trabajo.

Es muy importante que todos los alumnos de la clase —hombres y mujeres— lean todas las voces, aunque no sean las de su tesitura, de modo que cada coral ha de ensayarse con todas las combinaciones de voces posibles. Ya dijimos anteriormente que no debe preocuparnos si en algún caso las voces resultan cruzadas en su sonido real (cosa que ocurrirá siempre que una voz femenina lea una parte de tenor o bajo, o viceversa): se trata, no lo olvidemos, de simples ejercicios de entonación, aunque por supuesto hayamos de procurar cantarlos con la mayor musicalidad posible, atendiendo puntualmente a las indicaciones estilísticas del profesor. Por cierto, que cuando tengáis una mínima seguridad en la entonación de cada ejemplo coral, será muy interesante que un alumno de vosotros mismos dirija al resto de la clase. Dirigir música y escribir música son dos complementos utilísimos al estudio del Solfeo.

Para la voz de bajo —que rotativamente habréis de leer todos los alumnos, incluso las voces blancas— hemos respetado la clave original de Fa en 4.<sup>a</sup>, por lo que puedes practicar por primera vez la entonación de fragmentos escritos en tal clave.

Una observación antes de empezar: sin duda alguien se sorprenderá de que la práctica totalidad de los corales incluidos en este cuaderno sean cronológicamente anteriores a nuestro siglo, pese a la denominación de «contemporáneo» que aplicamos a nuestro tratado. La explicación es bien sencilla: nuestro objetivo último es el conocimiento y práctica de la escritura musical contemporánea y sus fundamentos estéticos; pero ni sería justo olvidar la importancia de los compositores clásicos en la formación de un buen solfista, ni sería pedagógico —siempre según nuestro criterio— emprender directamente el estudio de las grafías contemporáneas sin una sólida base de su proceso y evolución históricos. Creemos, pues, que es oportuno trabajar ahora la sonoridad y el estilo de los compositores clásicos —en el sentido amplio del término— para adentrarnos progresivamente y en cuadernos sucesivos en lo que representa la estética actual. Por otra parte, ya precisamos que el objetivo de los tres primeros cursos de este Tratado es plantear todos aquellos aspectos del sistema tradicional que hoy siguen vigentes, y estudiar en los cursos IV y V las aportaciones y rupturas propias de nuestro tiempo.

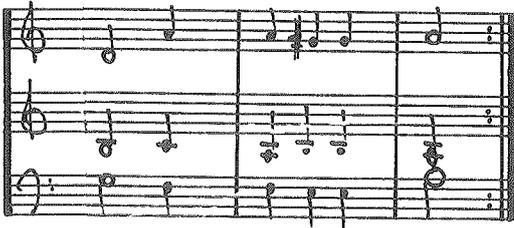
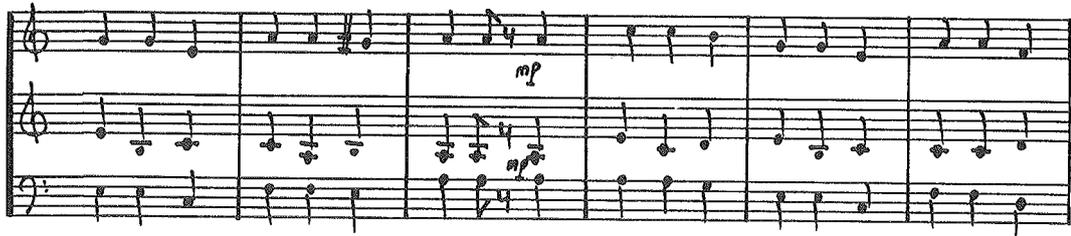
Los catorce ejemplos corales que siguen están ordenados según su cronología, pero no hay inconveniente en que los trabajos en otro orden. Con objeto de que todos los alumnos podáis cantar todas las voces, hemos elegido fragmentos que no se extiendan hacia los extremos graves ni agudos de cada voz.

#### J. del ENCINA: «¡Ay triste que vengo!»

Comencemos por esta canción a 3 voces, de Juan del Encina, uno de los más ilustres representantes del Renacimiento literario y musical español. Juan del Encina (1469-1530) trabajó en la corte de los Reyes Católicos y en su música profana destila siempre sencillez y espontaneidad.

«Ay triste que vengo» es un buen ejemplo de ello. Observa que la voz central está en su tesitura real.

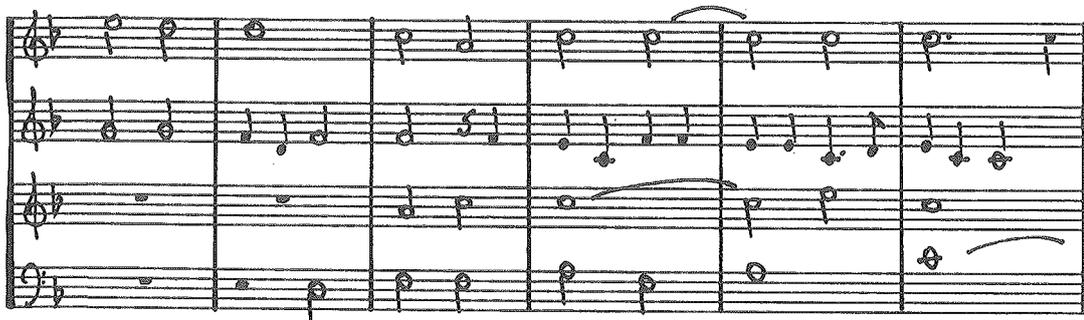
The image displays two systems of musical notation for the piece «Ay triste que vengo» by Juan del Encina. The first system is marked 'Andante' and features three vocal staves (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) and a lute accompaniment staff. The second system continues the piece with the same instrumentation. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano). The key signature is one flat (F major/D minor) and the time signature is 3/4.

