JOSE LUIS TEMES

TRATADO DE SOLFEO CONTEMPORANEO

II c

JOSE LUIS TEMES

TRATADO DE SOLFEO CONTEMPORÁNEO

IIc: Entonación

linea

NOTA DE LA EDITORIAL

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

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

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.

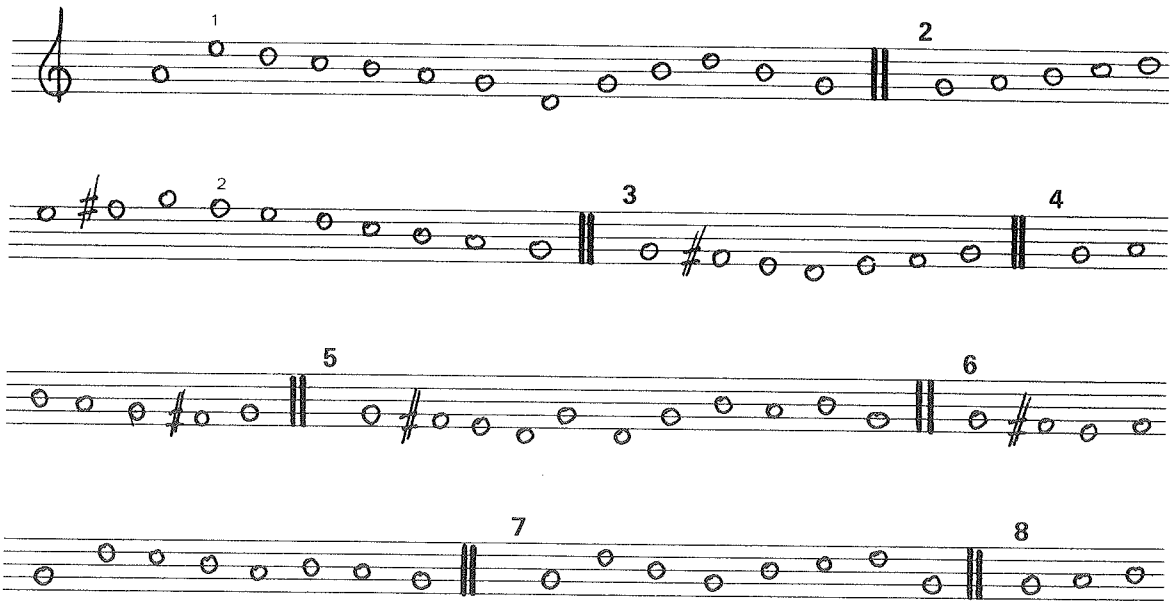
Practicadas ya en el cuaderno I C las escalas y tonalidades de Do M y de La m, comenzaremos este segundo cuaderno de entonación practicando otras tonalidades con una y dos alteraciones propias, es decir: Sol M, Mi m, Fa M, Re m, Re M, Si m, Si b M y Sol m.

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.

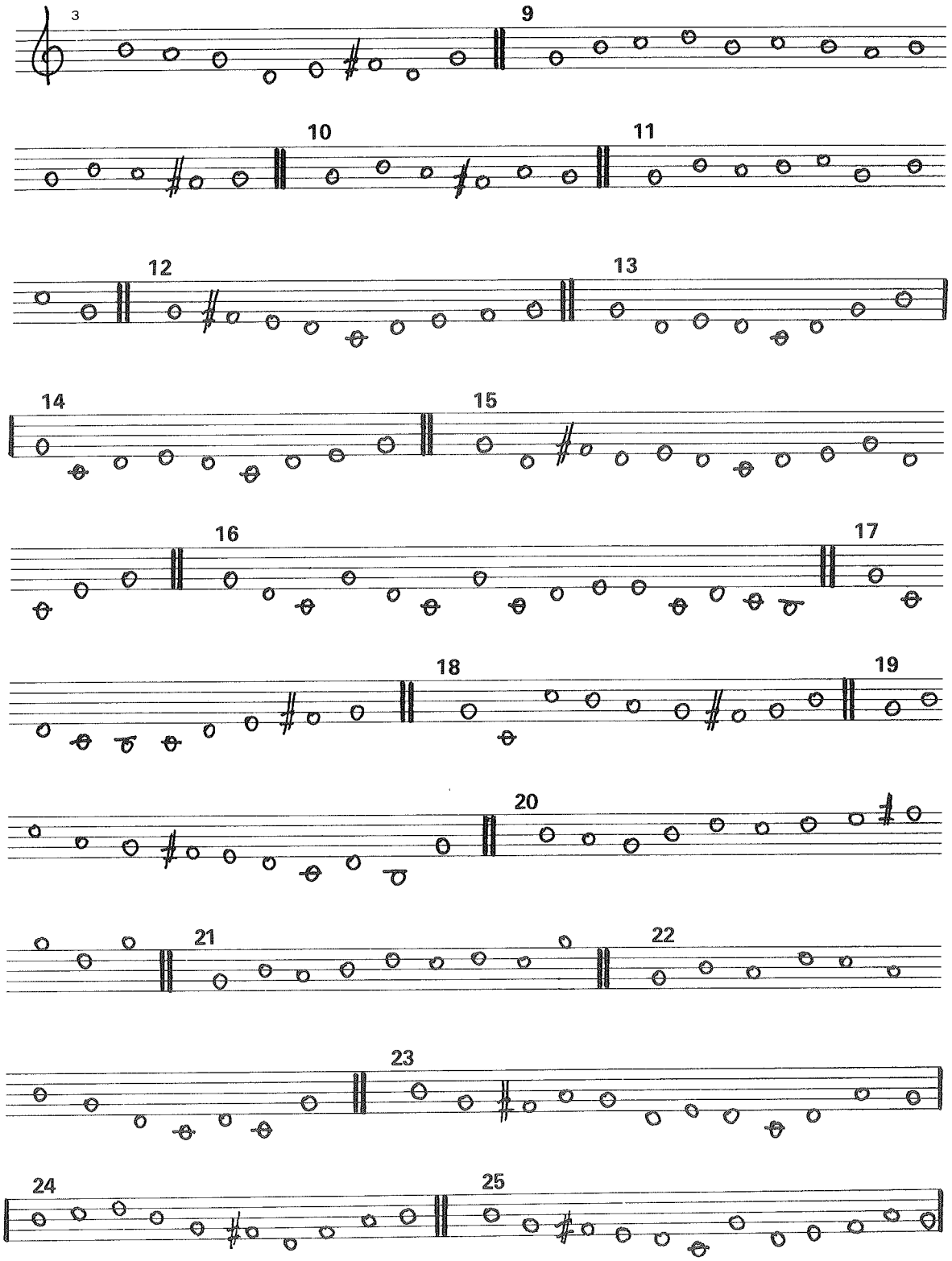
TONALIDAD DE SOL MAYOR

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

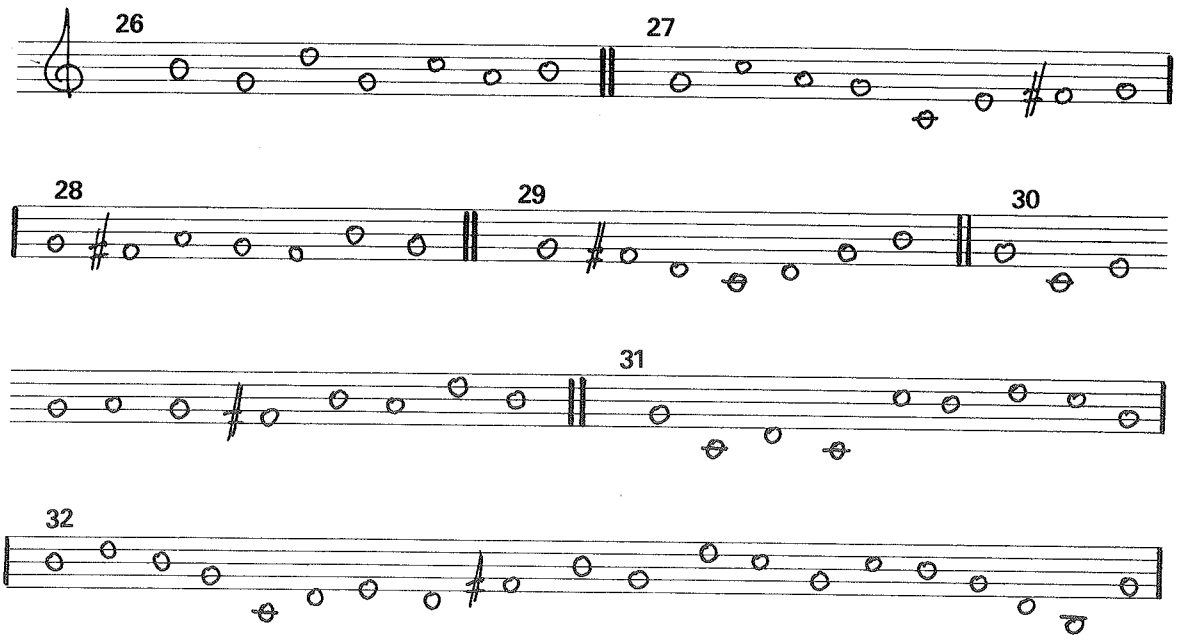


[1] Aunque a veces sea un camino más largo, después del La del diapasón iremos casi siempre a la nota Mi, que por ser su quinta armónica es la nota más evidente de entonación a partir de aquel La. Cuando tengas mayor práctica en la construcción de escalas a partir del La del diapasón podrás ir por caminos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

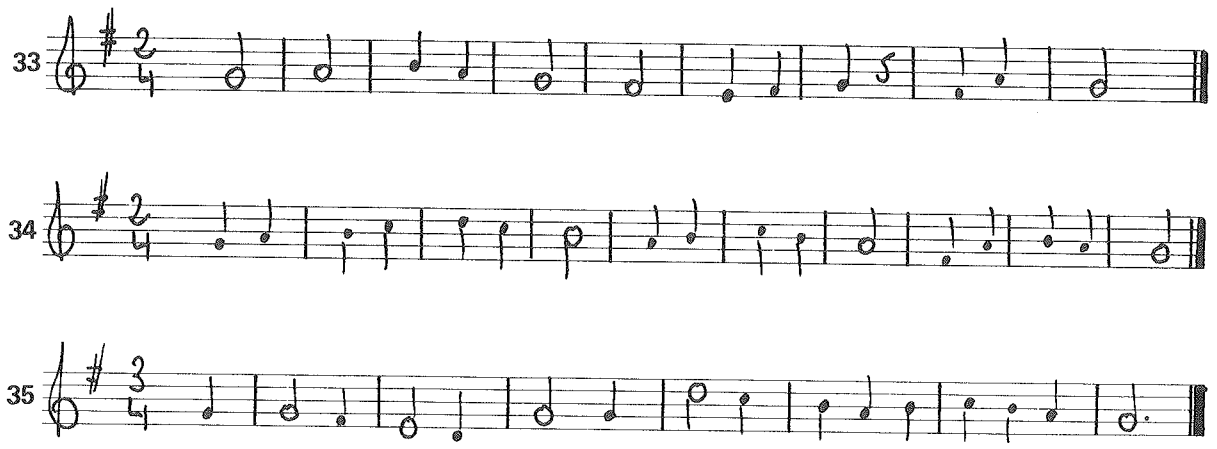
[2] En todos estos ejercicios sin compases entenderemos que una alteración accidental afecta a todas las notas de su mismo nombre hasta el final de cada ejercicio.

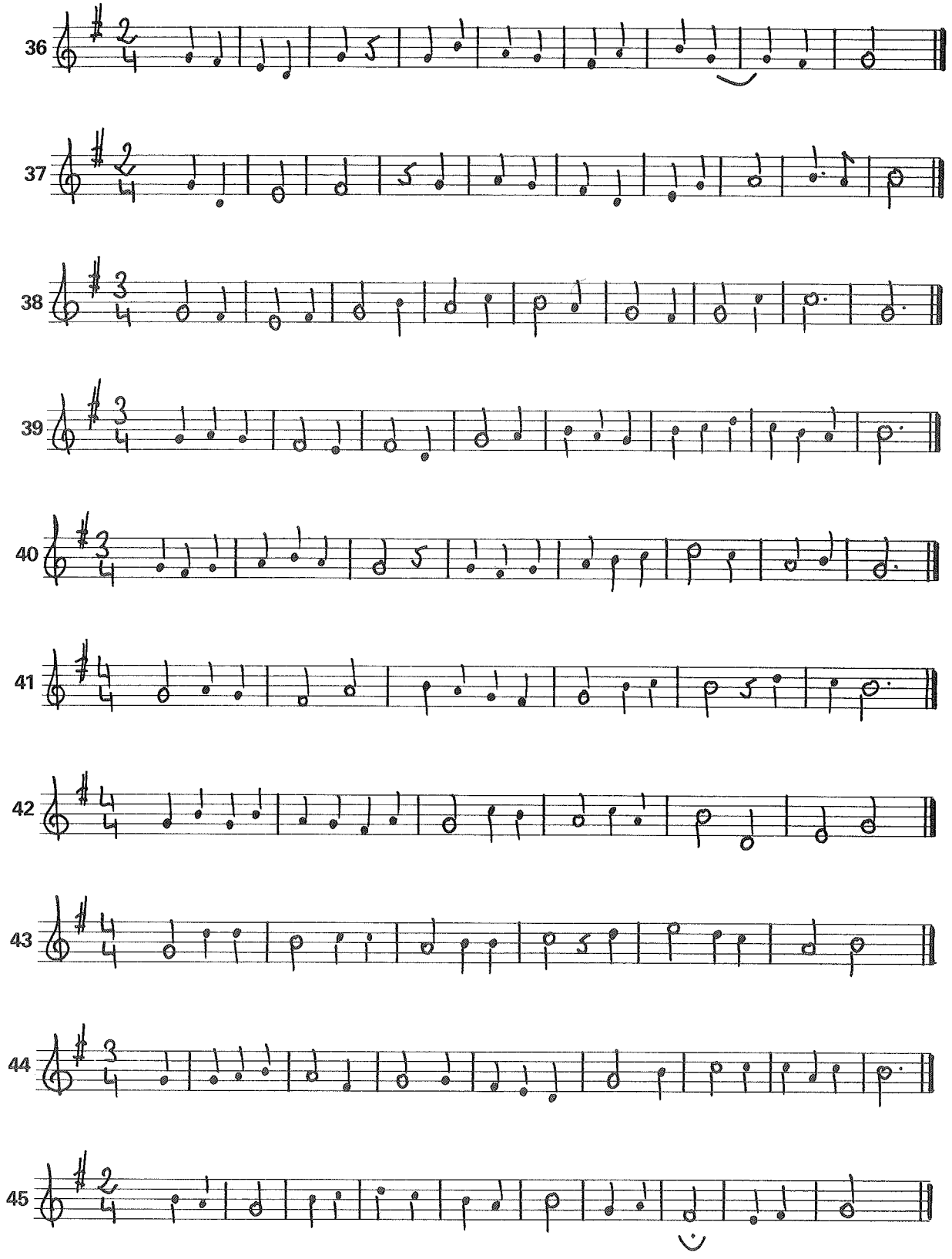


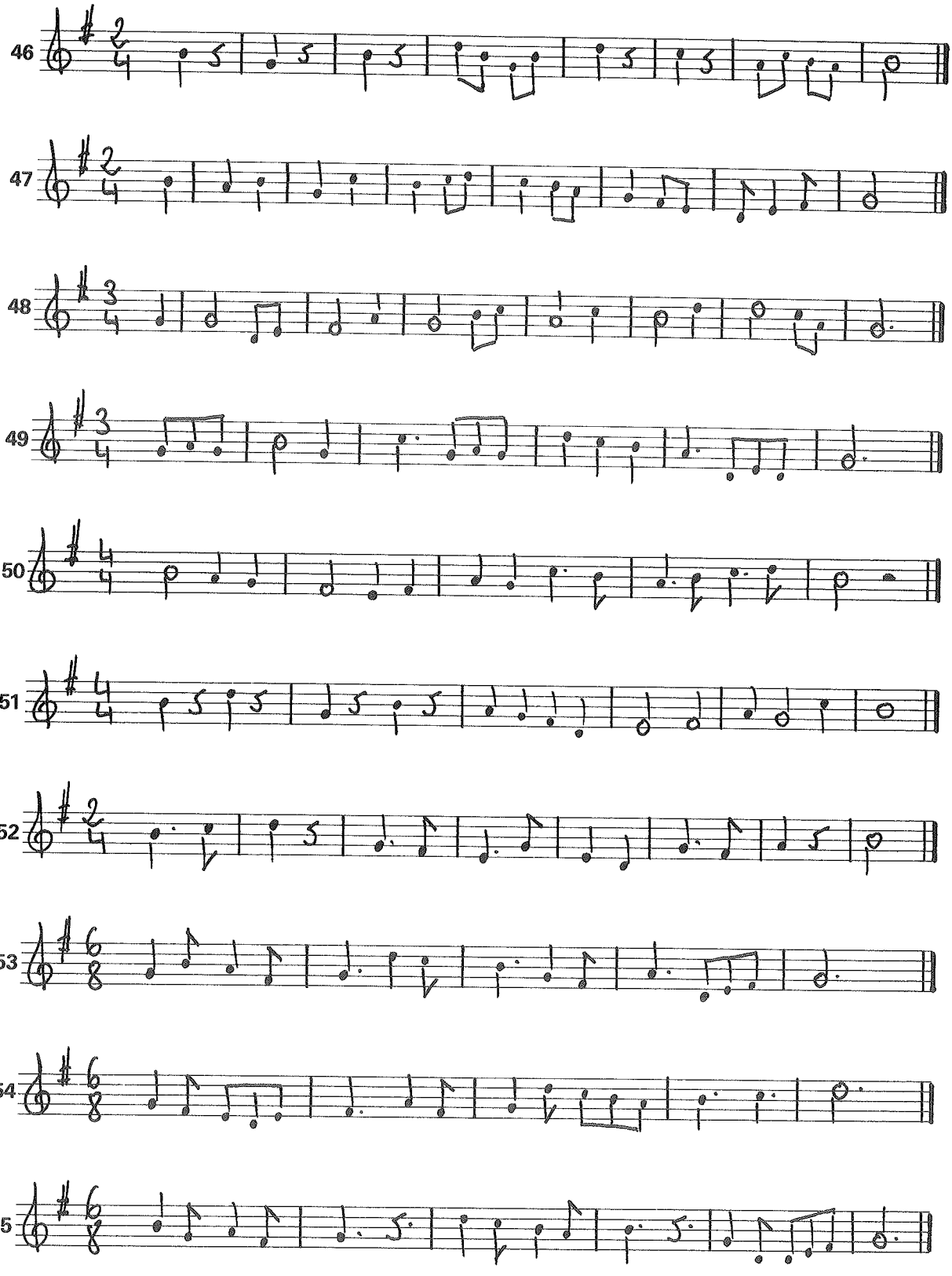
[3] Es conveniente recordar al comienzo de cada página la clave en la que corresponde leer. Y cuando manejamos varias claves debemos recordarlo incluso al comienzo de cada renglón, para evitar errores al lector.

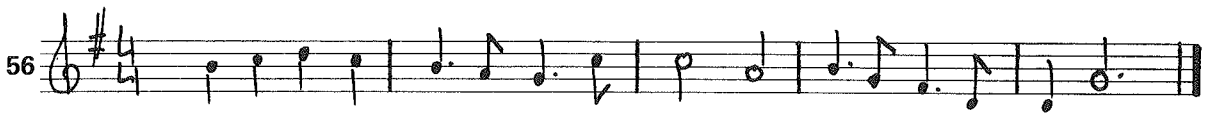


Veamos ahora estos mismos intervalos formando breves diseños melódicos. Deliberadamente evitamos todo discurso excesivamente facilón o pegadizo, lo que te conduciría a entonar memorizando el melodismo o «soniquete» de cada ejercicio, y no por auténtico conocimiento y dominio de los diferentes intervalos. 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.

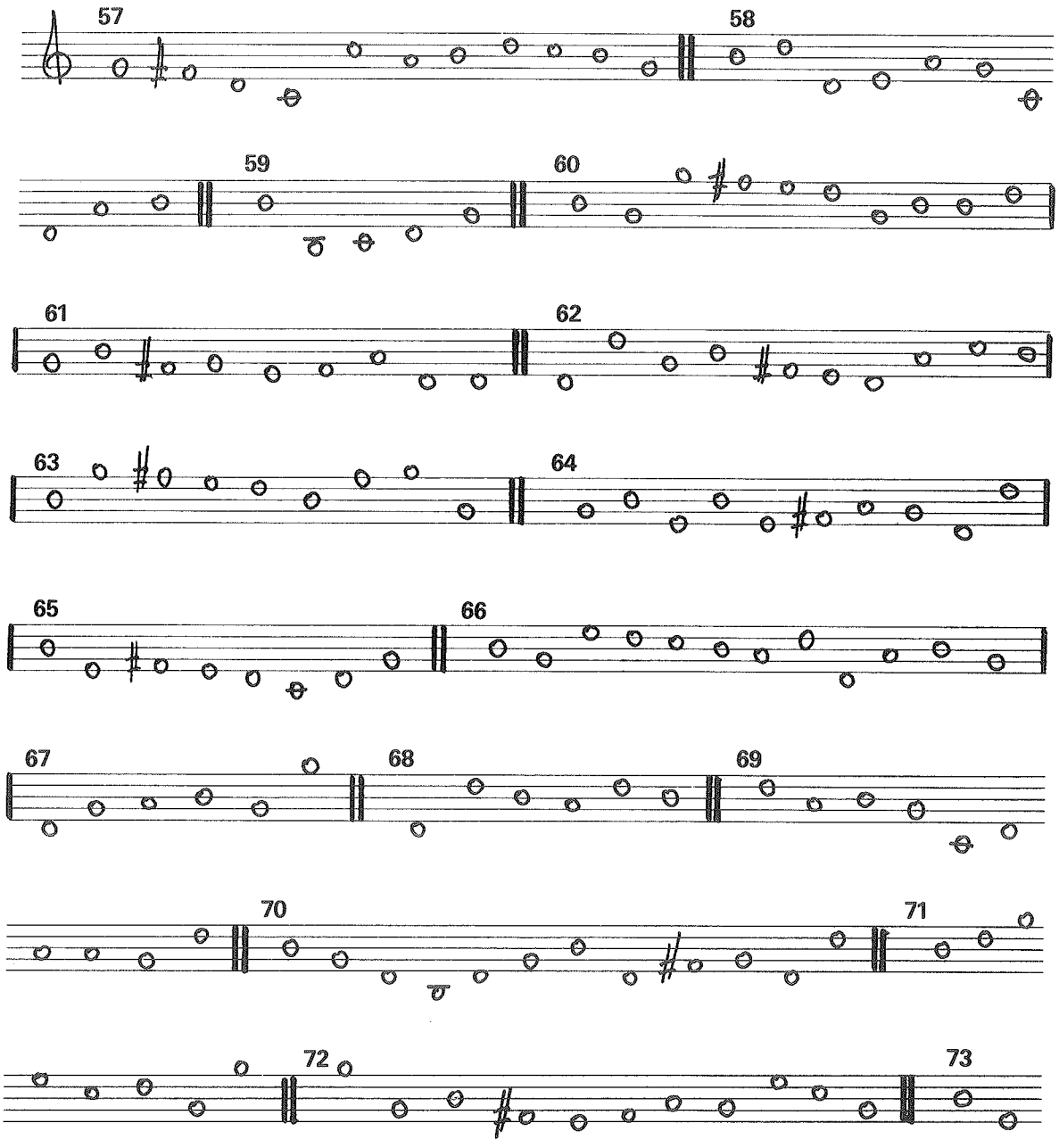


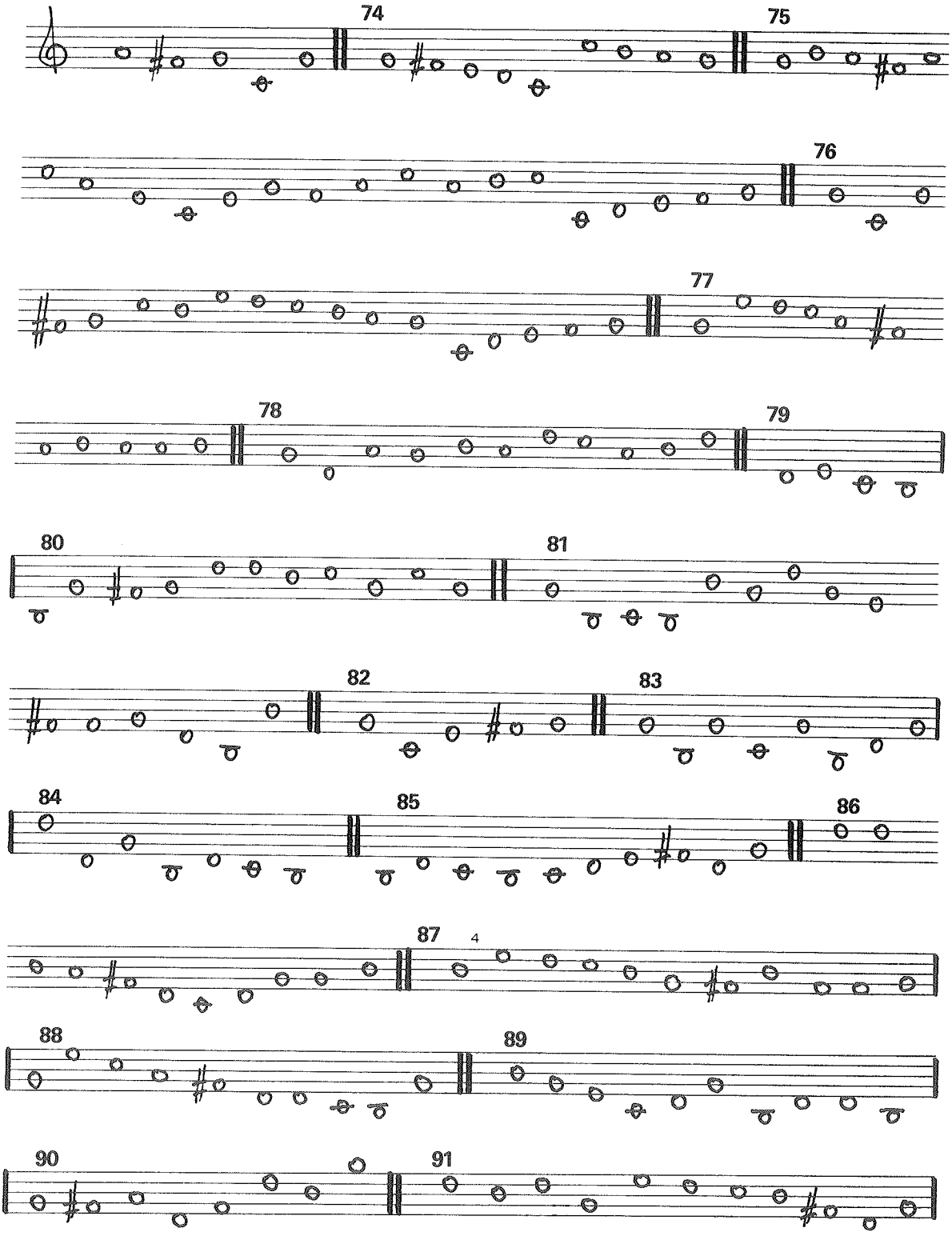

36
37
38
39
40
41
42
43
44
45


46
47
48
49
50
51
52
53
54
55

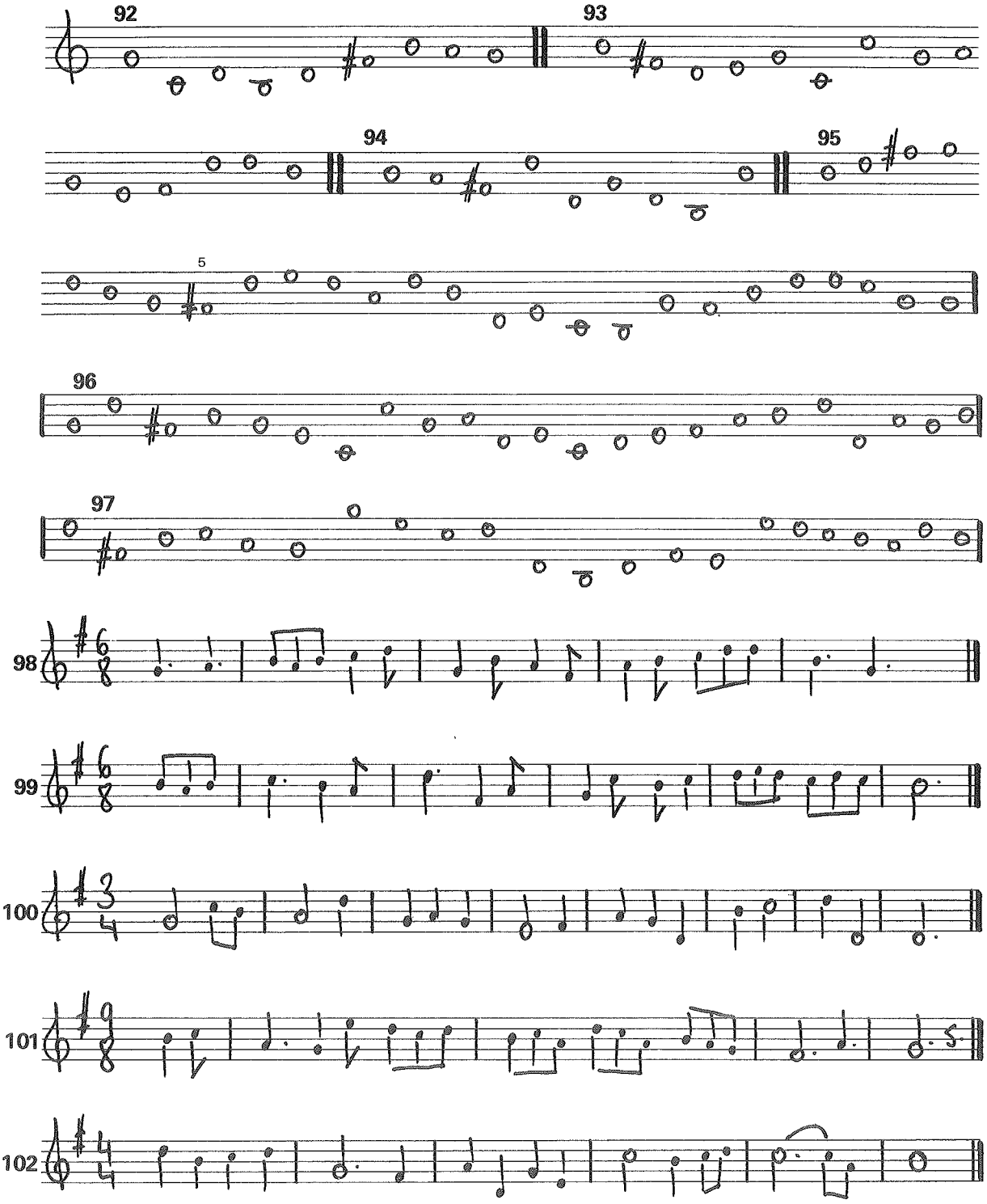


Con la siguiente serie de notas sin medida continuamos el estudio de la tonalidad de Sol M, pero incluyendo ahora saltos algo más complicados. Después jugamos melódicamente con esos mismos saltos.

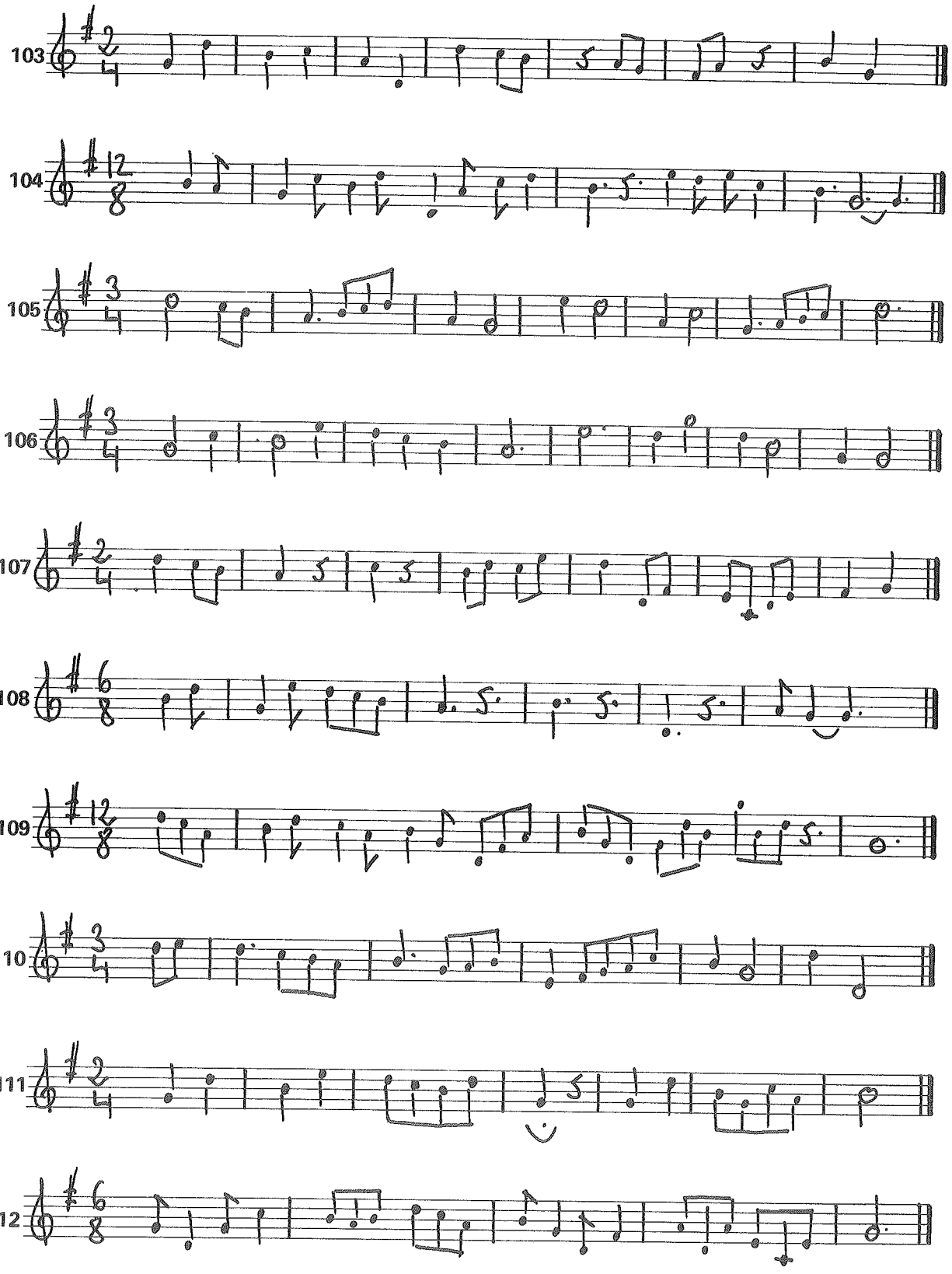


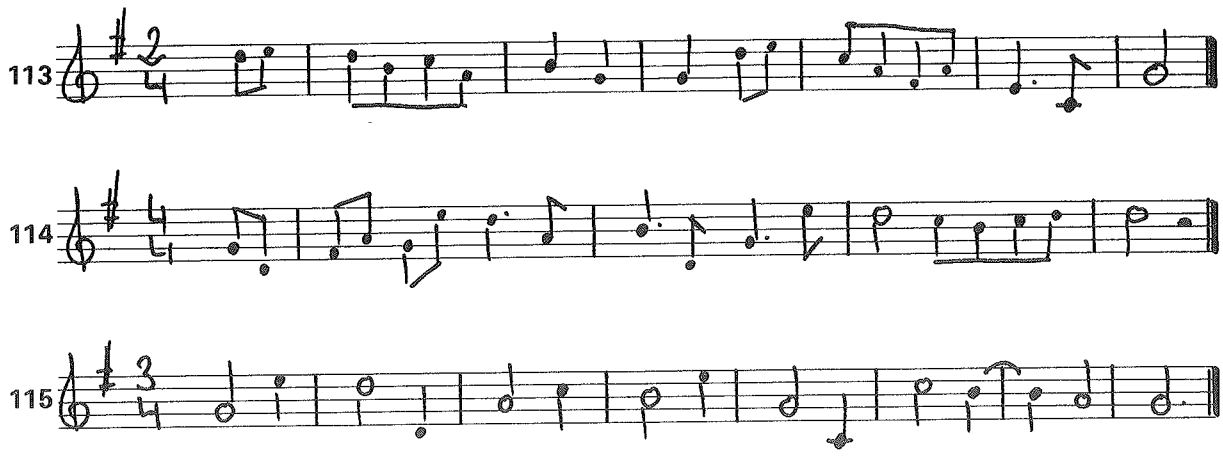


[4] Examinados aisladamente y como melodías independientes, algunos de los ejercicios propuestos pueden parecer ambivalentes desde el punto de vista tonal. Este, por ejemplo, comienza por un movimiento que pudiera parecer de Mi m.



[5] 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

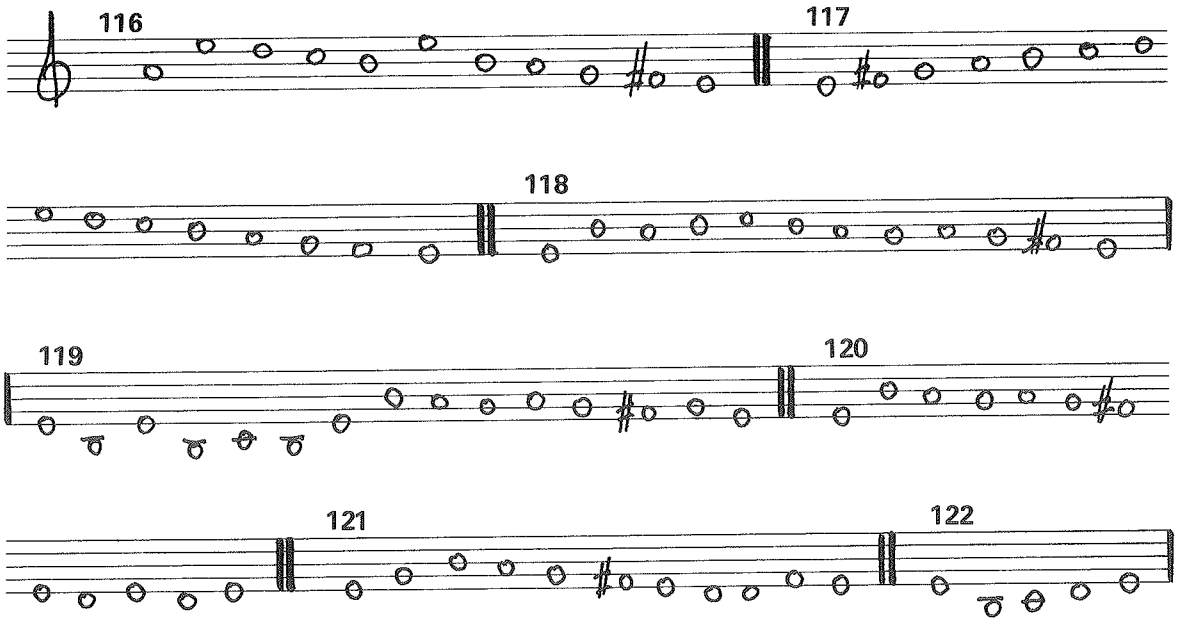


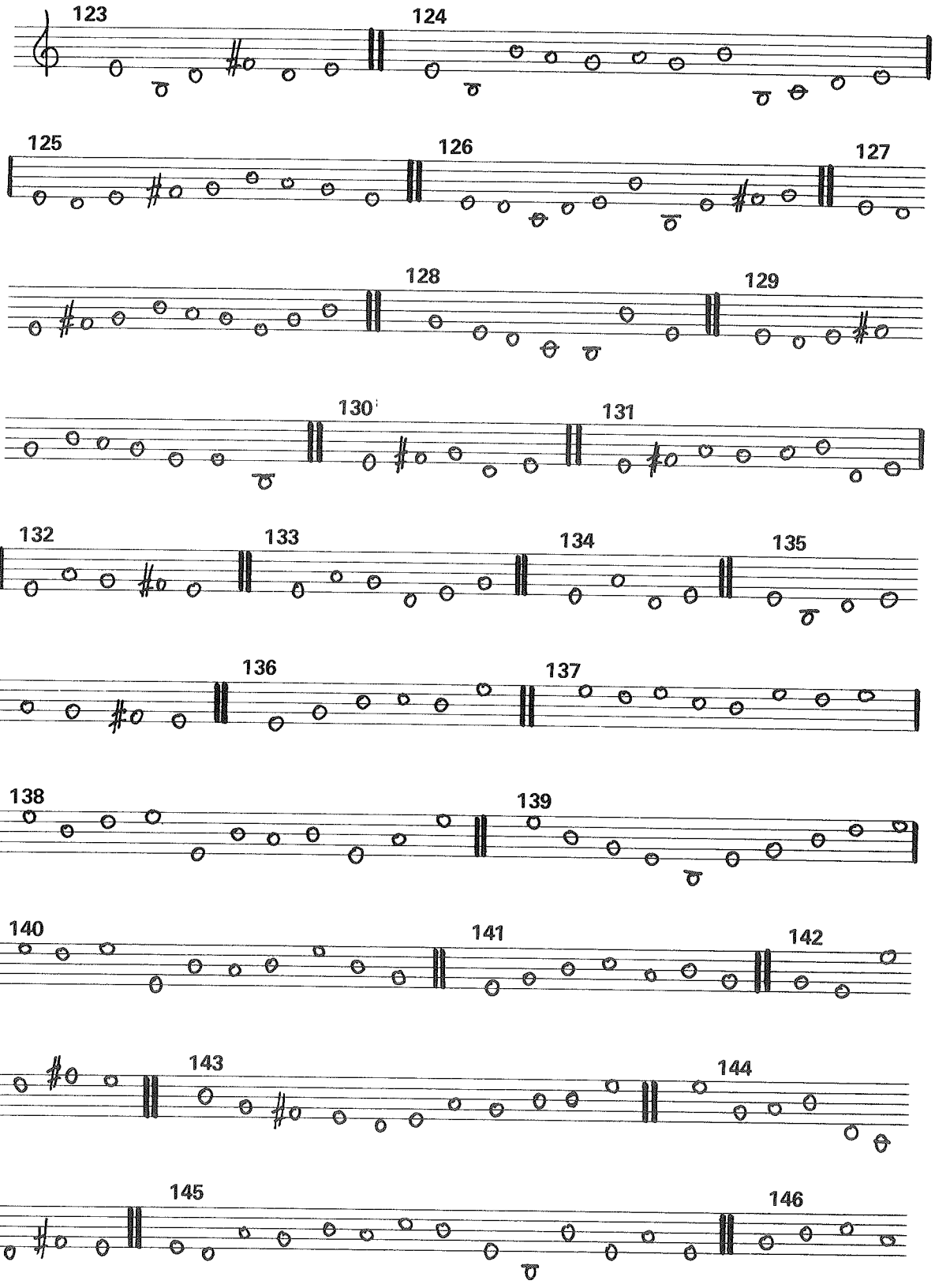
TONALIDAD DE MI MENOR

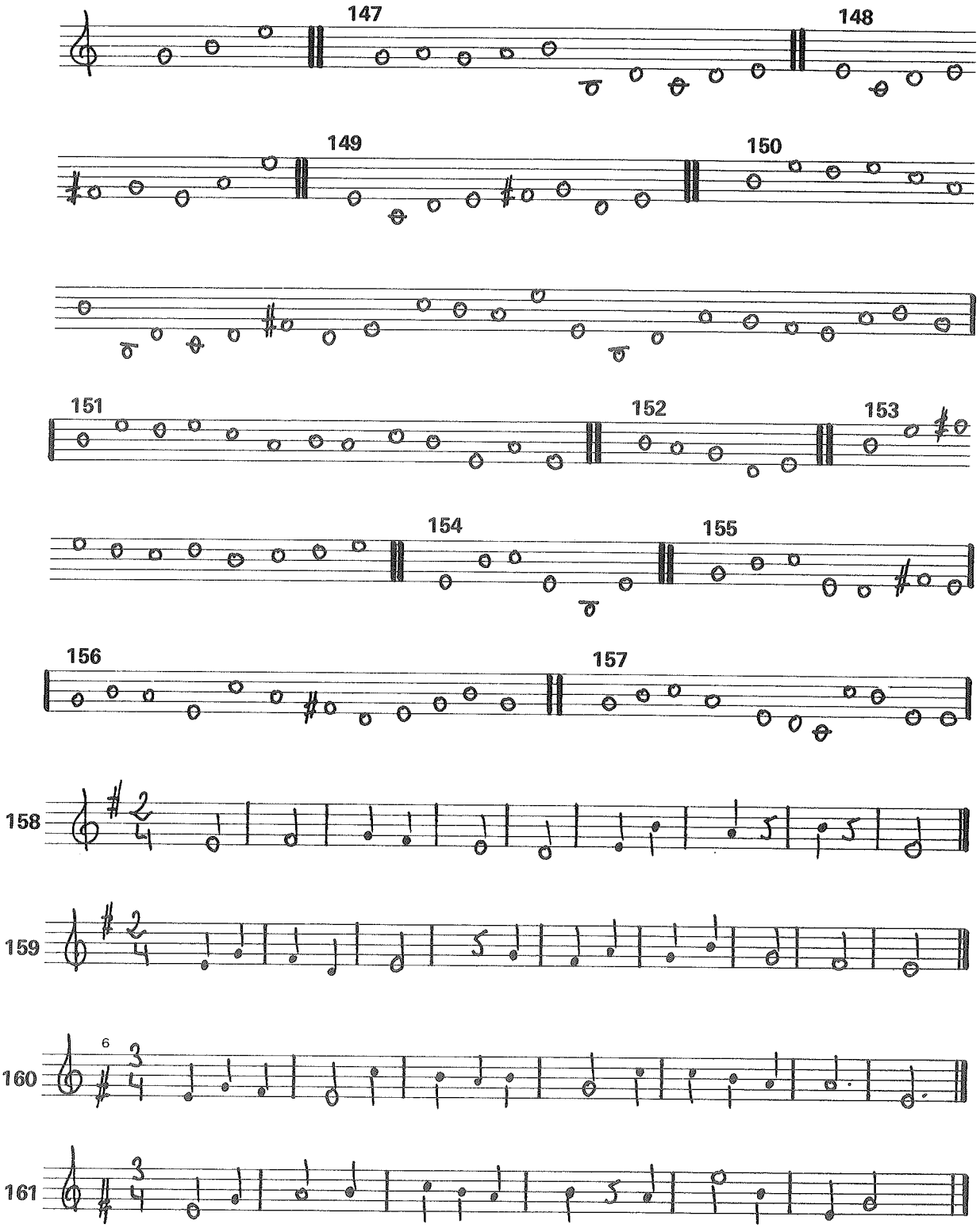
El estudio de cada tonalidad menor lo dividiremos en tres partes: *a*) escala con el VII grado propio; *b*) escala con el VII grado alterado ascententemente, y *c*) combinación de ambas. Si tienes alguna duda sobre la formación de las escalas menores puedes consultar los textos teóricos I A y II A.