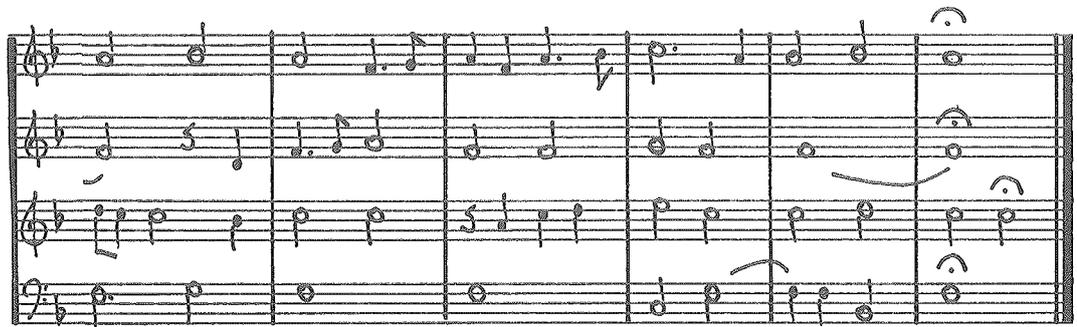
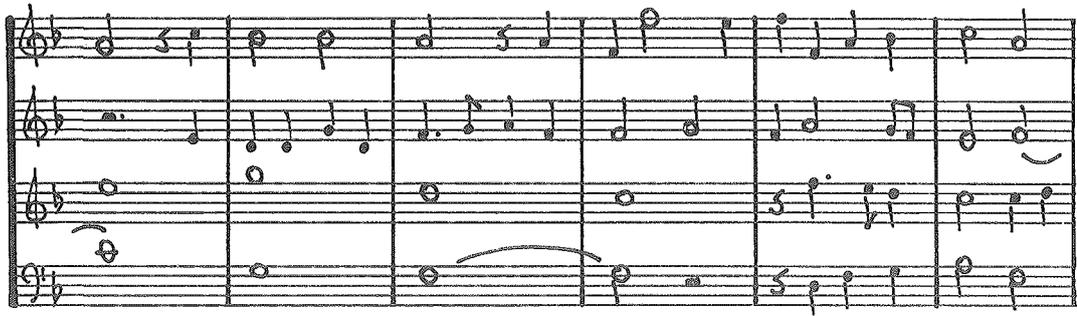


**L. SENFL: «Comuni3n» de la «Missa in Nativitate Domini»**

Aunque el nombre de Ludwig Senfl (1492-1555) no es especialmente popular, los music3logos le otorgan una considerable importancia dentro de la m3sica alemana, por ser acaso el primer introductor en aquel pa3s de las innovaciones estil3sticas que los polifonistas flamencos estaban aportando a la m3sica renacentista desde el norte de Europa.

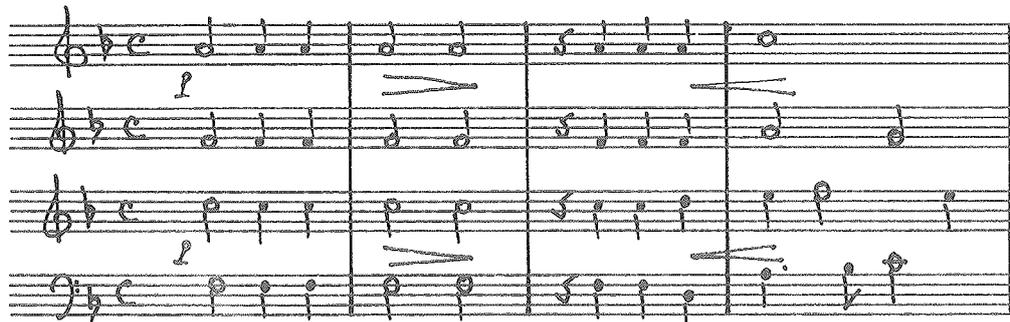
Observa el estilo imitativo que caracteriza la entrada de cada voz.





**T. L. de VICTORIA: «Popule Meus»**

Tomás Luis de Victoria (1548-1611), autor importantísimo en la historia de la música española, pertenece ya al período avanzado de la polifonía clásica y su música es siempre de inspiración religiosa. El motete «Popule Meus» sorprende por su sencillez melódica horizontal: observa que cada una de las voces apenas se mueve, en diseños aparentemente monótonos; pero el resultado es impresionante por su sobriedad y emotividad. Es ésta una clara muestra de los excelentes resultados que un gran artista puede obtener con unos medios escuetos y sencillos. Las comitas —o «vírgulas»— señalan los puntos de inflexión melódica.