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

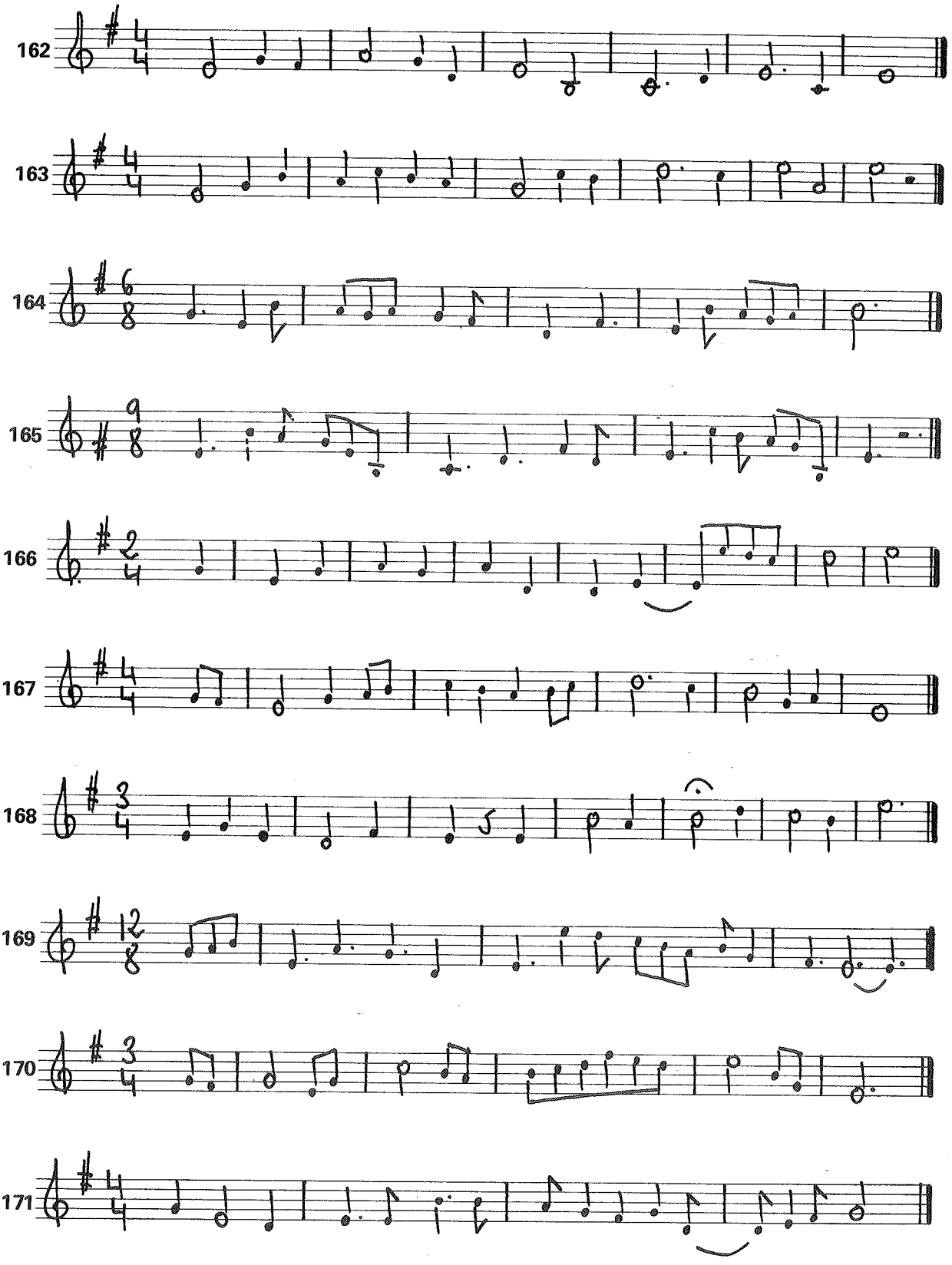
Insistimos una vez más en que no debes conformarte con entonar los ejercicios que nosotros proponemos, sino intentar escribir tus propias melodías en cada tonalidad. Acaso al principio no sean especialmente interesantes, pero poco a poco irás adquiriendo esa habilidad. Tu profesor te orientará sobre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



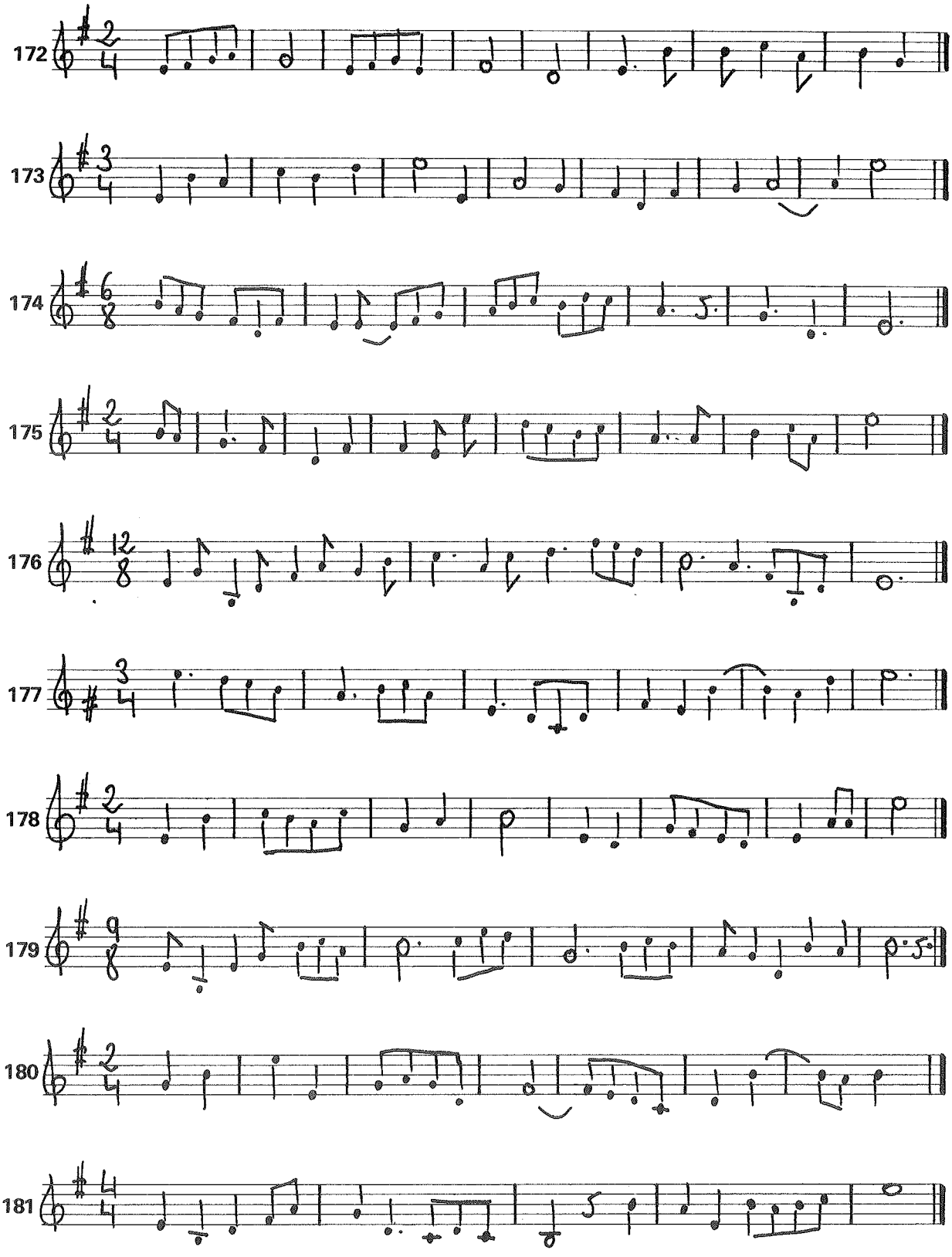

123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146

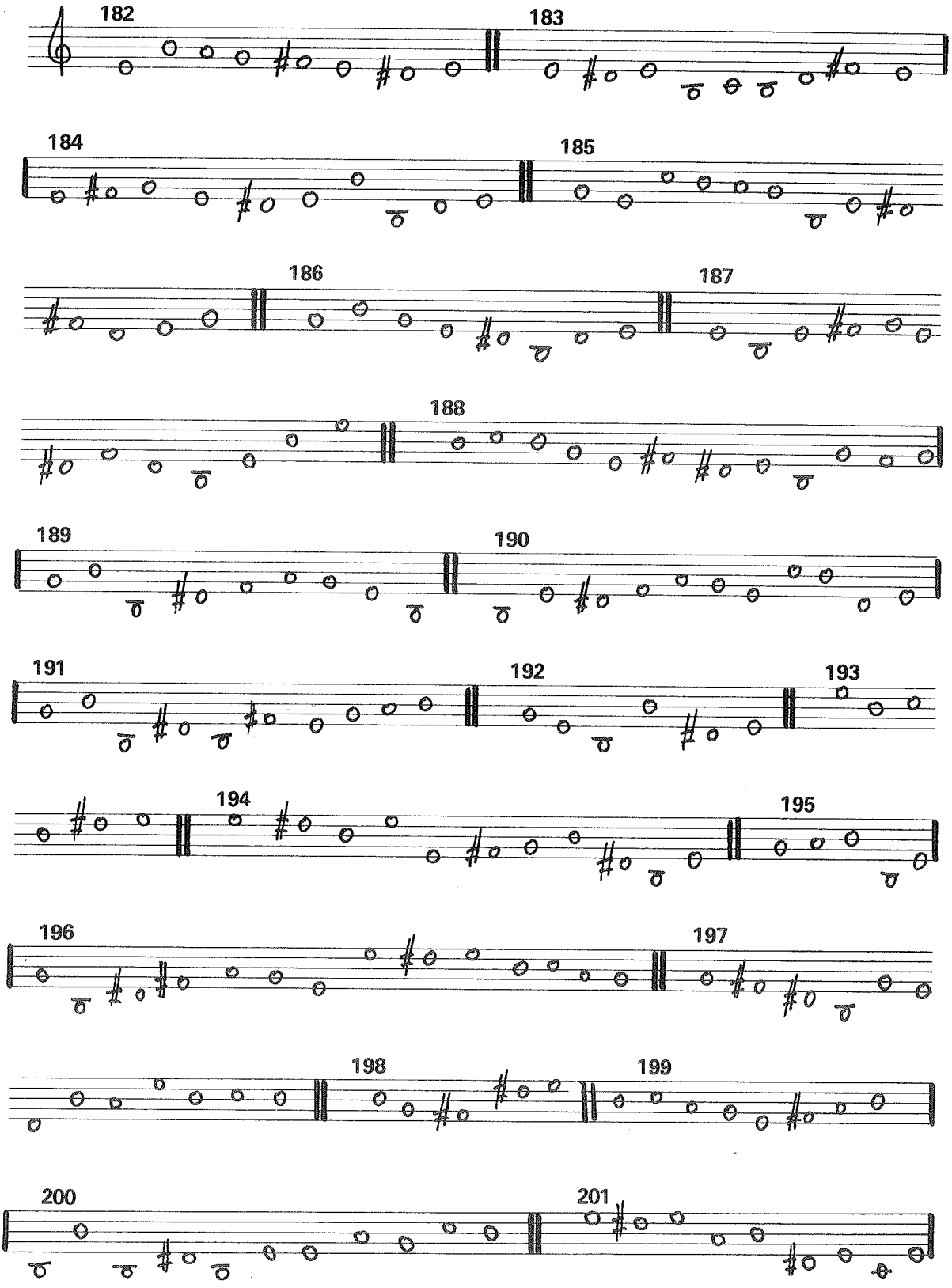


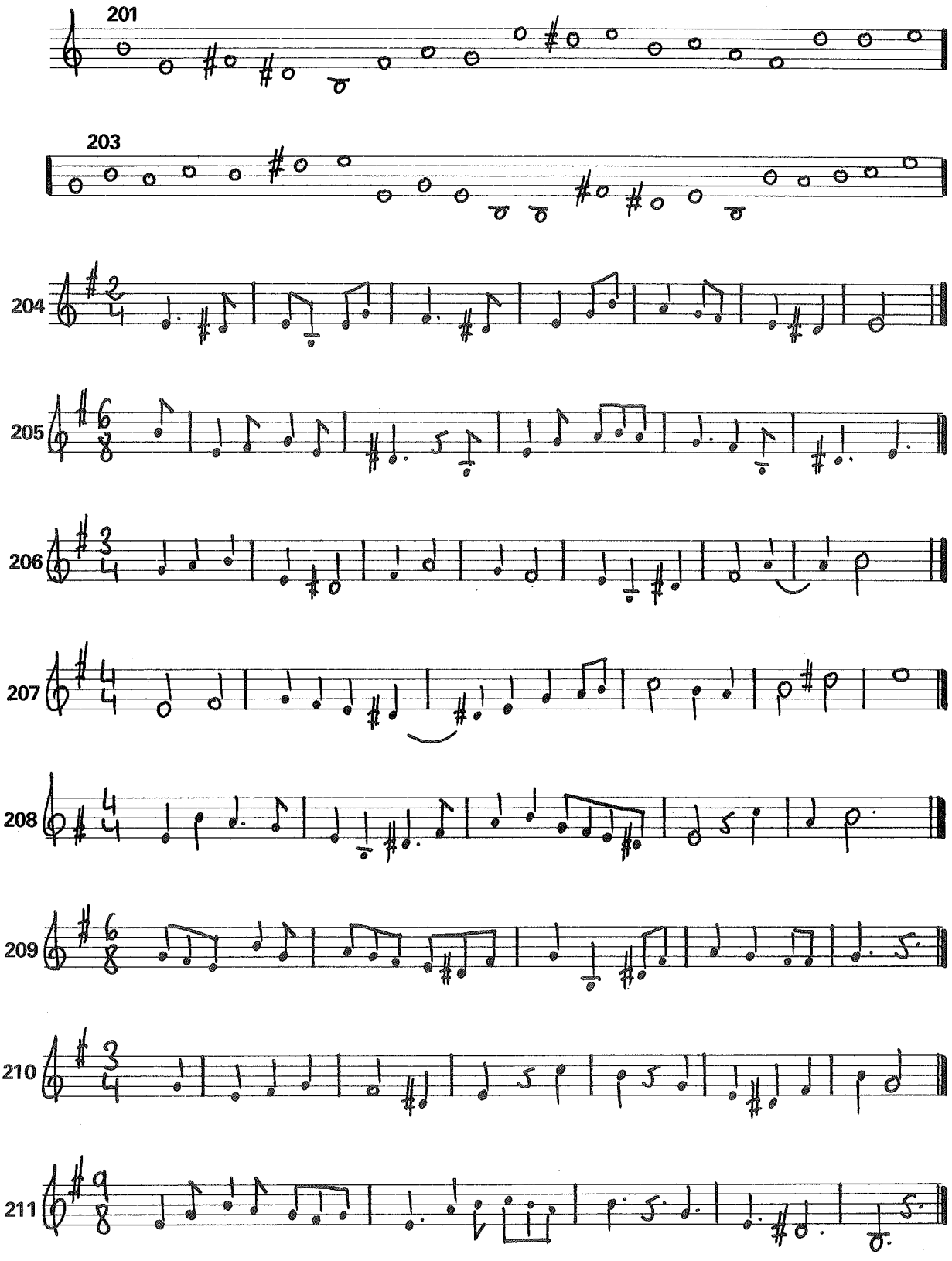
[6] Cuando en una armadura hemos de indicar que el Fa es sostenido, lo solemos hacer en el Fa de 5.ª línea. Pero alguna vez lo verás indicado en el Fa de 1.er espacio (hablando siempre en clave de Sol).

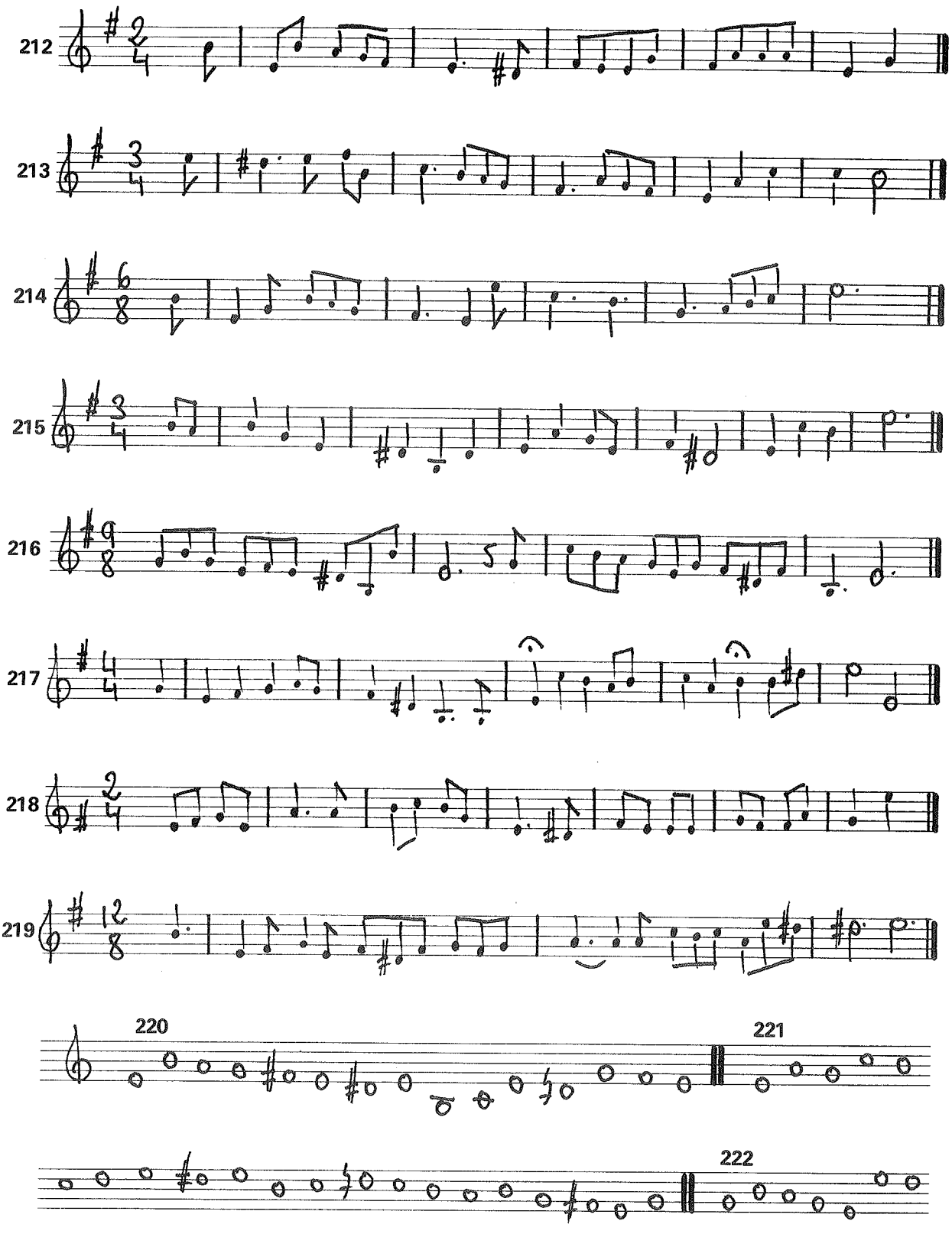


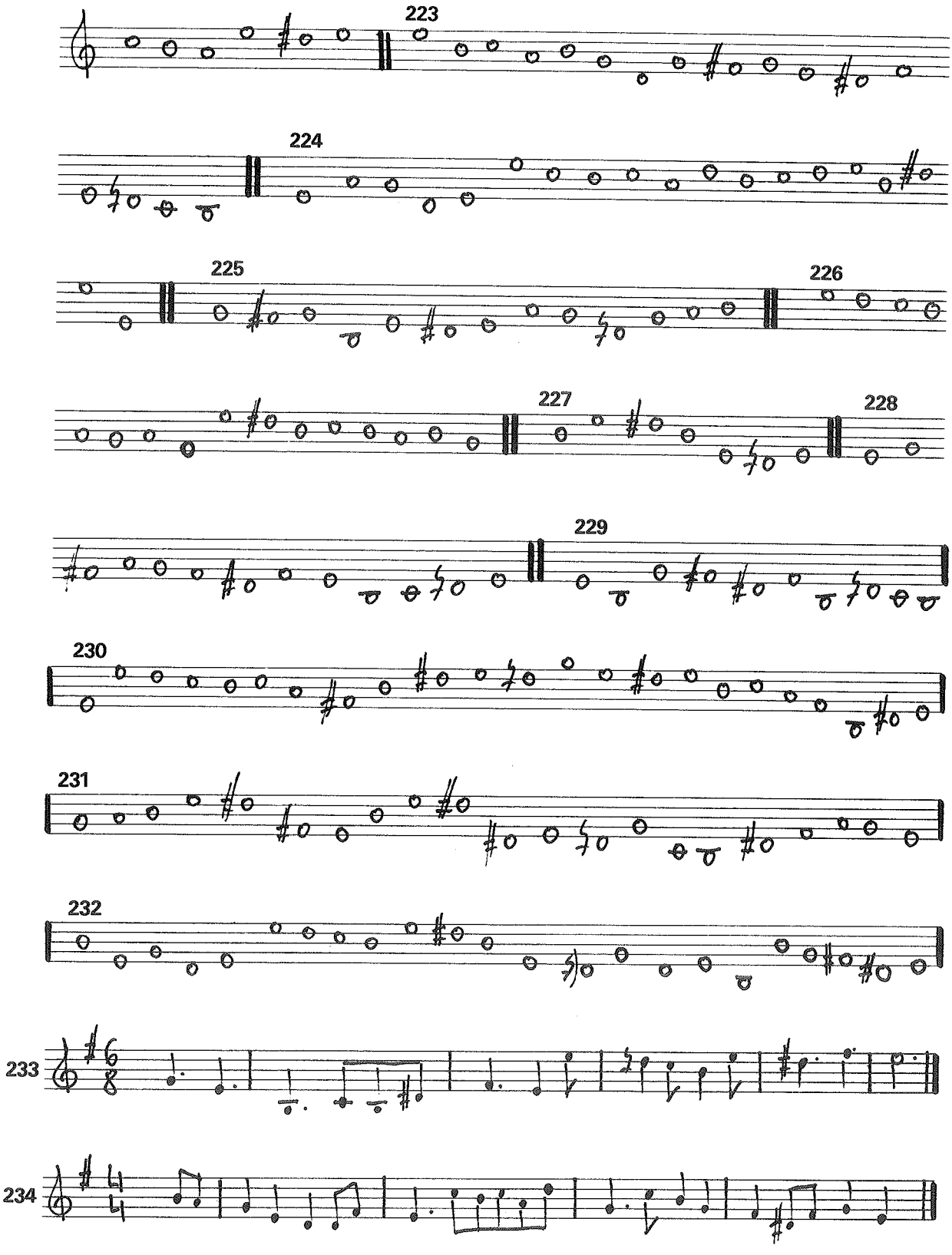
2

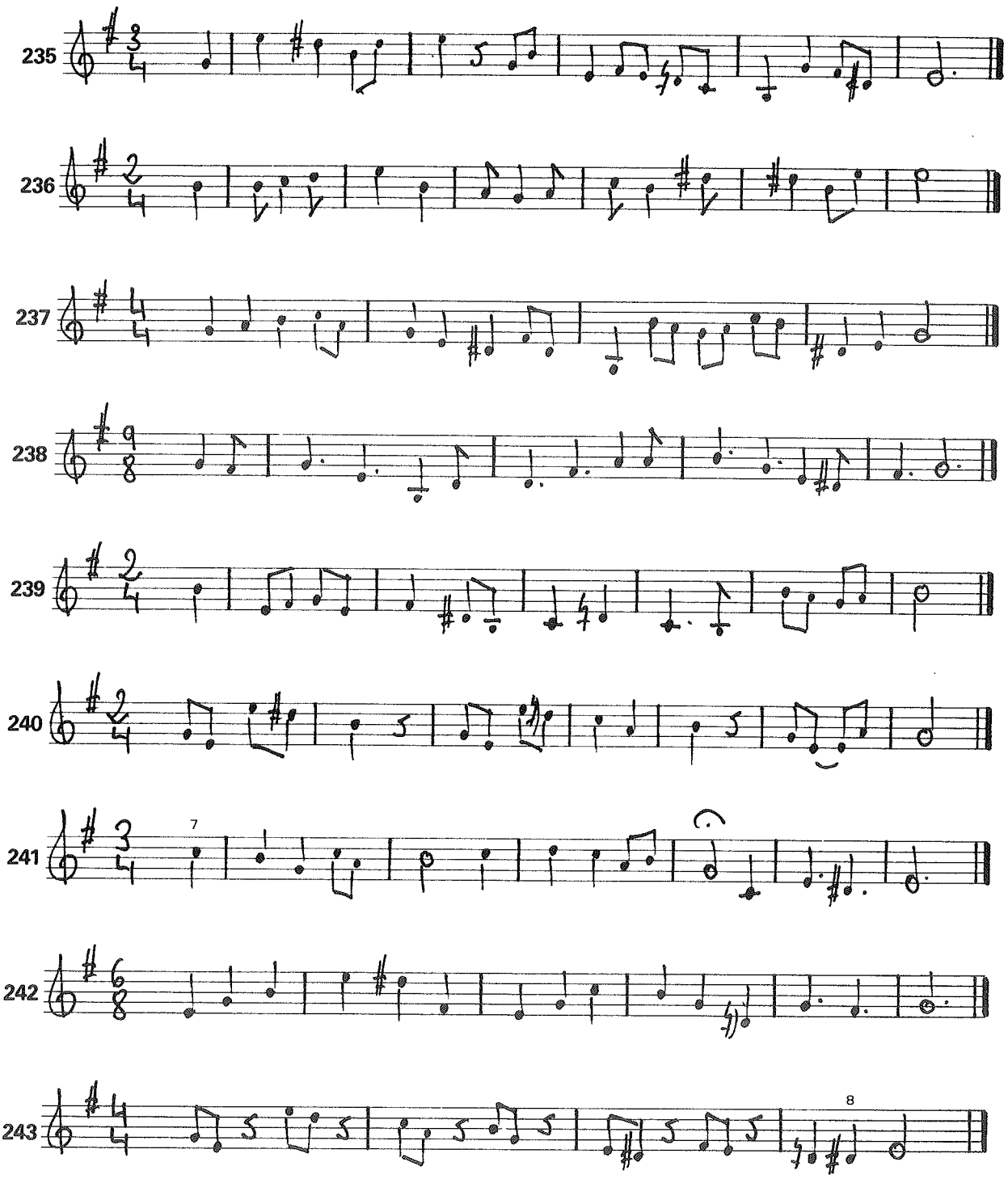

172
173
174
175
176
177
178
179
180
181


182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201

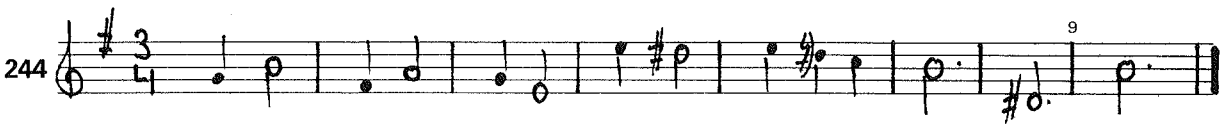

201
203
204
205
206
207
208
209
210
211


212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222


223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234

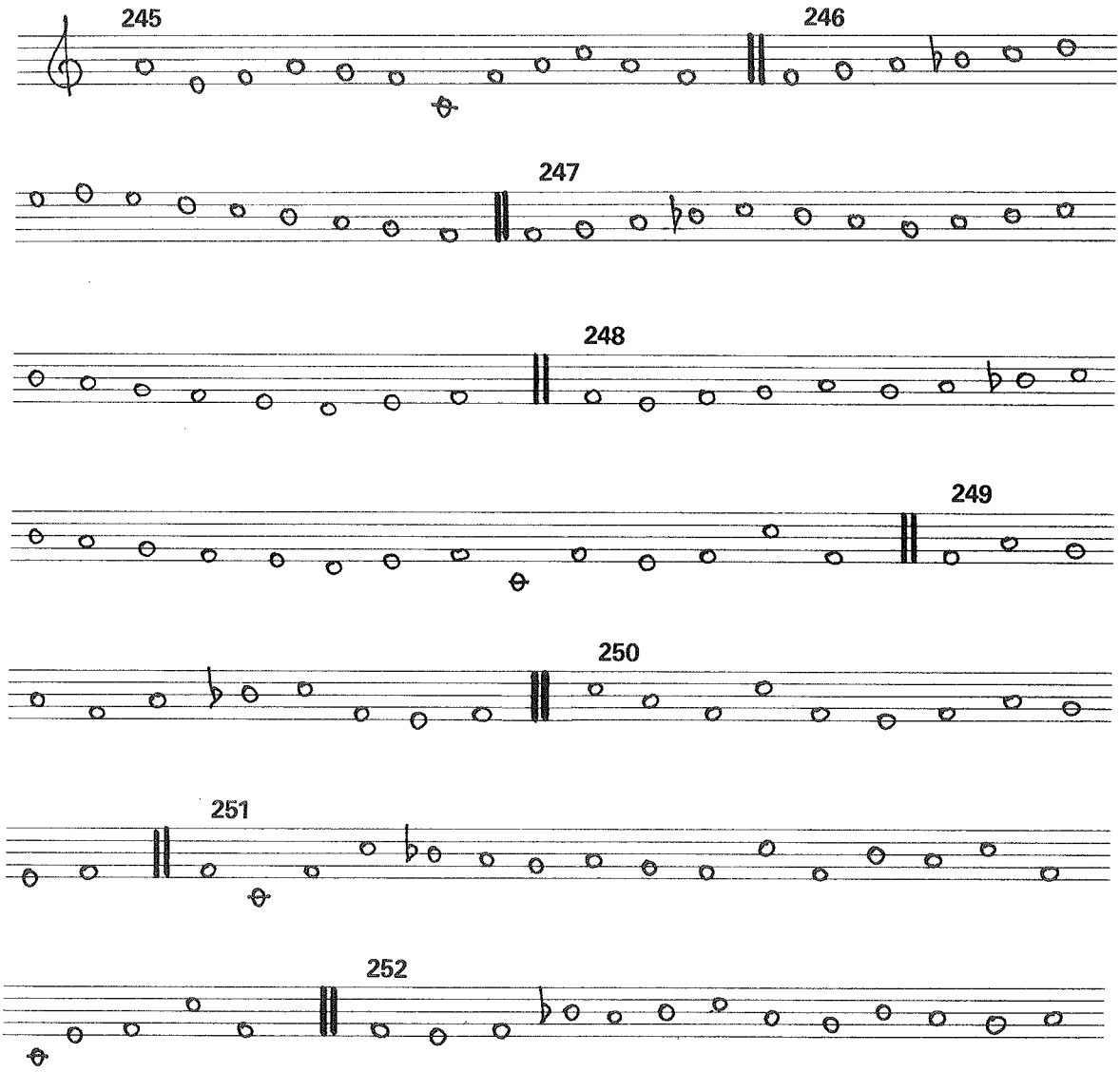


[7] Observa que esta anacrusa la forma una nota extraña al acorde de tónica.
[8] Como te explicará tu profesor, este tipo de movimiento melódico se denomina *cromatismo*. Profundizaremos en él en los ejercicios dedicados a las alteraciones accidentales.

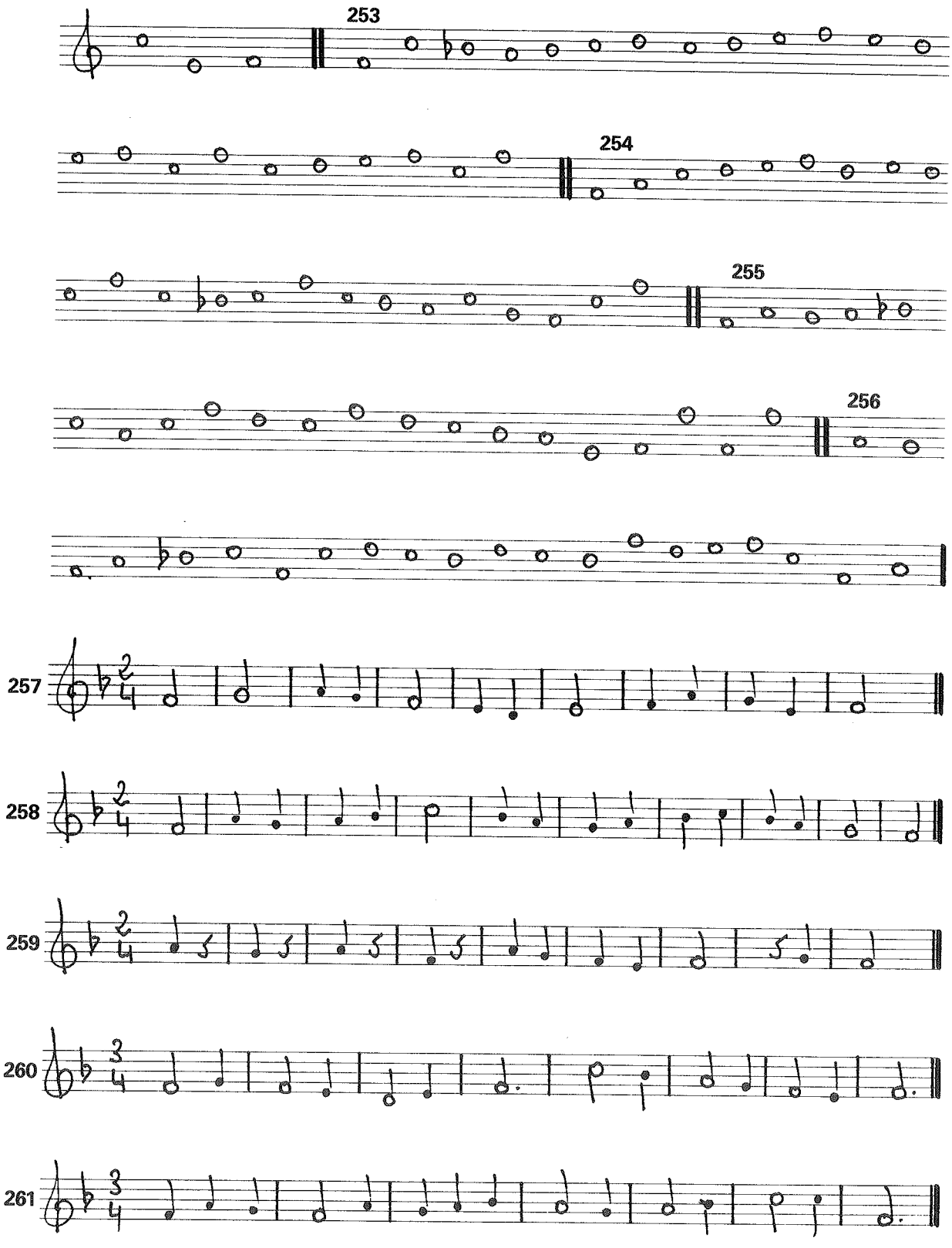


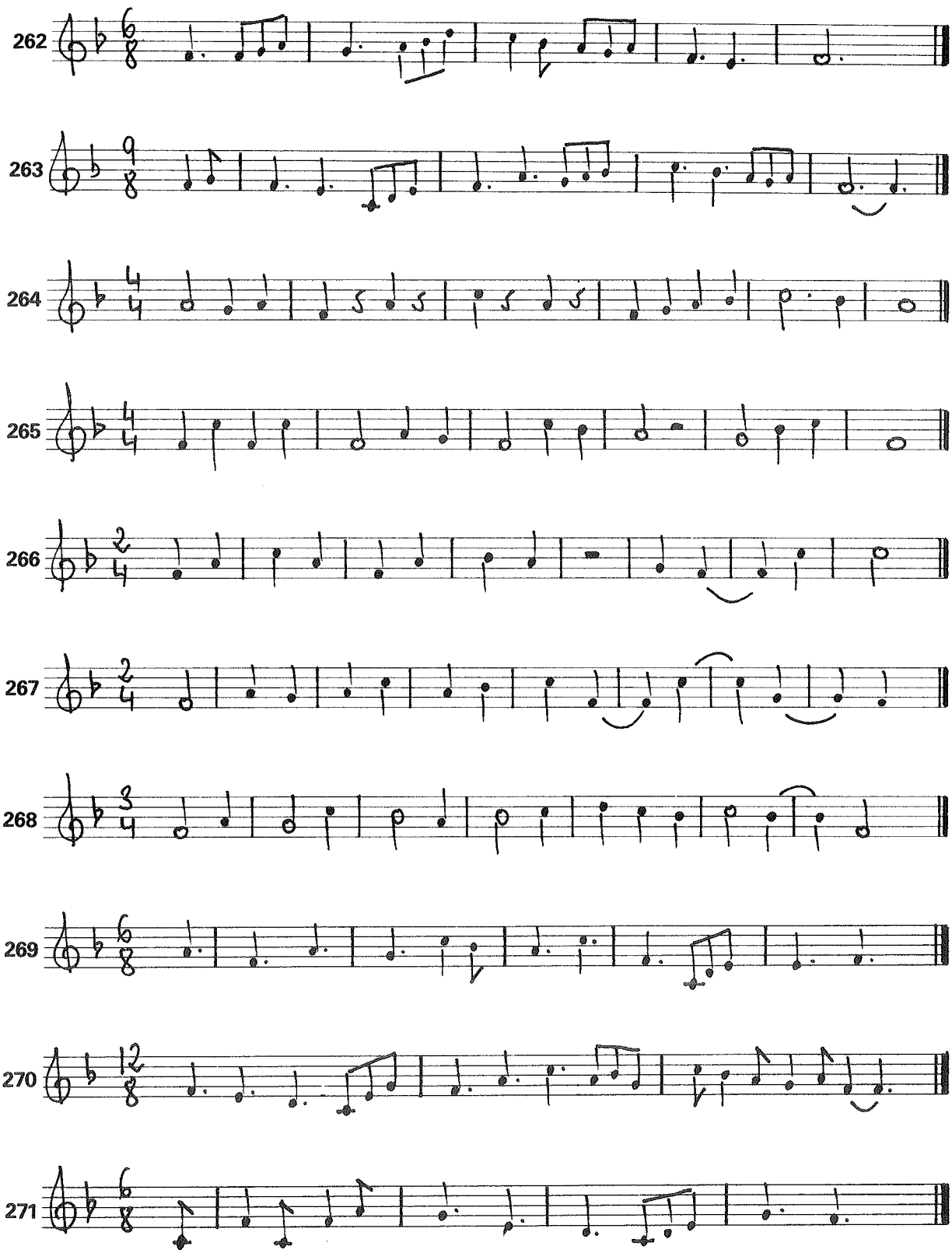
Este sistema de trabajo seguido para Sol M y Mi m lo vamos a emplear en el resto de las tonalidades (mayores y menores, respectivamente) a trabajar en este cuaderno. Por ello, no volvemos a incluir más texto hasta el final de todo este bloque.

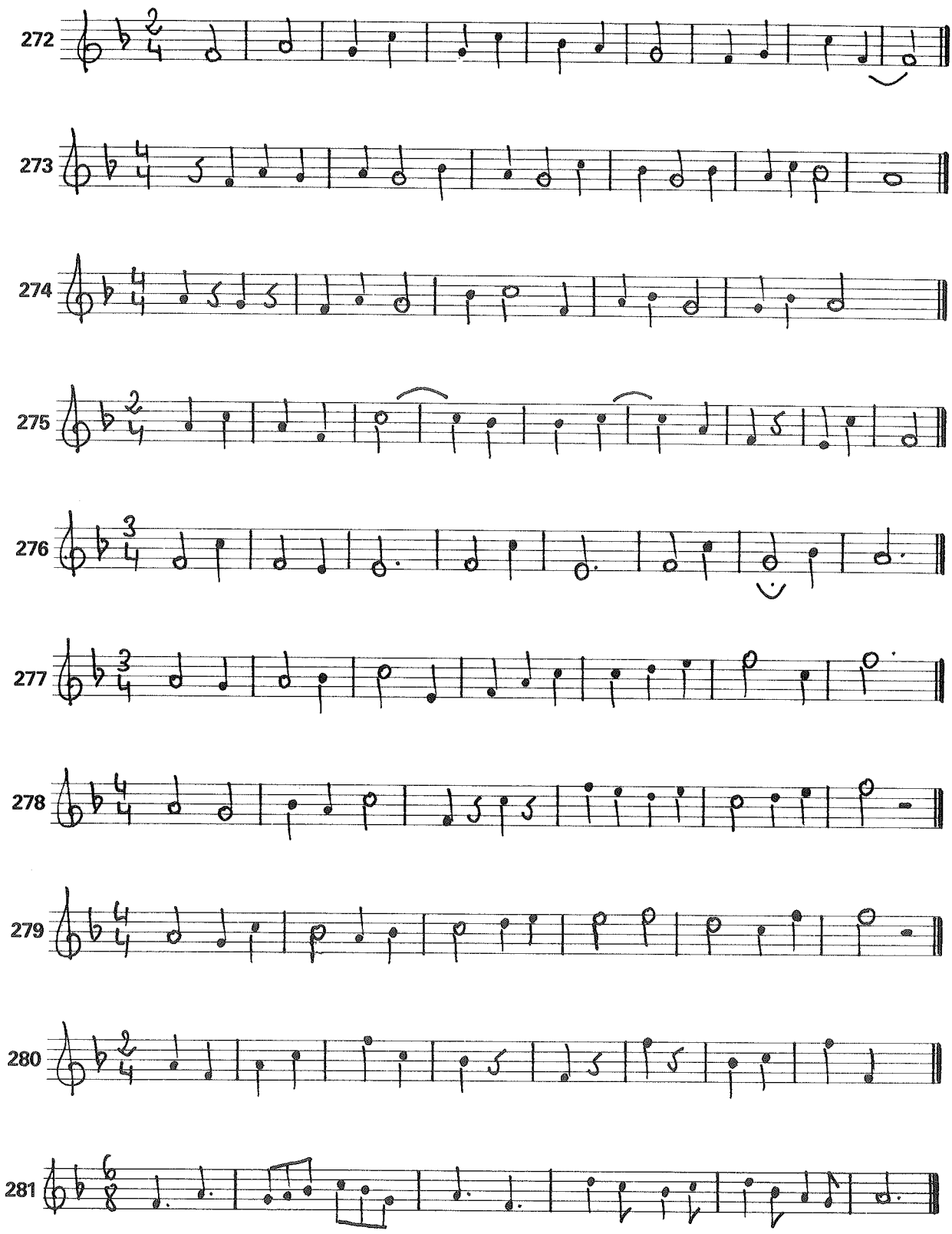
TONALIDAD DE FA MAYOR

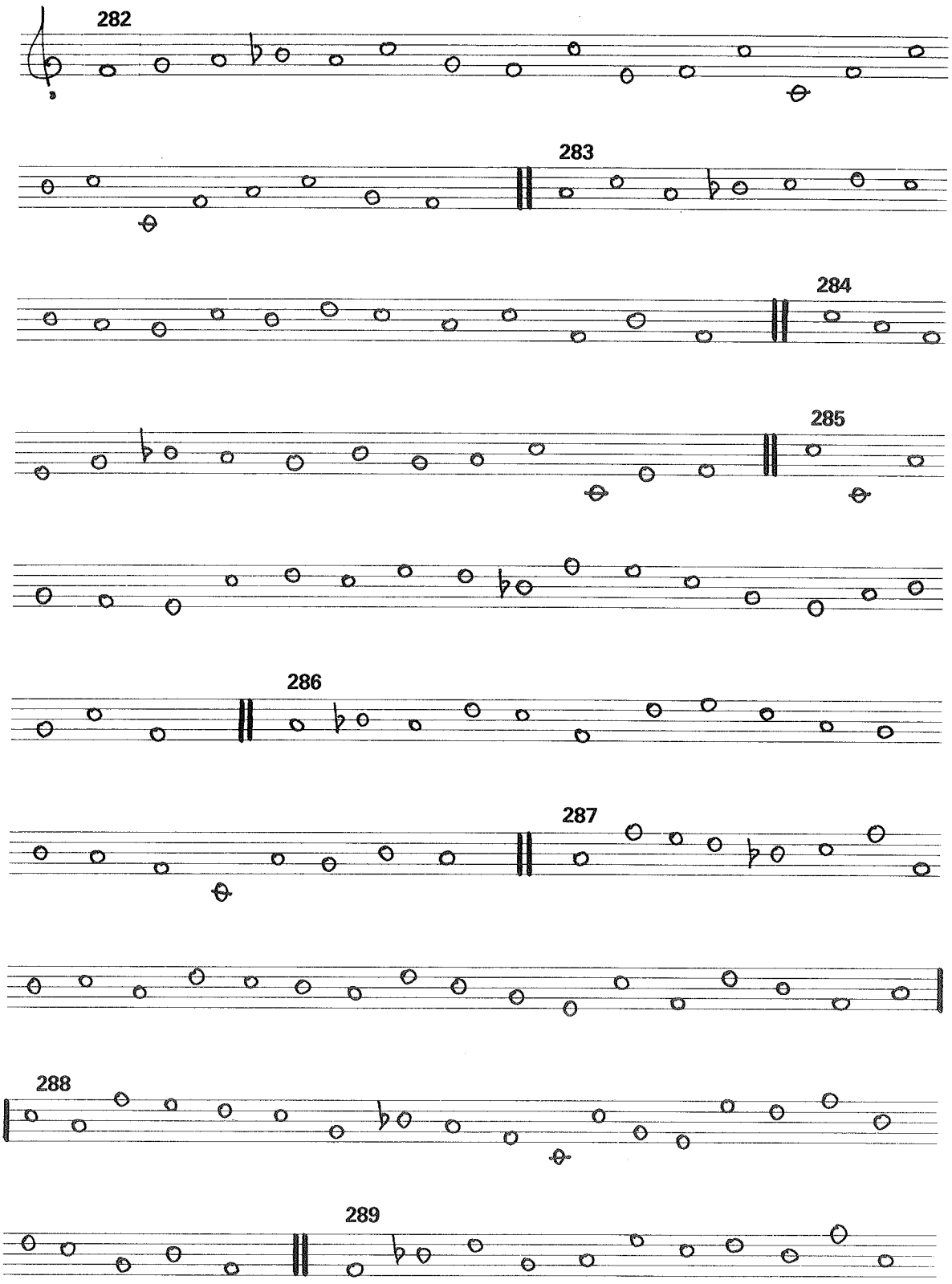


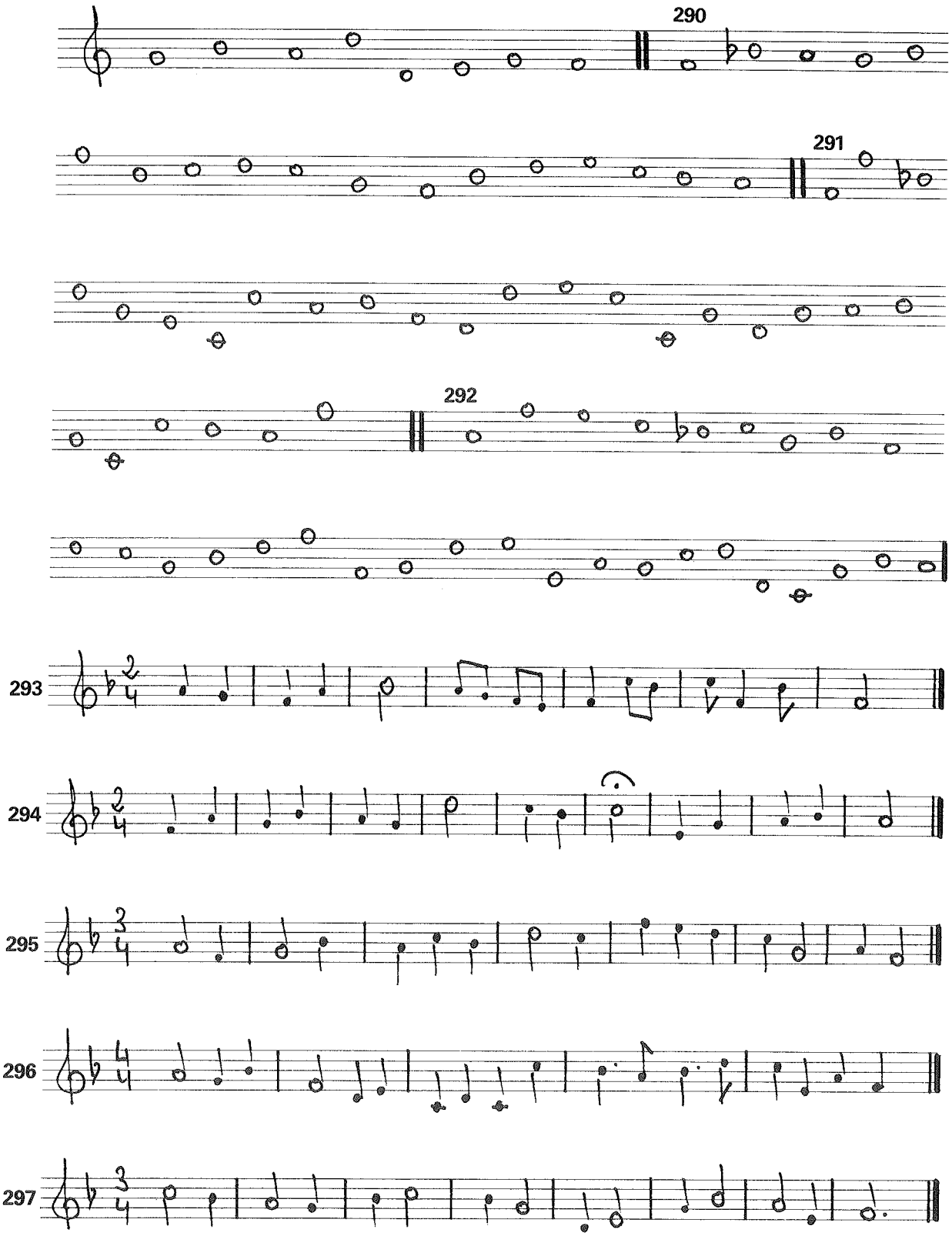
[9] Atención a esta cadencia final, que puede parecer extraña.