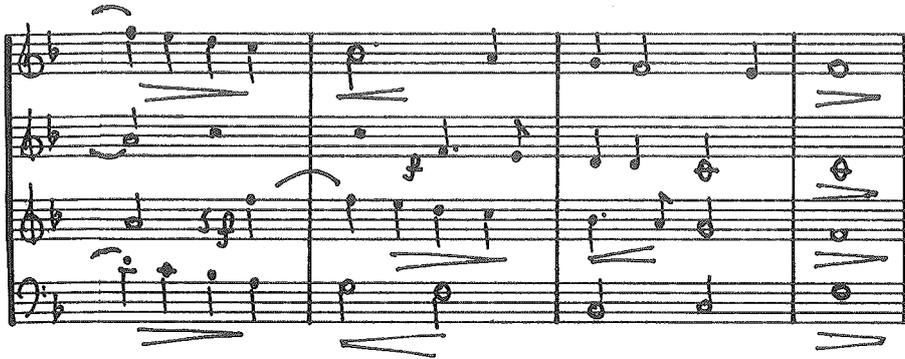


Handwritten musical score system 1, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and slurs.

Handwritten musical score system 2, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. The music continues with similar notation, including dynamic markings such as *f* and *p*, and various note values.

Handwritten musical score system 3, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. The music continues with similar notation, including dynamic markings such as *f* and *p*, and various note values.

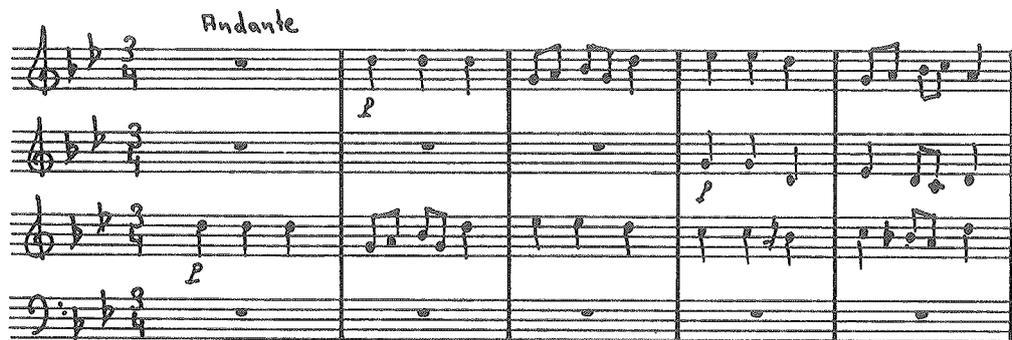
Handwritten musical score system 4, consisting of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat. The music continues with similar notation, including dynamic markings such as *f* and *p*, and various note values.



**A. BANCHIERI y V. HAUSMANN: Dos danzas**

Es muy característico de la música renacentista la escritura para un determinado número de partes o voces, sin precisión de instrumentos determinados. Es decir, que en muchos casos el compositor escribía, por ejemplo, una composición a cuatro partes, respetando para cada una tesitura concreta (aguda, medio-aguda, medio-grave y grave), que después podría ser tocada por cualquier combinación de instrumentos de esas tesituras (cuatro flautas, cuatro instrumentos de cuerda, cuatro voces, etc.).

Tal es el caso de las danzas que siguen, originales, respectivamente, de Adriano Banchieri (1568-1634) y Valentín Hausmann (1560-1612). Observa la riqueza expresiva de los cambios de tempo y ritmo.



First system of musical notation, consisting of four staves. The music is in a key with two flats and a common time signature. The first staff has a dynamic marking of *p* at the beginning. The second, third, and fourth staves have dynamic markings of *mp* at the end of the system.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The music continues from the first system. Dynamic markings include *mf* and *f* across the staves.

Third system of musical notation, consisting of four staves. It begins with a tempo change instruction: a circled cross symbol followed by the text "un poco più mosso". Dynamic markings include *f* and *p*.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. The music continues with dynamic markings of *f* and *p*.

First system of musical notation, consisting of four staves. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. It features dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte) across the measures.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The music continues with dynamic markings of *f*, *p*, and *f*.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The music continues with dynamic markings of *p* and *f*.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. The music continues with dynamic markings of *p* and *f*.

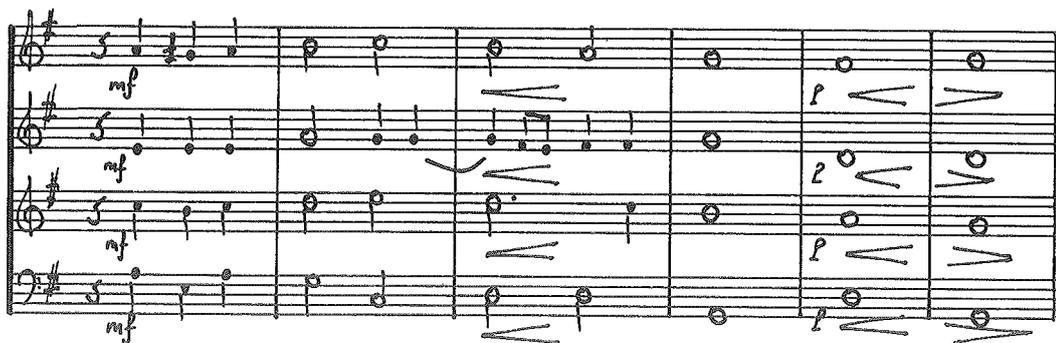


rit ..... Maestoso

**J. B. COMES: «Jesu Corona Virginum» (fragmento)**

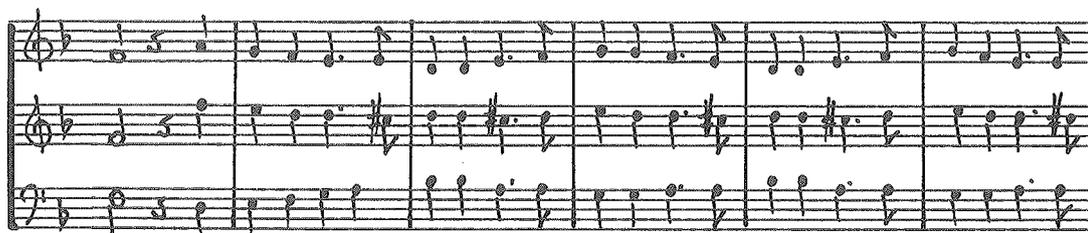
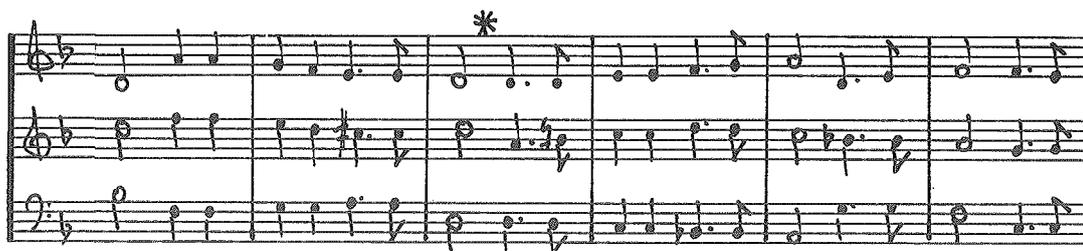
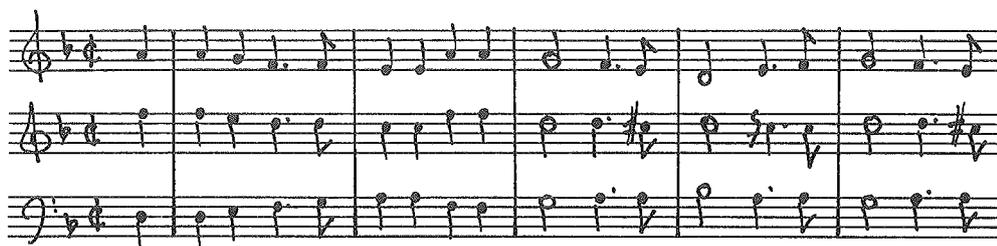
Siguiendo con compositores de la antigüedad preclásica, entonemos ahora el siguiente coral de Juan Bautista Comes (1568-1634), compositor religioso catalán de la primera época del Barroco. Observa que las figuraciones rítmicas de las voces son casi siempre simultáneas verticalmente, con excepción del tenor en los compases 11 y 12. Este sistema de simultaneidad vertical de medidas —que habrás apreciado también en varios de los corales que hemos recogido hasta aquí— se denomina *homofonía*.

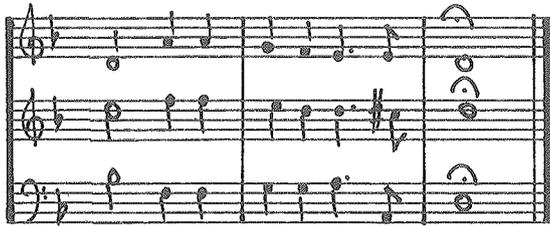
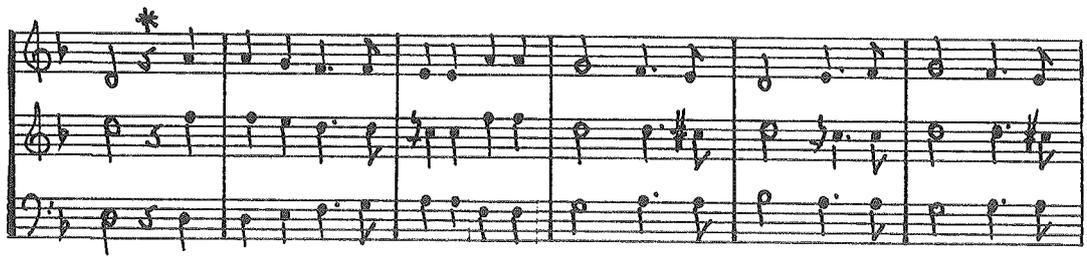
<sup>19</sup> Aquí tienes dentro de su acorde la «tercera de picardía», a la que nos referimos en la nota 14.