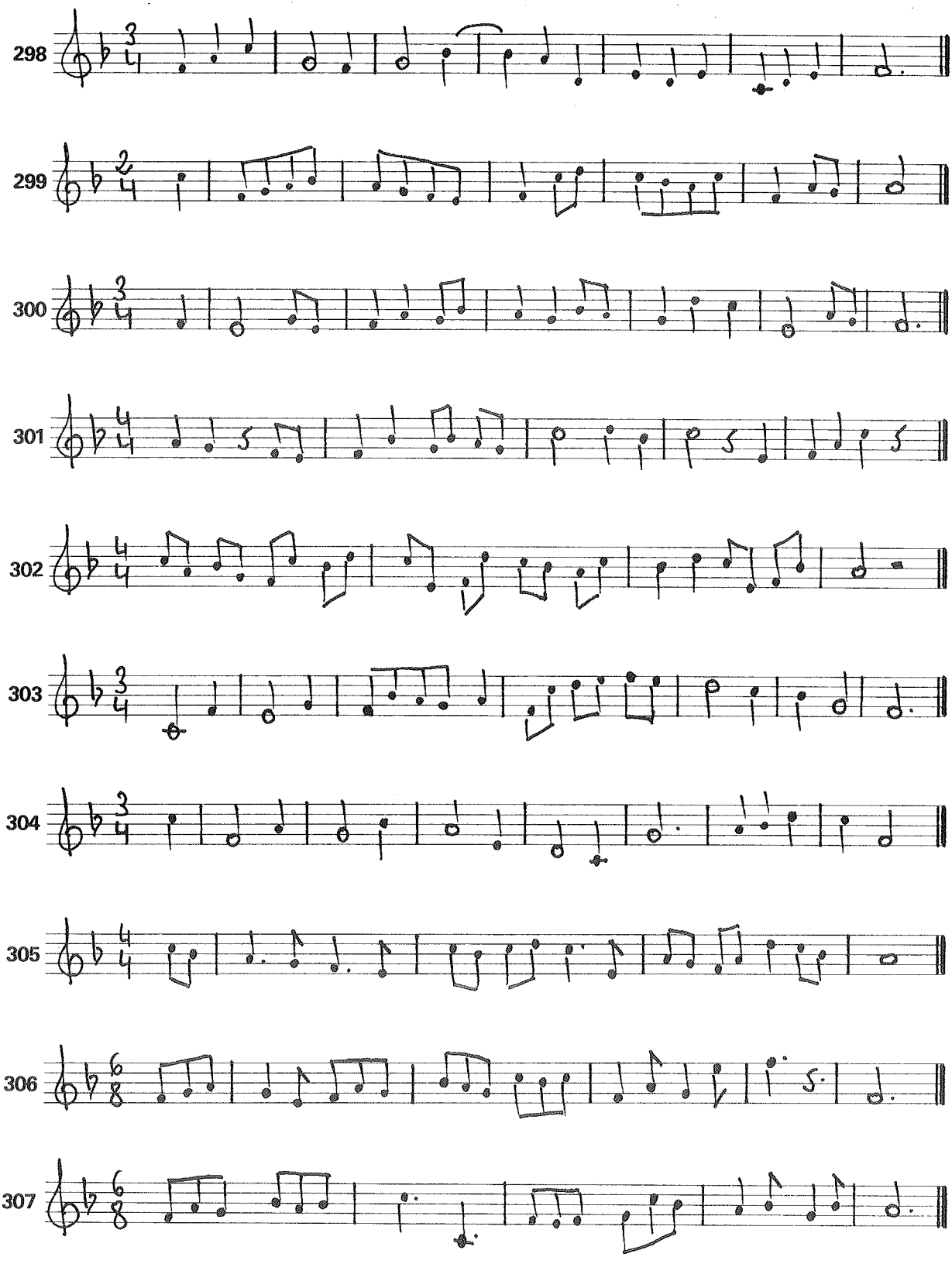

253
254
255
256
257
258
259
260
261


262
263
264
265
266
267
268
269
270
271

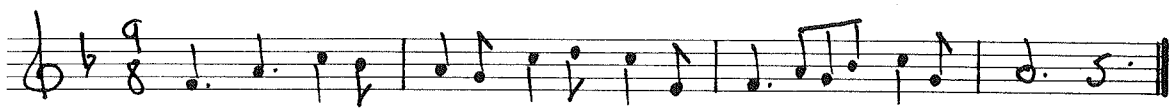

272
273
274
275
276
277
278
279
280
281


282
283
284
285
286
287
288
289

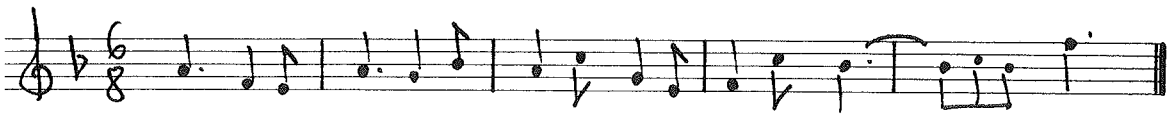

290
291
292
293
294
295
296
297


298
299
300
301
302
303
304
305
306
307

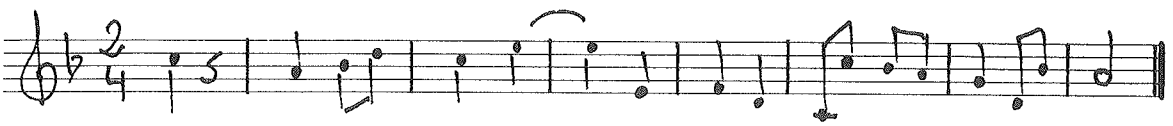
308



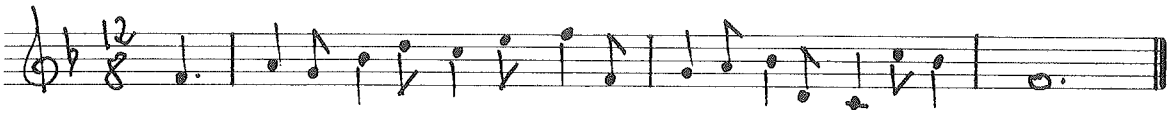
309



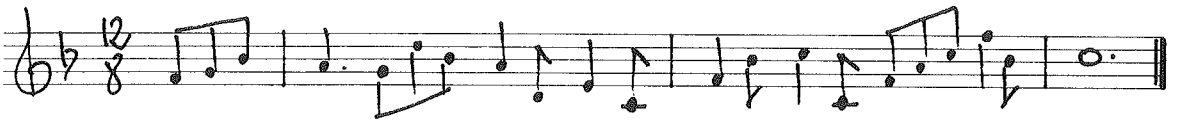
310



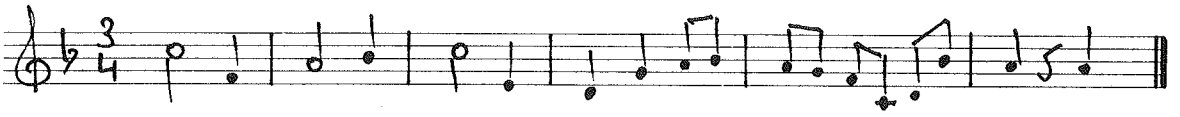
311



312

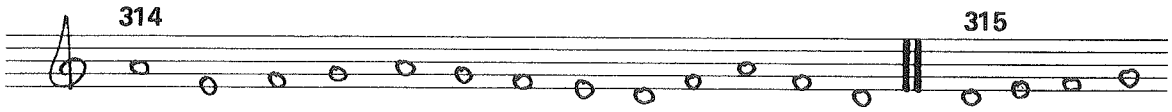


313



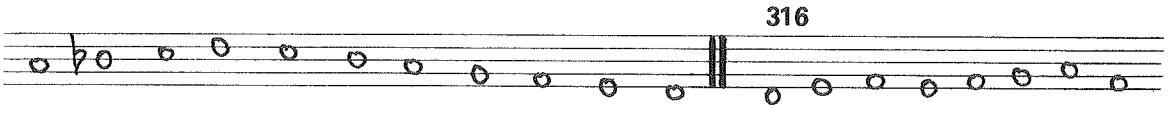
TONALIDAD DE RE MENOR

314



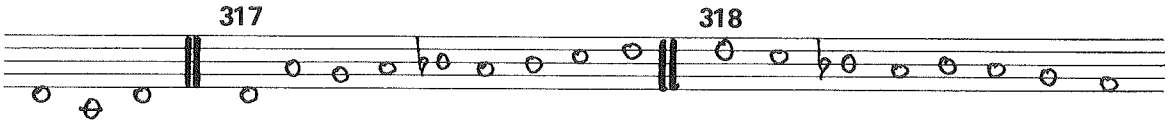
315

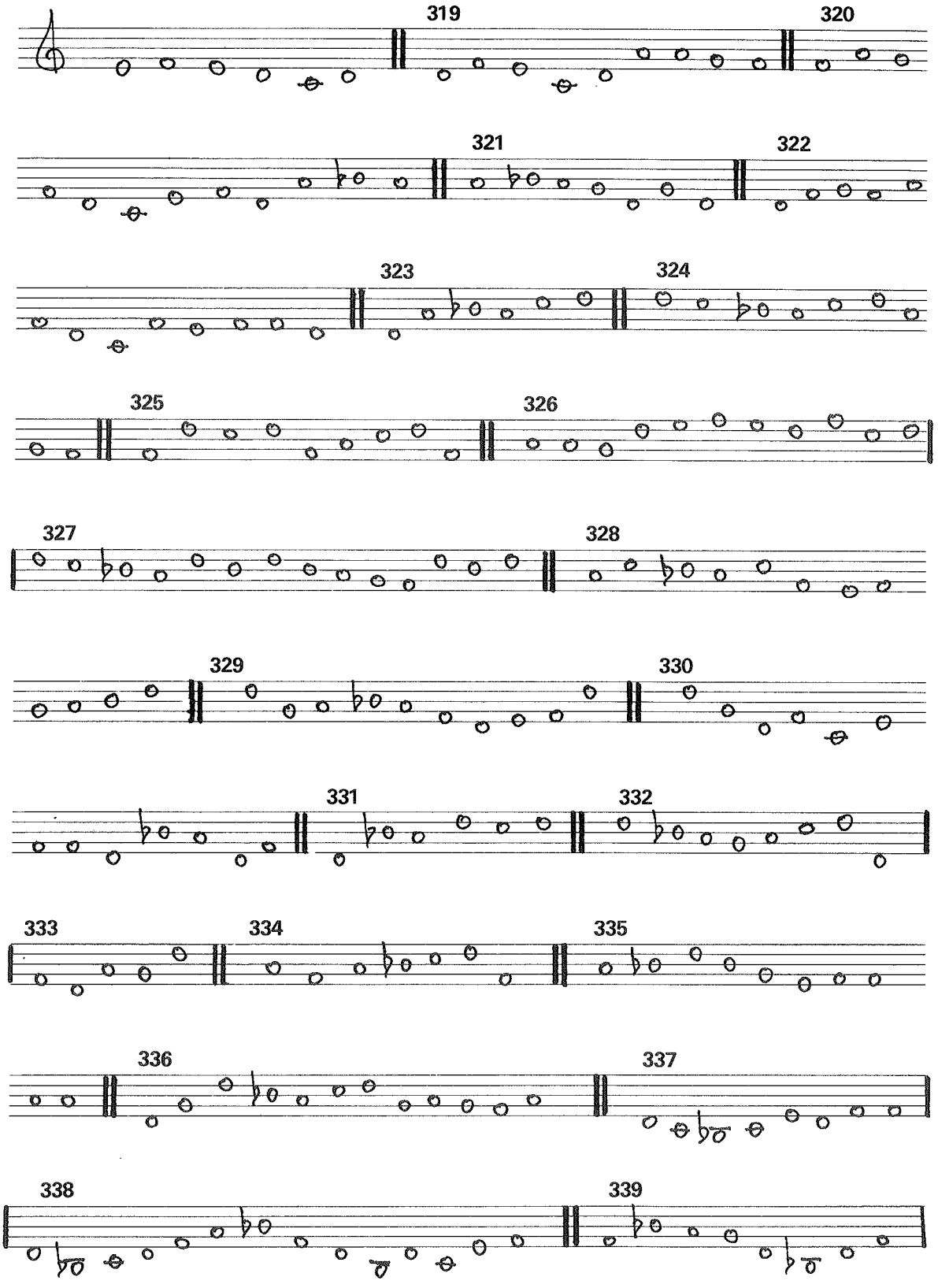
316

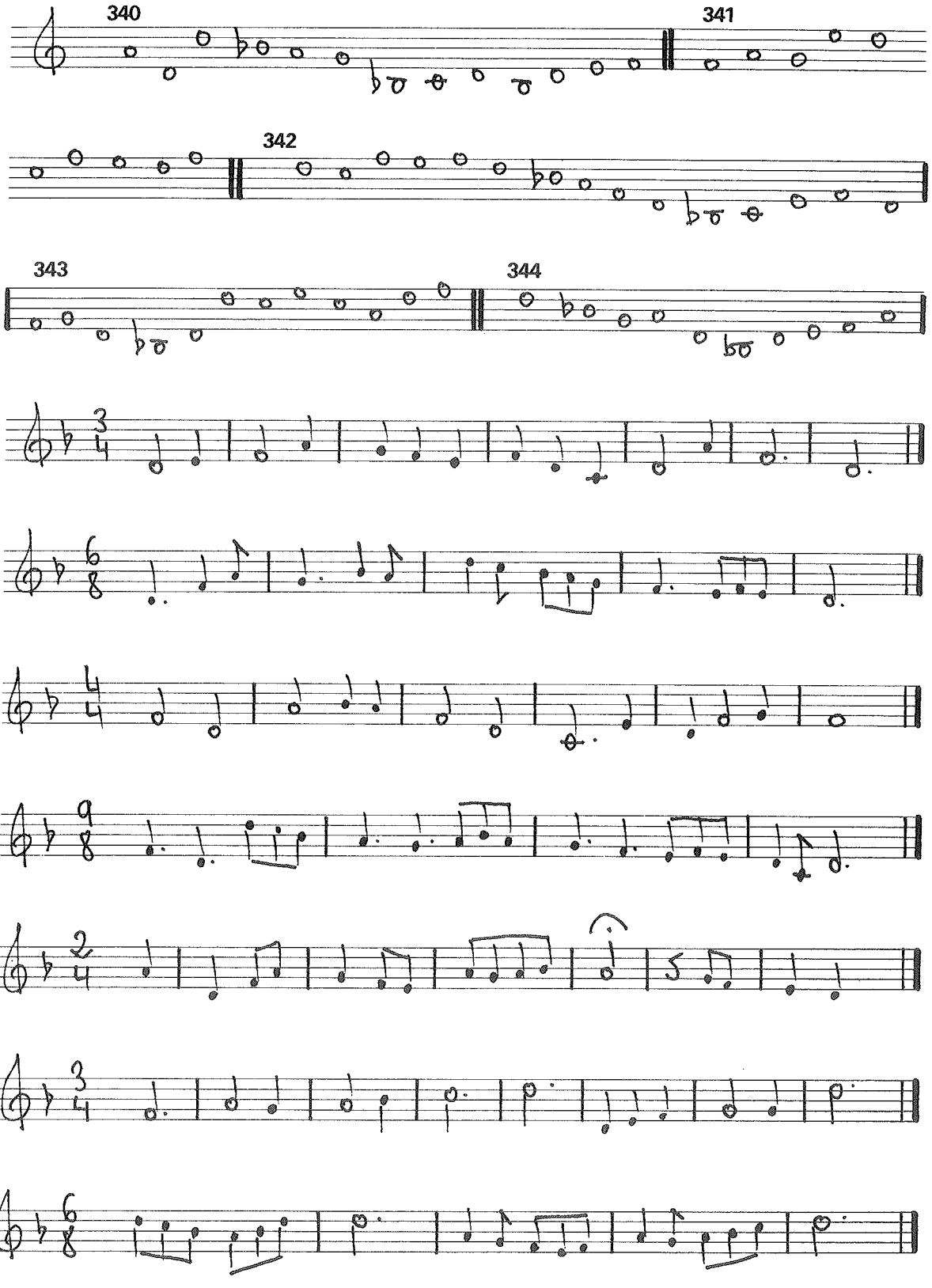


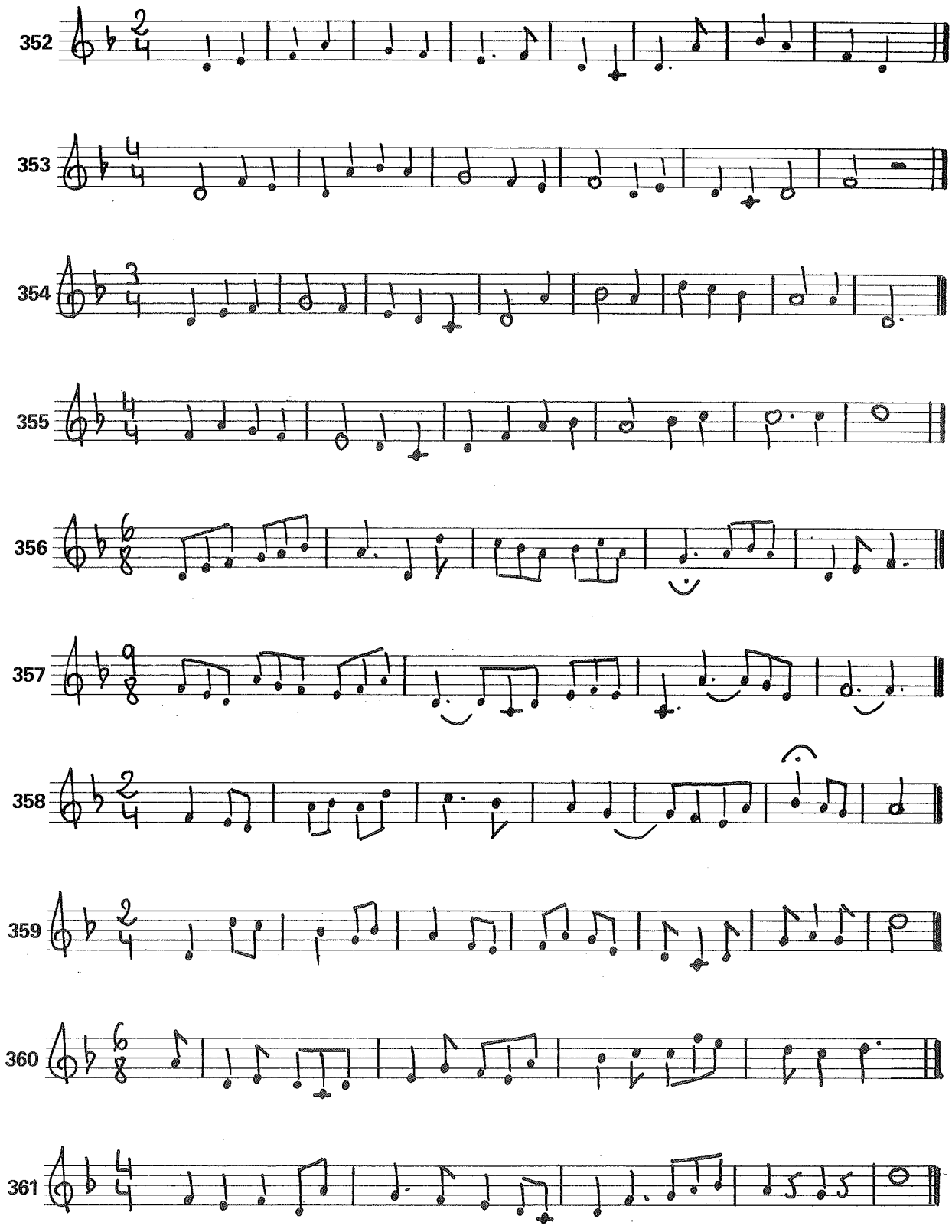
317

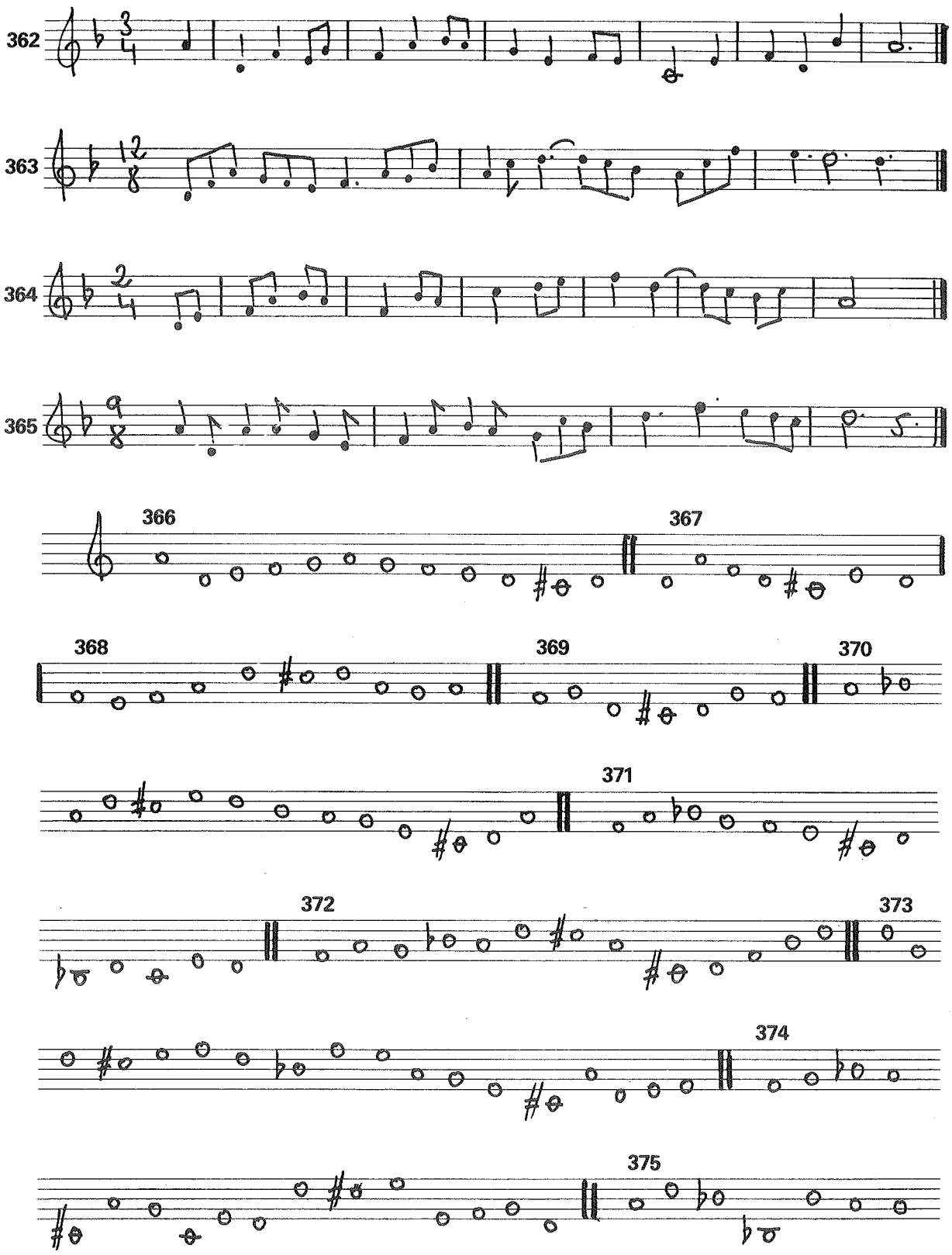
318

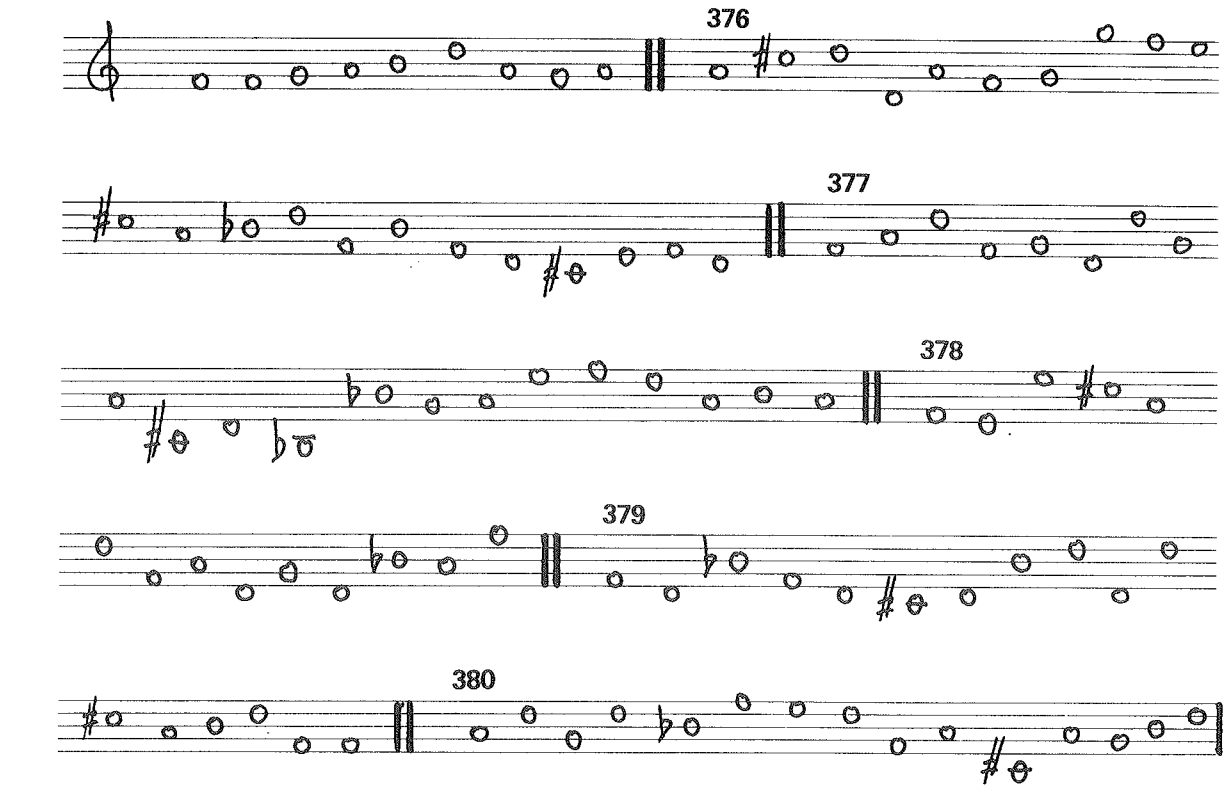


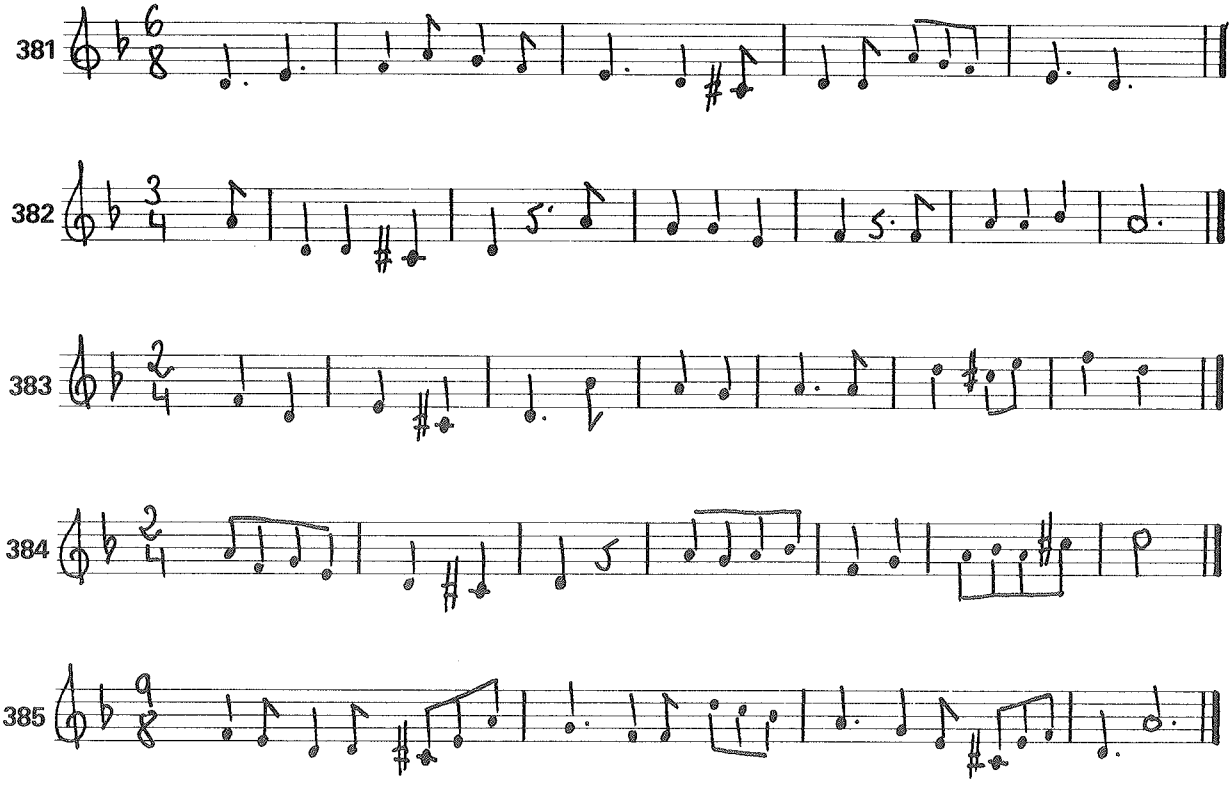

319
320
321
322
323
324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339

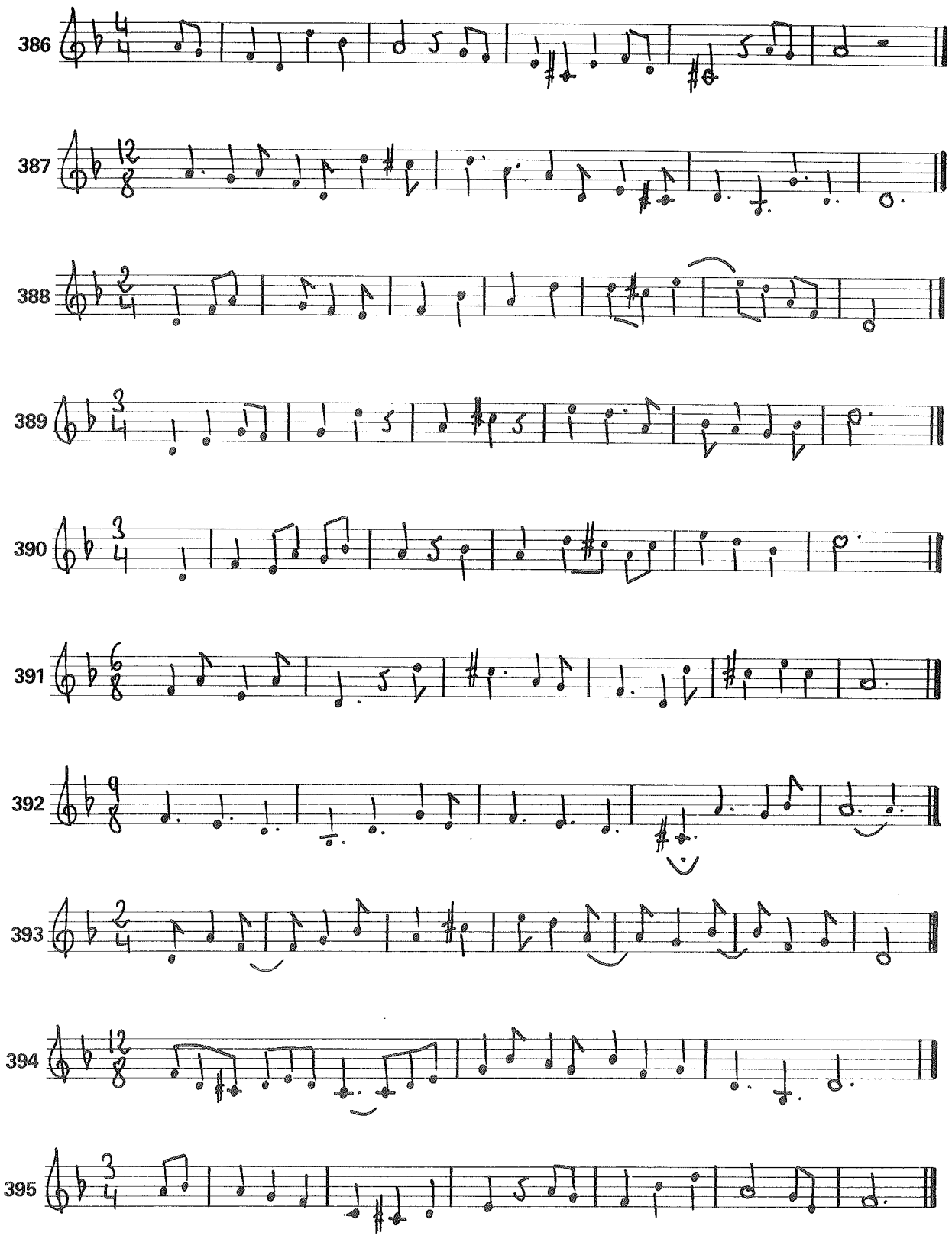

340
341
342
343
344
345
346
347
348
349
350
351

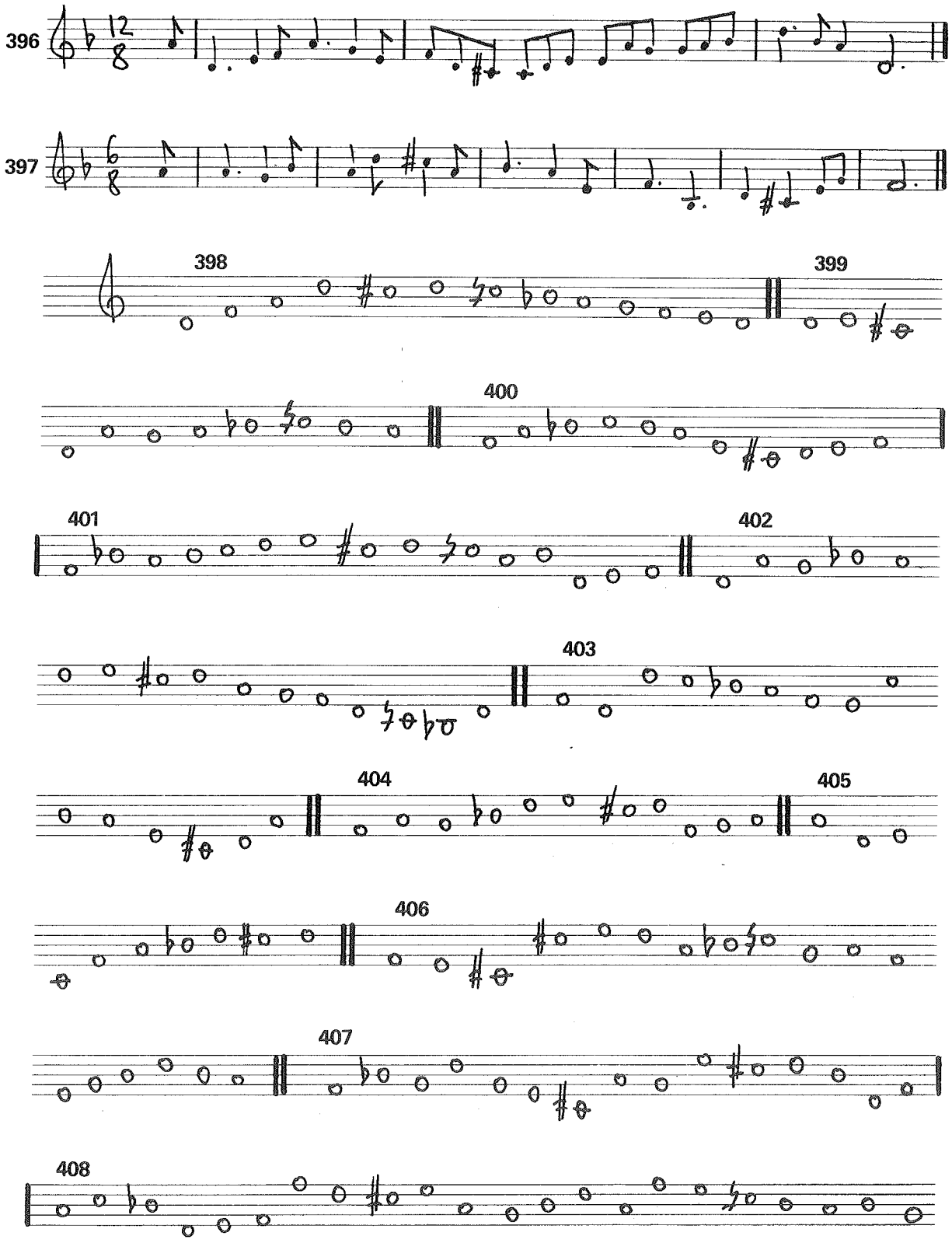

352
353
354
355
356
357
358
359
360
361

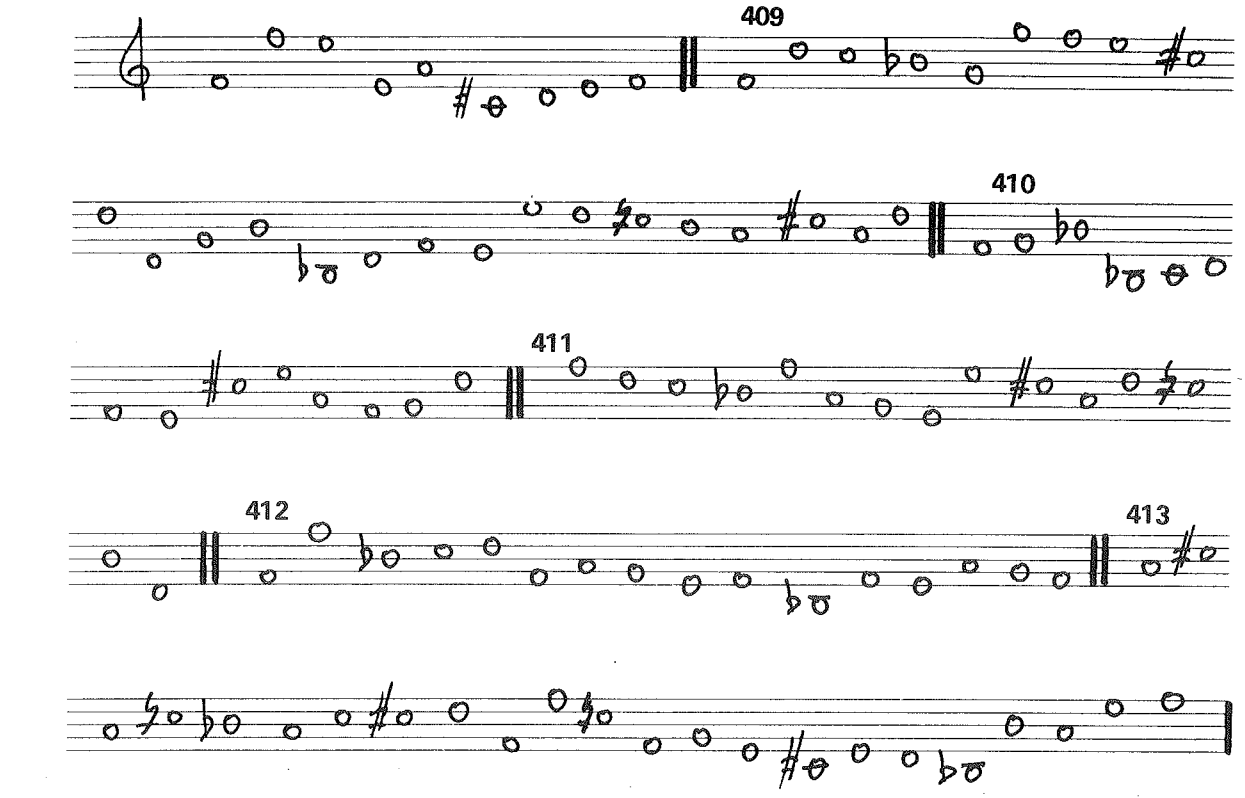

362
363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375


376
377
378
379
380

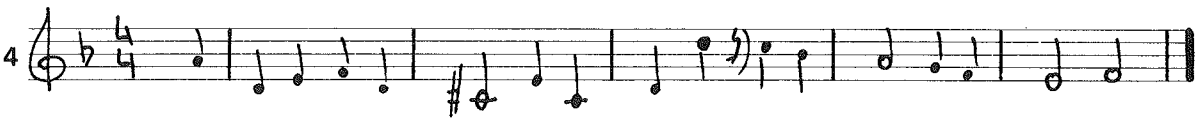

381
382
383
384
385


386
387
388
389
390
391
392
393
394
395

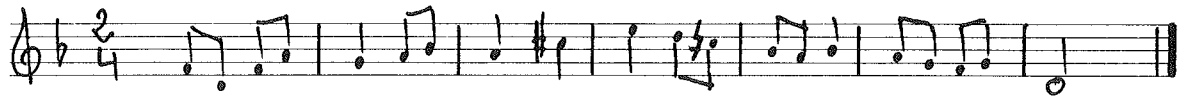

396
397
398
399
400
401
402
403
404
405
406
407
408



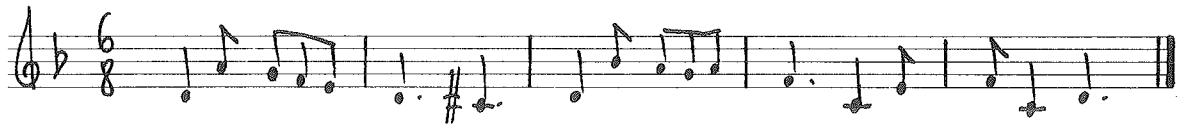
414



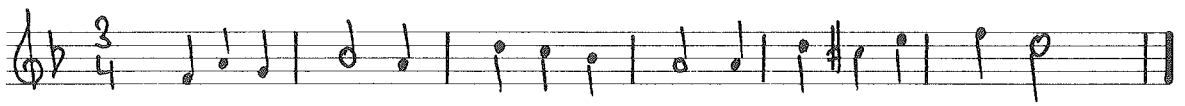
415



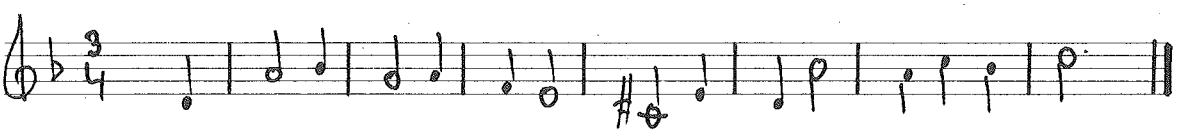
416

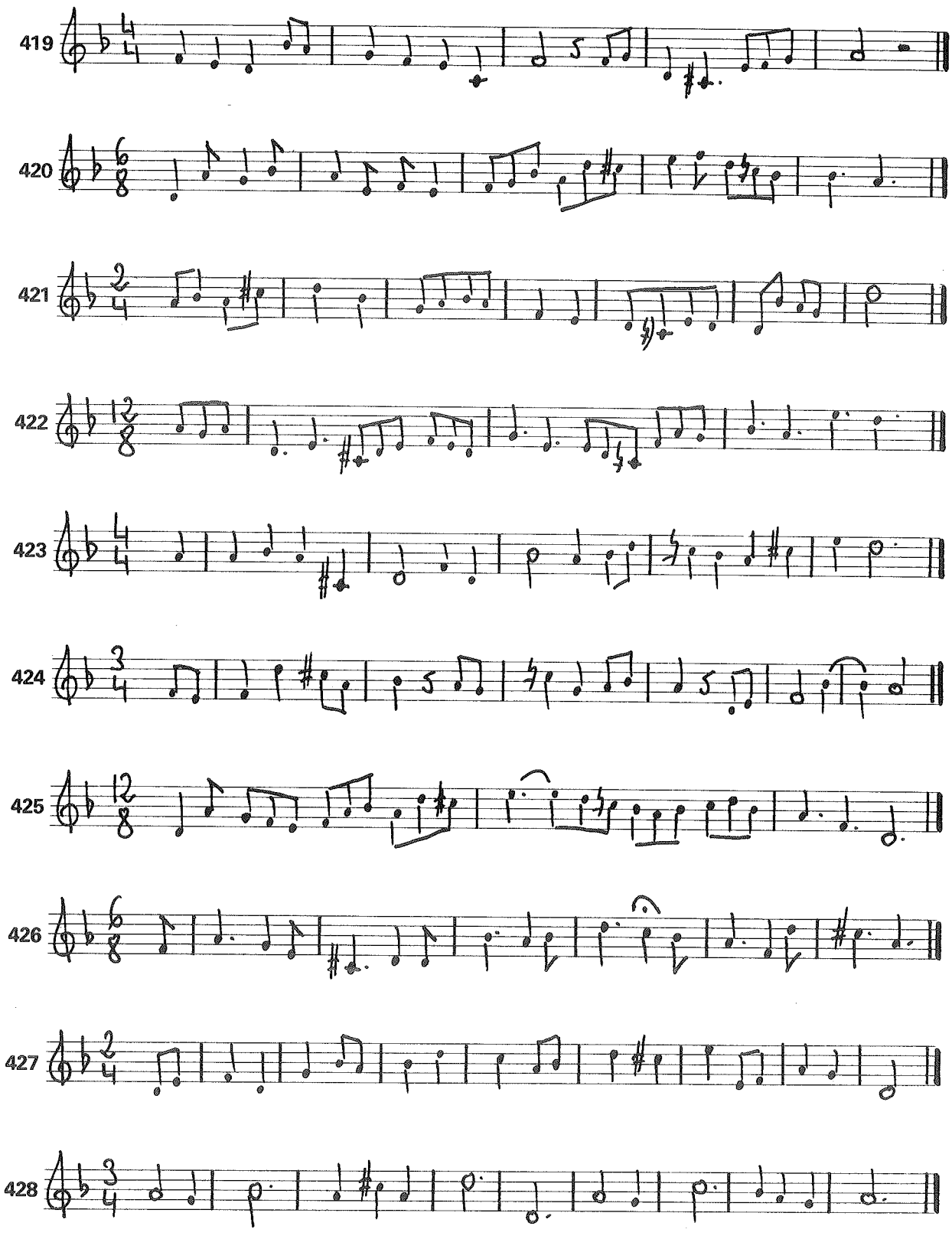


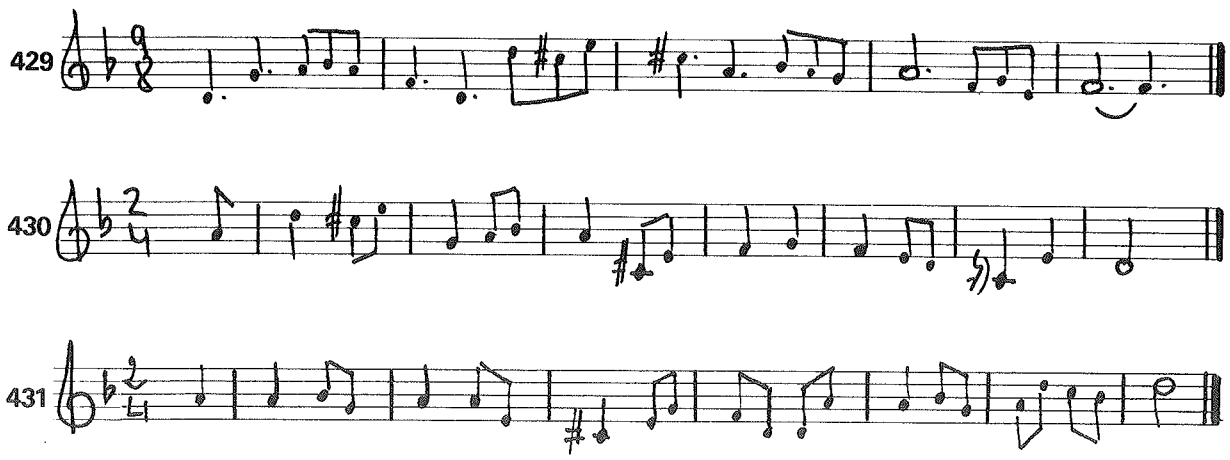
417



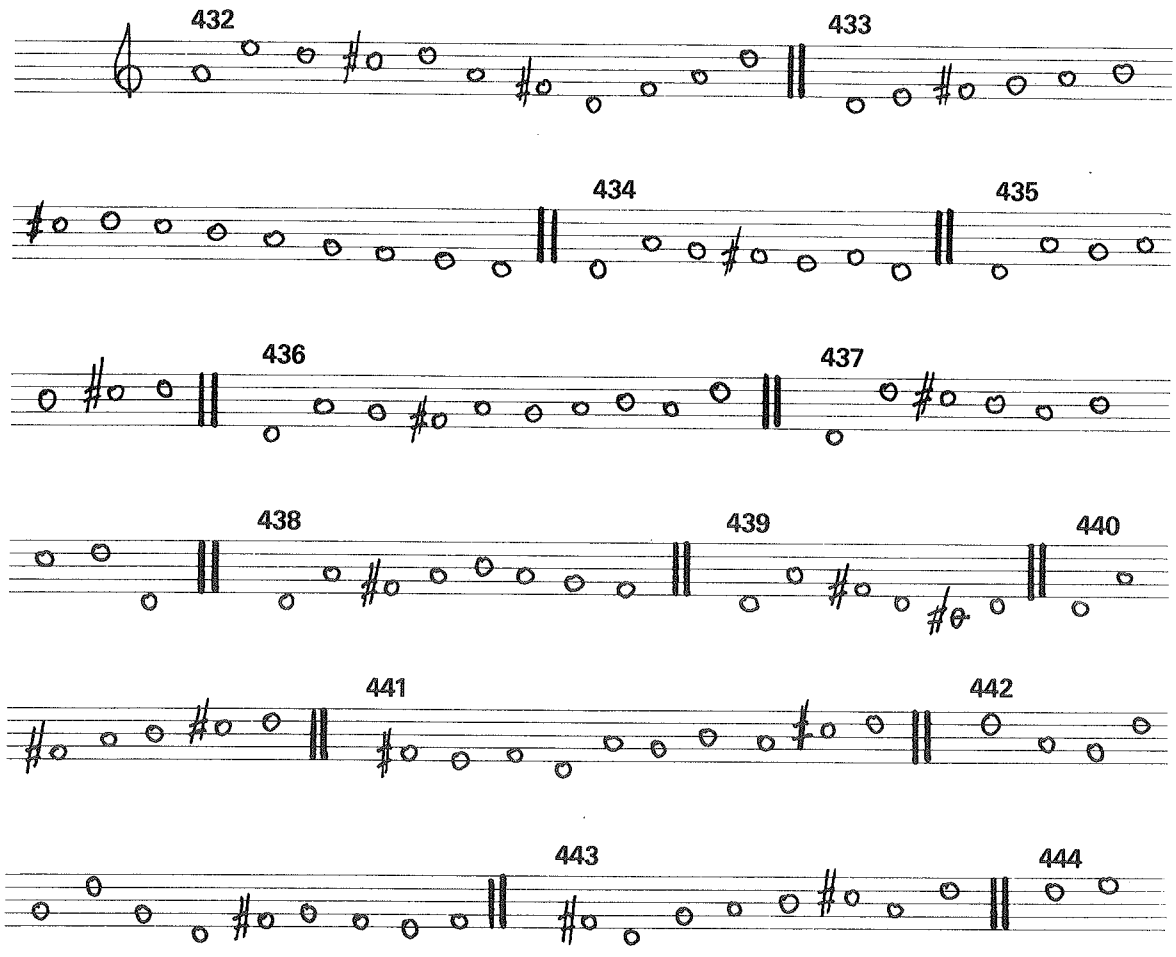
418

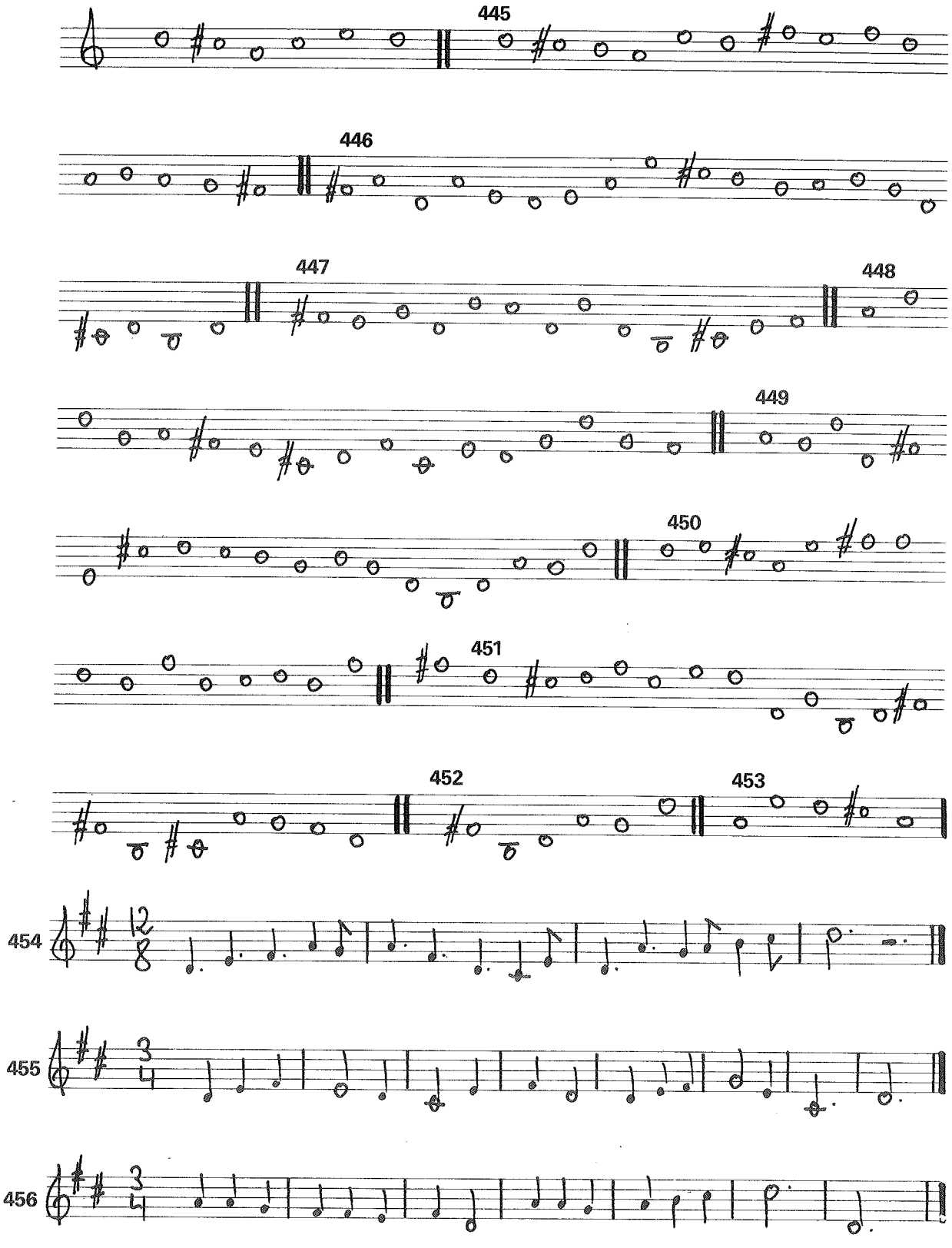


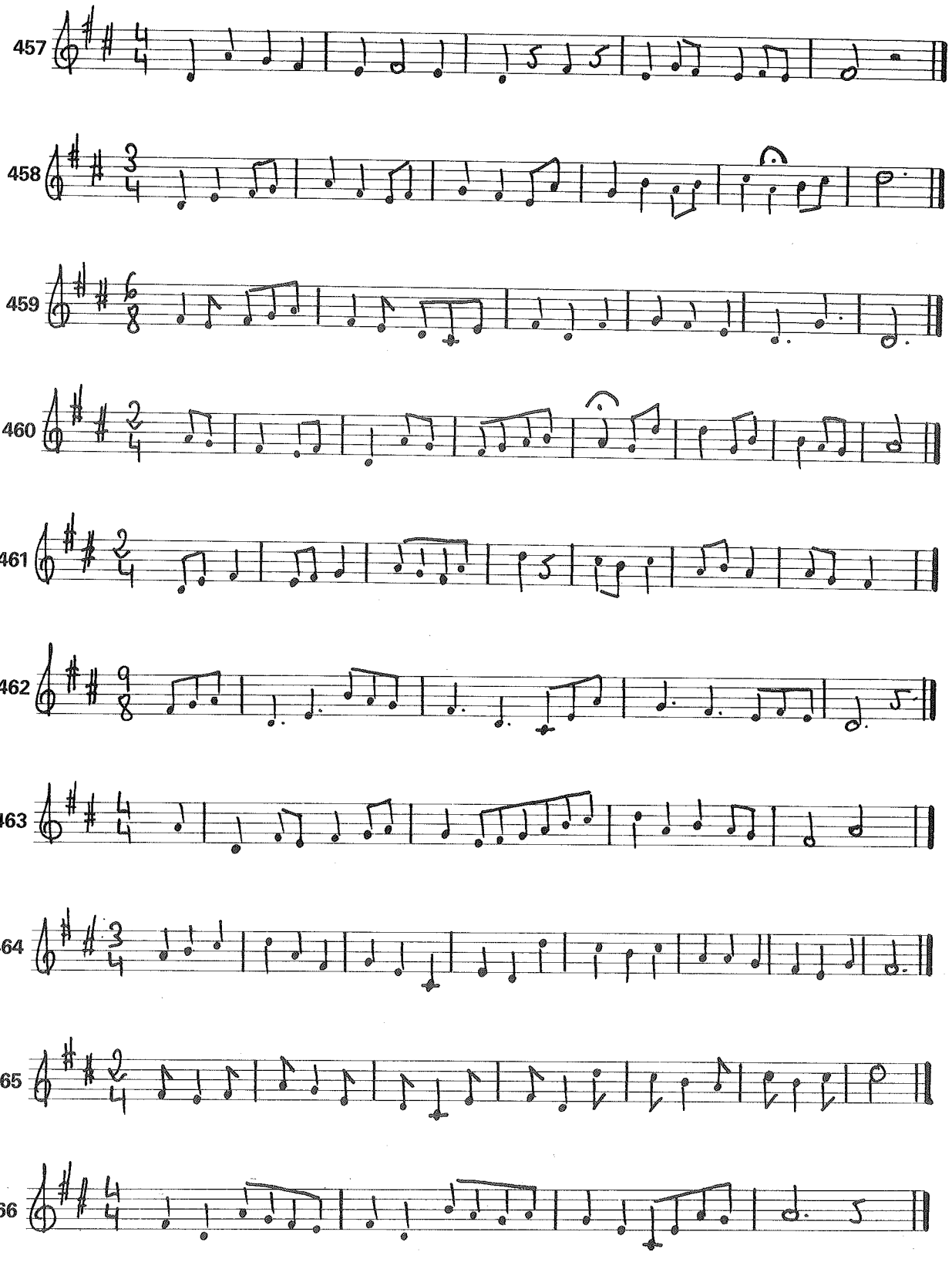

419
420
421
422
423
424
425
426
427
428

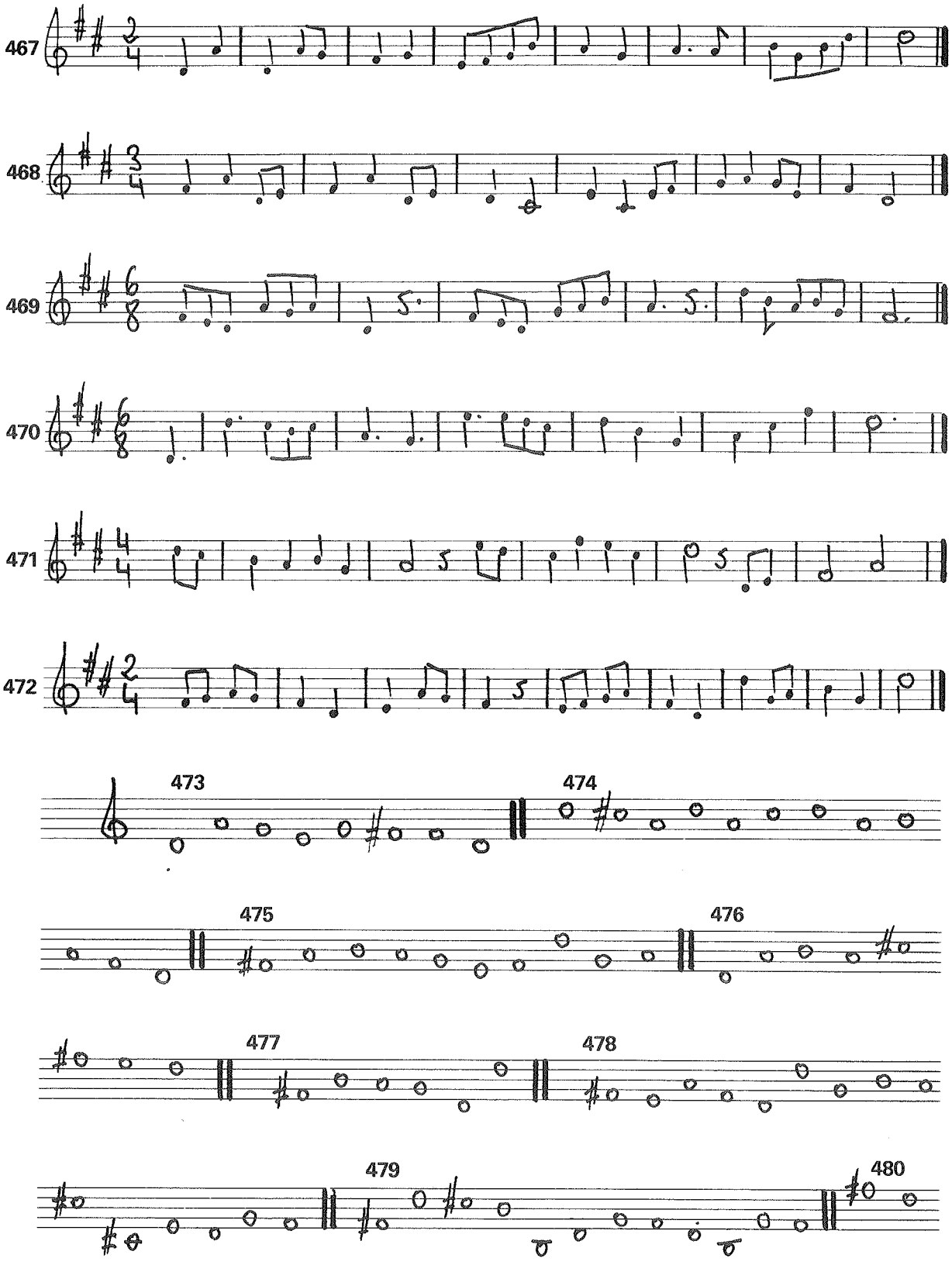


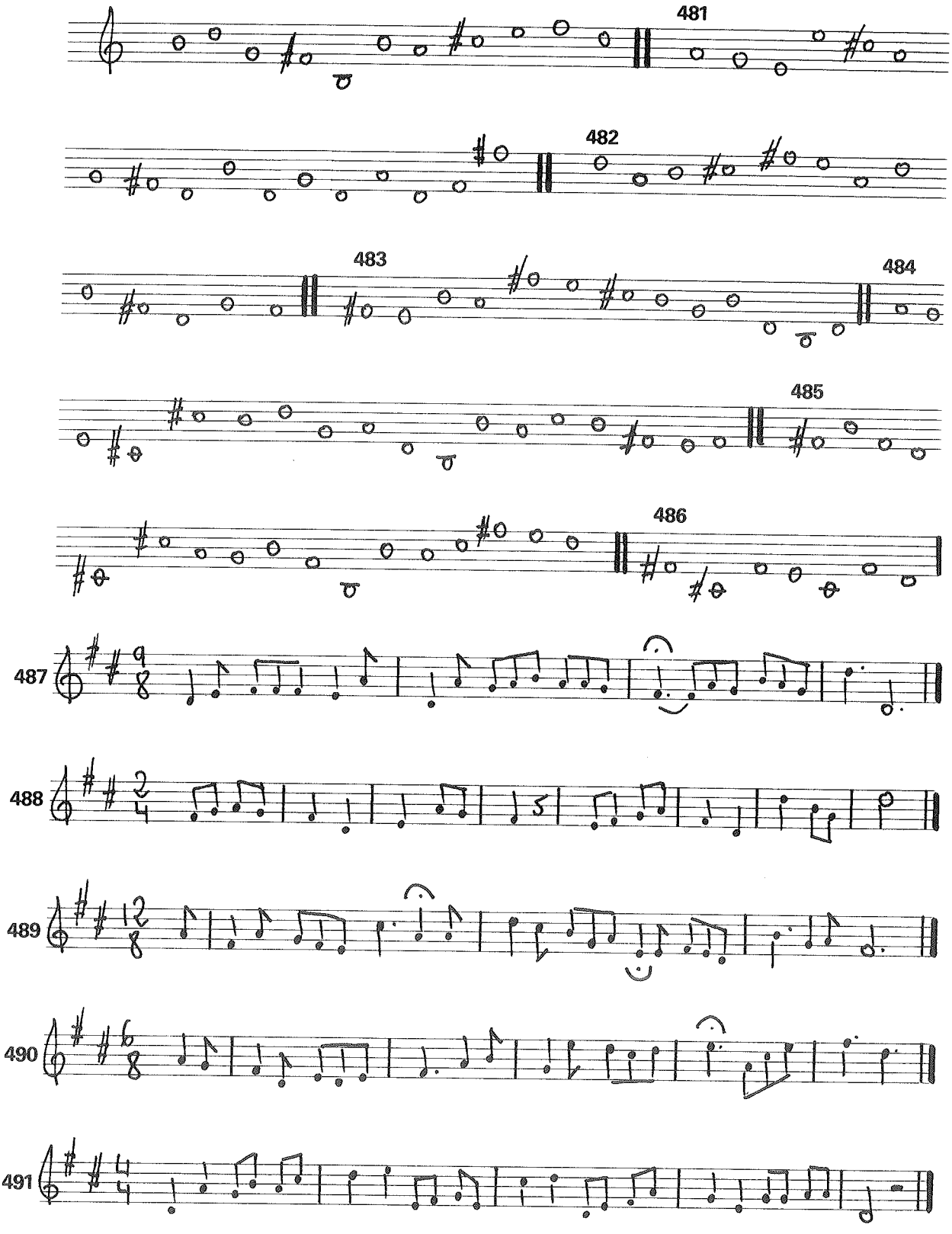
TONALIDAD DE RE MAYOR

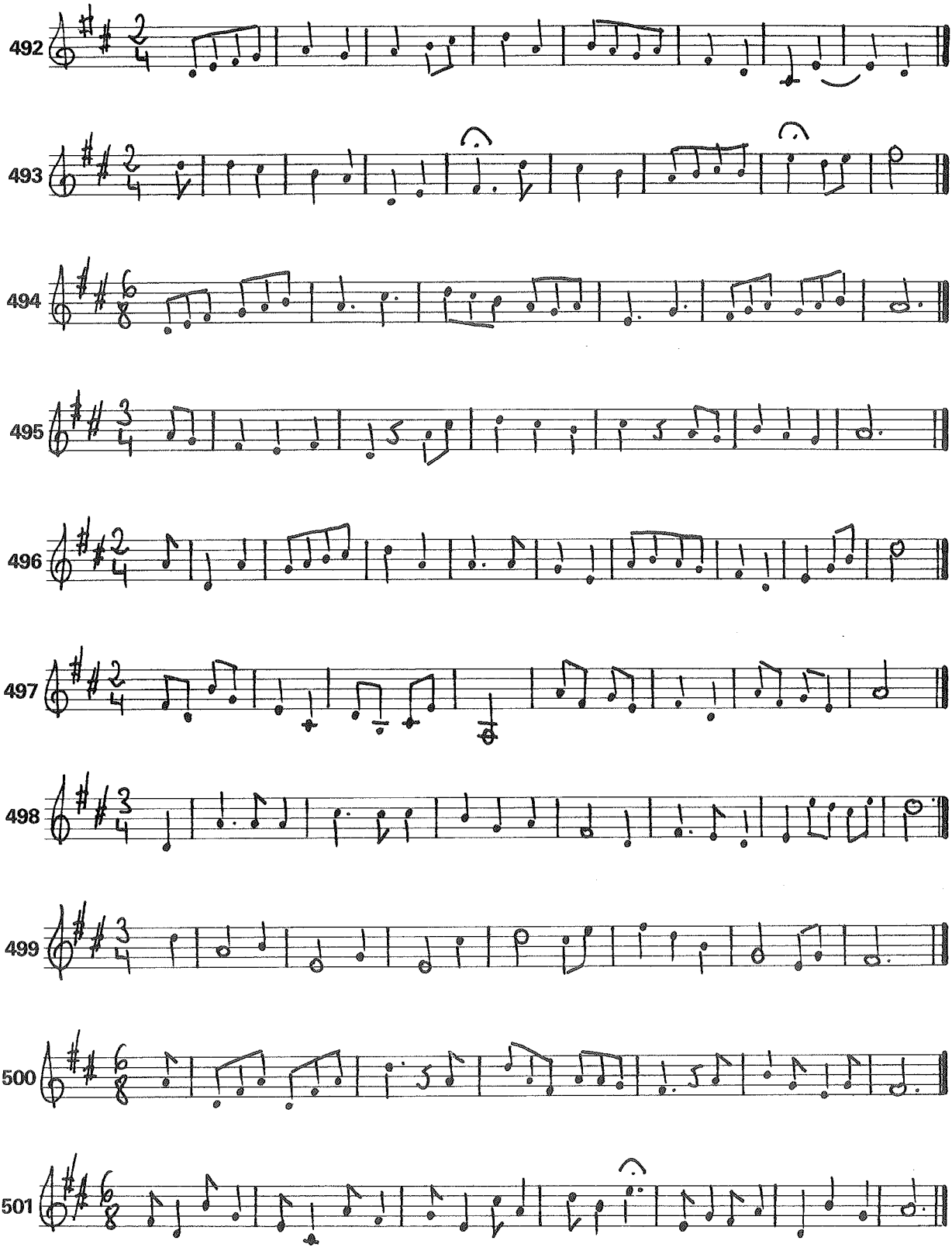


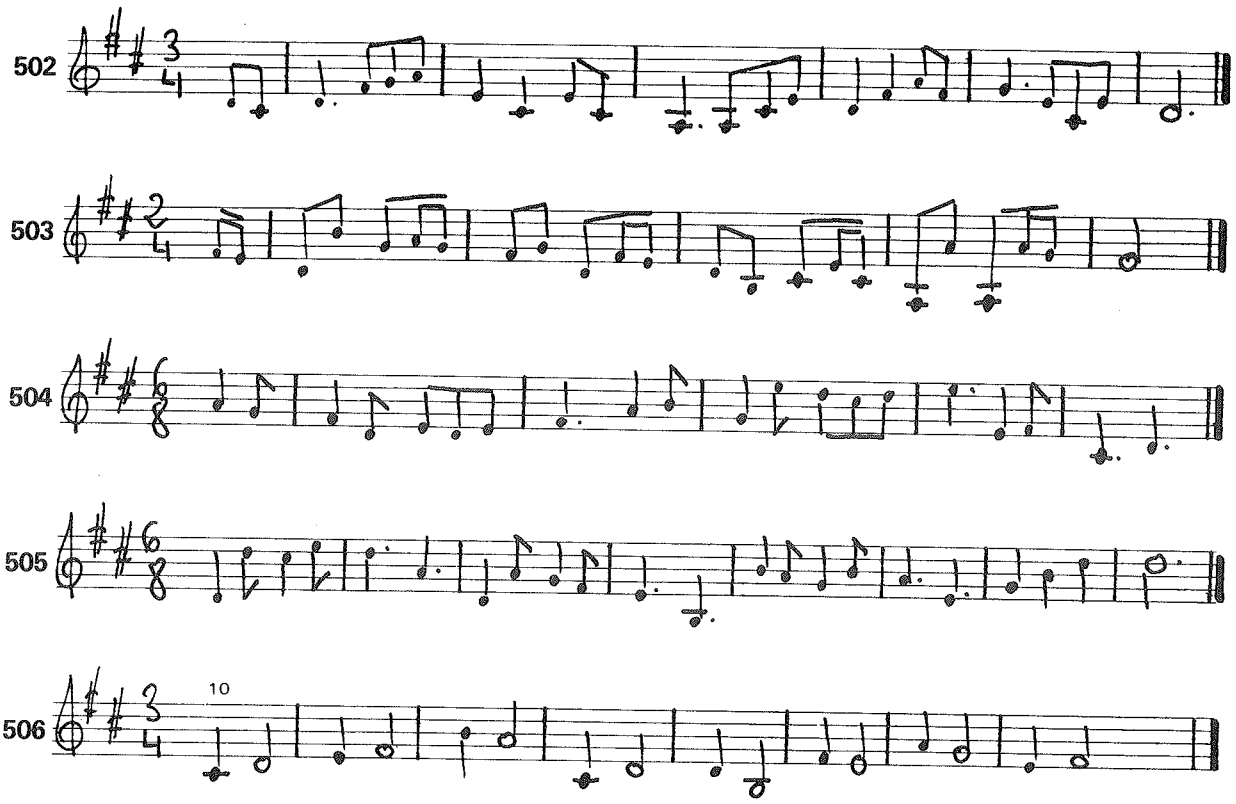

445
446
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456


457
458
459
460
461
462
463
464
465
466

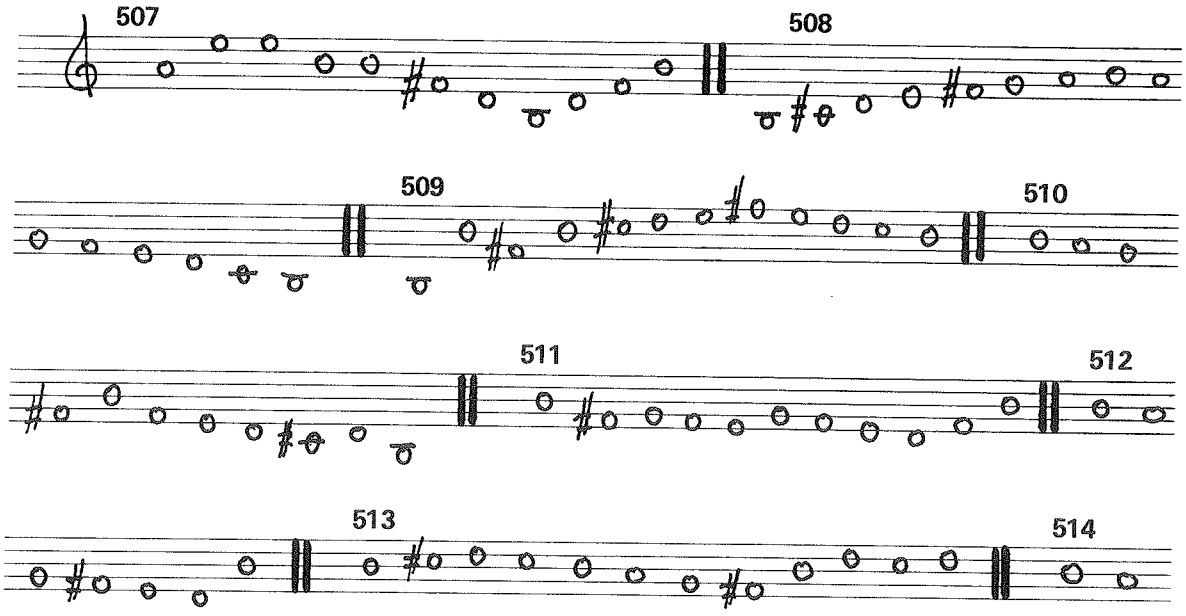

467
468
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
480


481
482
483
484
485
486
487
488
489
490
491

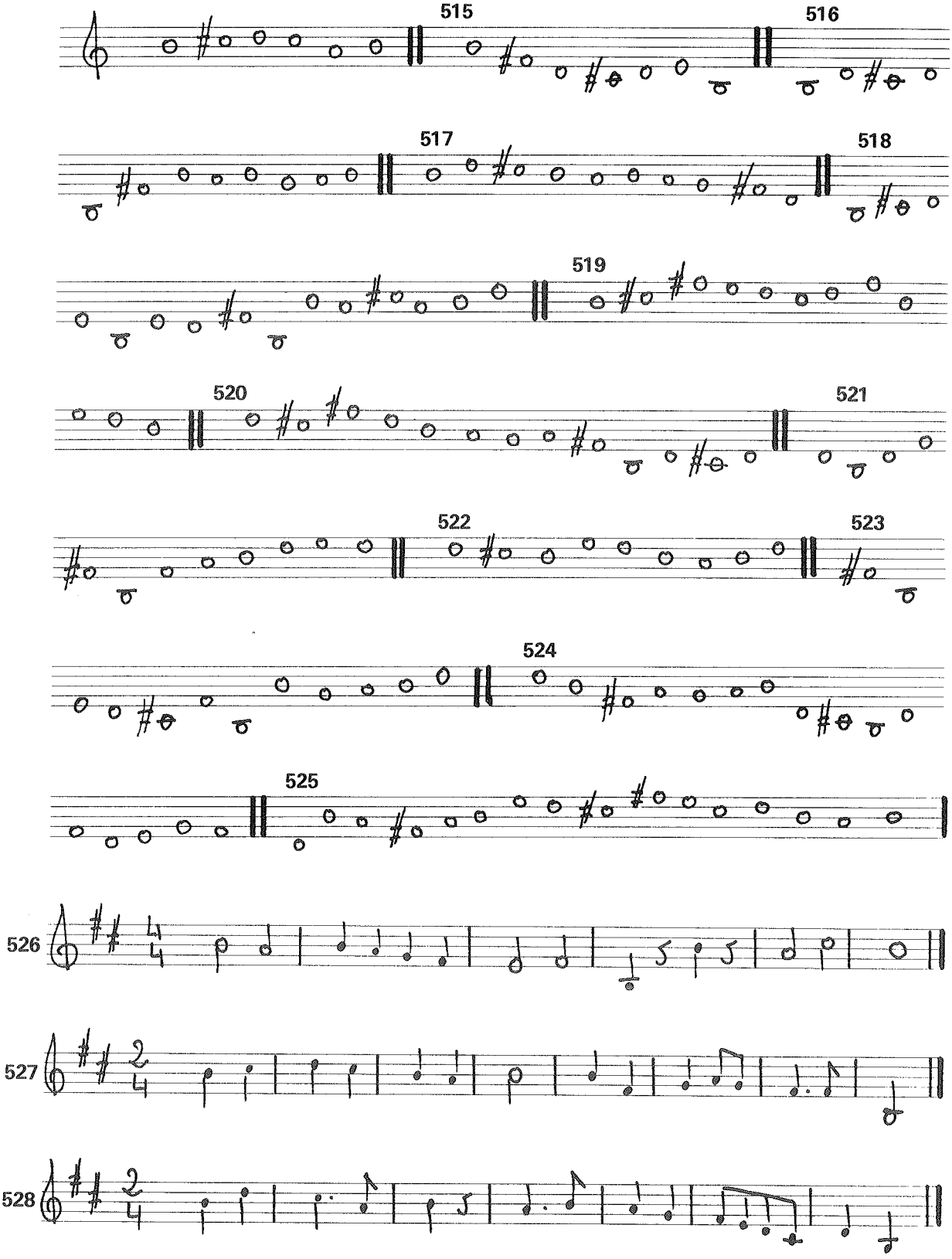

492
493
494
495
496
497
498
499
500
501

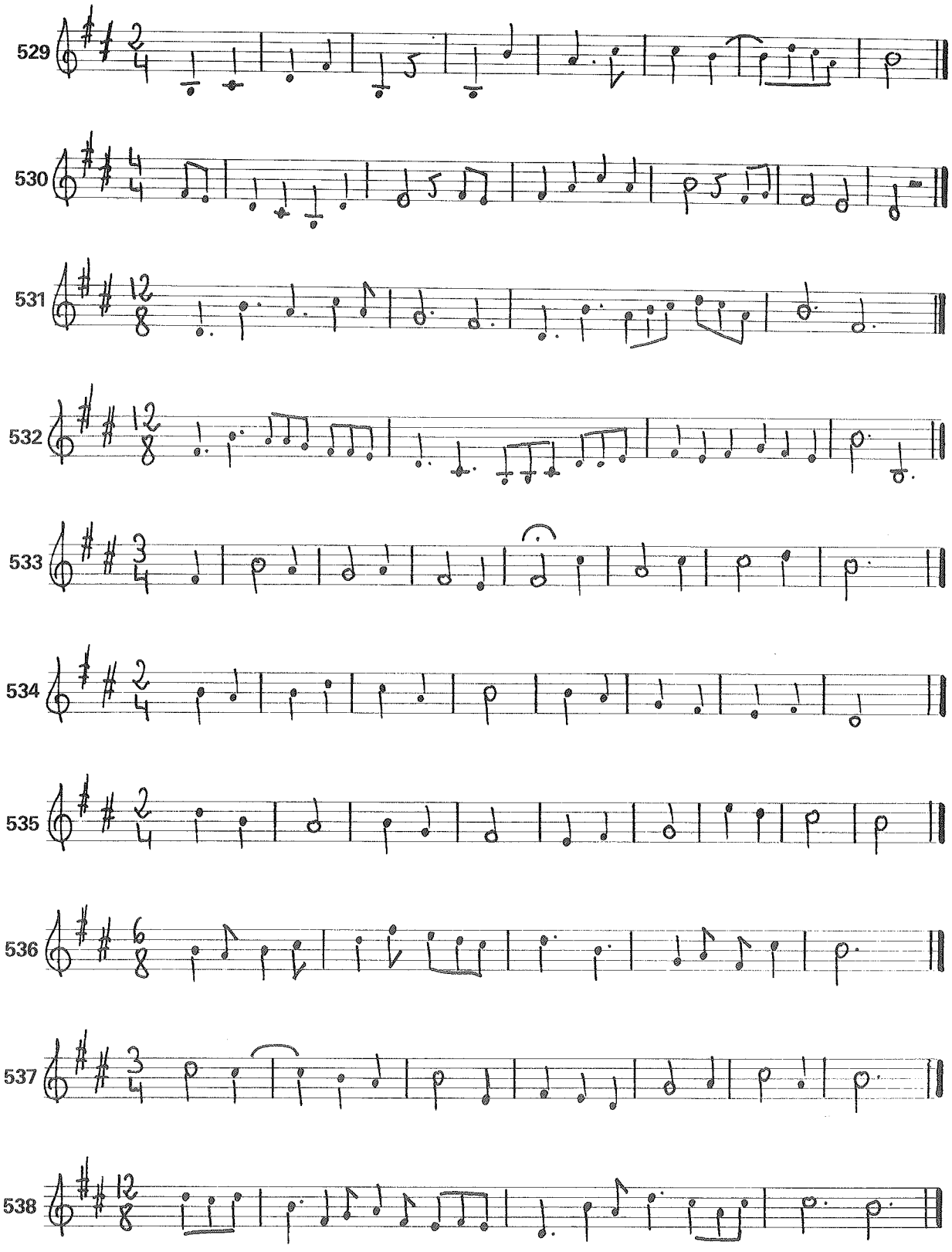


TONALIDAD DE SI MENOR

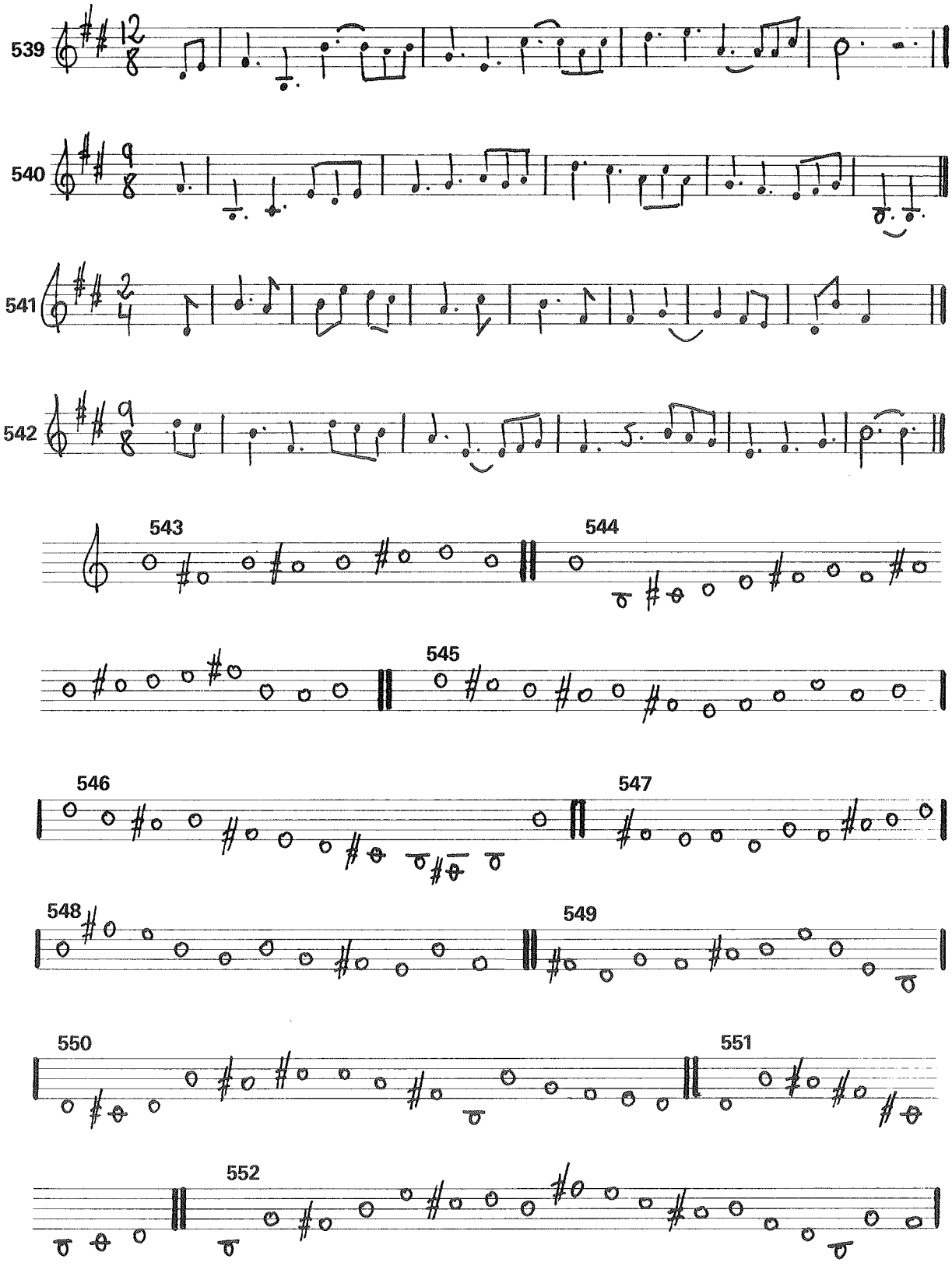


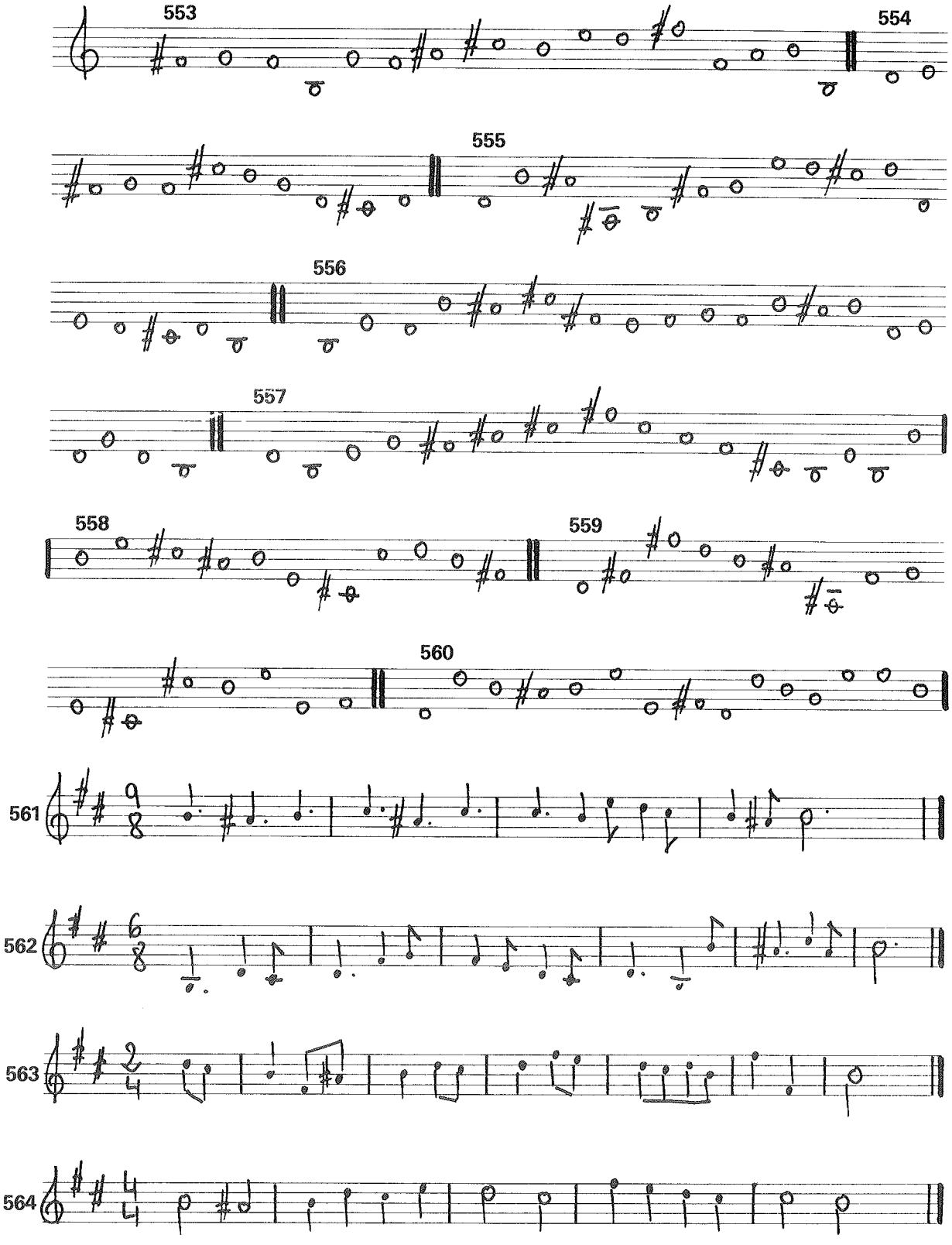
[10] He aquí un comienzo inhabitual en los ejercicios precedentes: como ves, la primera nota es una sensible.