**C. MONTEVERDI: Coral de «Il Ritorno di Ulise in Patria»**

De la ópera «Il Ritorno di Ulise in Patria» extraemos este coral, sencillo de líneas pero muy representativo del estilo de su autor, Claudio Monteverdi (1567-1643). En el original, los puntos señalados con un asterisco están separados por fragmentos instrumentales, que omitimos aquí.





### J. S. BACH: Tres corales

Juan Sebastián Bach (1685-1750) es el más célebre representante de la música barroca y uno de los grandes nombres de la cultura universal. Sus «corales» a cuatro voces mixtas, siempre de inspiración y texto religiosos, tienen su origen tanto en el culto luterano (el luteranismo y el propio Lutero concedieron una enorme importancia a la música dentro de la liturgia) como en la tradición popular alemana. Casi siempre están divididos en frases separadas por calderones, y sus líneas melódicas están construidas con gran austeridad a la busca de un resultado sonoro expresivo y sobrio a la vez.

De los tres corales que incluimos a continuación, el primero está tomado de una de sus cantatas y los dos siguientes de la «Pasión según San Mateo».



System 1: Four staves of music in G major (one sharp). The top staff is the melody, featuring eighth and sixteenth notes with slurs and ties. The second and third staves provide harmonic support with chords and moving lines. The bottom staff is the bass line, consisting of quarter and eighth notes.

System 2: Continuation of the piece. The melody continues with similar rhythmic patterns. The accompaniment maintains a steady harmonic texture. The bass line provides a solid foundation with consistent rhythmic movement.

System 3: Continuation of the piece. The melody concludes with a final cadence. The accompaniment and bass line also reach their respective conclusions, ending with sustained notes.

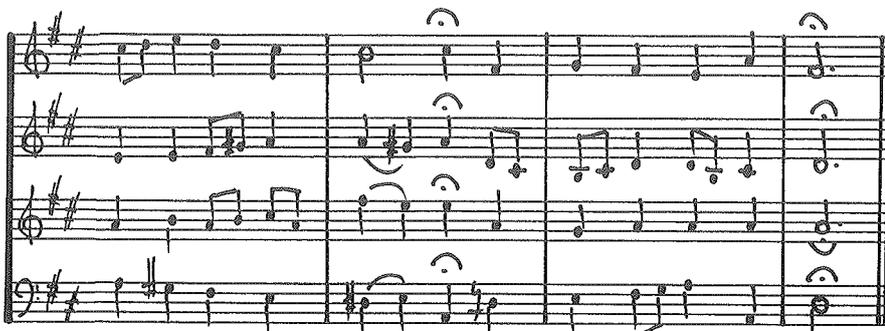
System 4: A new system of music in C major (no sharps or flats). The top staff is the melody, starting with a half note followed by eighth and sixteenth notes. The second and third staves provide harmonic support. The bottom staff is the bass line, starting with a half note and followed by eighth notes.

System 1: Four staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The bottom staff is in bass clef. The system contains four measures of music with various note values and rests.

System 2: Four staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The bottom staff is in bass clef. The system contains four measures of music with various note values and rests.

System 3: Four staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The bottom staff is in bass clef. The system contains two measures of music, ending with a double bar line.

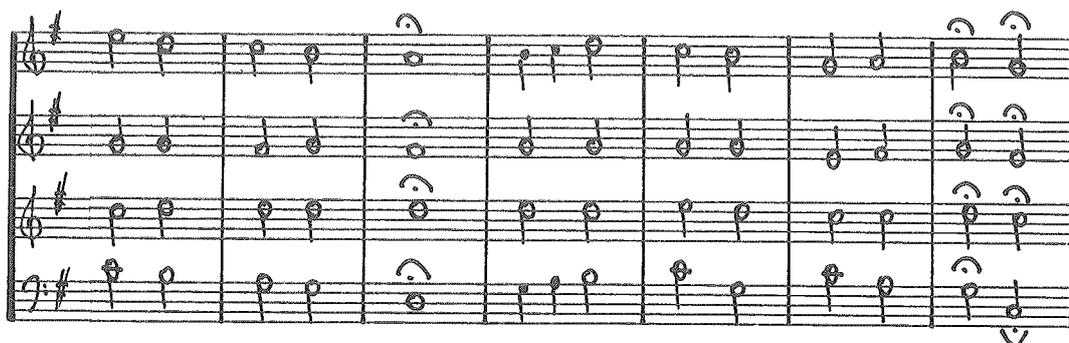
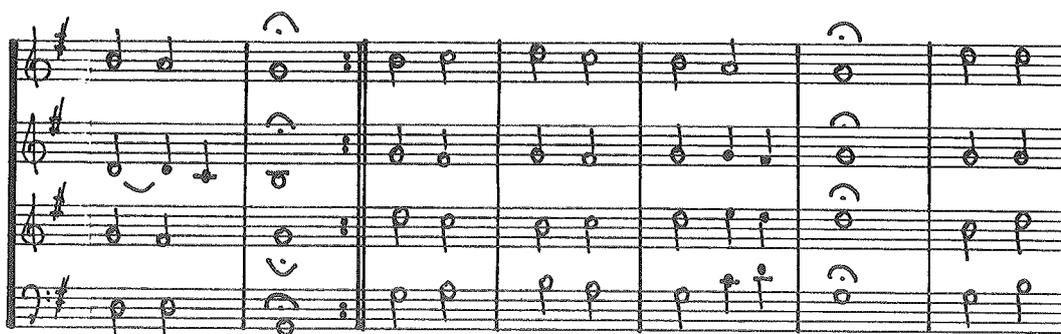
System 4: Four staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is in bass clef. The system contains five measures of music, ending with a double bar line.