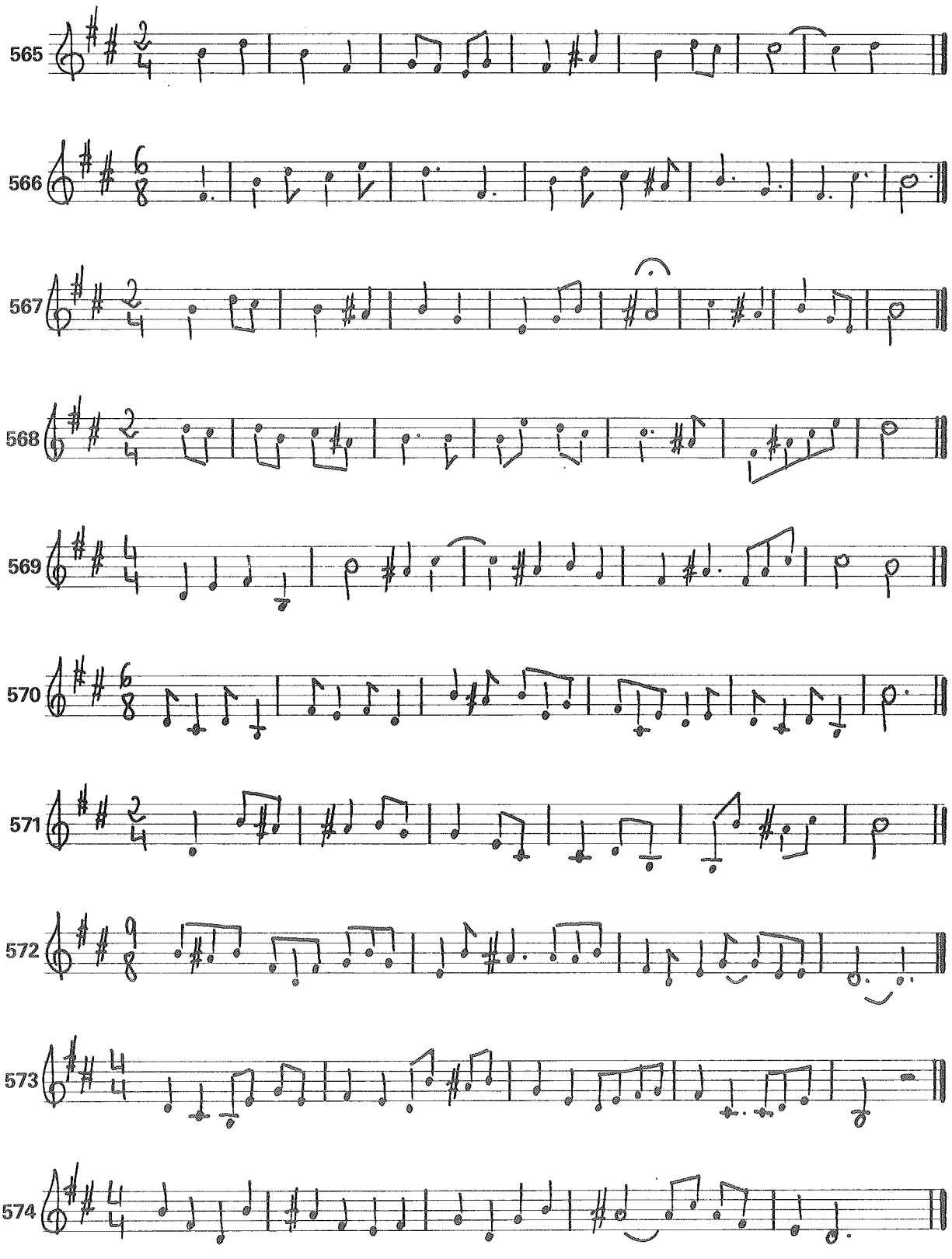

515
516
517
518
519
520
521
522
523
524
525
526
527
528

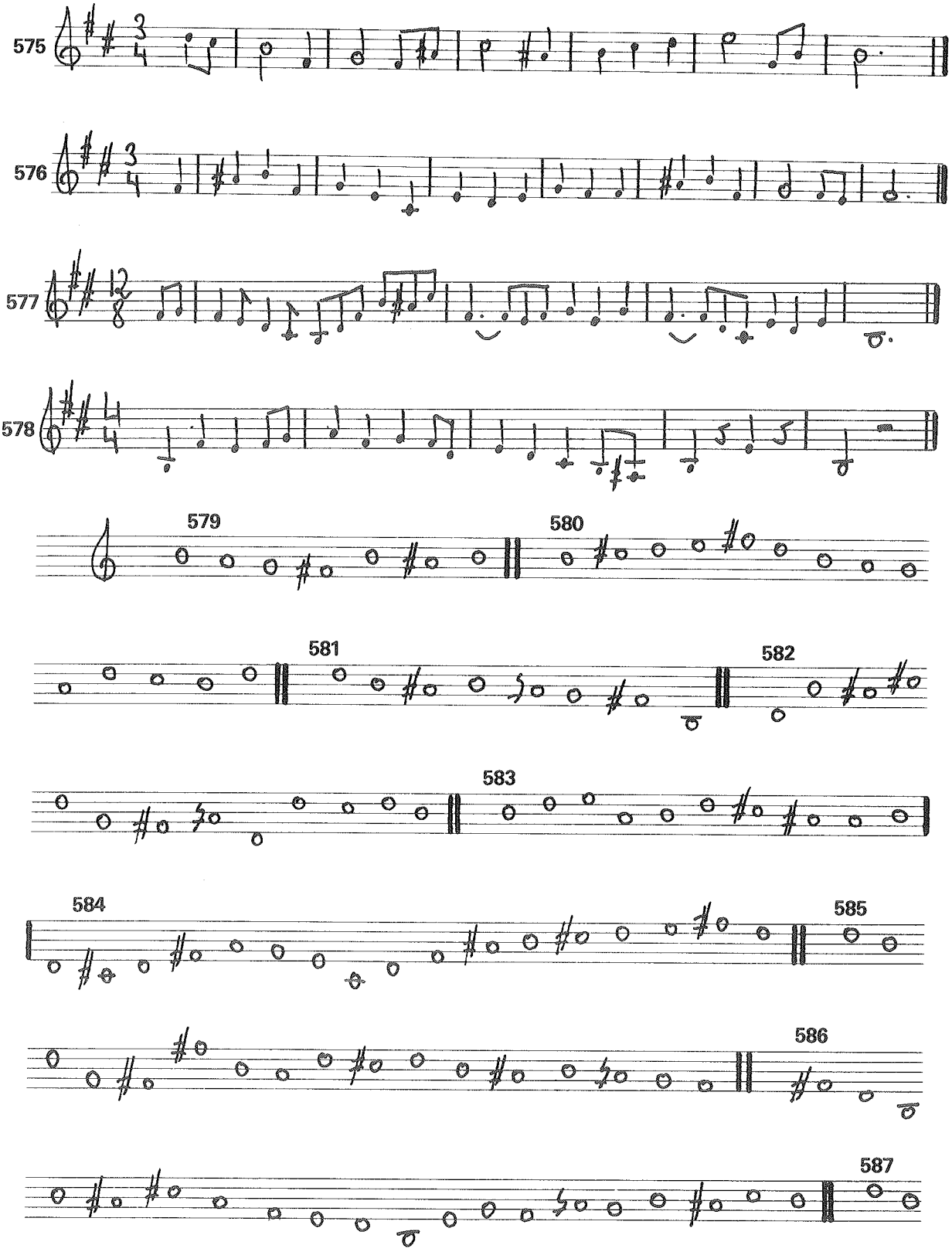


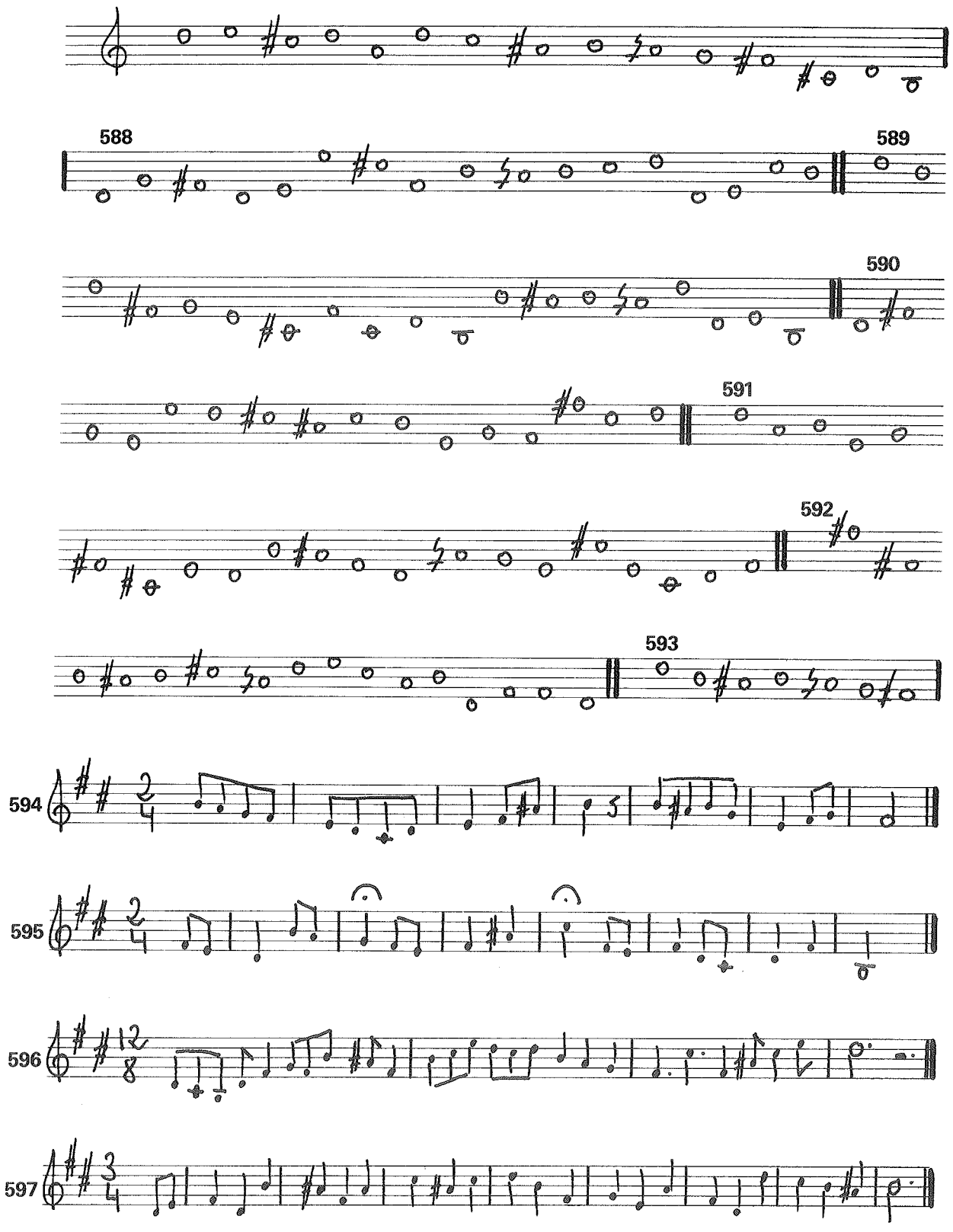
4

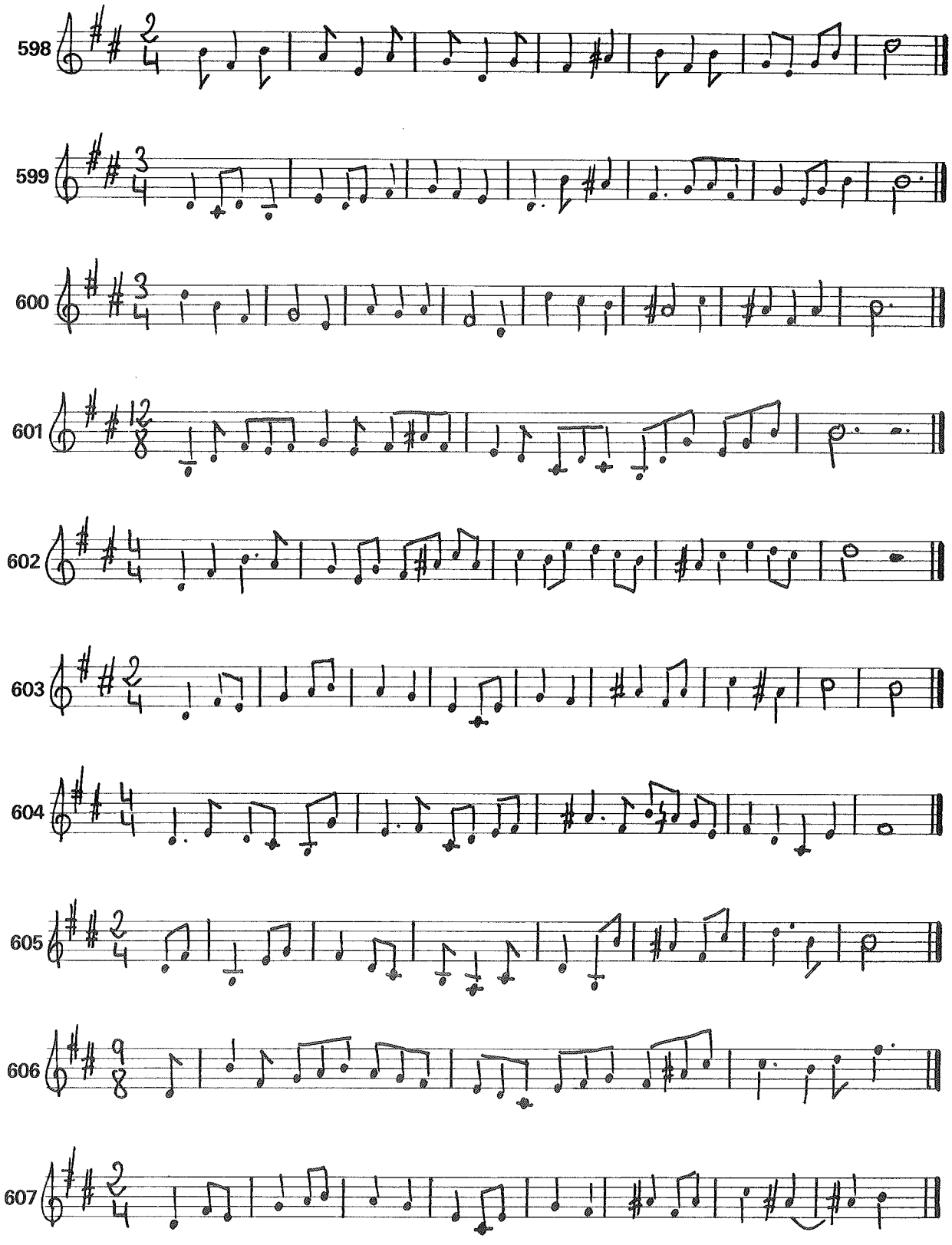

539
540
541
542
543
544
545
546
547
548
549
550
551
552


553
554
555
556
557
558
559
560
561
562
563
564

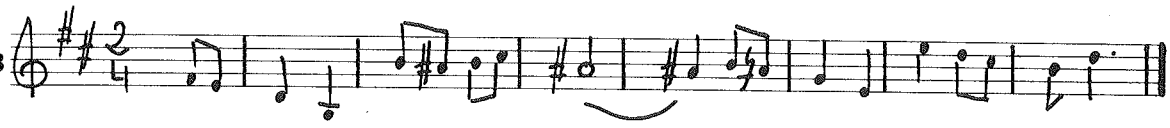

565
566
567
568
569
570
571
572
573
574


575
576
577
578
579
580
581
582
583
584
585
586
587

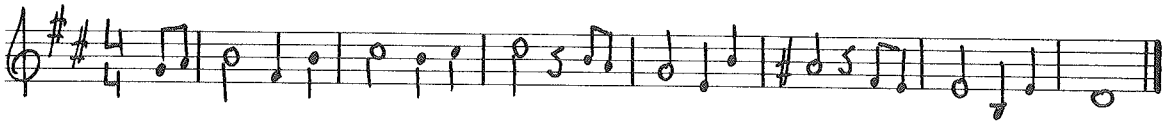

588
589
590
591
592
593
594
595
596
597


598
599
600
601
602
603
604
605
606
607

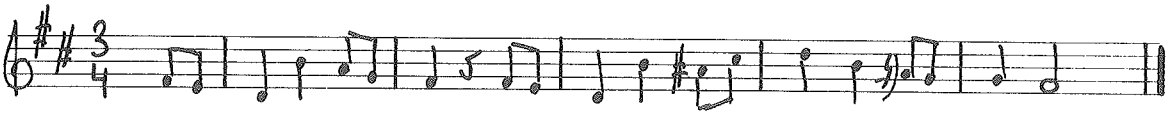
608



609

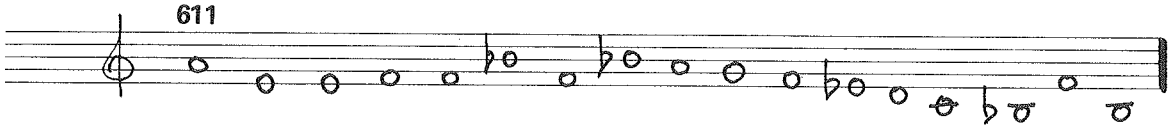


610

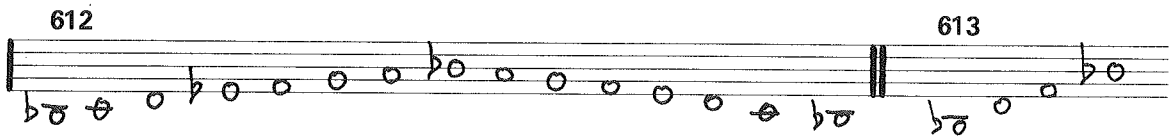


TONALIDAD DE SI BEMOL MAYOR

611

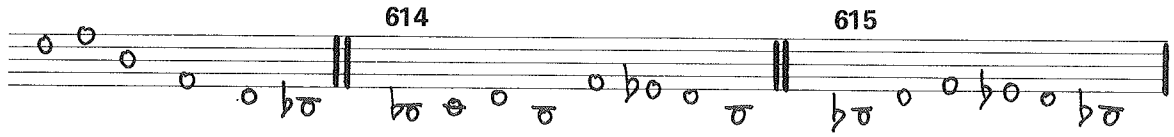


612



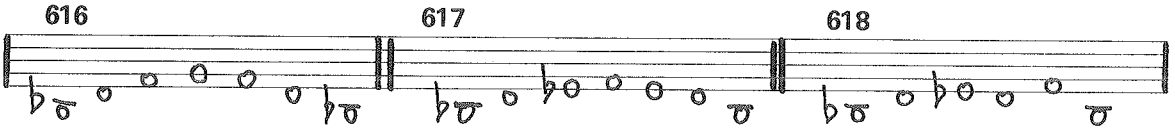
613

614



615

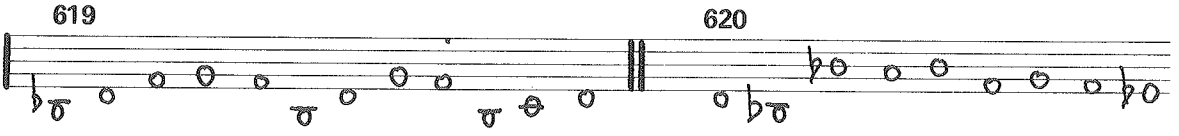
616



617

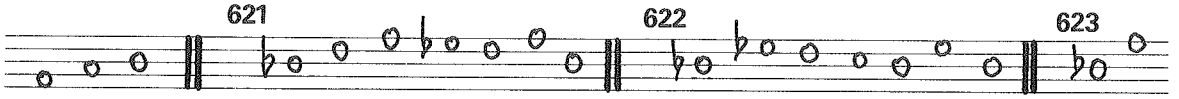
618

619



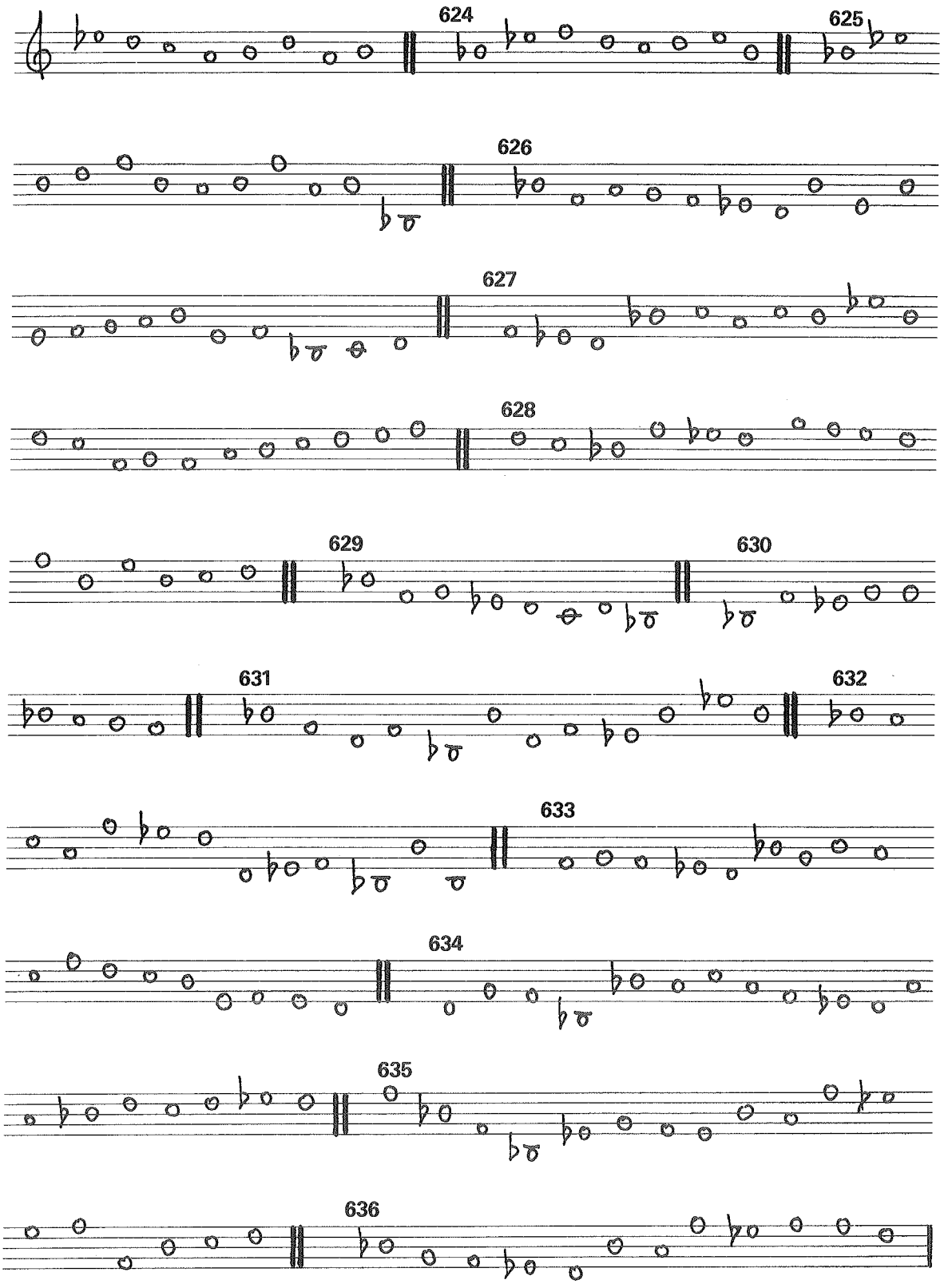
620

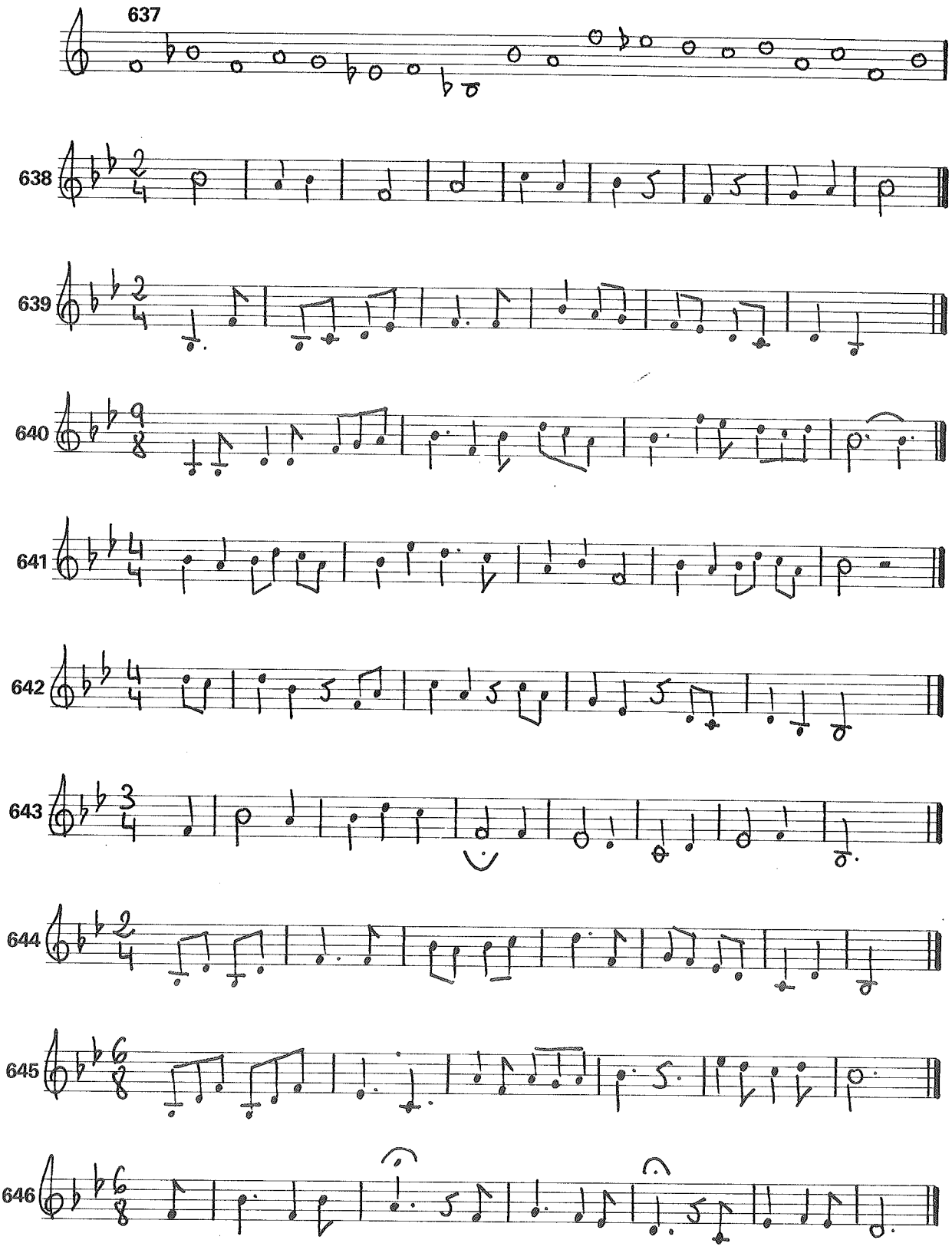
621

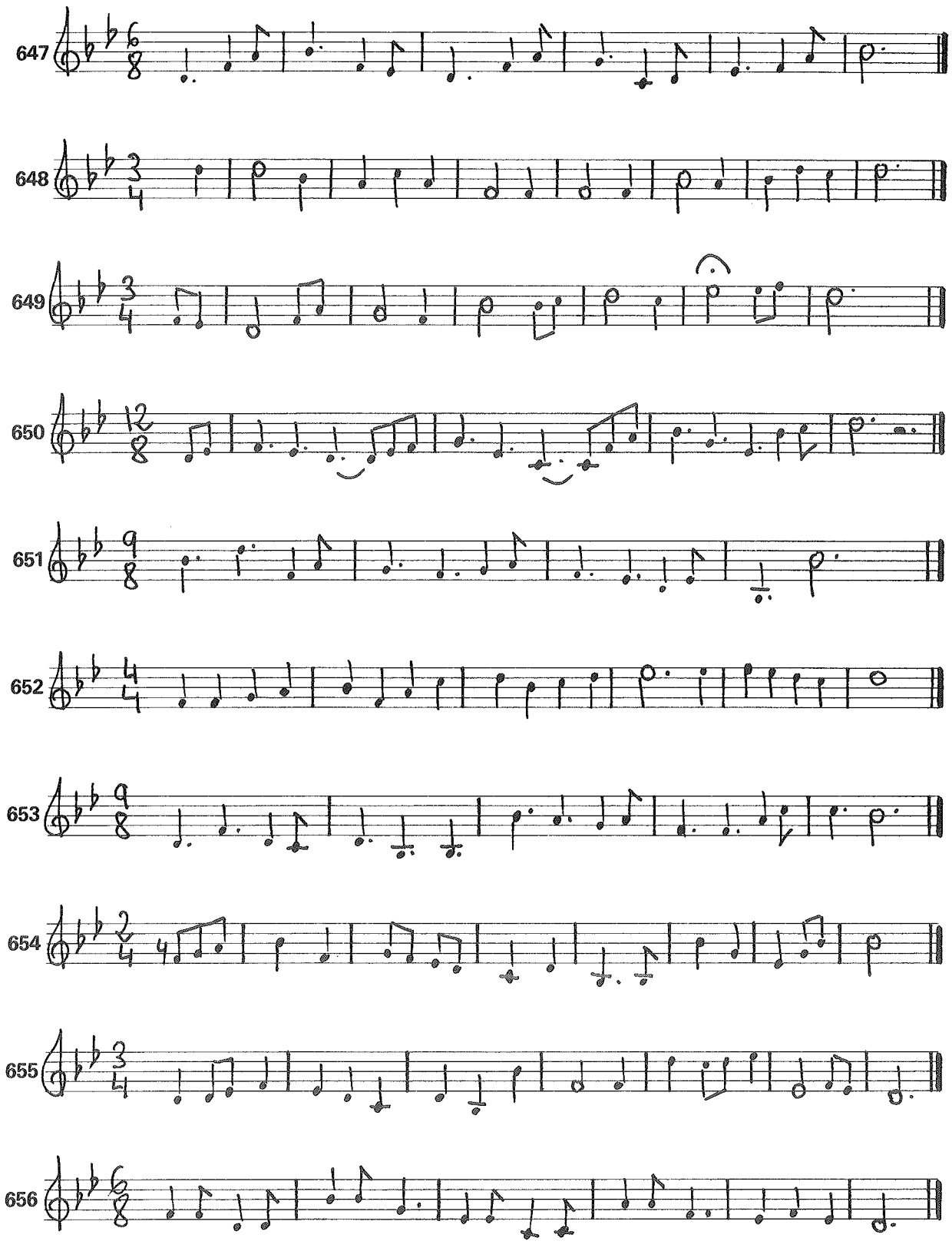


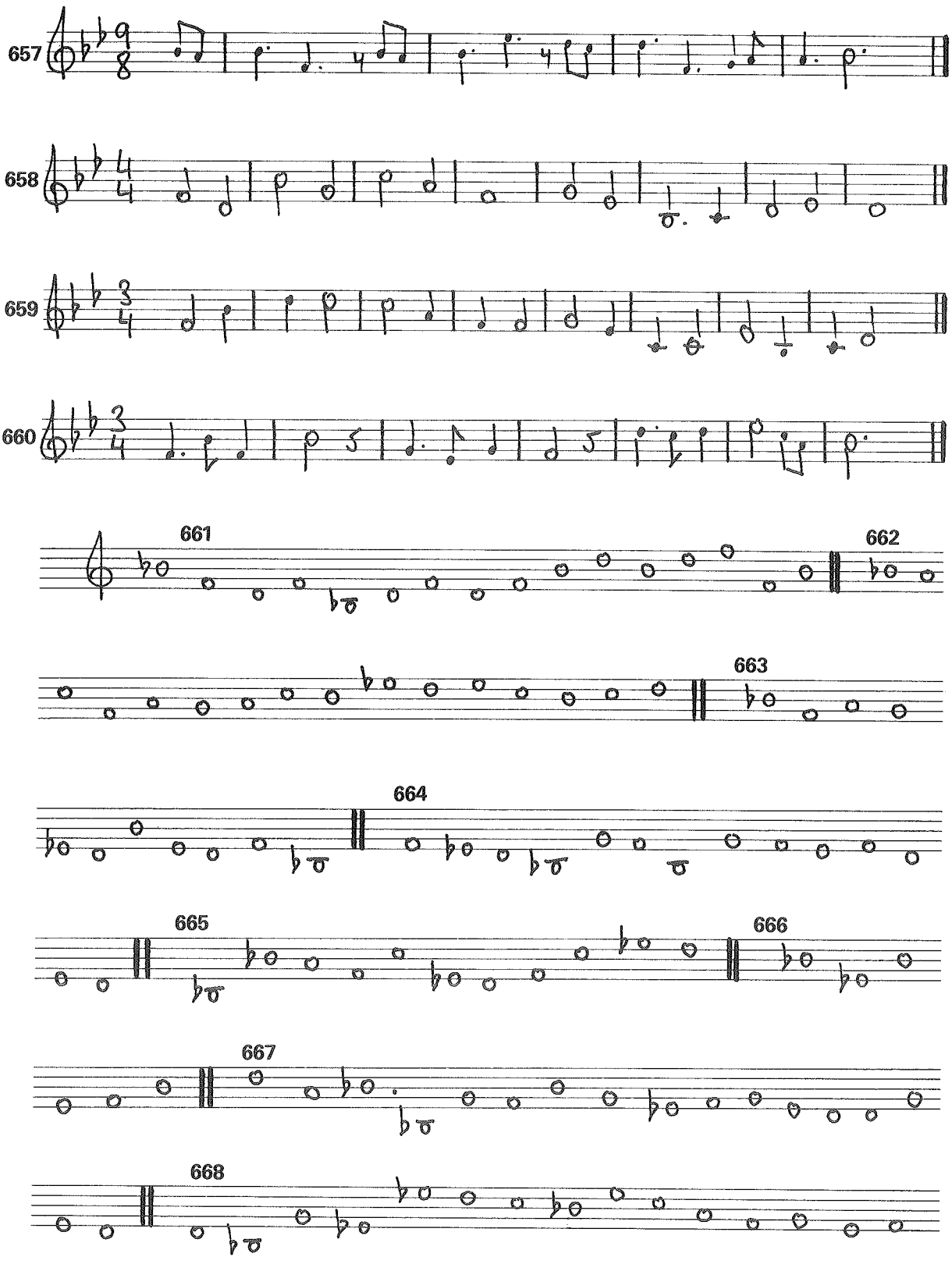
622

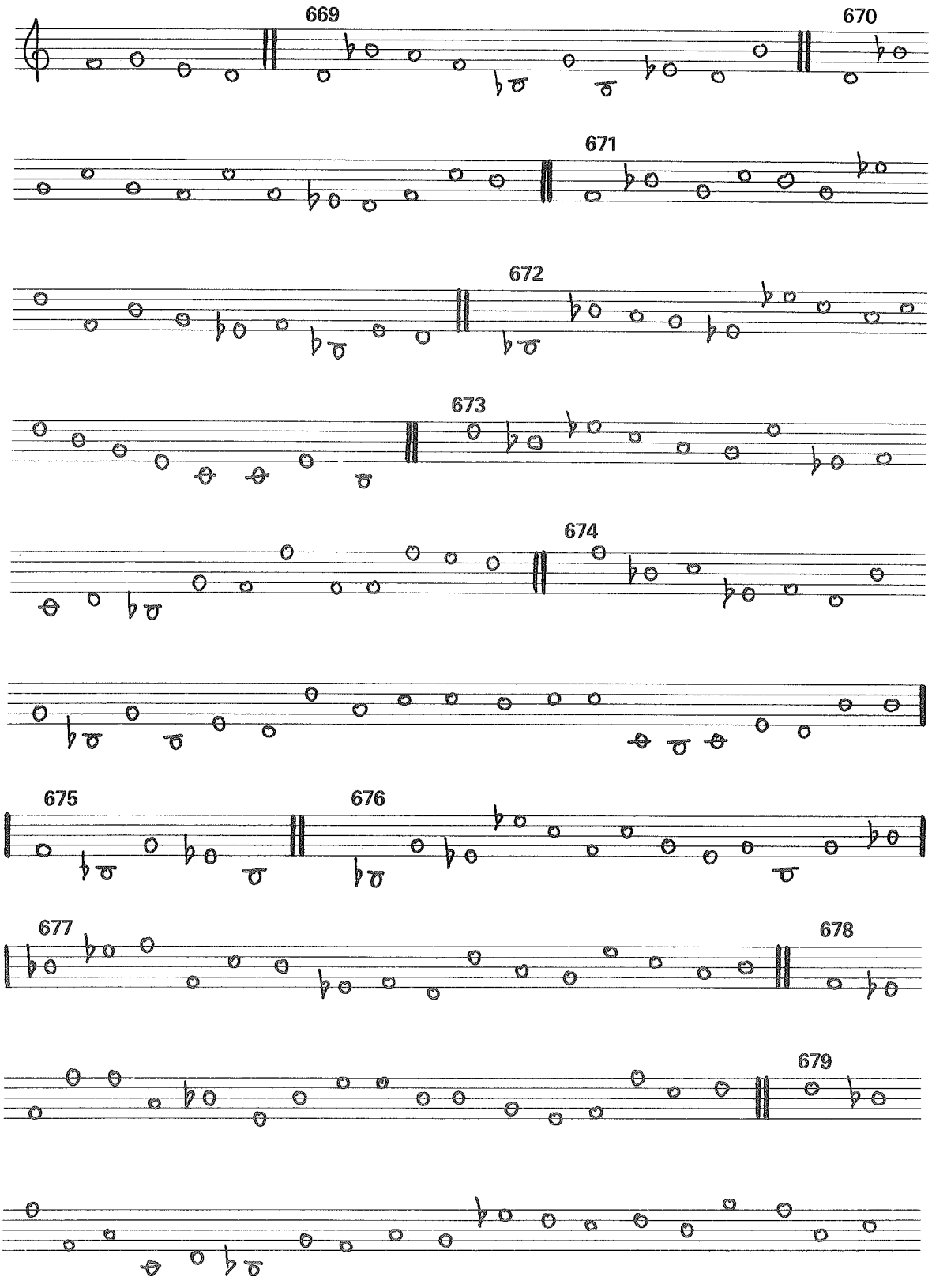
623

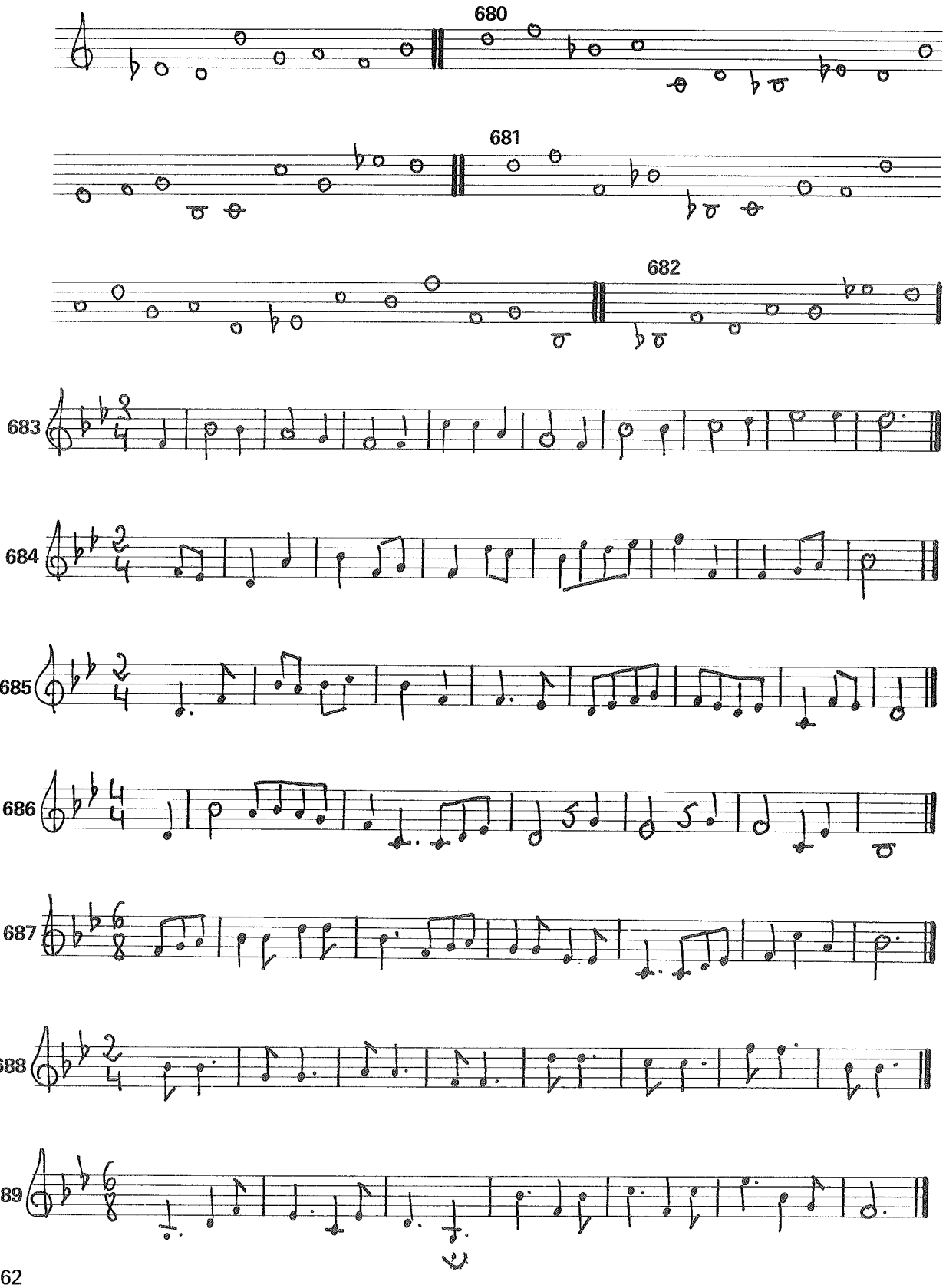

624
625
626
627
628
629
630
631
632
633
634
635
636

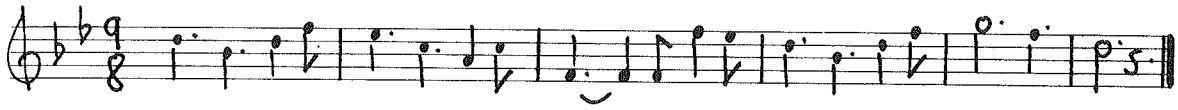

637
638
639
640
641
642
643
644
645
646

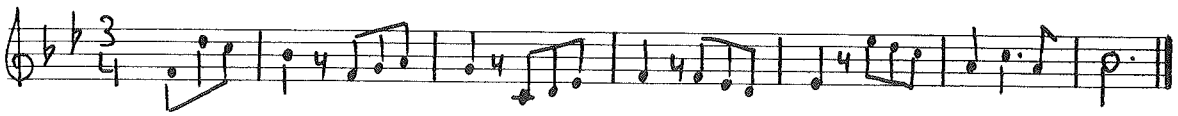

647
648
649
650
651
652
653
654
655
656

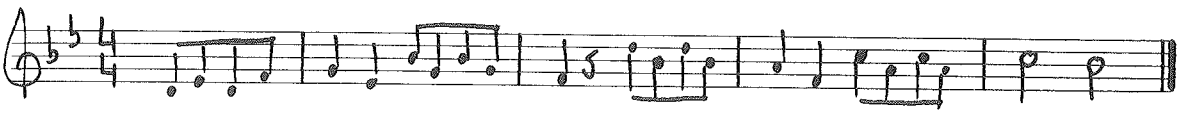

657
658
659
660
661
662
663
664
665
666
667
668

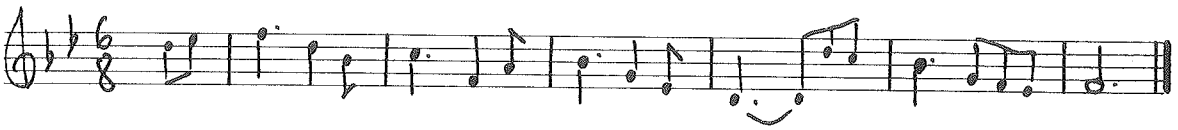

669
670
671
672
673
674
675
676
677
678
679

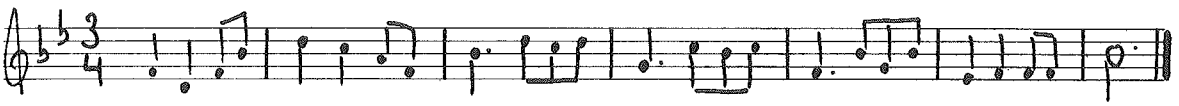

680
681
682
683
684
685
686
687
688
689

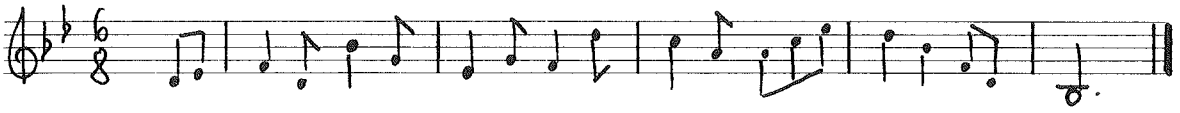
690 

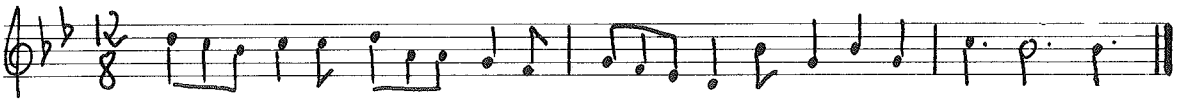
691 

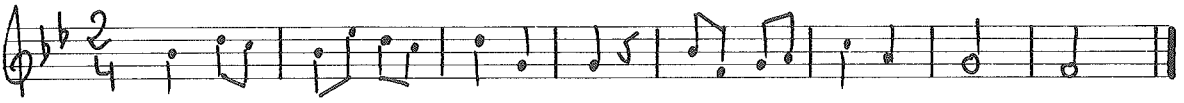
692 

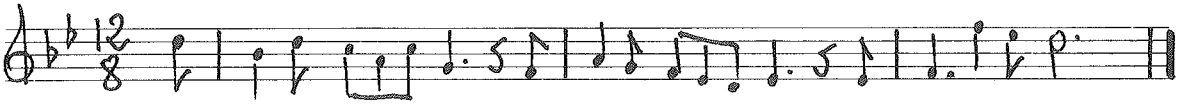
693 

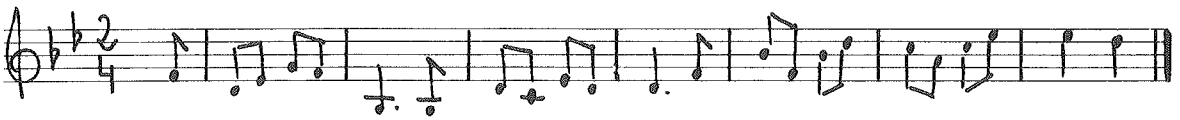
694 

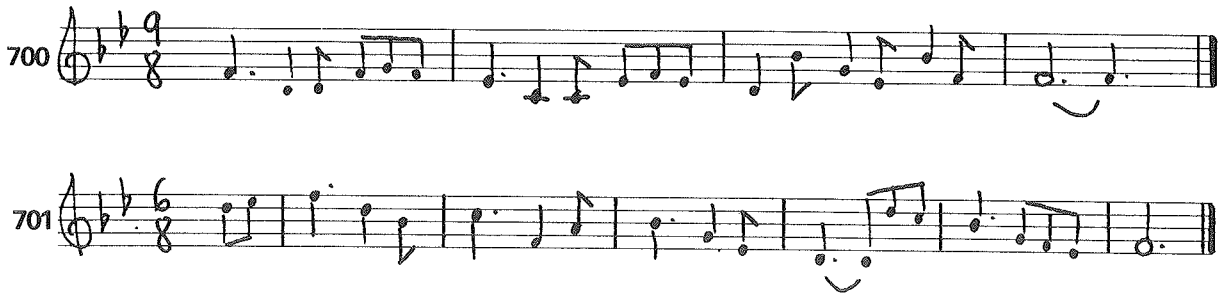
695 

696 

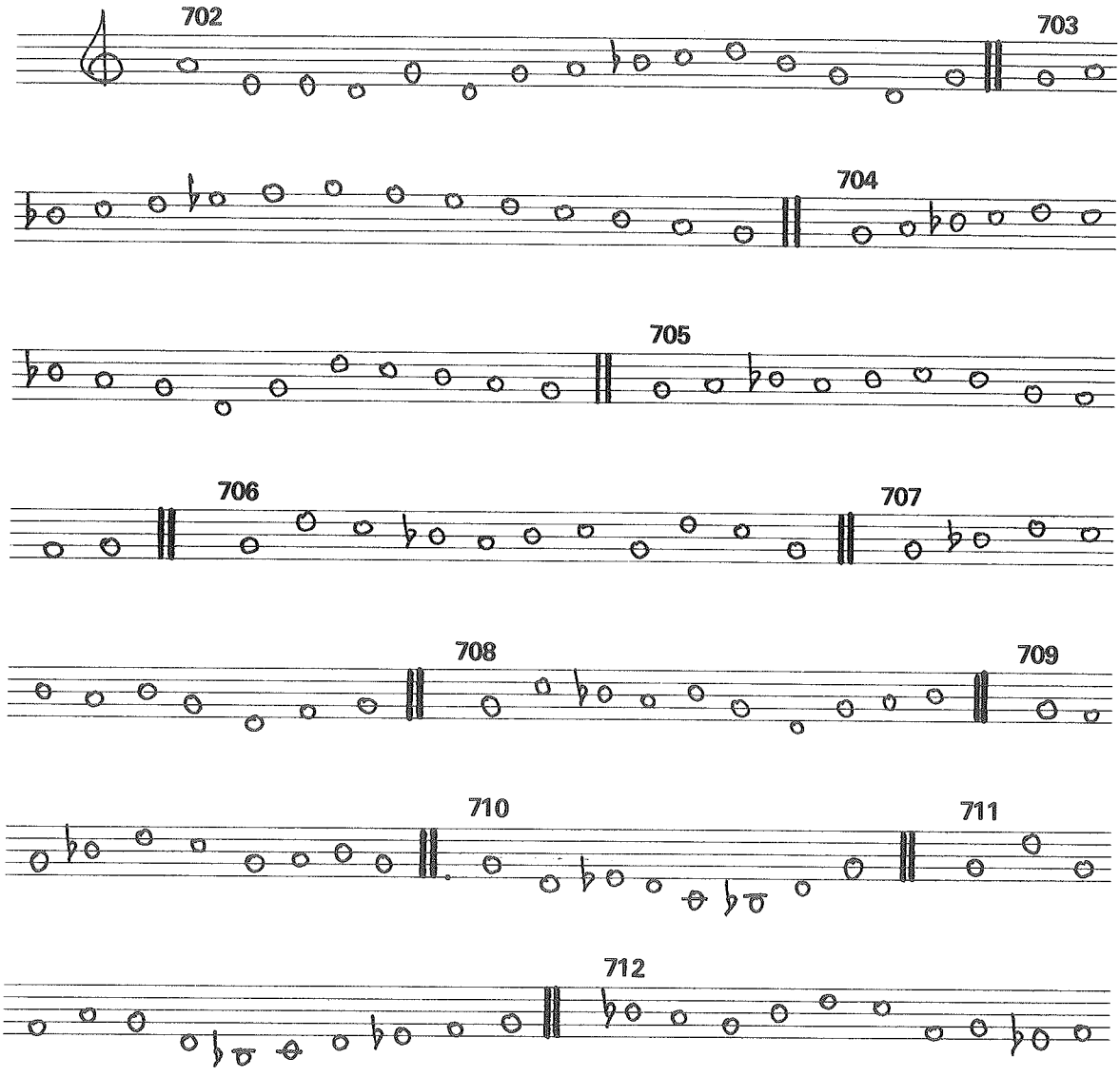
697 

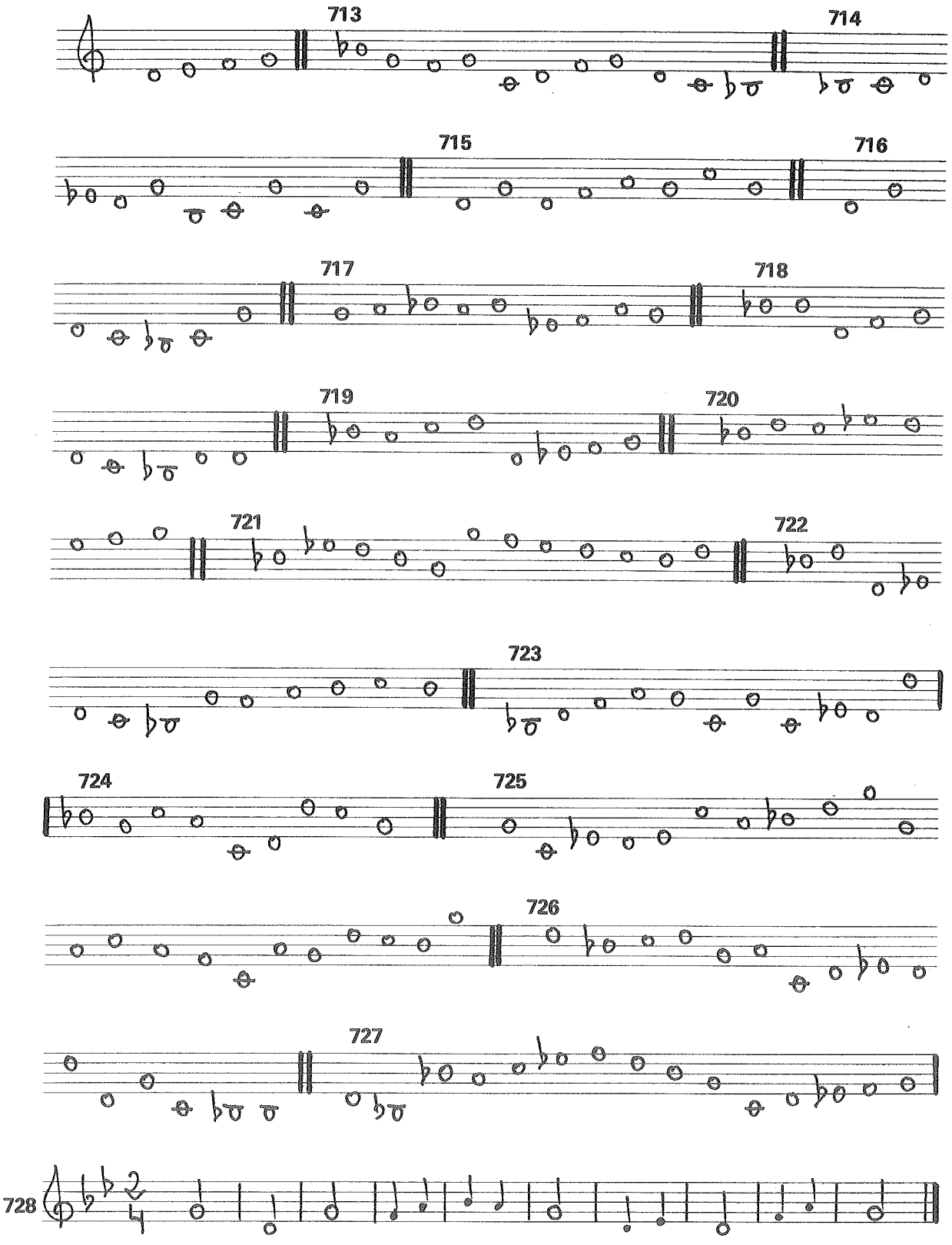
698 

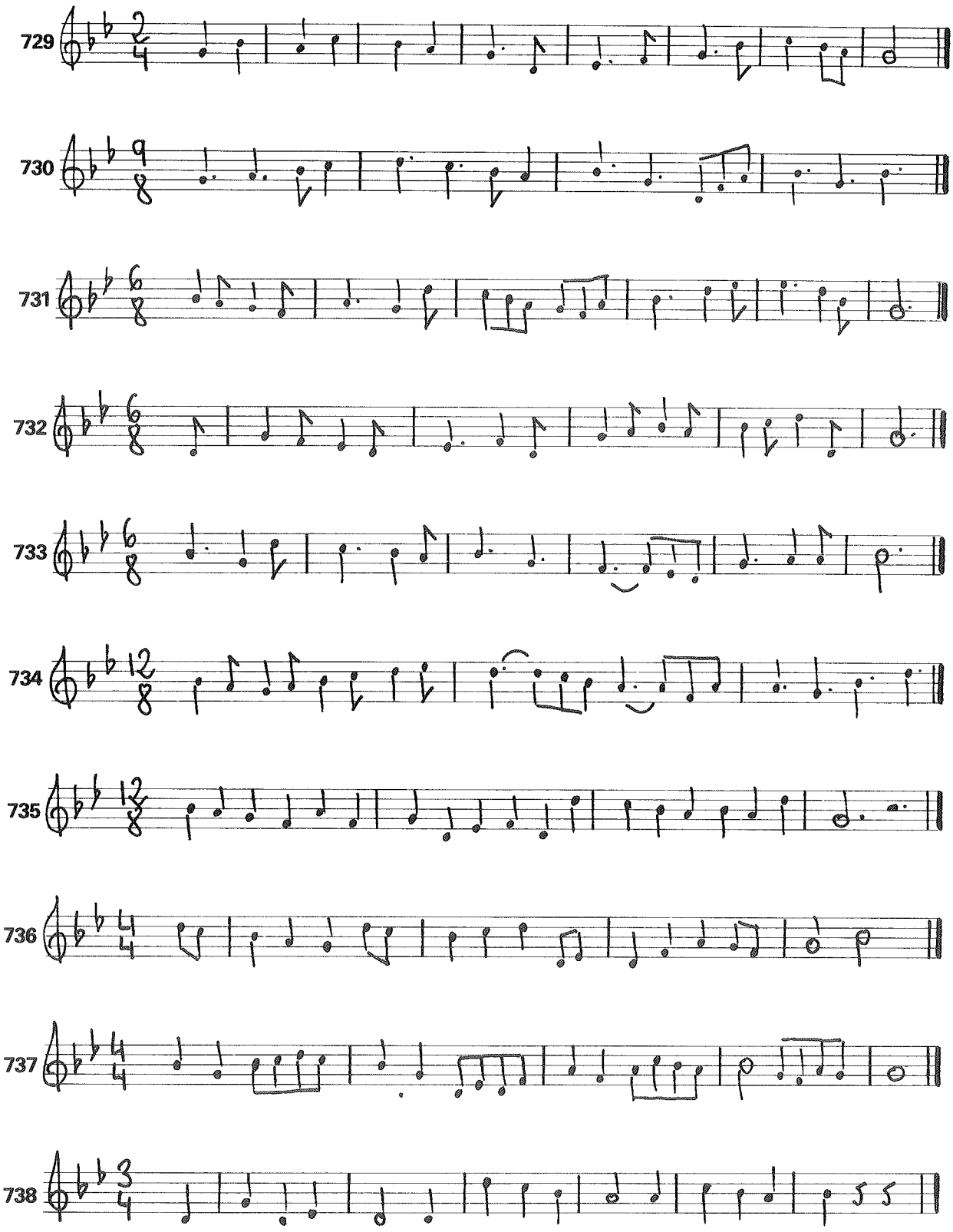
699 

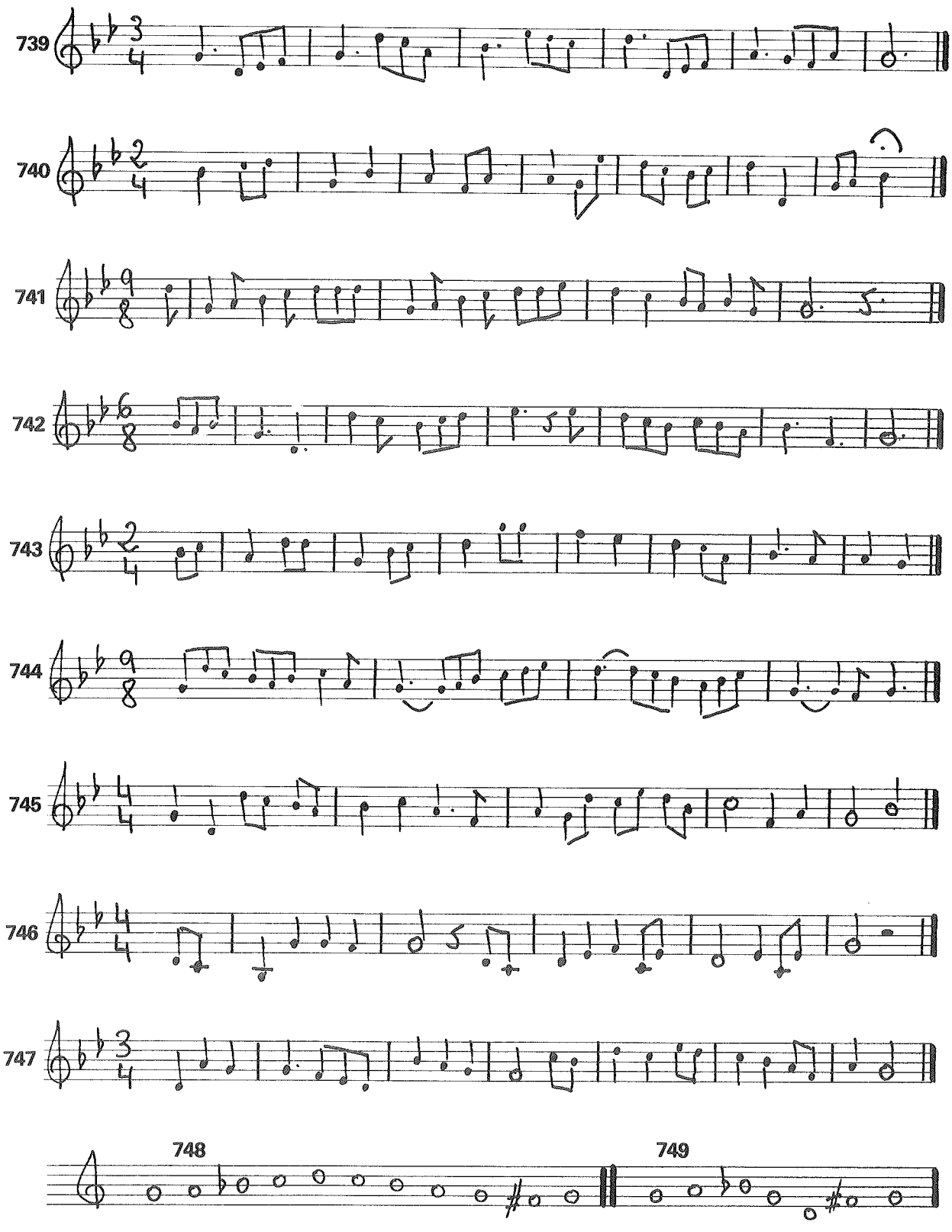


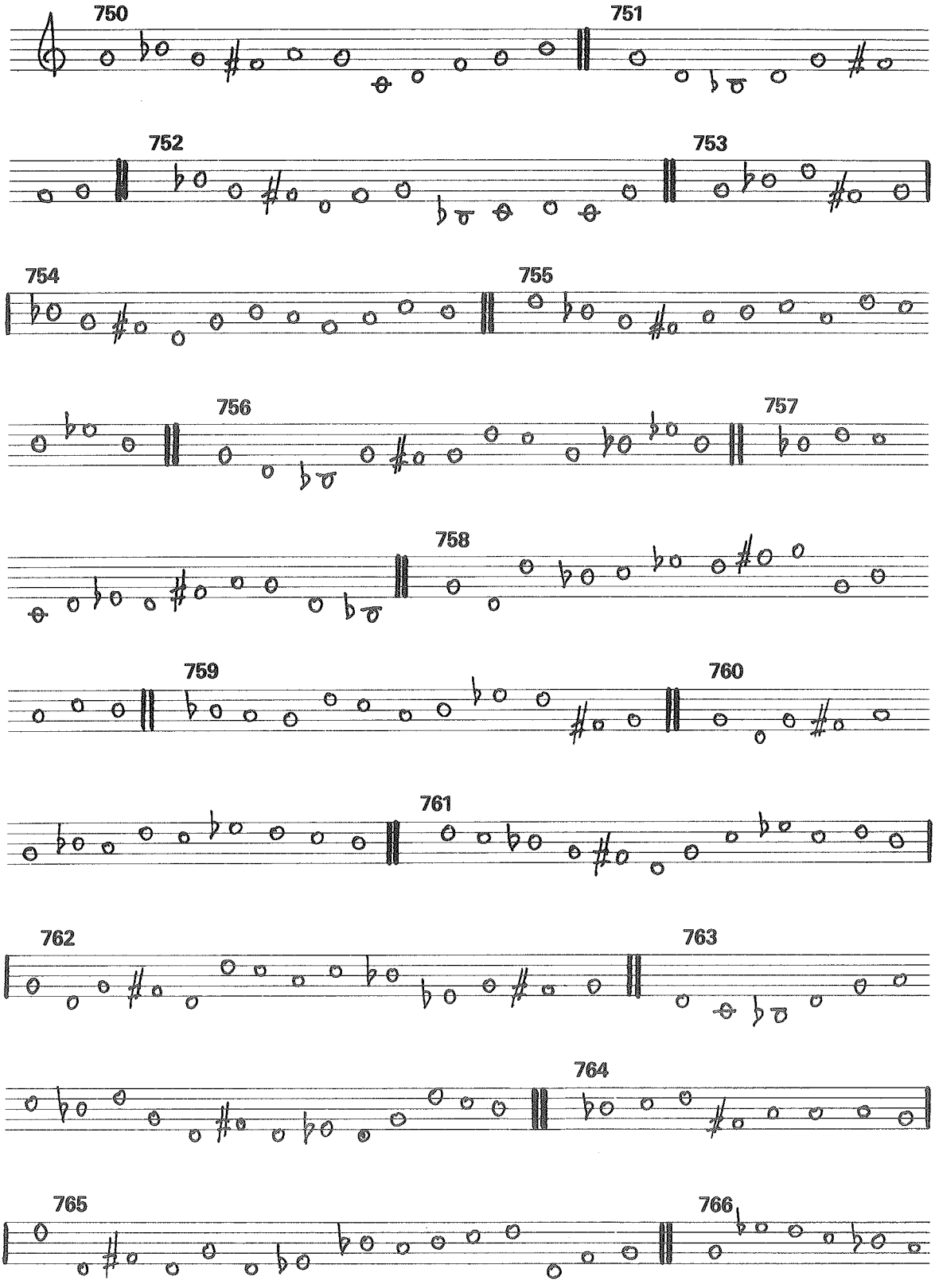
TONALIDAD DE SOL MENOR

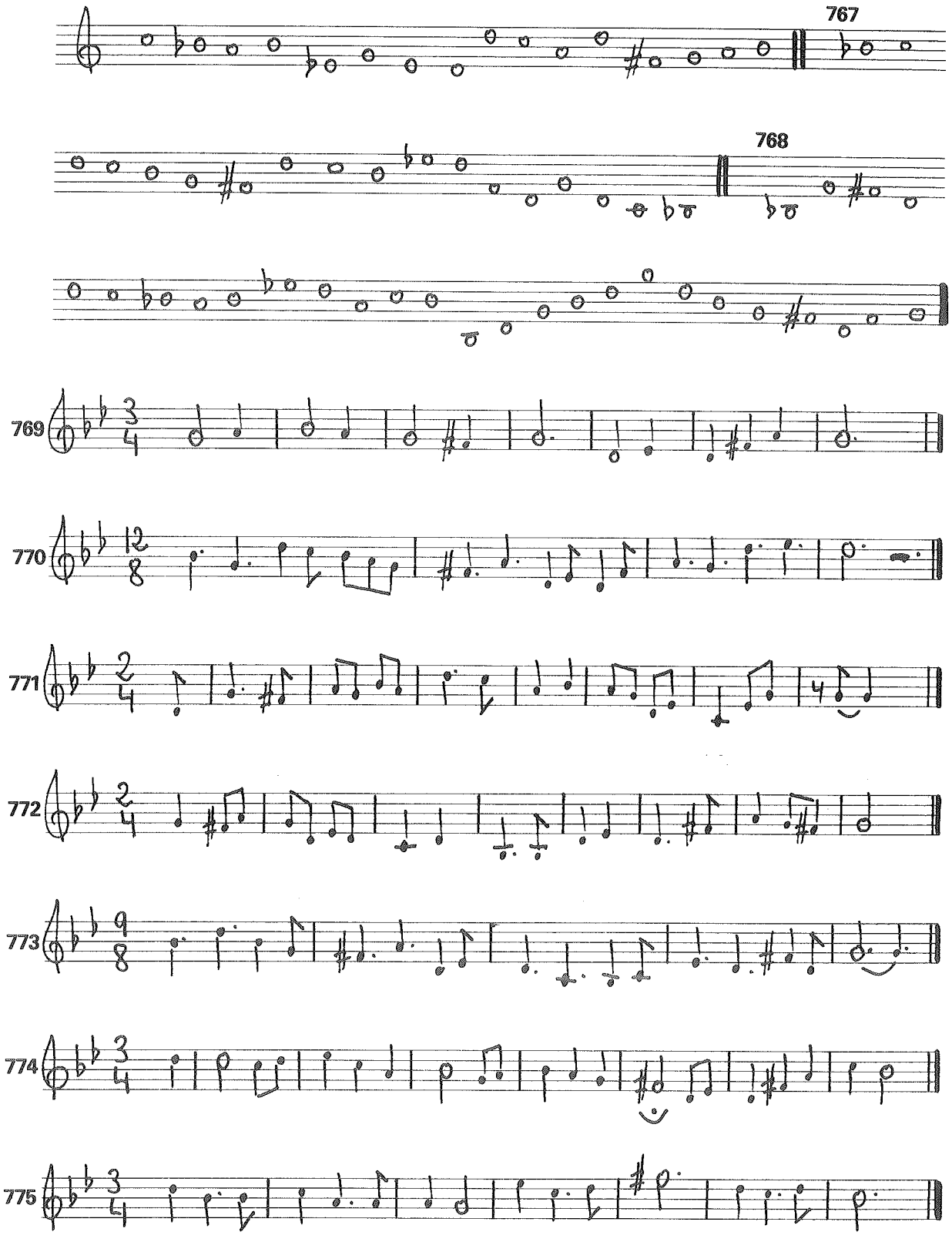


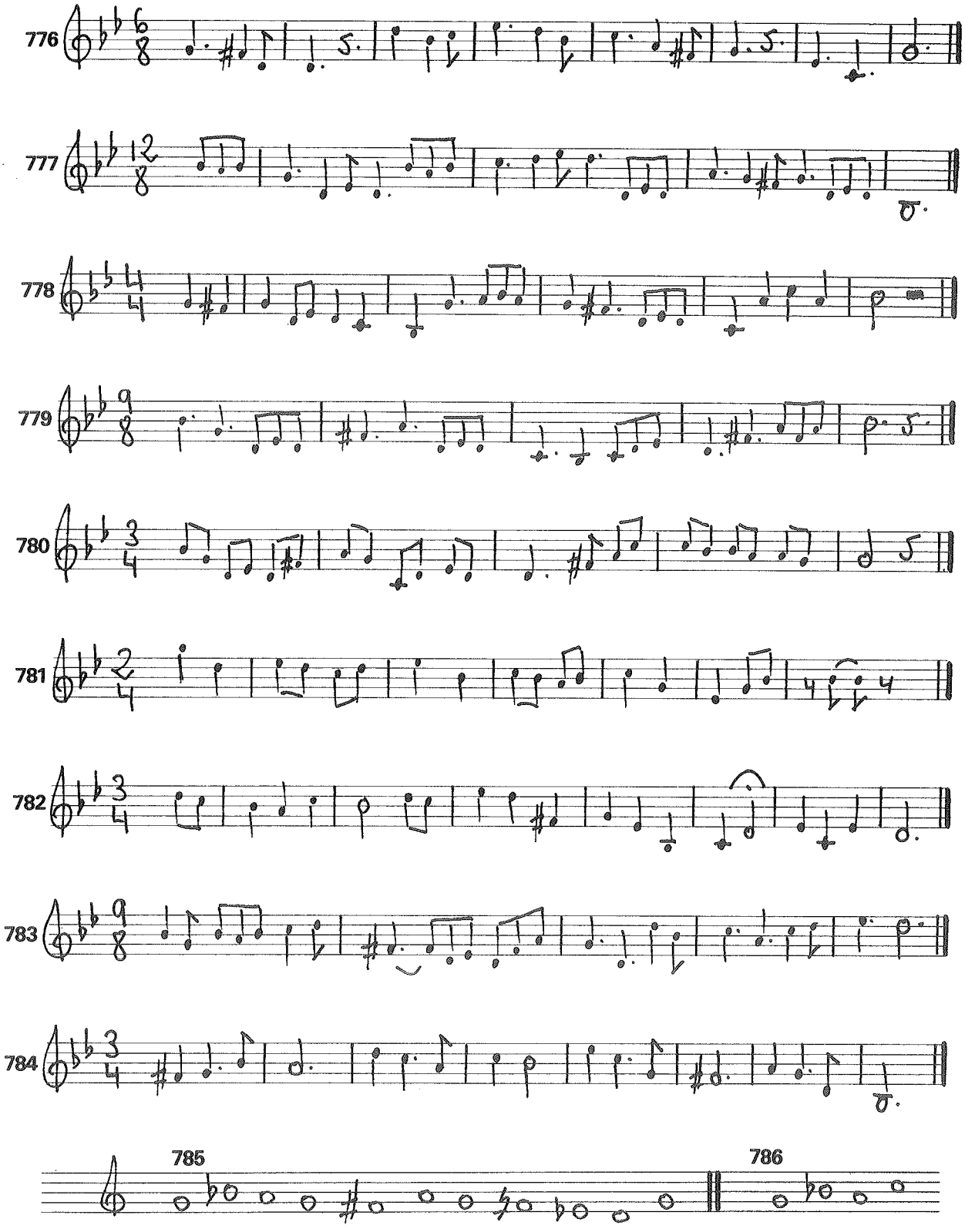

713
714
715
716
717
718
719
720
721
722
723
724
725
726
727
728

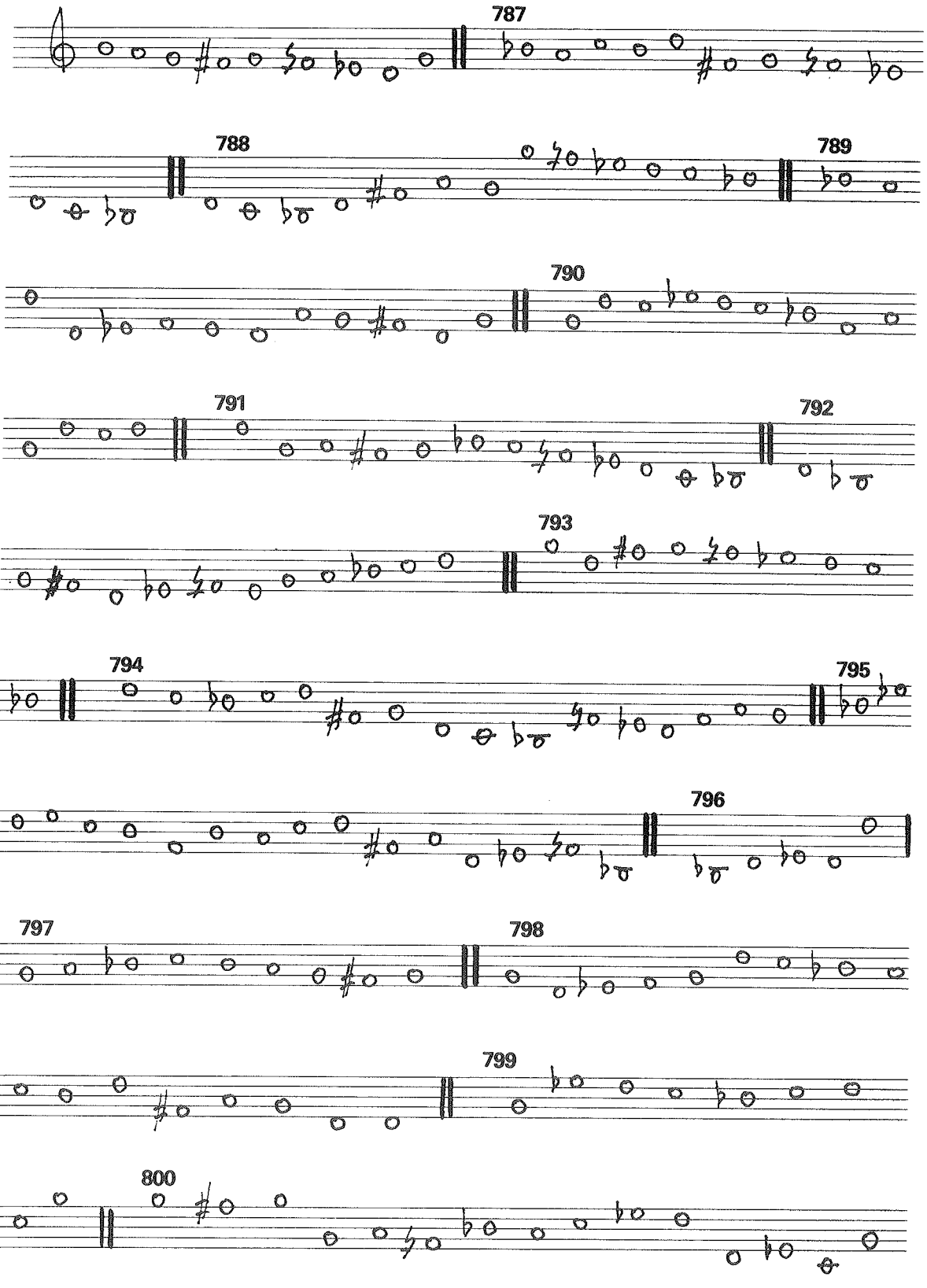

729
730
731
732
733
734
735
736
737
738

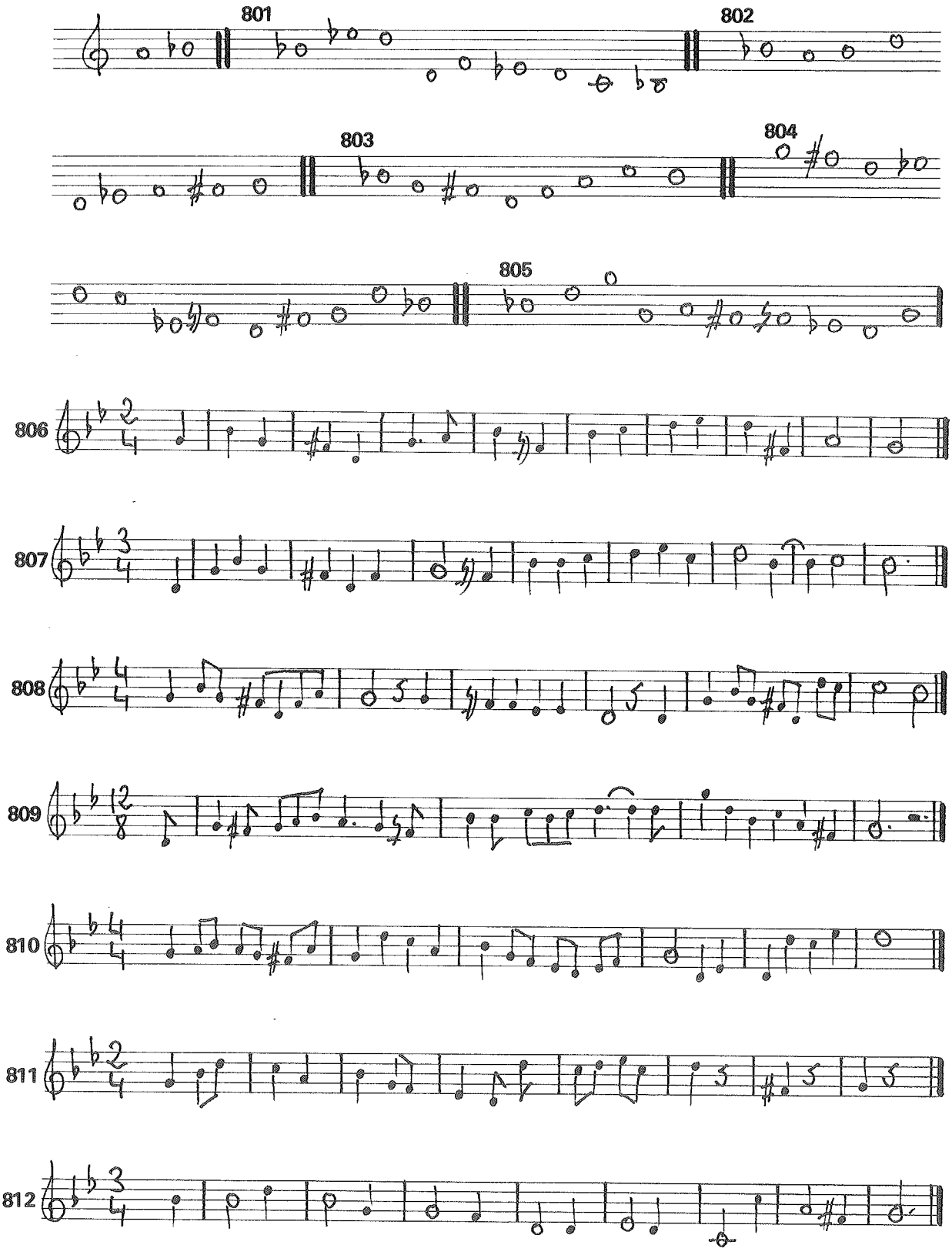

739
740
741
742
743
744
745
746
747
748
749

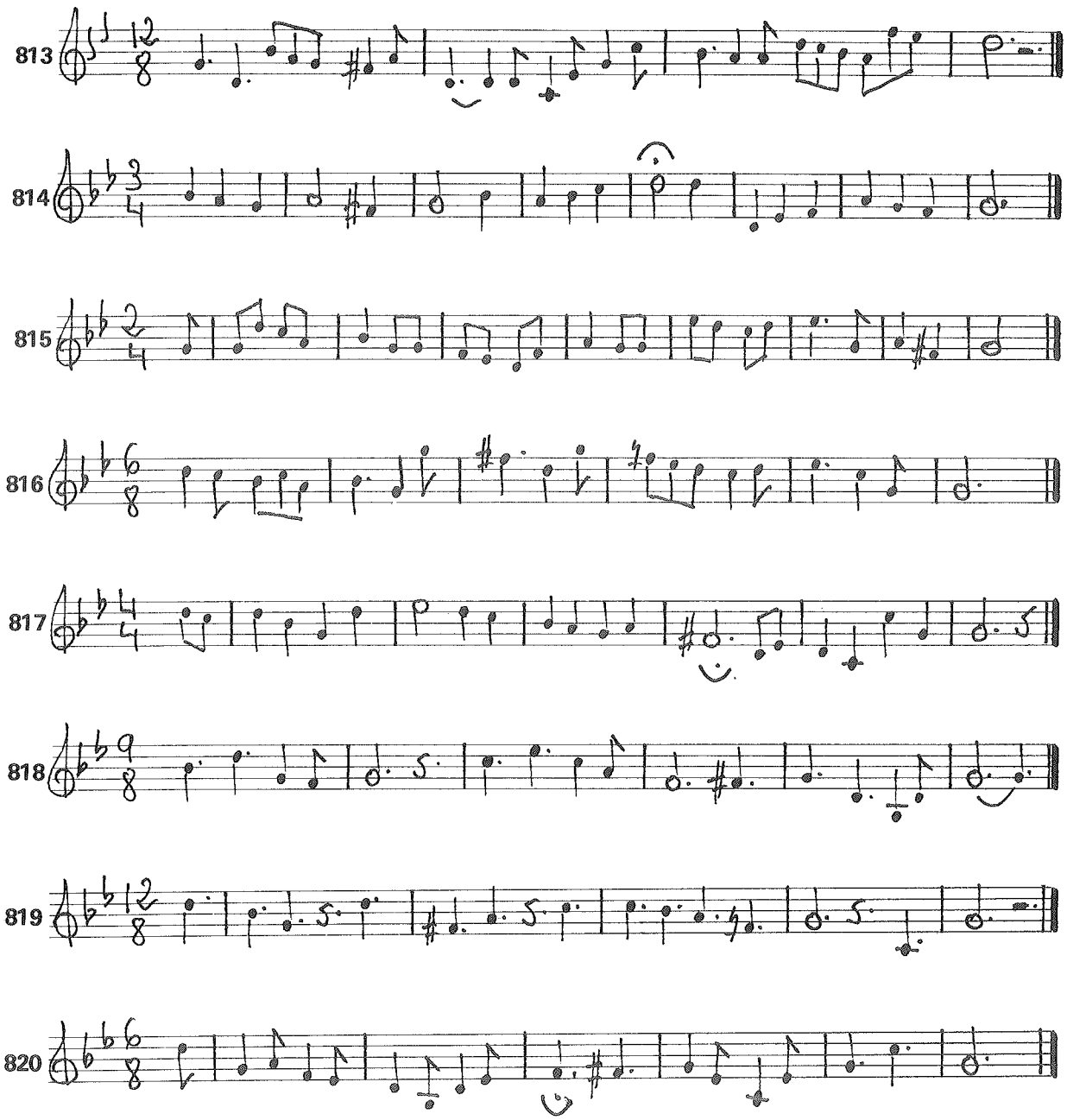

750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762
763
764
765
766


767
768
769
770
771
772
773
774
775


776
777
778
779
780
781
782
783
784
785
786


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

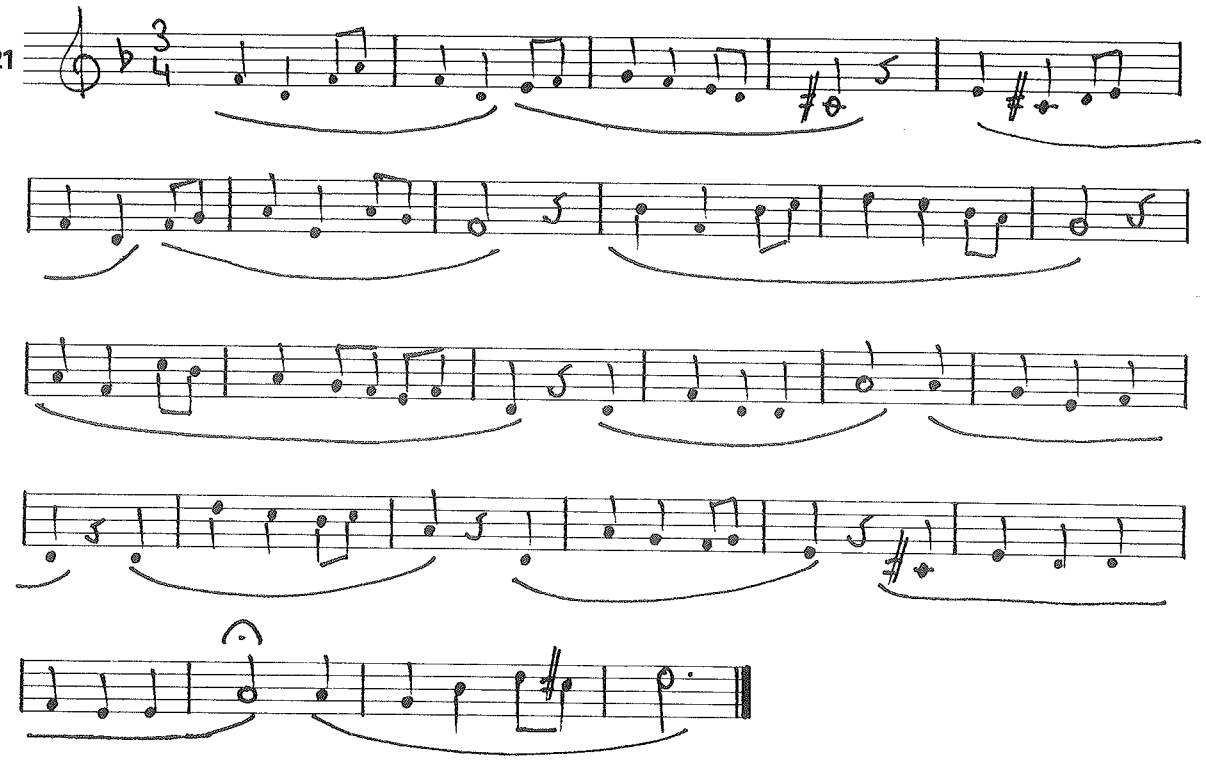


Una vez que te hayas familiarizado con las diez tonalidades más sencillas de nuestro sistema —que son también las más utilizadas— puedes pasar a trabajar la siguiente serie de ejercicios melódicos, más extensos, pero en las mismas tonalidades y con los mismos intervalos. Seguiremos sin emplear otras 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.

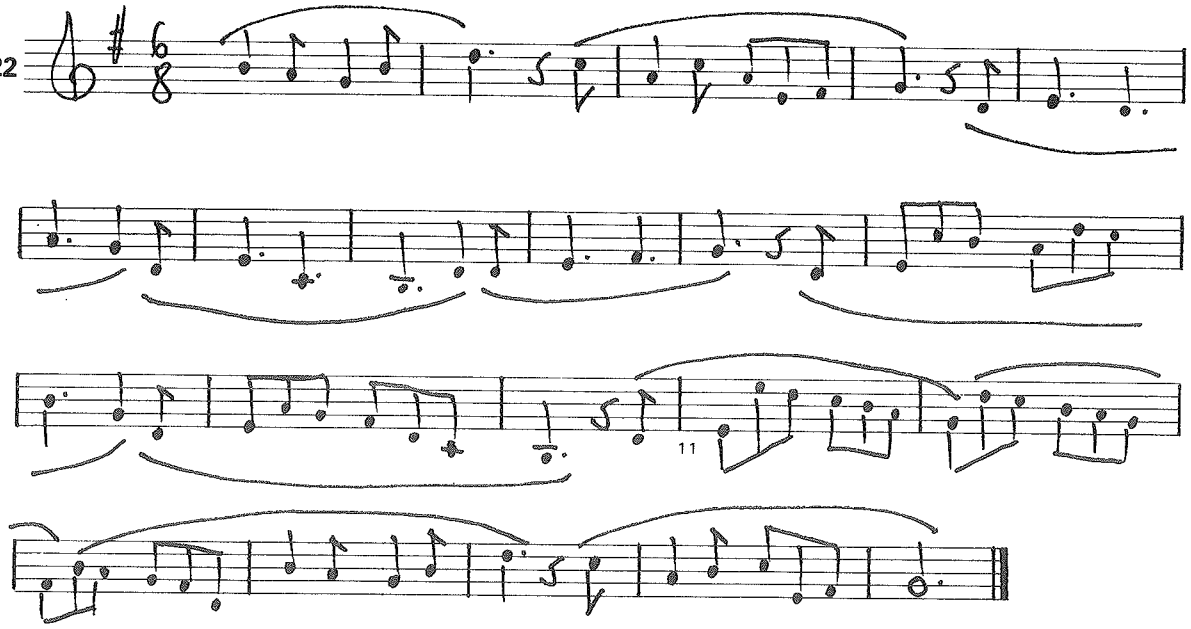
Insistimos en que debes intentar entonar todos estos ejercicios sin acompañamiento instrumental, aunque ocasionalmente puede ser muy valiosa la ayuda de un instrumento polifónico para que comprendas mejor algunos giros y cadencias armónicas. Para precisar mentalmente la tonalidad en la que te vas a mover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

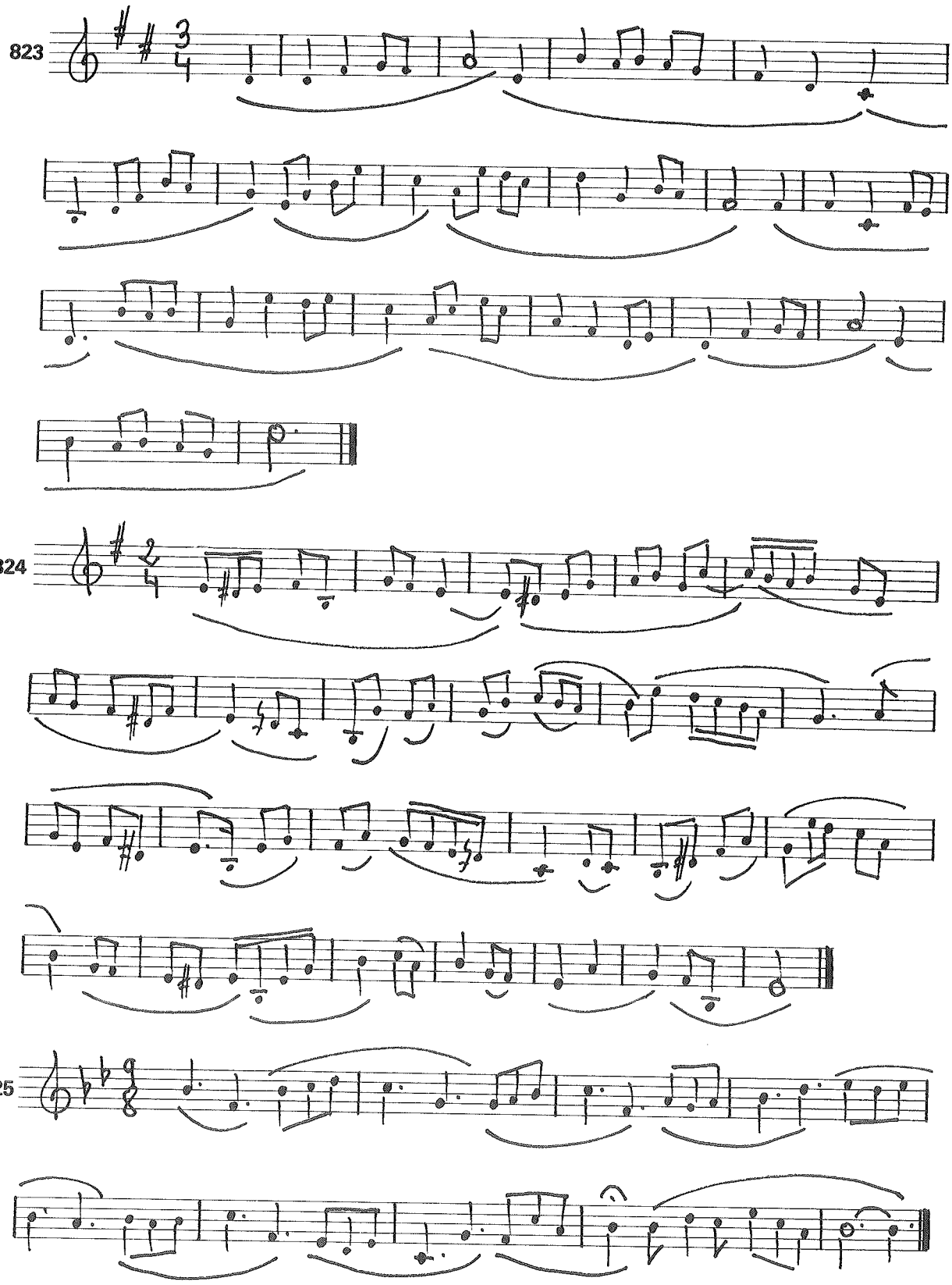
821

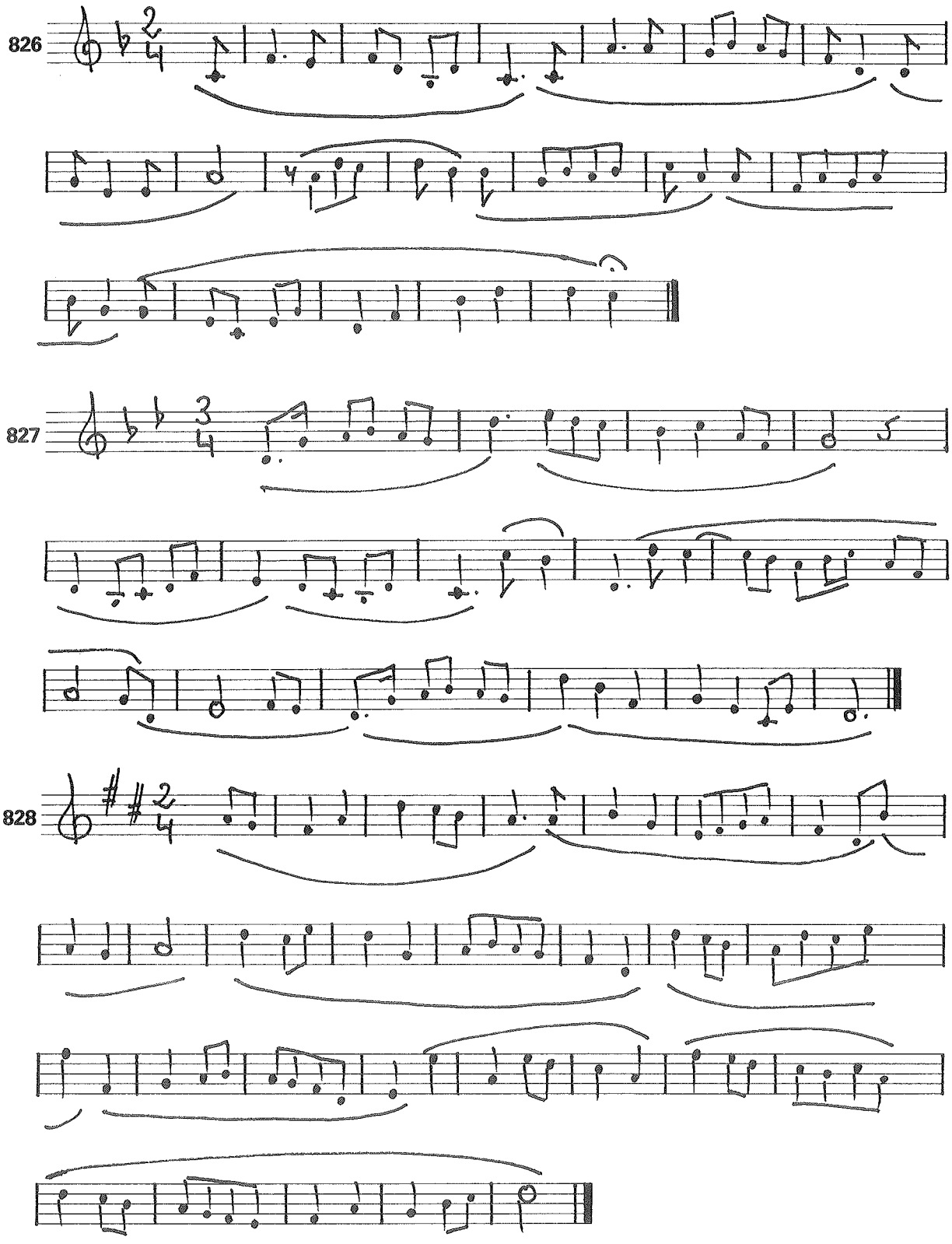


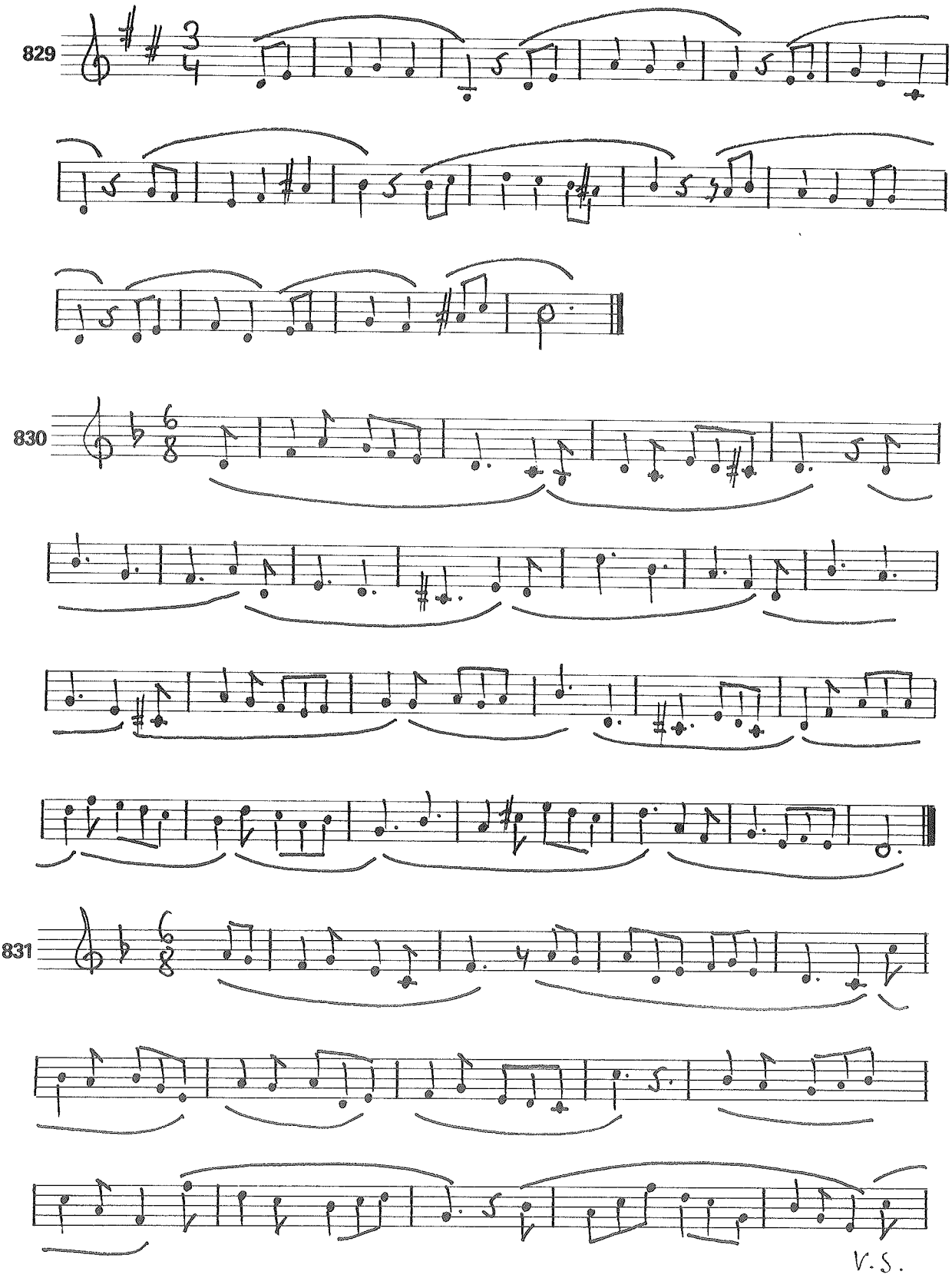
822

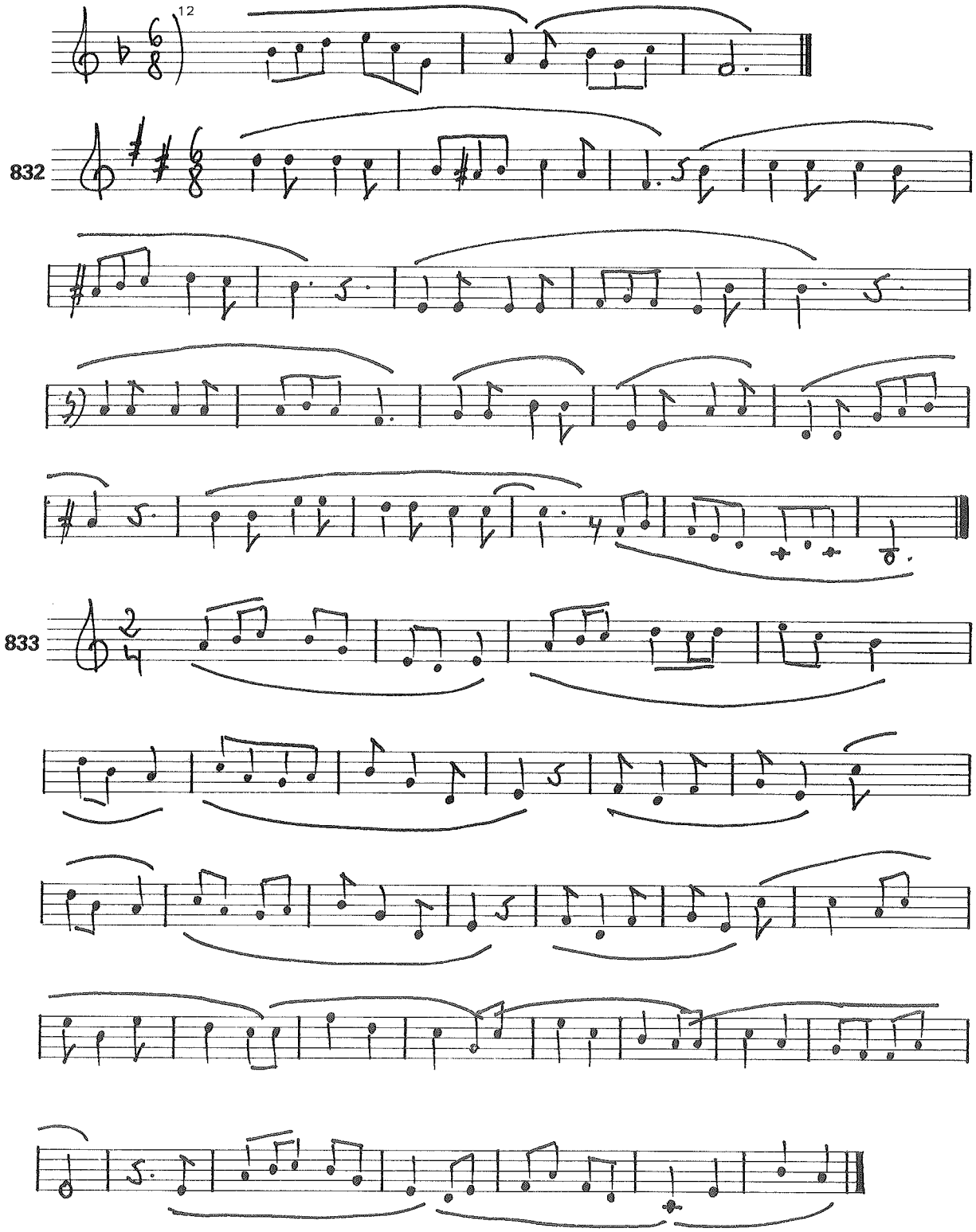


[11] Algunos teóricos podrían criticar la composición de este movimiento, formado por una segunda y una octava consecutivas y en la misma dirección. Pero en nuestra opinión tales prejuicios no tienen sentido cuando el movimiento general es tan claro y sencillo como en este caso.

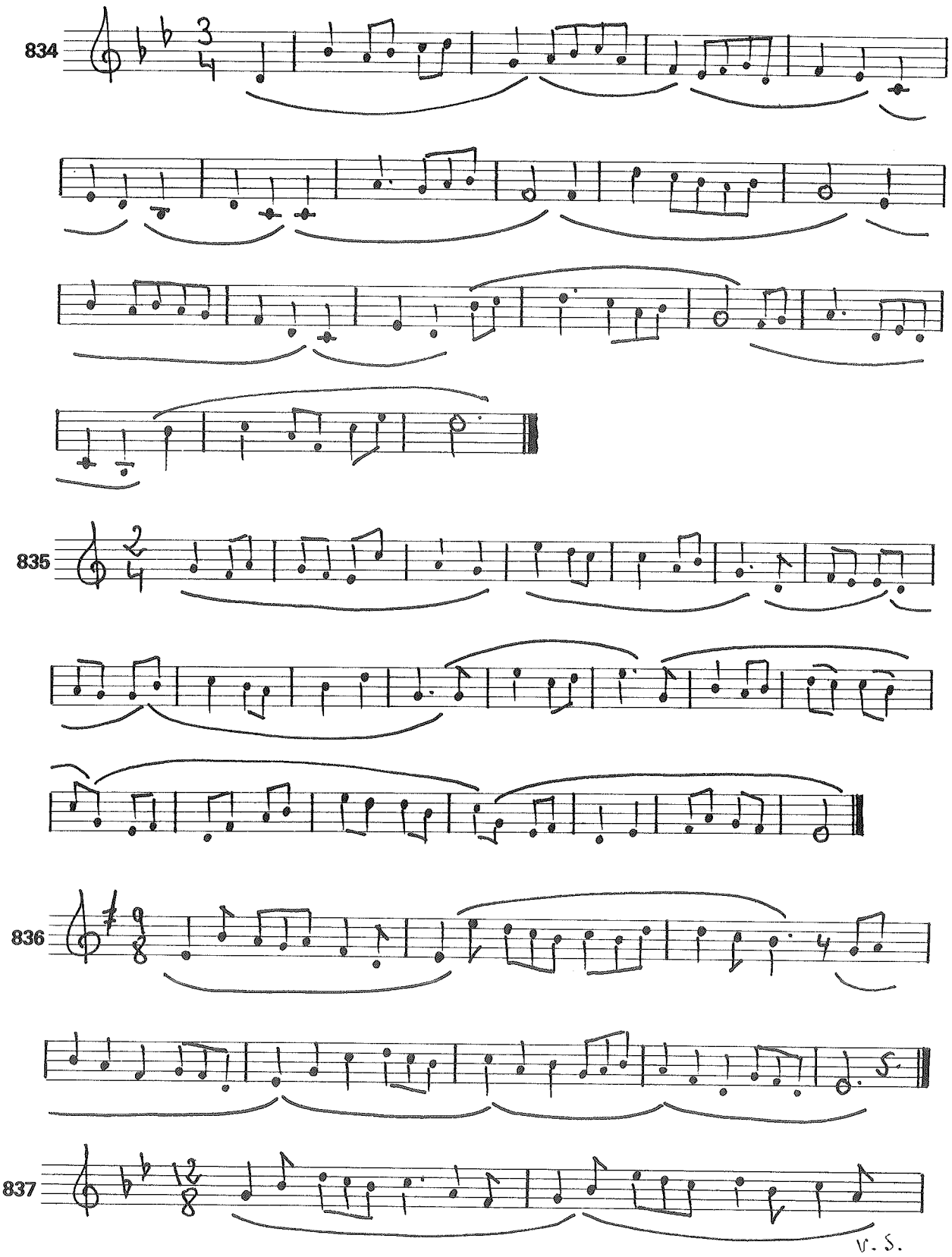

823
824
825

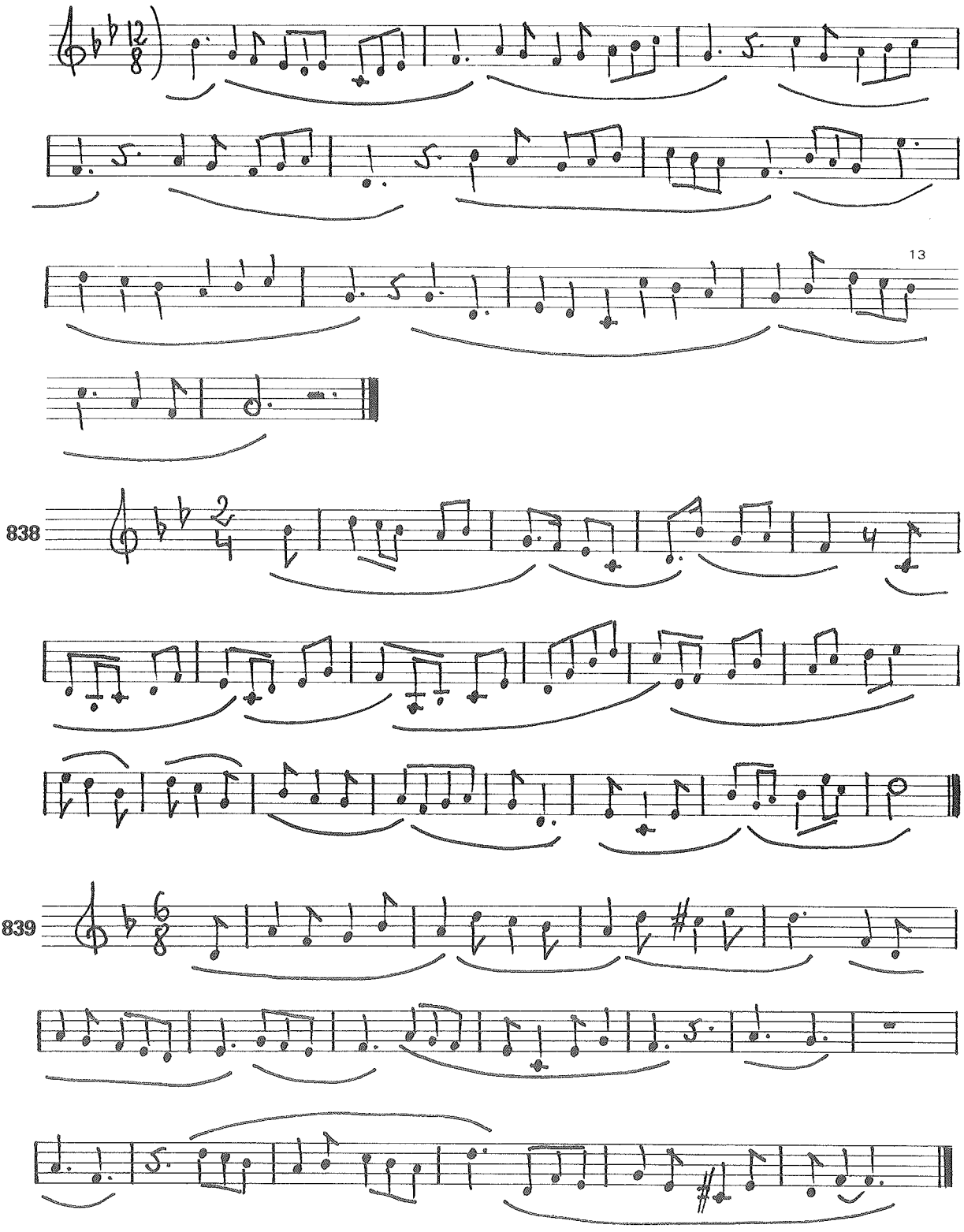

826
827
828


829
830
831
V.S.