**R. SCHUMANN: «Coral» (del «Album de la Juventud»)**

Aunque publicado como pieza para piano en el número 4 de su «Album de la Juventud», este coral de Robert Schumann (1810-56) pide claramente ser interpretado por voces. Se trata de una pieza de inspiración religiosa muy a la manera de los corales de Bach que acabamos de cantar.





**R. SCHUMANN: «Klosterfräulein» (fragmento)**

También de Schumann reproducimos el siguiente fragmento tomado de su ciclo «Romanzas para voces femeninas», para cuatro voces y piano. El lied (o «canción») es una de las pequeñas formas más características del Romanticismo, y casi siempre requiere una voz y piano; ejemplos de «lieder»<sup>20</sup> corales como éste no son, pues, muy frecuentes. Observa la forma de abreviar la repetición (cuya doble barra no coincide con la línea divisoria) y la colocación de la palabra «Fin», que evidentemente sólo tiene valor en la segunda lectura. El original está en Re m.

<sup>20</sup> El plural de *lied* es *lieder*.

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a variety of note values including eighth and sixteenth notes, as well as rests. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of the first staff.

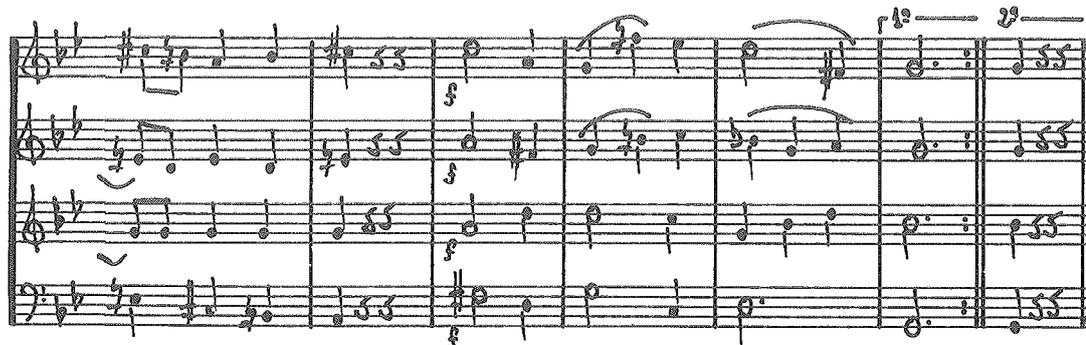
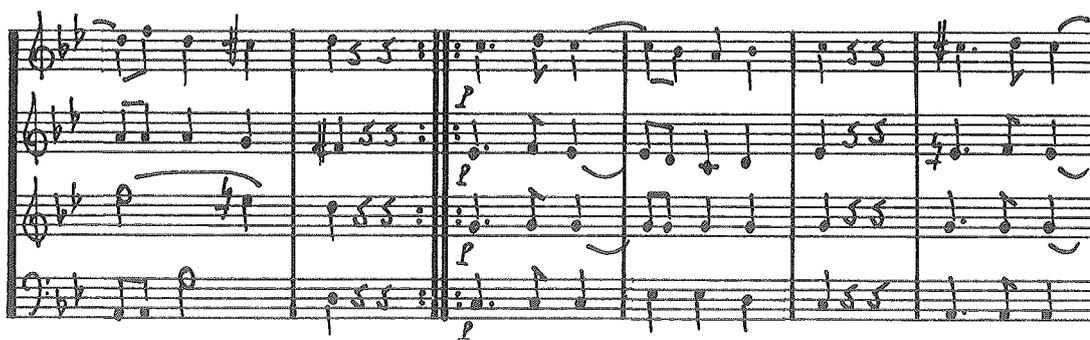
The second system of the musical score also consists of four staves, continuing from the first system. It includes a first ending bracket over the final two measures of the system, with a double bar line and the word "FIN" below it. The notation continues with various rhythmic patterns and dynamics.

**J. BRAHMS: Lied (de los «Liebeswalzer», op. 52)**

Aunque lo más popular de la obra de Johannes Brahms (1833-97) es su producción para orquesta, no hay que olvidar que el gran compositor de Hamburgo escribió un amplio repertorio para agrupaciones de cámara. De su colección «Valses de Amor» para 4 v. m.<sup>21</sup> y piano a cuatro manos, extraemos este breve fragmento que sigue.