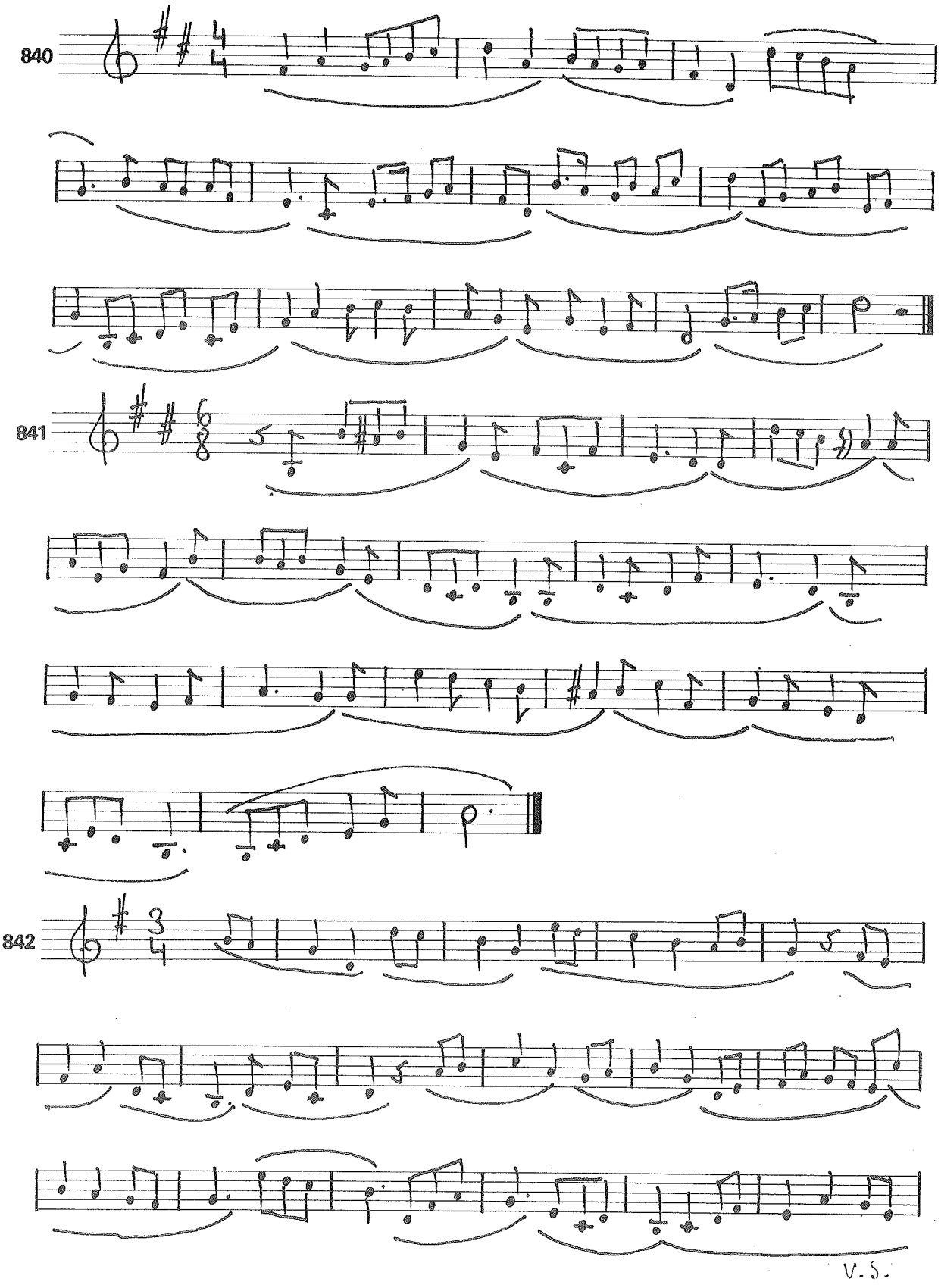


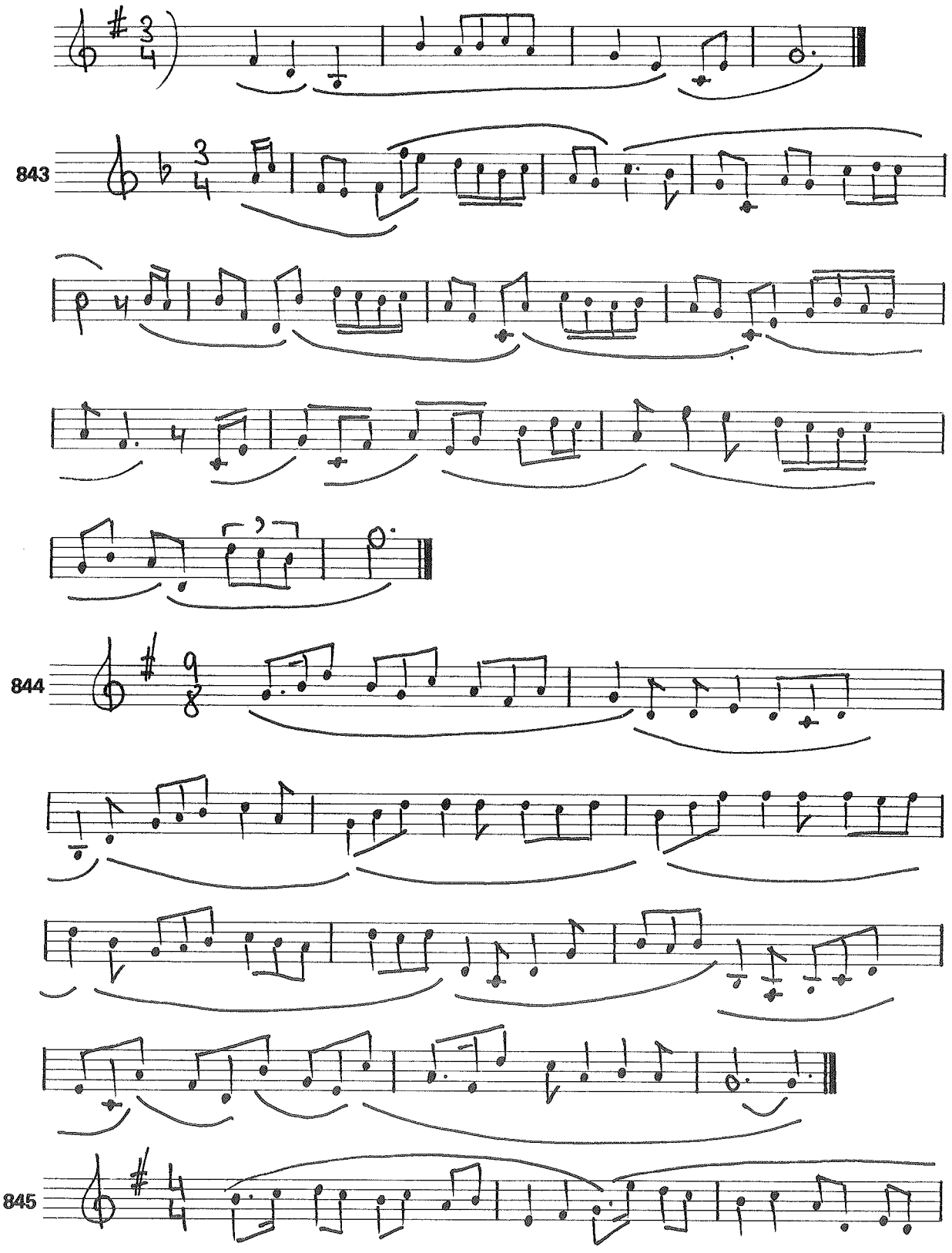
[12] Al recordar la clave, armadura y compás al comienzo de cada página lo haremos con un paréntesis para no confundirlo con el comienzo de un nuevo ejercicio. No es muy frecuente en la práctica real el uso de tal paréntesis, pero nos es muy útil en casos como éste.

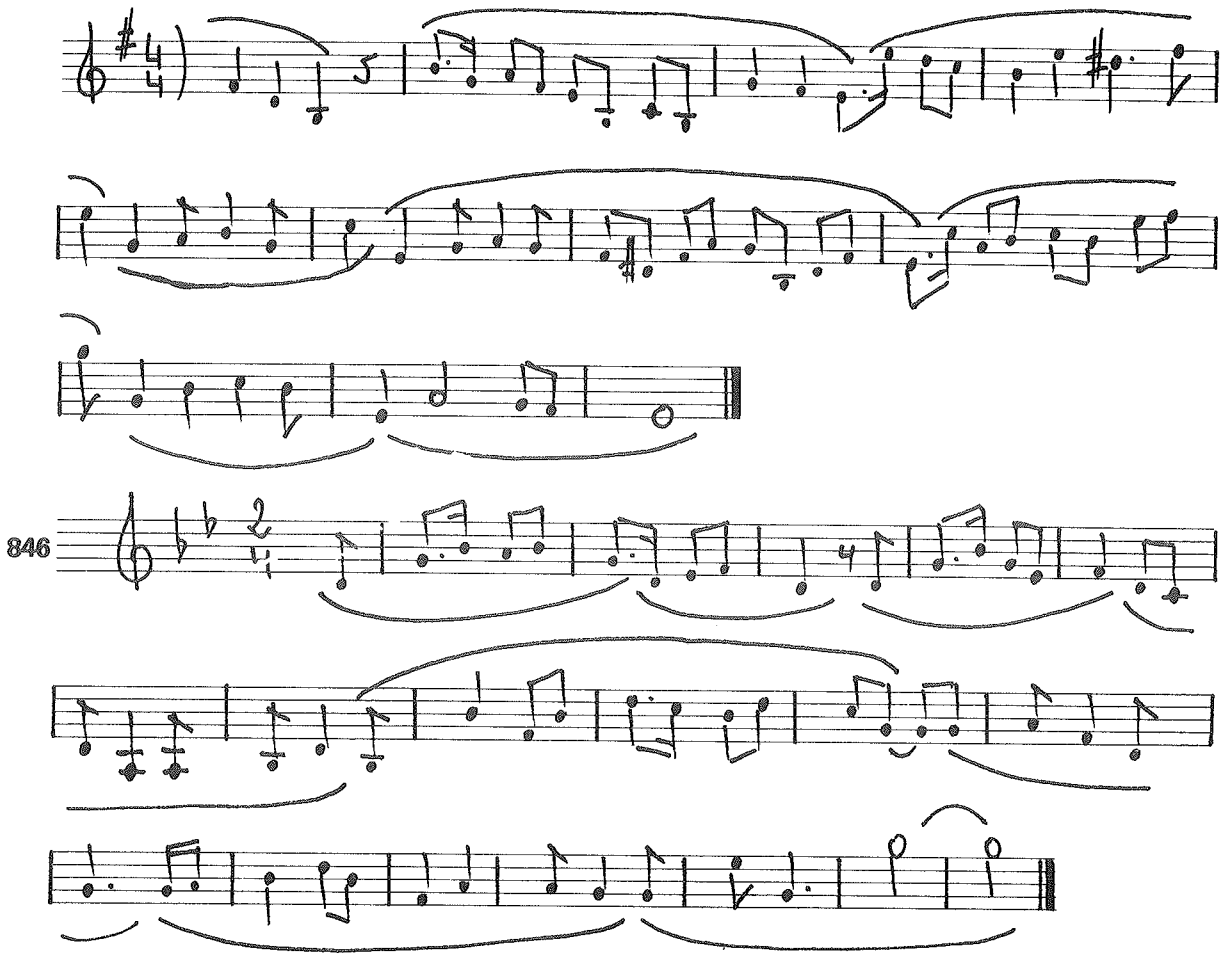

834
835
836
837
V. S.



[13] 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
841
842
V. S.


843
844
845

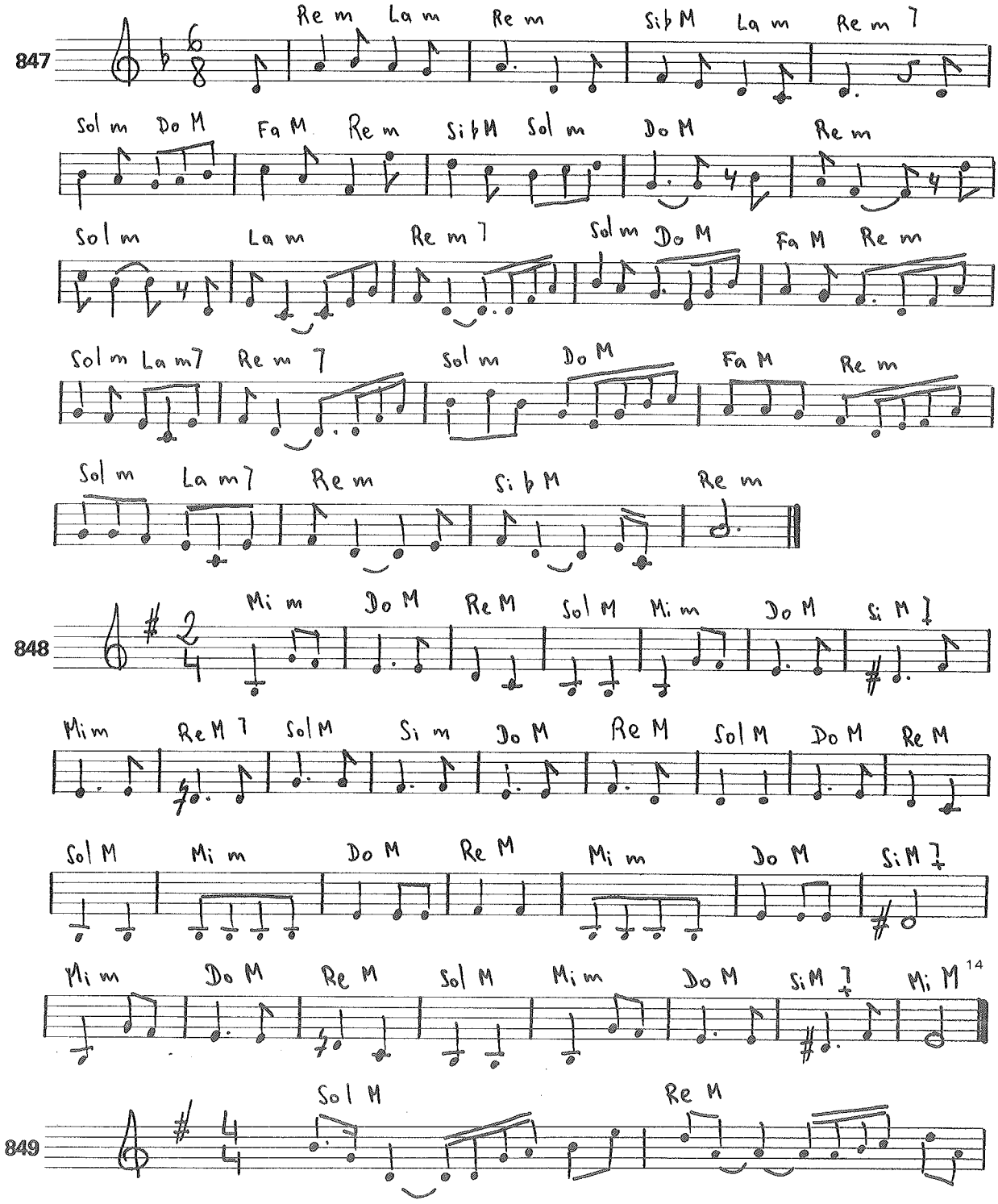


Los siguientes dieciséis ejercicios —que están pensados para cantar con acompañamiento instrumental polifónico— los presentamos con una posible armonización. Como ya dijimos en el cuaderno I C, hubiera sido más ortodoxo presentar tal armonización por medio de un «bajo continuo», pero en la práctica no 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.

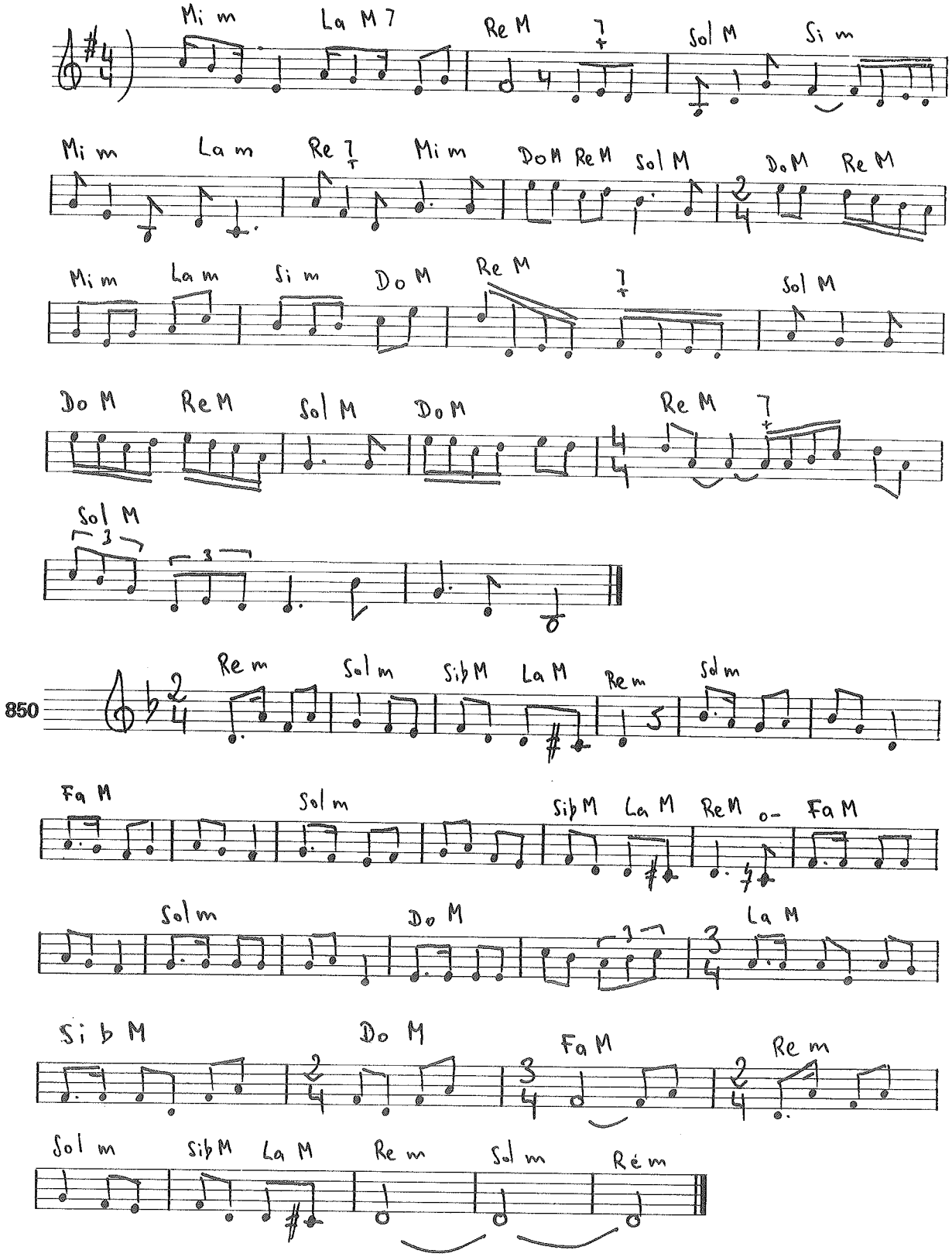
Ciertamente, estas próximas melodías son bastante más difíciles de entonar que todo lo que has trabajado hasta ahora, pues están pensadas para «hacer música» con el Solfeo. Pero cuando las leas con acompañamiento instrumental te sentirás «arropado» por la armonía, lo que facilita grandemente la entonación.

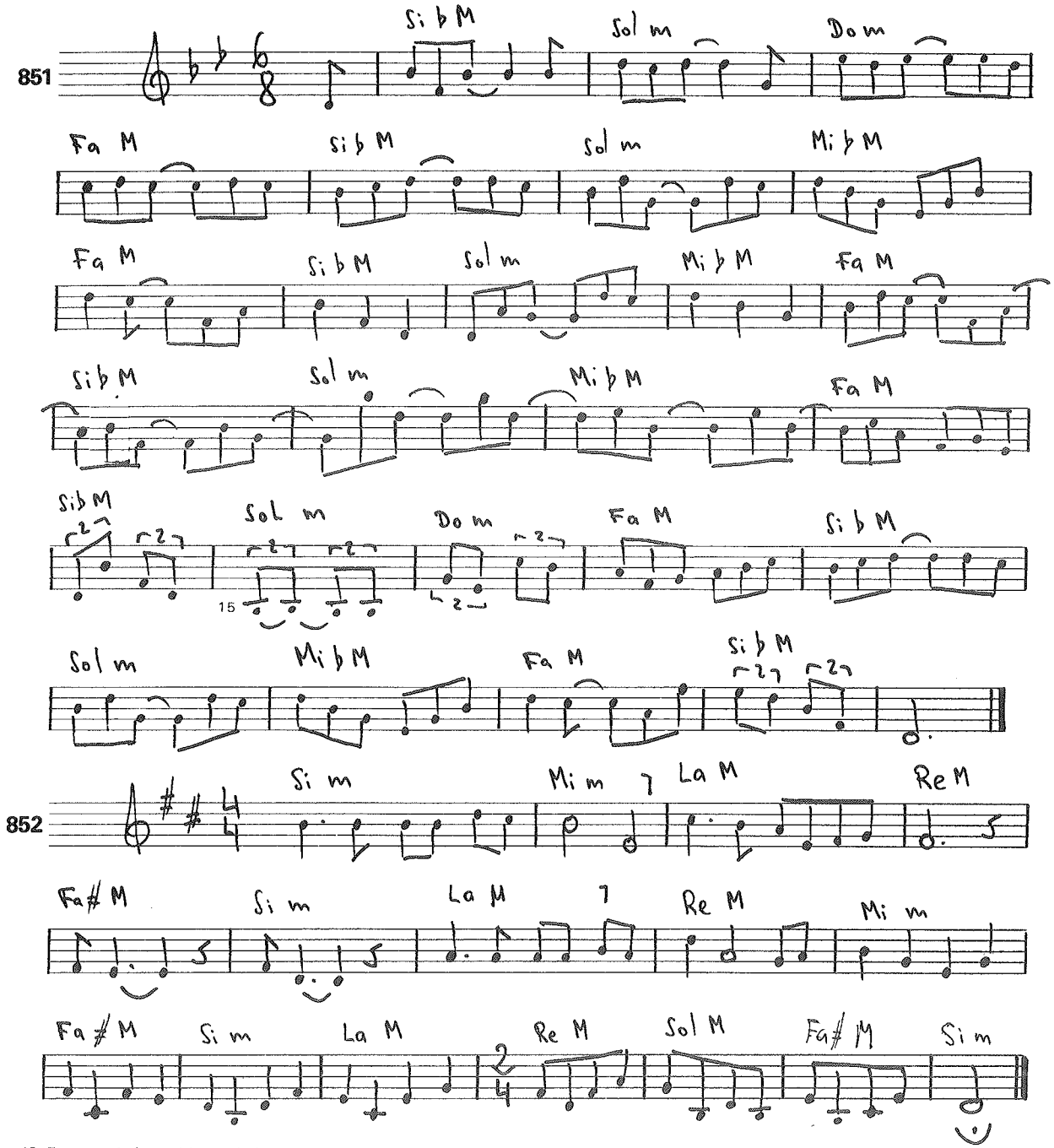
Omitimos deliberadamente las ligaduras expresivas y las indicaciones de tempo, dinámica, articulación y carácter para que seas tú mismo quien las coloque según tu propio criterio. Naturalmente, no existe una sola solución correcta, pues se trata de aspectos muy relativos y opinables. Será bueno que cada 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.

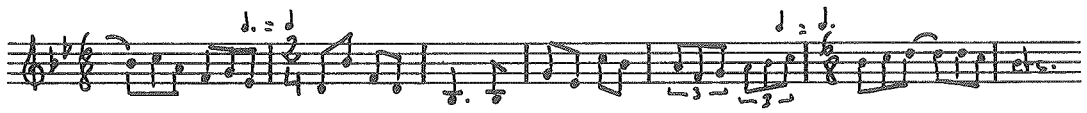


14 Fue un recurso muy utilizado en la antigüedad —y aún hoy lo es, cuando escribimos música tonal— el terminar una composición en modo menor con el acorde de tónica con la tercera mayor (o lo que es lo mismo, terminar con el tercer grado de la escala menor alterado ascendentemente). Es la llamada *tercera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

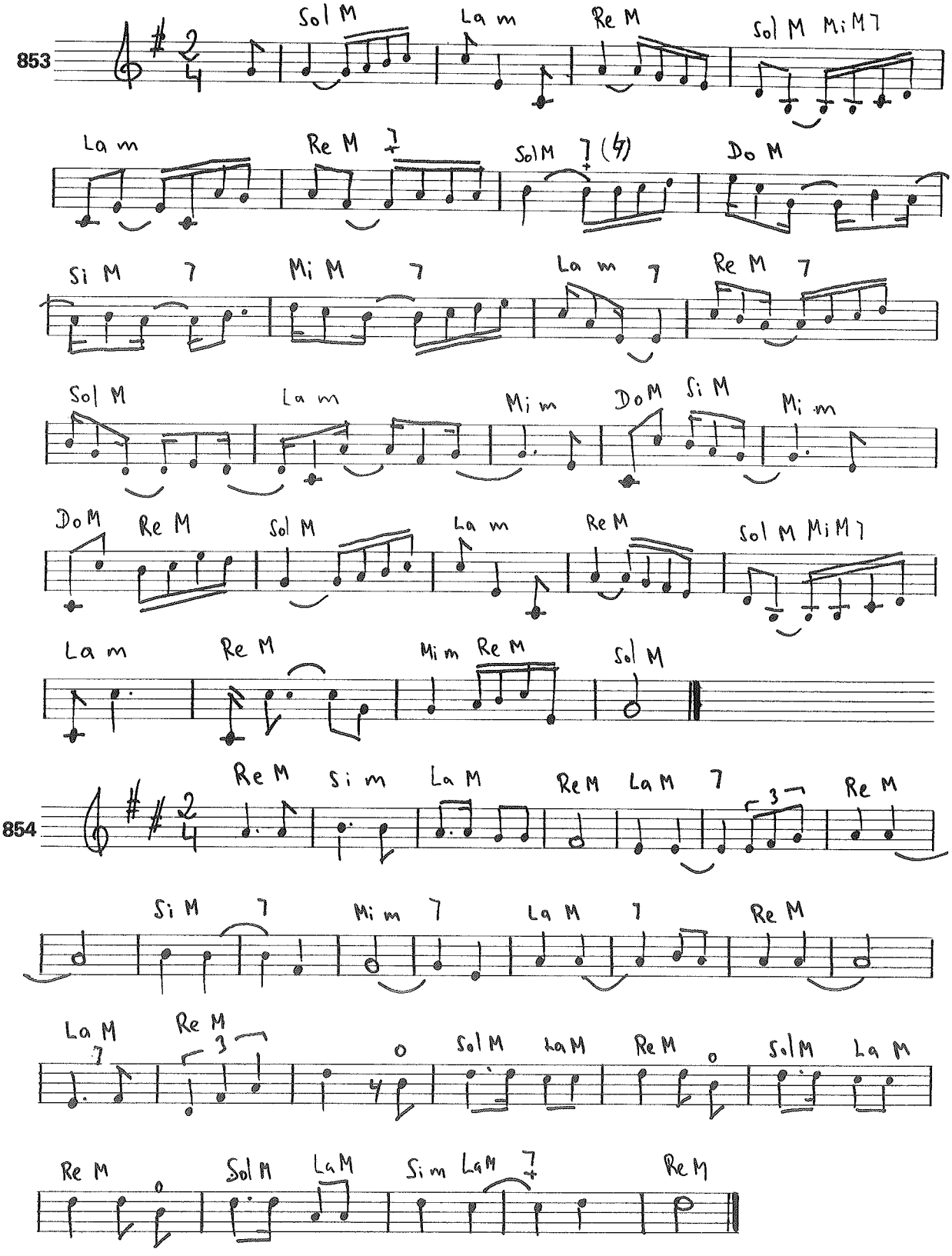

Mi m
La M 7
Re M
7
Sol M
Si m
Mi m
La m
Re 7
Mi m
Do M
Re M
Sol M
Do M
Re M
Mi m
La m
Si m
Do M
Re M
7
Sol M
Do M
Re M
Sol M
Do M
Re M
7
Sol M
3
3
850
Re m
Sol m
Sib M
La M
Re m
Sol m
Fa M
Sol m
Sib M
La M
Re M
Fa M
Sol m
Do M
3
La M
Si b M
Do M
Fa M
Re m
Sol m
Sib M
La M
Re m
Sol m
Ré m

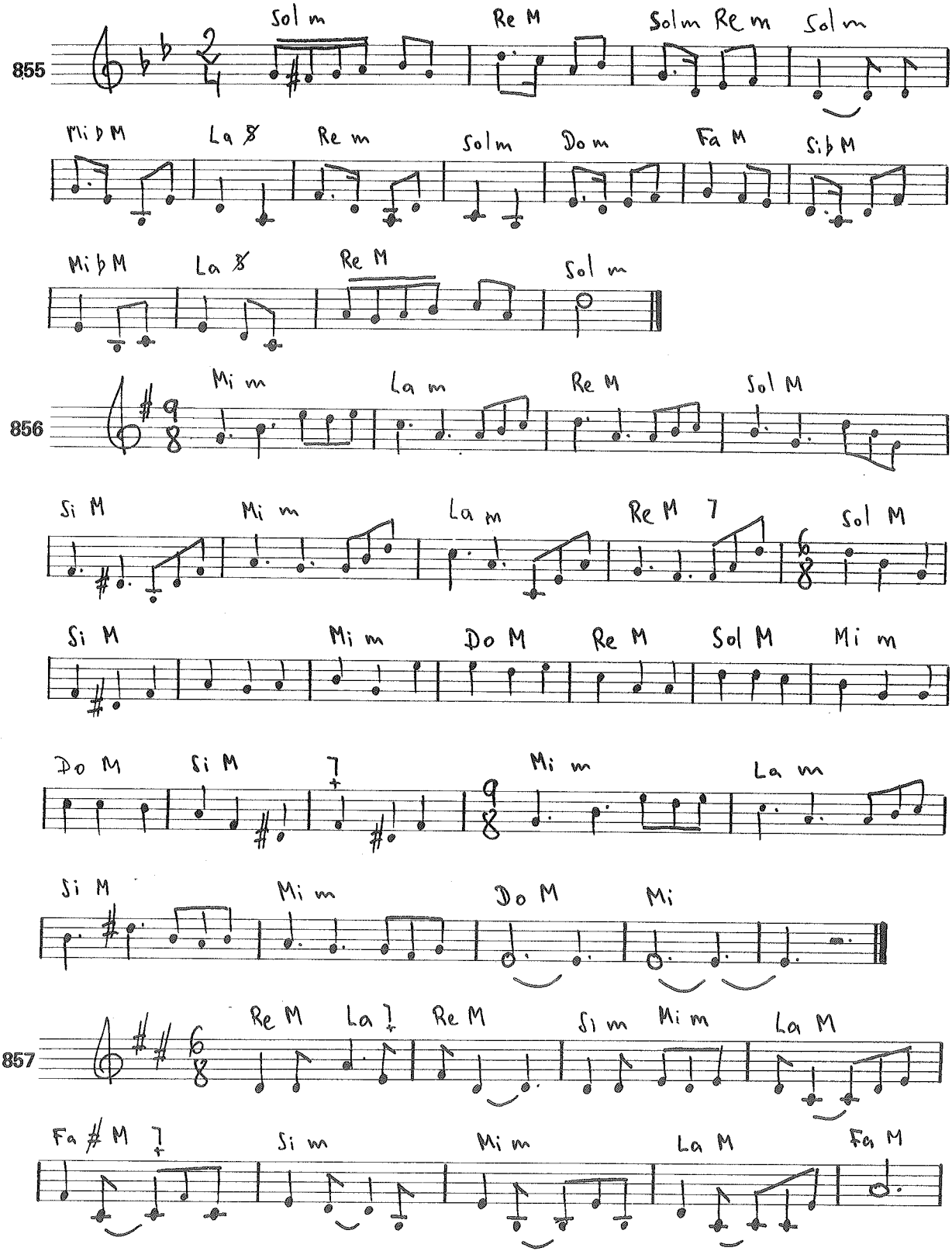


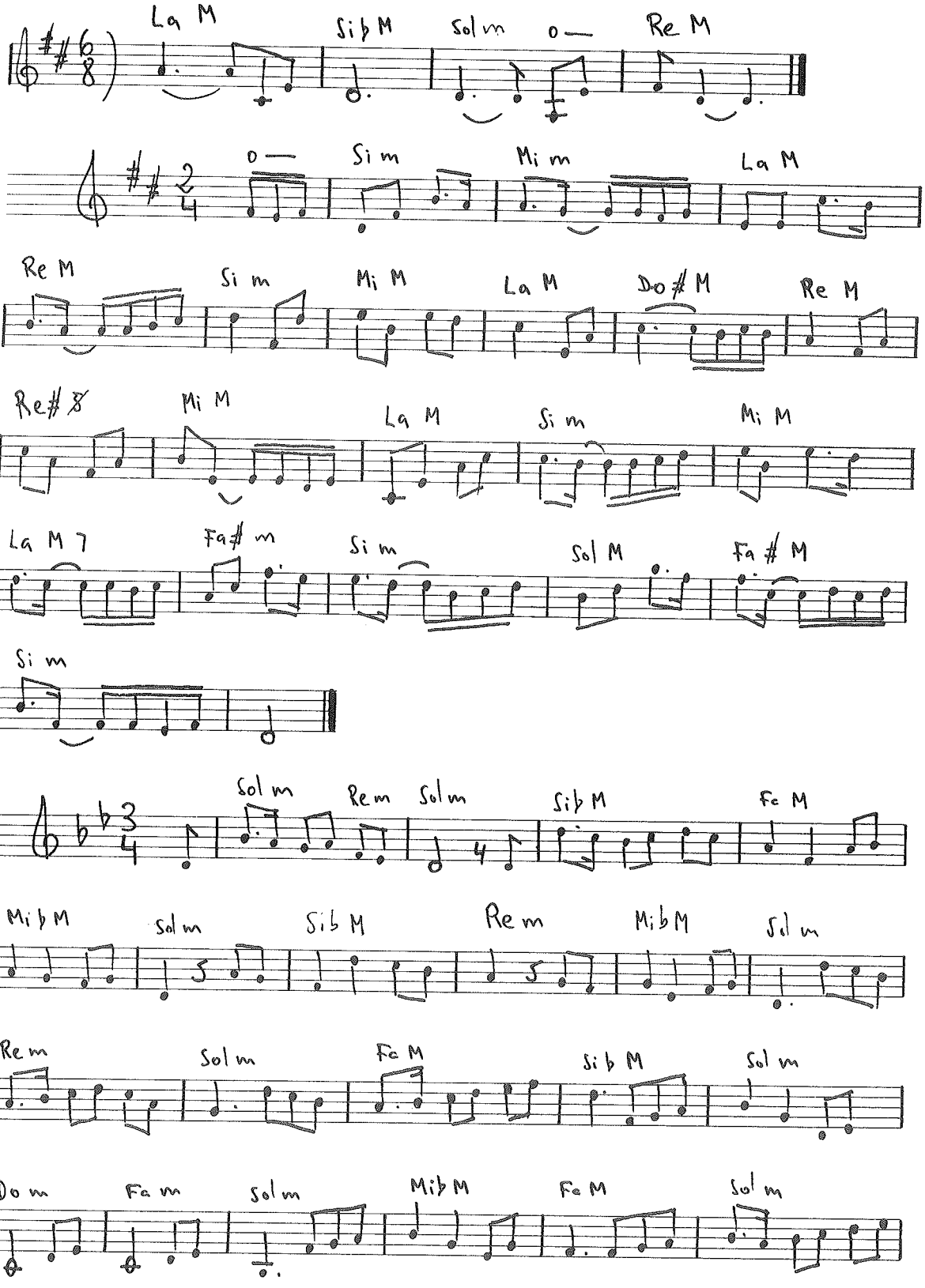
15 Este pasaje lo podríamos haber escrito también de la siguiente forma (transcribimos los compases 16 al 21):

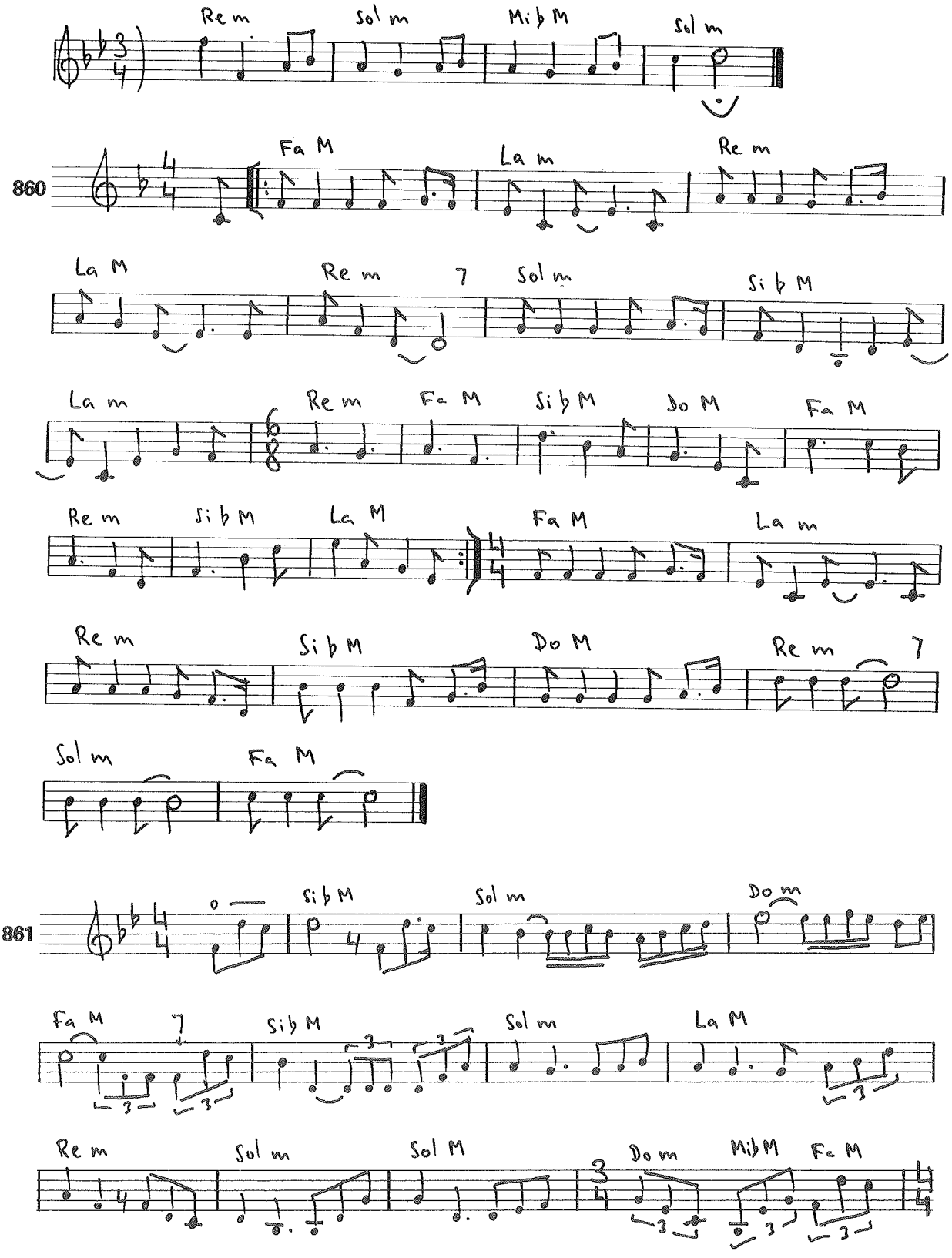


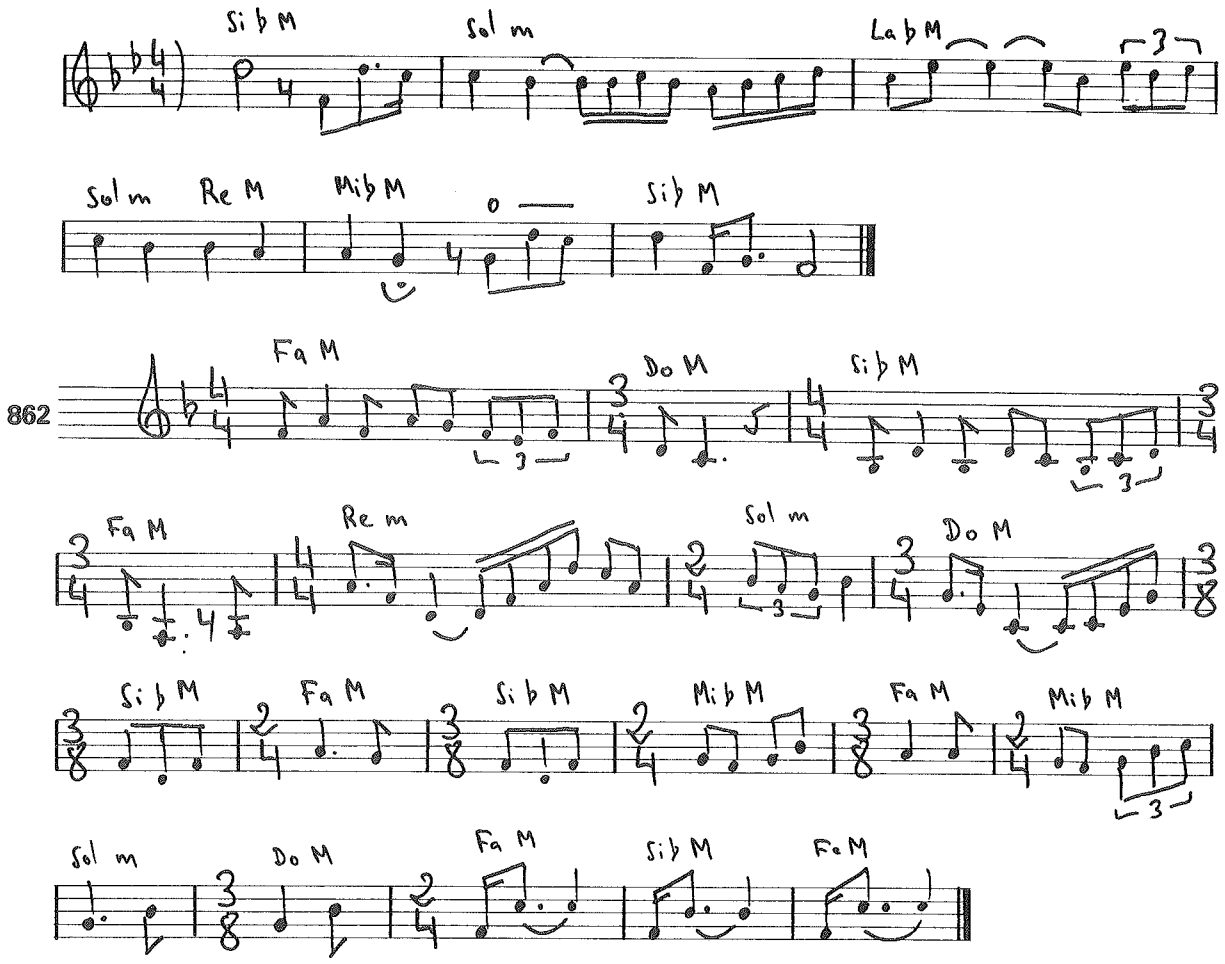
Realmente este último sistema es más consecuente con el ritmo que queremos que suene, aunque el de arriba es más sencillo solfísticamente. Observa que en el compás 18 del ejercicio hemos preferido escribir dos corcheas de dosillo ligadas (que nos hace pensar en subdivisión binaria) y no una negra con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


853
Sol M
La m
Re M
Sol M MiM7
La m
Re M
SolM
Do M
Si M 7
Mi M 7
La m 7
Re M 7
Sol M
La m
Mi m
DoM
Si M
Mi m
DoM
Re M
Sol M
La m
ReM
Sol M MiM7
La m
Re M
Mi m
Re M
Sol M
854
Re M
Si m
La M
ReM
LaM 7
Re M
Si M 7
Mi m 7
La M 7
Re M
La M
Re M
SolM
LaM
ReM
SolM
La M
Re M
SolM
LaM
Si m
LaM 7
Re M


855
Sol m
Re M
Solm Re m
Sol m
Mi♭M
La 8
Re m
Solm
Do m
Fa M
Si♭M
Mi♭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
Si♭ M
Sol m
Re M
858
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
Re m
Sol m
Si♭ M
Fa M
Mi♭ M
Sol m
Si♭ M
Re m
Mi♭ M
Sol m
Re m
Sol m
Fa M
Si♭ M
Sol m
Do m
Fa m
Sol m
Mi♭ M
Fa M
Sol m

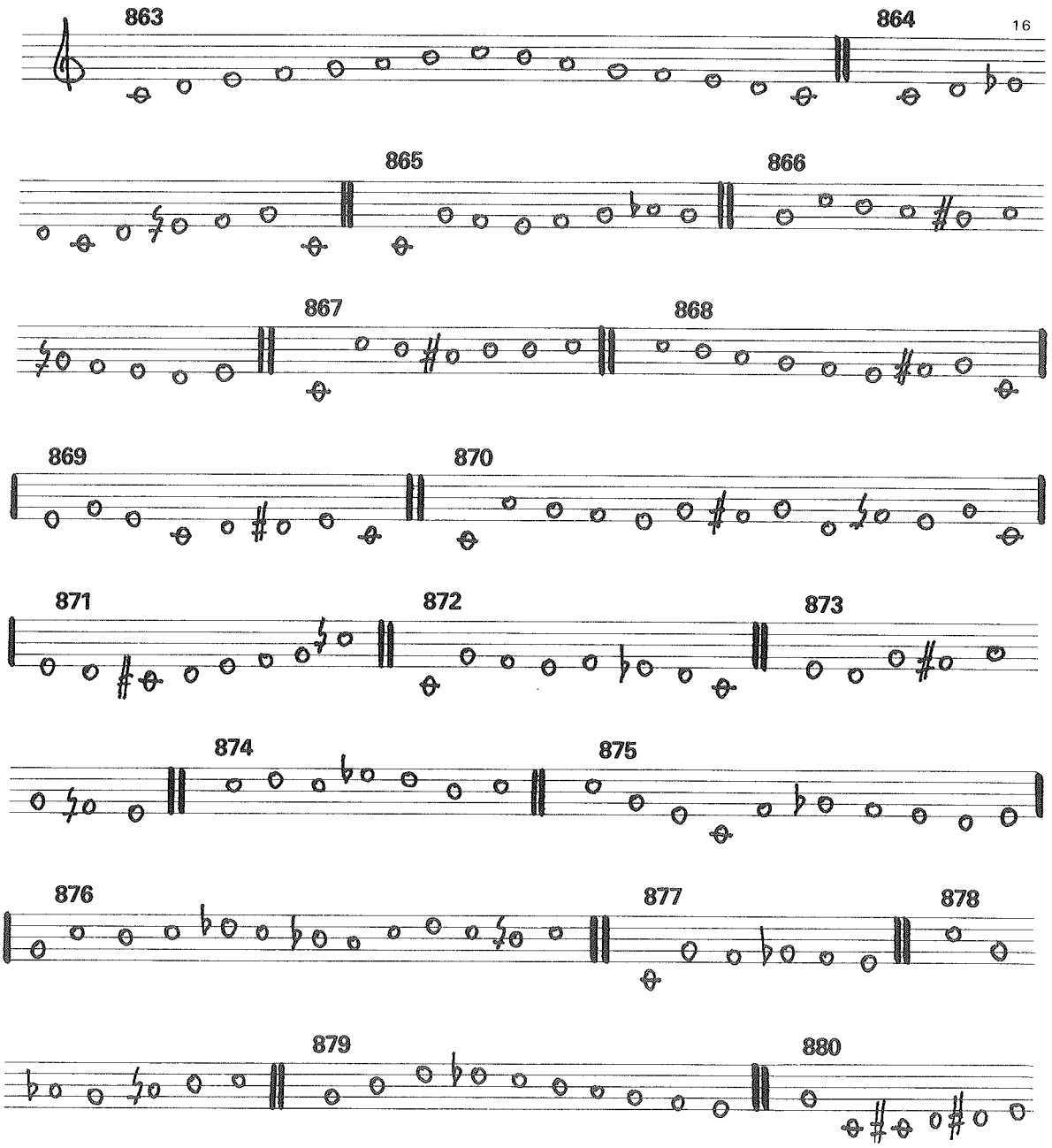

Re m
Sol m
Mi♭ M
Sol m
860
Fa M
La m
Re m
La M
Re m
7
Sol m
Si♭ M
La m
Re m
Fa M
Si♭ M
Do M
Fa M
Re m
Si♭ M
La M
Fa M
La m
Re m
Si♭ M
Do M
Re m
7
Sol m
Fa M
861
o
Si♭ M
Sol m
Do m
Fa M
7
Si♭ M
Sol m
La M
Re m
Sol m
Sol M
Do m
Mi♭ M
Fa M



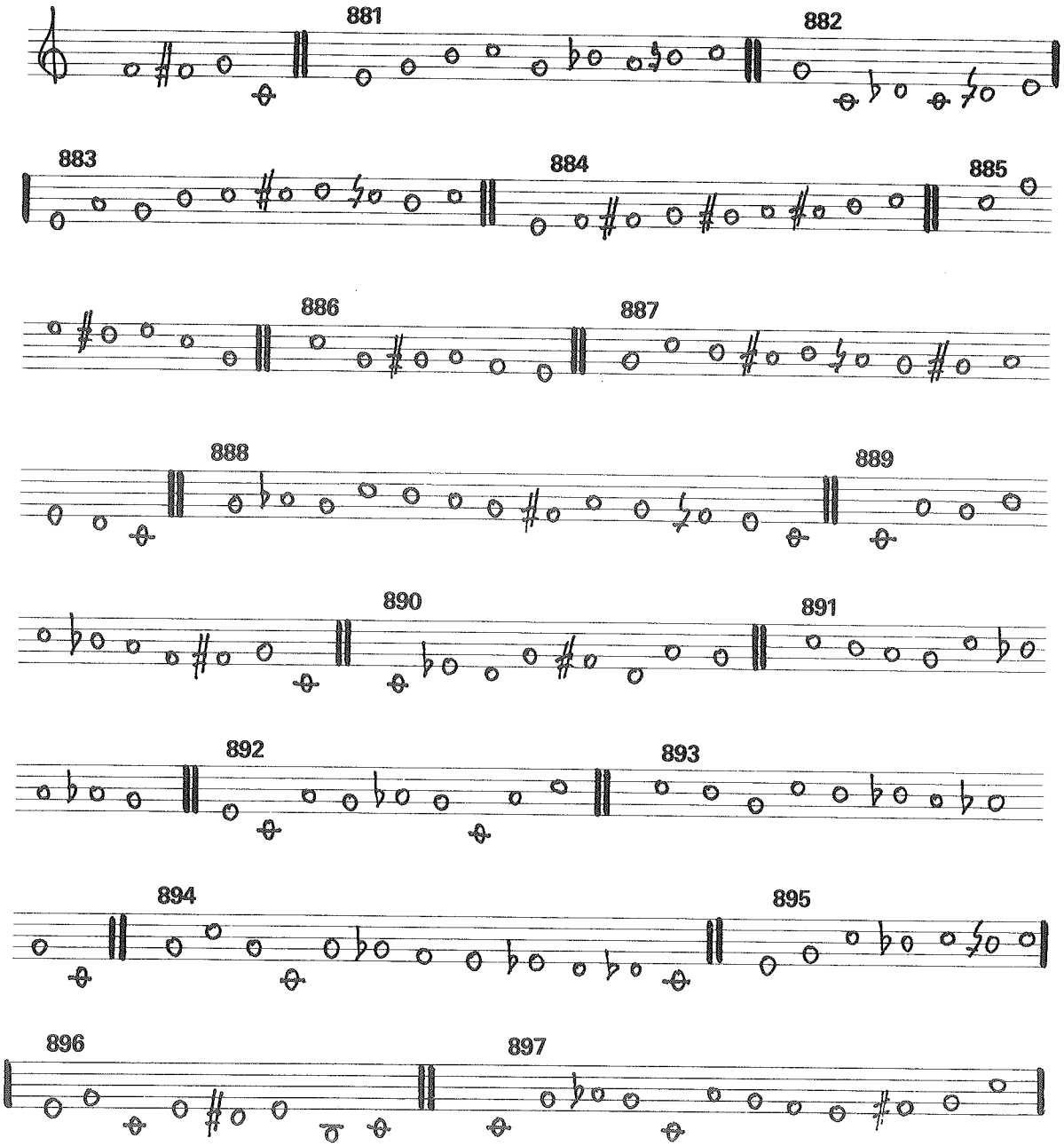
Llegados a este punto de nuestro trabajo, y antes de atacar el siguiente tema —dedicado a las alteraciones accidentales—, te vendrá bien un repaso de todos los ejercicios vistos hasta aquí, intentando leerlos ahora a una velocidad algo mayor. Puede ser también una buena práctica el omitir los nombres de las notas en esta segunda lectura, es decir, cantar los ejemplos utilizando ahora un mismo fonema común —«ta», «pa», etc.—, como cuando tatareamos 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.