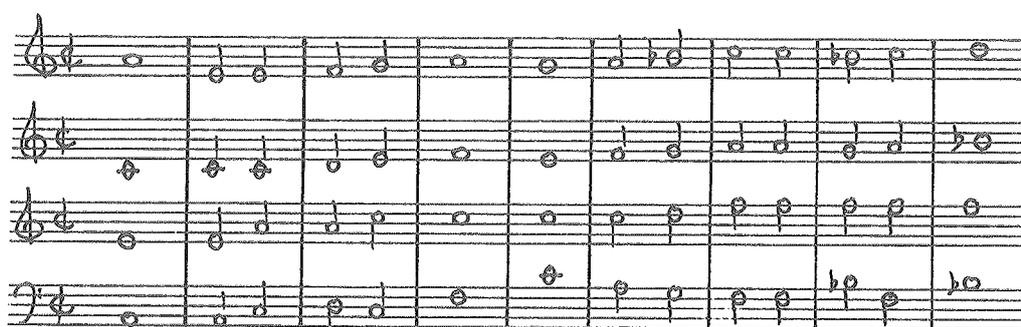
The musical score begins with the tempo marking "Tpo. de vals lento" (Waltz tempo, slow). It consists of four staves in 3/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The music starts with a dynamic marking of *f* (forte) and features a mix of eighth and sixteenth notes.

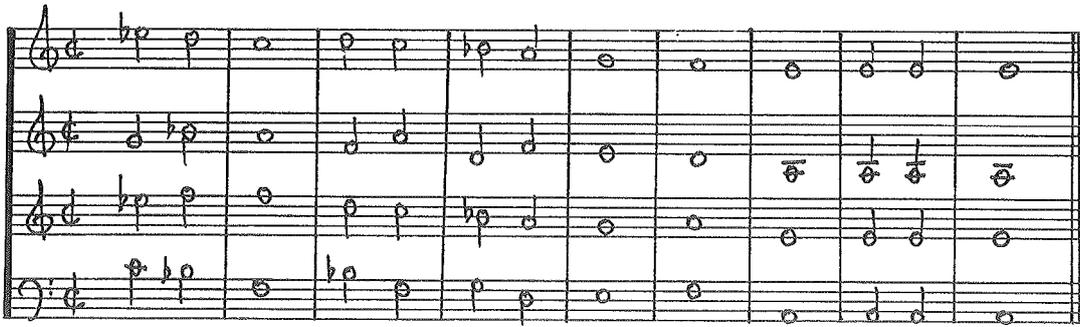
<sup>21</sup> 4 v. m.: cuatro voces mixtas. Es una abreviatura muy empleada.



**M. MUSSORGSKY: Coral de «Cuadros de una Exposición»**

Modest Mussorgsky (1839-81) es, junto con Tschaikowsky, uno de los compositores rusos que más eco han tenido en Europa occidental. Dentro de la que es quizá su obra más popular —los «Cuadros de una Exposición», escrita originalmente para piano, y después orquestada por M. Ravel— oímos este brevísimo fragmento correspondiente al último cuadro («La Gran Puerta de Kiev»). De estructura coral y homofónica, aparece por dos veces en el original: una en La b m y otra en Mi b m.





Y terminamos nuestro segundo libro de entonación con un ejercicio coral escrito expresamente para este fin por el compositor José Luis Turina<sup>22</sup>. Se trata —como hicimos al final del primer libro— de un puente con el siguiente texto, incluyendo algunas dificultades no tratadas hasta ahora. Observa la inclusión de ritmos de palmas, pitos o percusiones en el suelo. La armonía simultánea puede parecer difícil, pero si te fijas, cada línea vista independientemente es sencilla. Y respecto a algunos signos que no conoces —los módulos o las métricas libres, de los que nos ocuparemos en profundidad en los próximos cursos— observarás que están tratados de una forma muy elemental, pese a que pudieran «asustarte» a primera vista. Con este ejercicio final y nuestro agradecimiento a Turina por su colaboración daremos por terminado nuestro trabajo en este texto segundo de entonación.

Lentamente

<sup>22</sup> José Luis Turina (Madrid, 1952) es titulado en Composición por el Conservatorio de Madrid. Amplía estudios en Roma con Franco Donatoni. En su catálogo figuran: «Crucifixus» (orquesta de cámara), «Canción Última» (coro y percusión), «Punto de Encuentro» (orquesta), «Título a determinar» (septeto), «Ligazón» (ópera de cámara), etc.

pp sfz p

pp sfz ff possibile p

pp sfz ff possibile p

cresc. e accel. molto

Pitos

Pies.

Tempo I

f

pp sfz

Pitos cresc.

Palmas

Pies

Palmas cresc.

Pies

Pies cresc.

Palmas

1 min. Poco mosso rall. --- Tempo I

*mf* *pizz* *cresc. molto ... poco string...* *f* *dim.* *ppp*

*mf* *pitos* *cresc. molto ... poco string.* *f* *dim.* *pp*

*mf* *palmas* *cresc. molto ... poco string...* *f* *pp*

*pp sfz* *f* *pp* *sfz > p* *ppp* *mf* *pppp*

*pp sfz* *f* *pp* *sfz* *pp* *mf* *pppp*

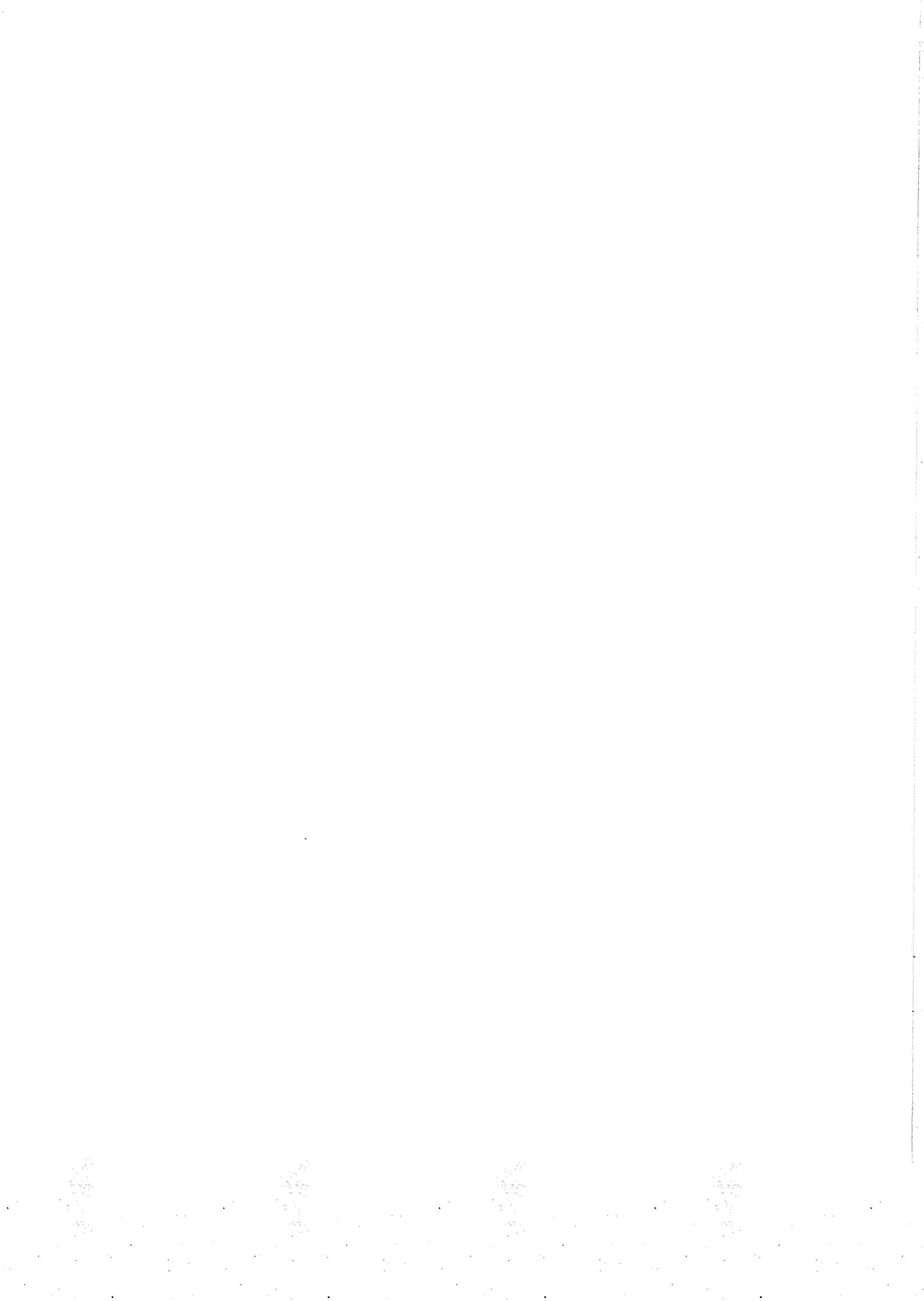
*pp sfz* *f* *pp* *sfz* *pp* *mf* *pppp*

*Palmas*  
*Pitos*  
*Pies*

*mf* *pp* *ppp* *pppp*

Cuenca, 41. Diciembre - 1981

(x) Los grupos 1, 2 y 3 irán entrando a juicio del director



# PLAN GENERAL DE LA OBRA

## PRIMER CURSO:

- I-A: Fundamentos de nuestro sistema de escritura musical. Razonamiento de sus elementos básicos. Recursos elementales. Conceptos teórico-prácticos de aplicación más común.
- I-B: Lectura rítmica sencilla y progresiva. Subdivisión binaria y ternaria. Figuraciones de uso más habitual. Ejemplos de ejercicios rítmicos a dos voces. (Claves de Sol y Fa en 4.<sup>a</sup>).
- 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.<sup>a</sup>. 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: (En preparación.)

Procedimientos teóricos (V A) y de lectura (V B) propios de nuestro tiempo. Ejercicios de afinación atonal y serial (V C). Complejidades de la música actual. Sistemas no pentagramáticos. Músicas no occidentales.

### NOTA:

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

# linea

---

© 1982 by José Luis Temes

© Je EDITORIAL LINEA - Fuencarral, 132 - 28010 Madrid (España)

Depósito legal: M. 27.028-1994. (IIC) I.S.B.N.: Obra completa: 84-85971-00-0. I.S.B.N. Tomo IIc: 84-85971-05-1

Impreso en España por FARESO, S. A. - Paseo de la Dirección, 5 - 28039 Madrid.

၉