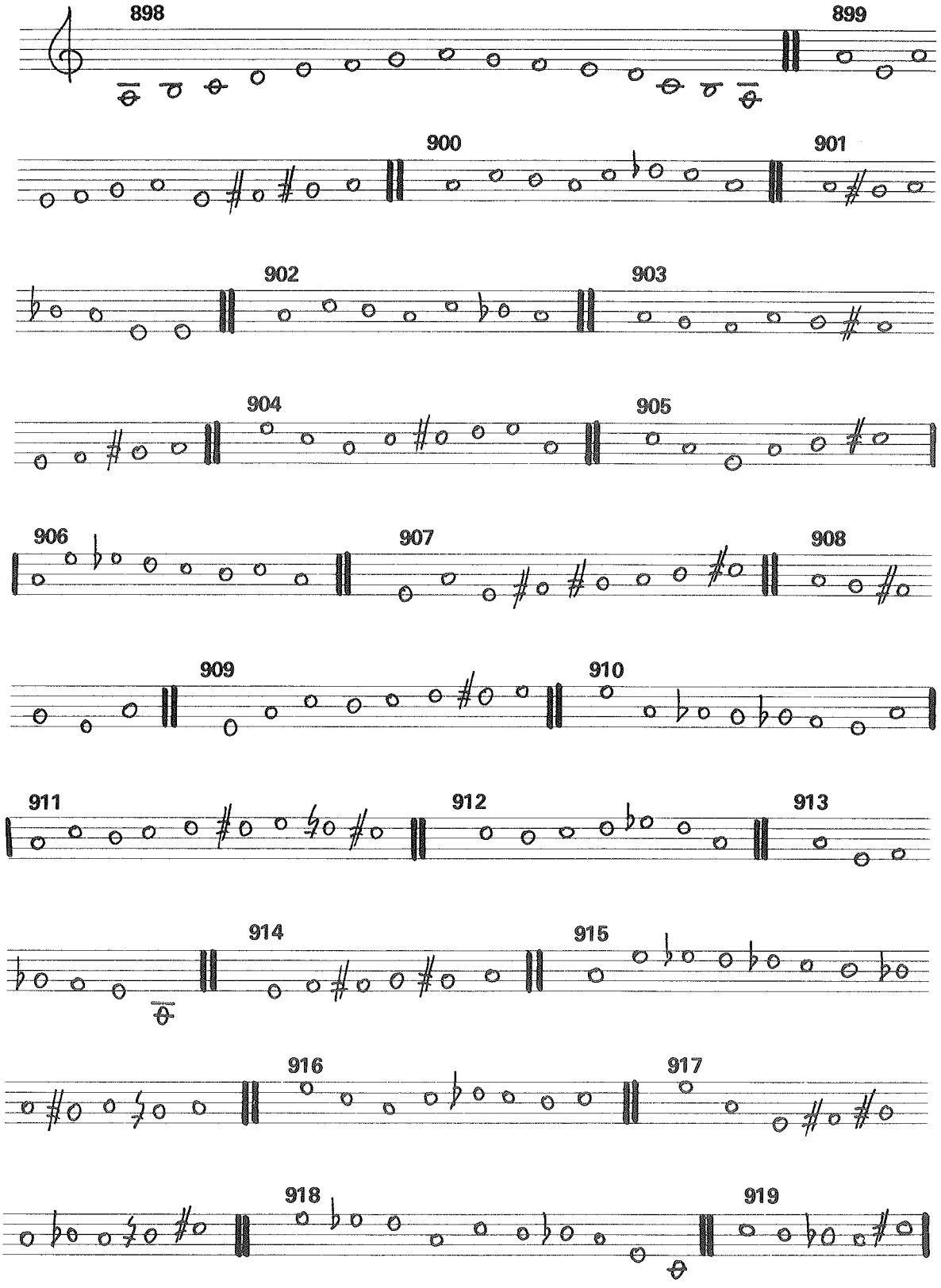
Comencemos, pues, practicando algunas alteraciones accidentales en la tonalidad de Do Mayor. No estará de más que el profesor te ayude armonizando alguno de estos intervalos, para su mejor comprensión dentro de la armonía.

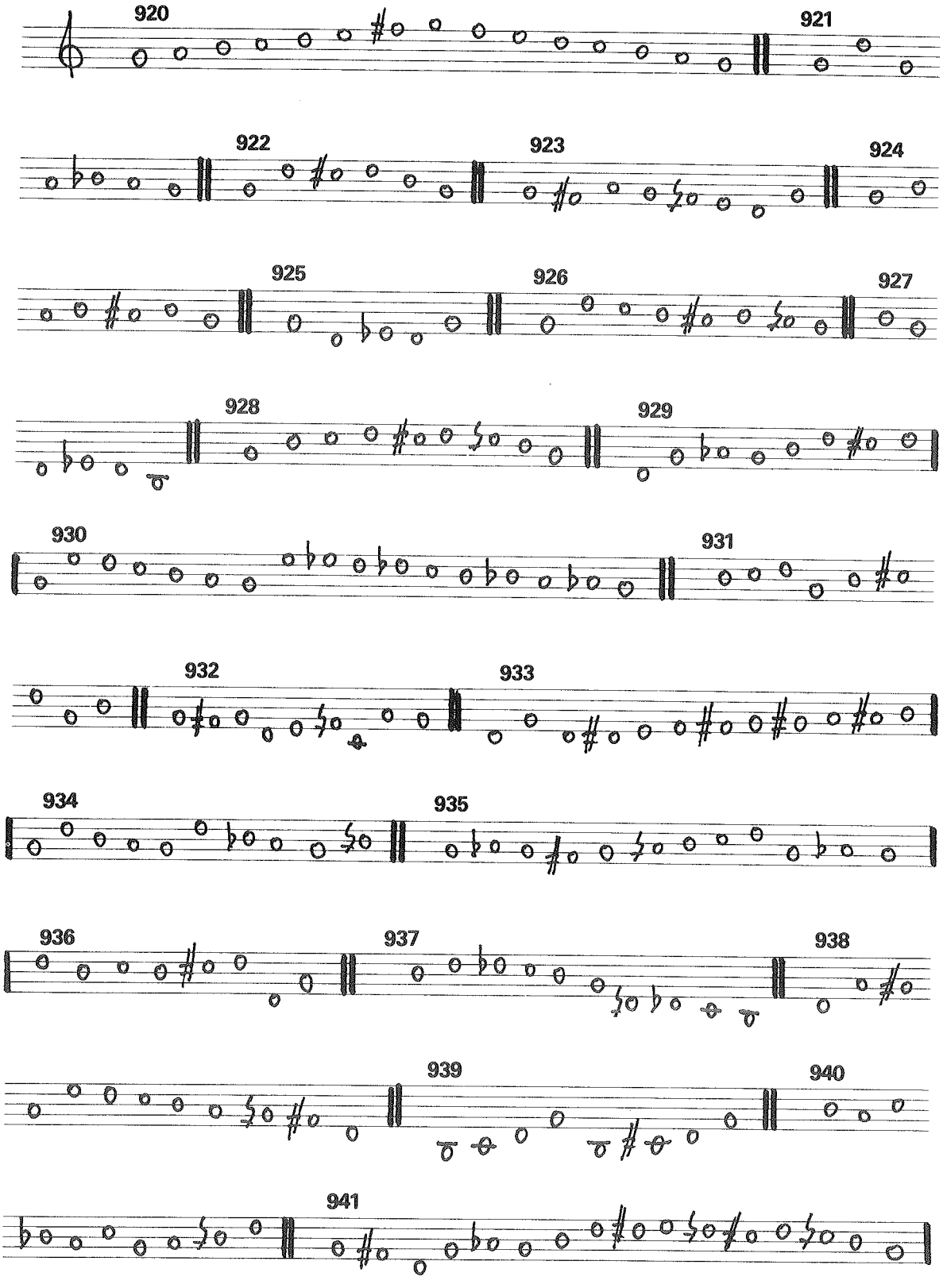


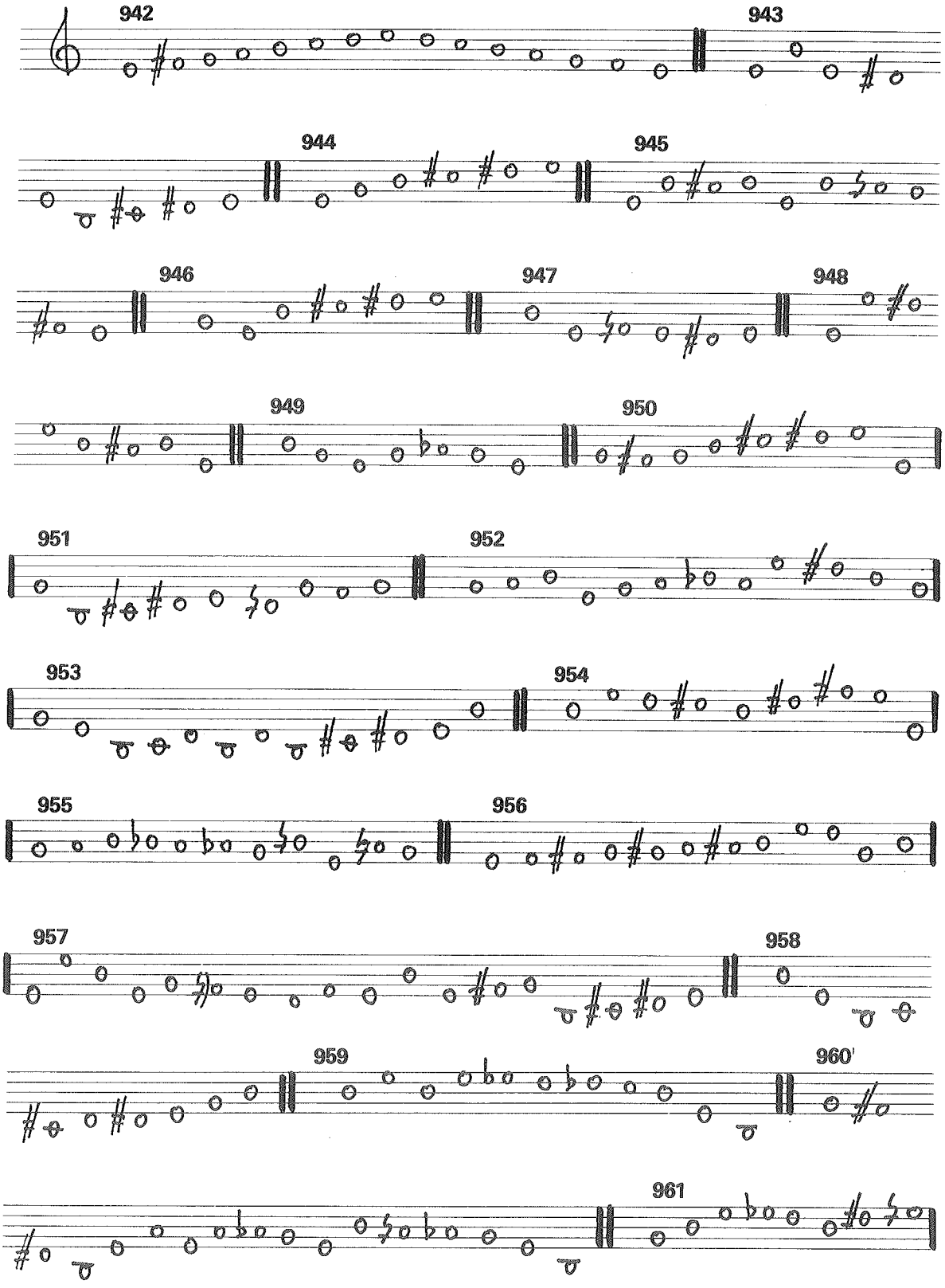
[16] En estos ejemplos seguiremos entendiendo que una alteración accidental tiene efecto hasta el final de cada ejercicio (mientras no se presente un becuadro, evidentemente). Quizá alguien se sorprenda que no utilicemos en este bloque las armaduras de cada tonalidad, y prefiramos emplear alteraciones 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.

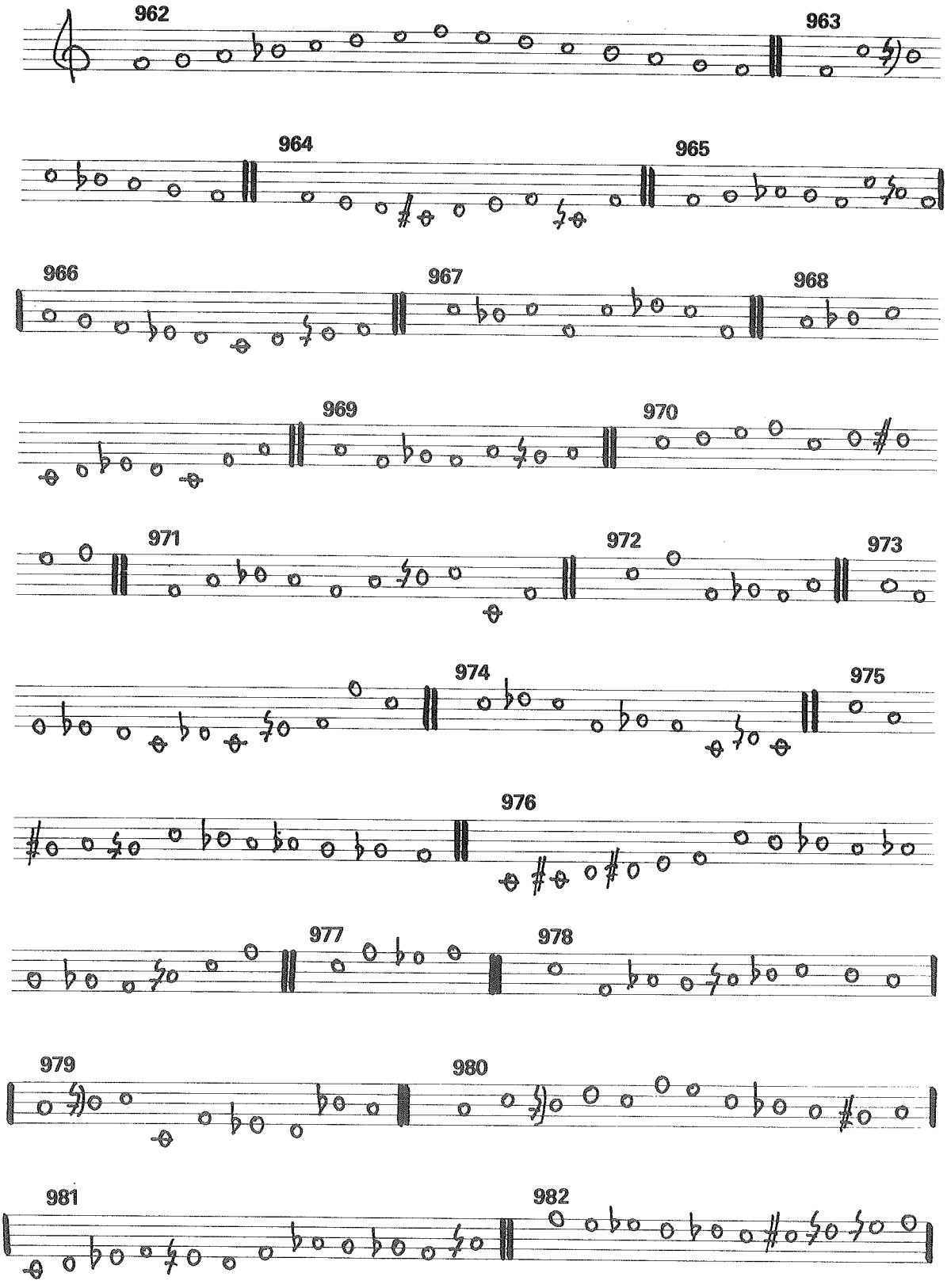


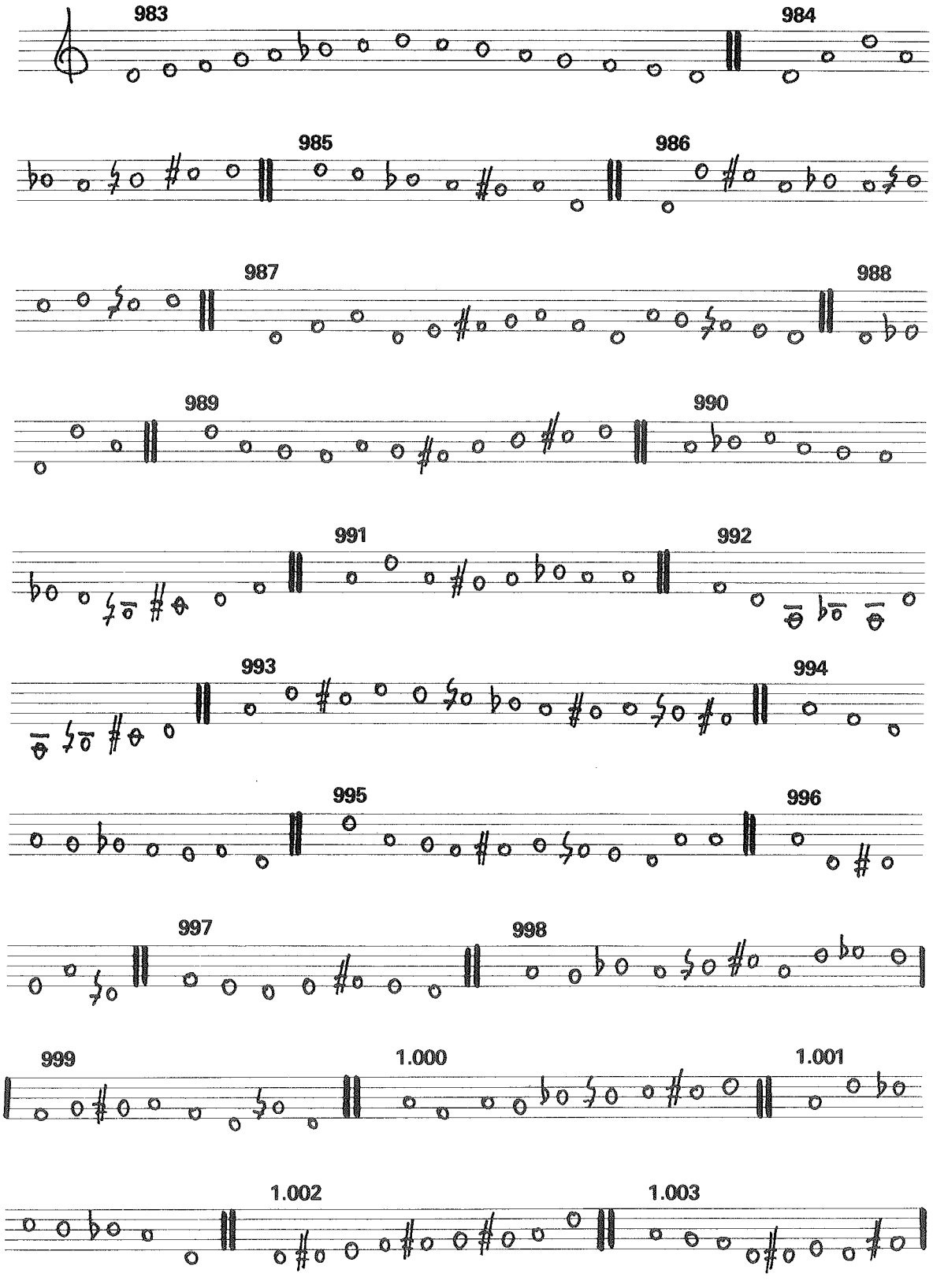
A continuación veremos algunos ejemplos de alteraciones accidentales en las otras nueve tonalidades propias de este curso. Sobre cada una de las páginas siguientes puedes escribir tú mismo ejercicios similares, manteniendo siempre los intervalos trabajados. El profesor cuidará especialmente de evitar los intervalos 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.

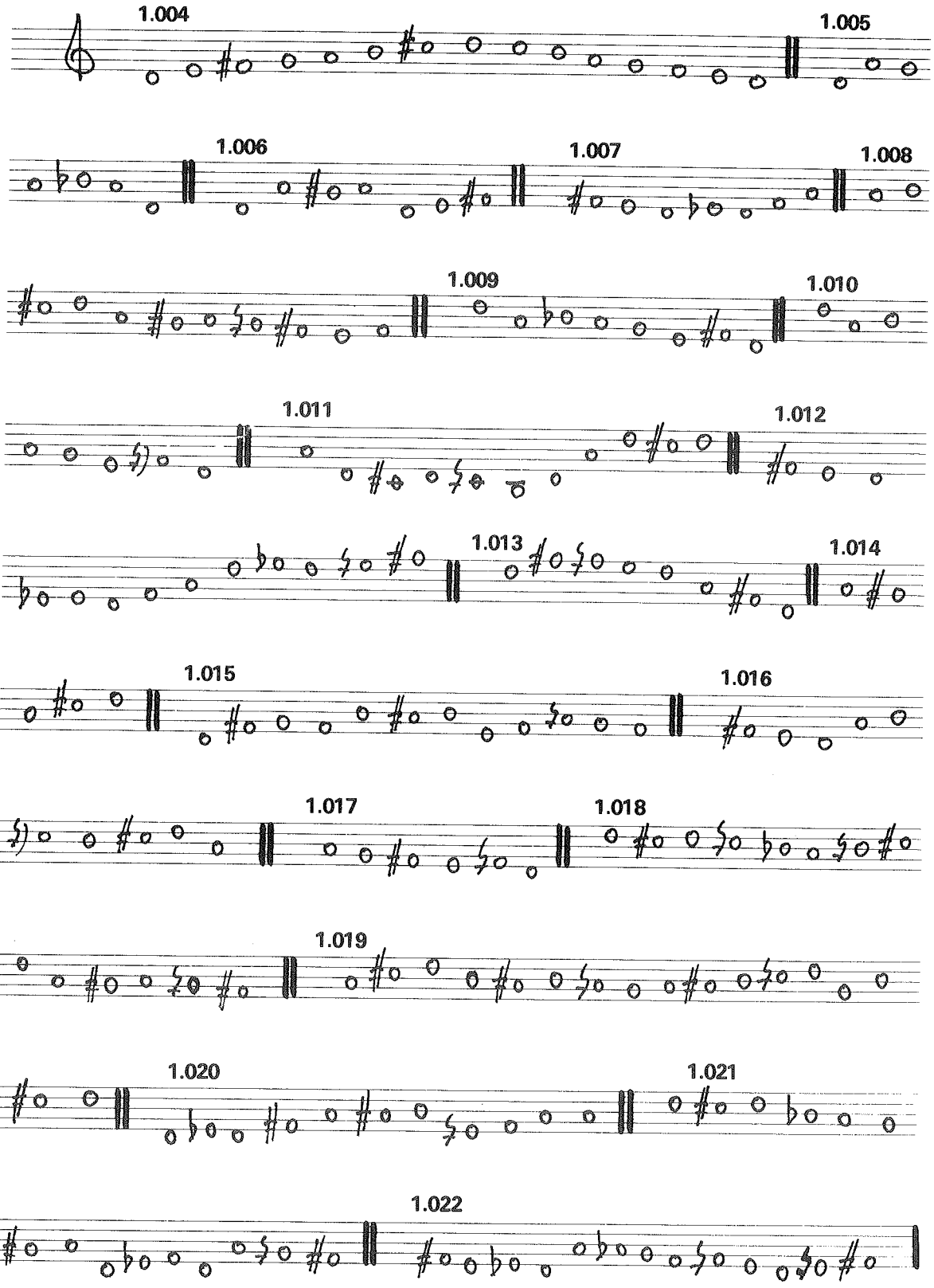

898
899
900
901
902
903
904
905
906
907
908
909
910
911
912
913
914
915
916
917
918
919

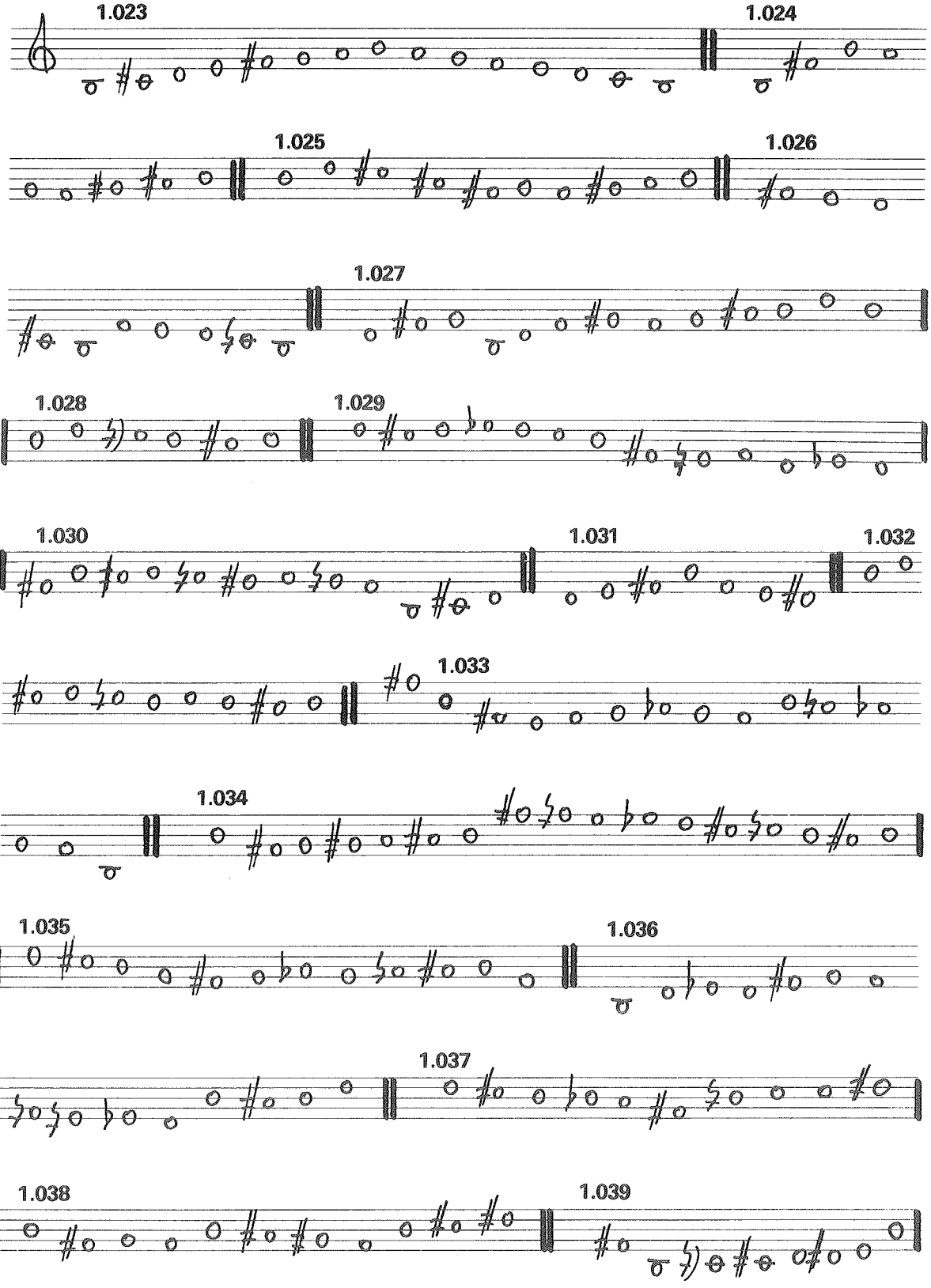

920
921
922
923
924
925
926
927
928
929
930
931
932
933
934
935
936
937
938
939
940
941

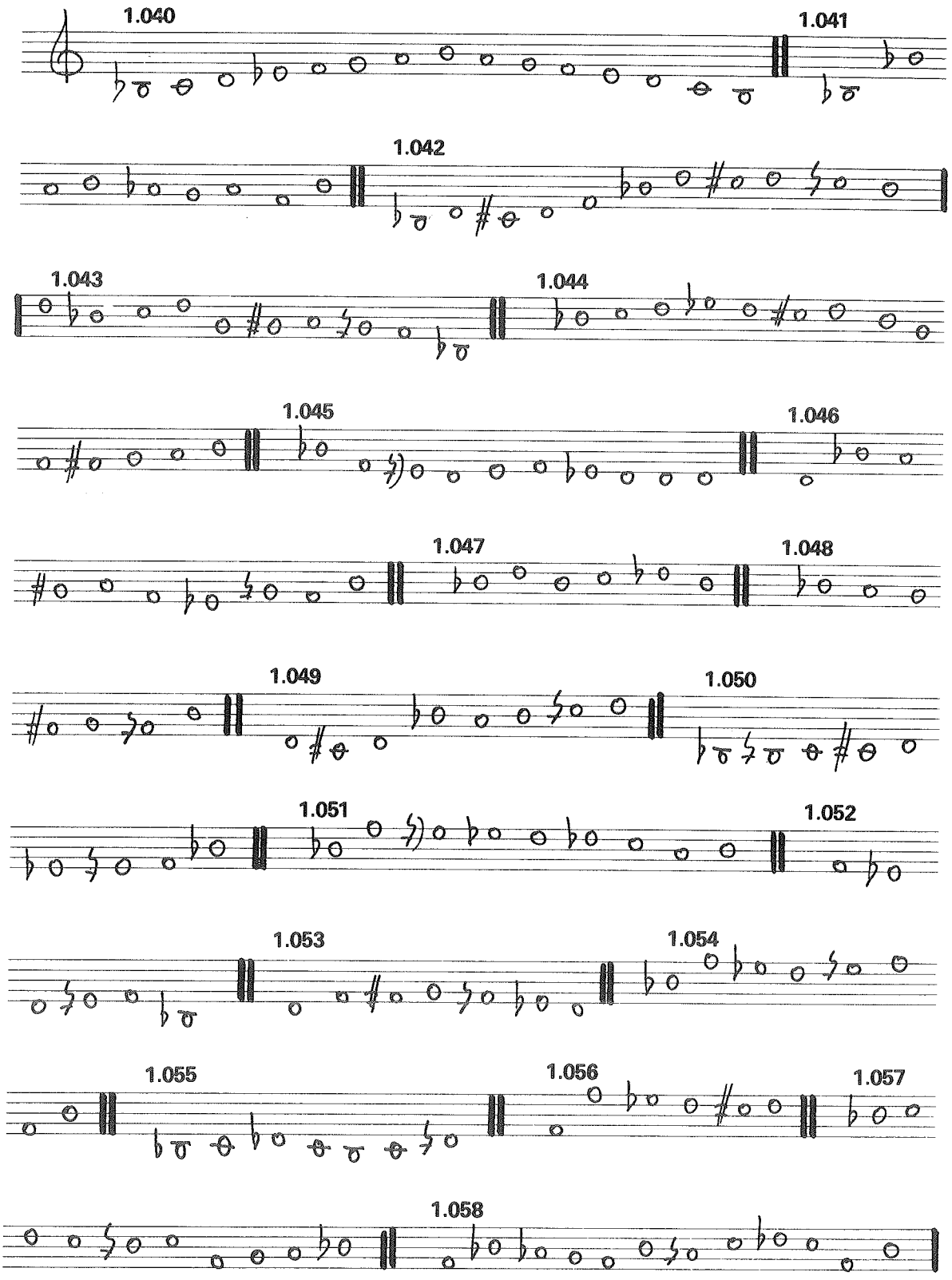

942
943
944
945
946
947
948
949
950
951
952
953
954
955
956
957
958
959
960'
961

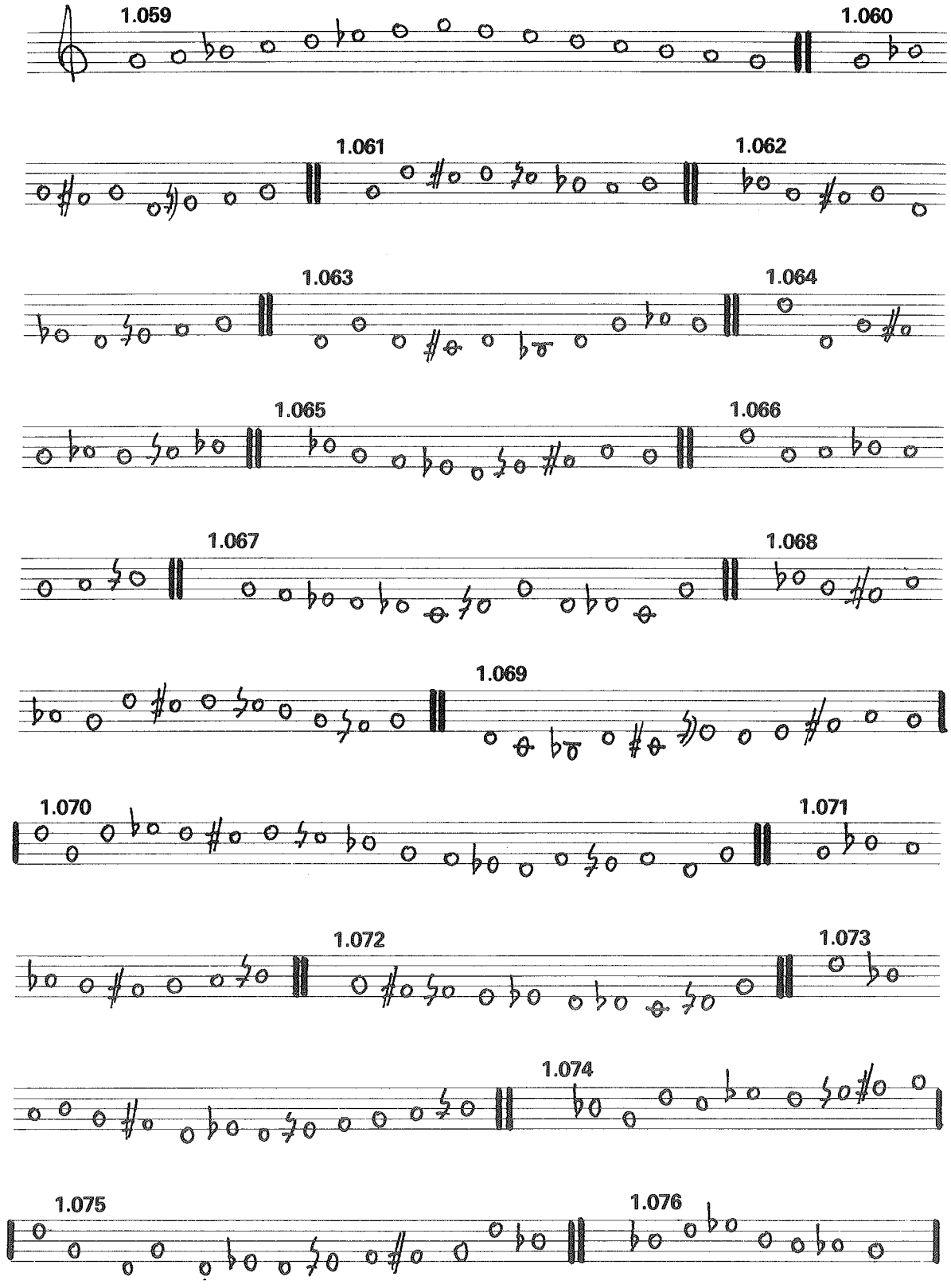

962
963
964
965
966
967
968
969
970
971
972
973
974
975
976
977
978
979
980
981
982


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


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


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

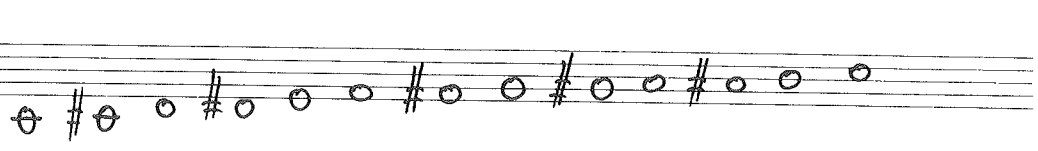

1.040
1.041
1.042
1.043
1.044
1.045
1.046
1.047
1.048
1.049
1.050
1.051
1.052
1.053
1.054
1.055
1.056
1.057
1.058


1.059
1.060
1.061
1.062
1.063
1.064
1.065
1.066
1.067
1.068
1.069
1.070
1.071
1.072
1.073
1.074
1.075
1.076

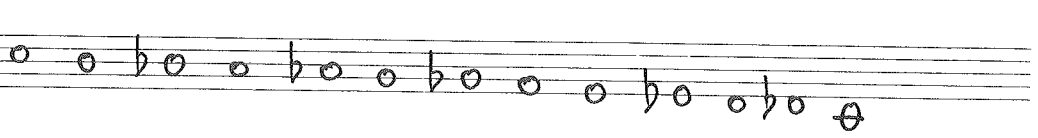
Como síntesis de la práctica de alteraciones accidentales en ejercicios sin medida, puedes trabajar la llamada «escala cromática» que consiste en la sucesión de los doce semitonos de que consta nuestro sistema musical, y que según el llamado «temperamento» consideramos formada por doce distancias iguales. 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

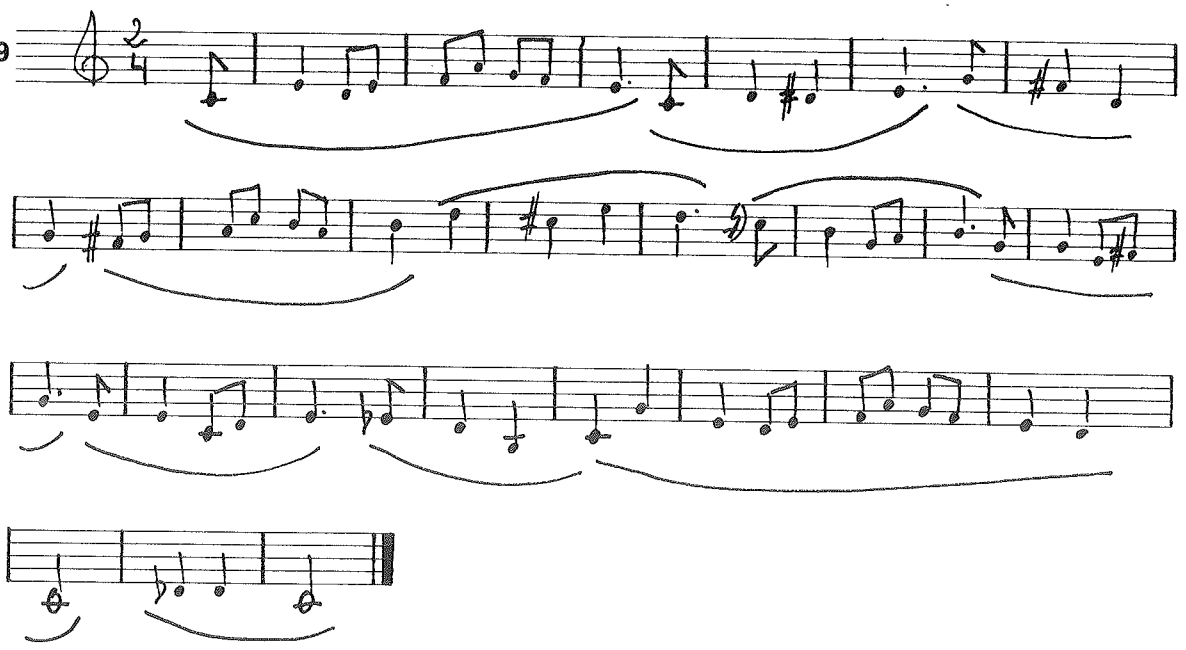


1.078

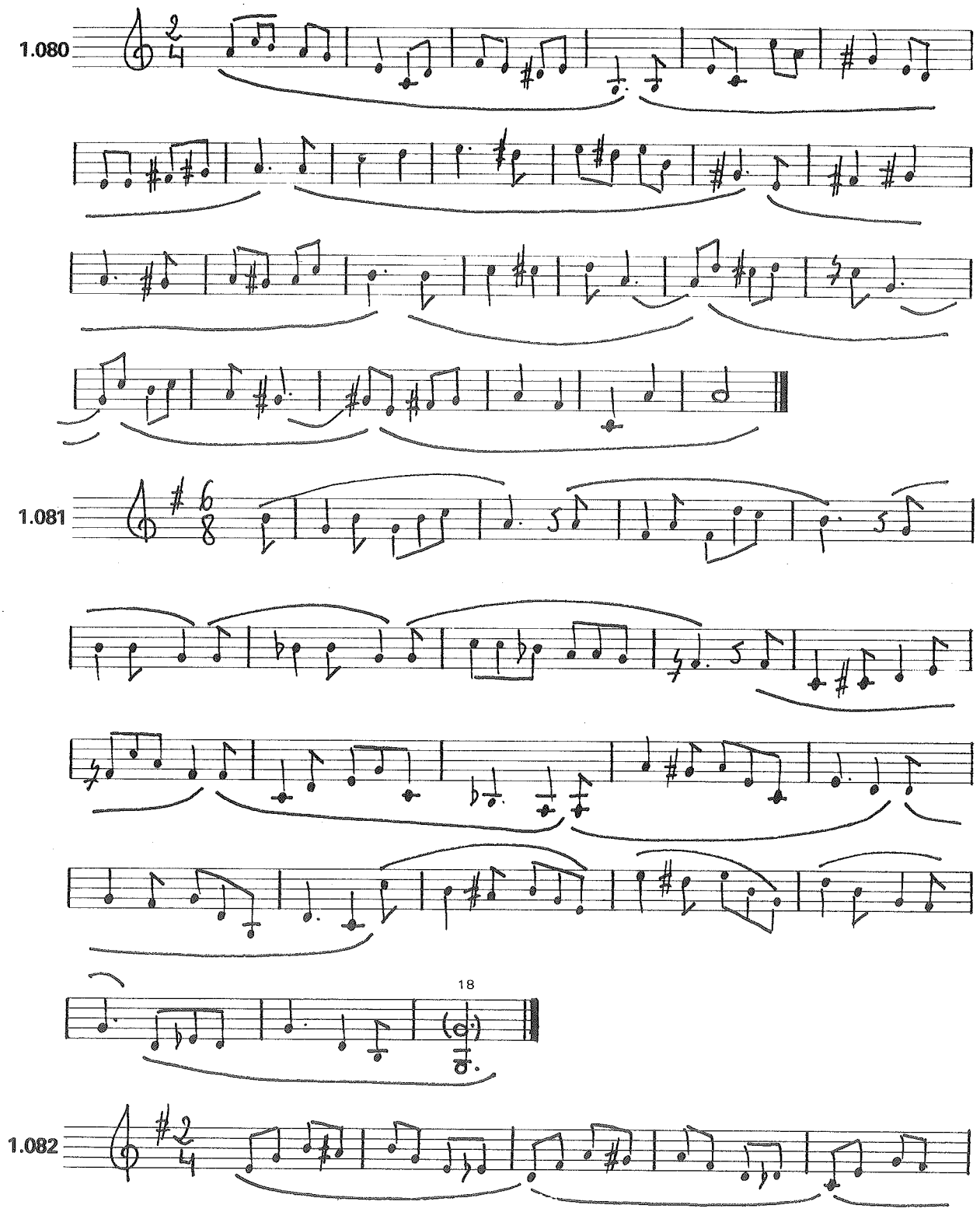


Y por último presentamos las siguiente veinte melodías, donde verás la utilidad melódico-armónica de los ejercicios anteriores. Este es el único punto en que no te aconsejamos que intentes escribir por ti mismo ejercicios similares, pues —al igual que en los ejercicios a varias voces— son necesarios 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[17] y movimientos. En todo caso, el fin último sigue siendo entonar todos estos ejercicios sin acompañamiento instrumental.

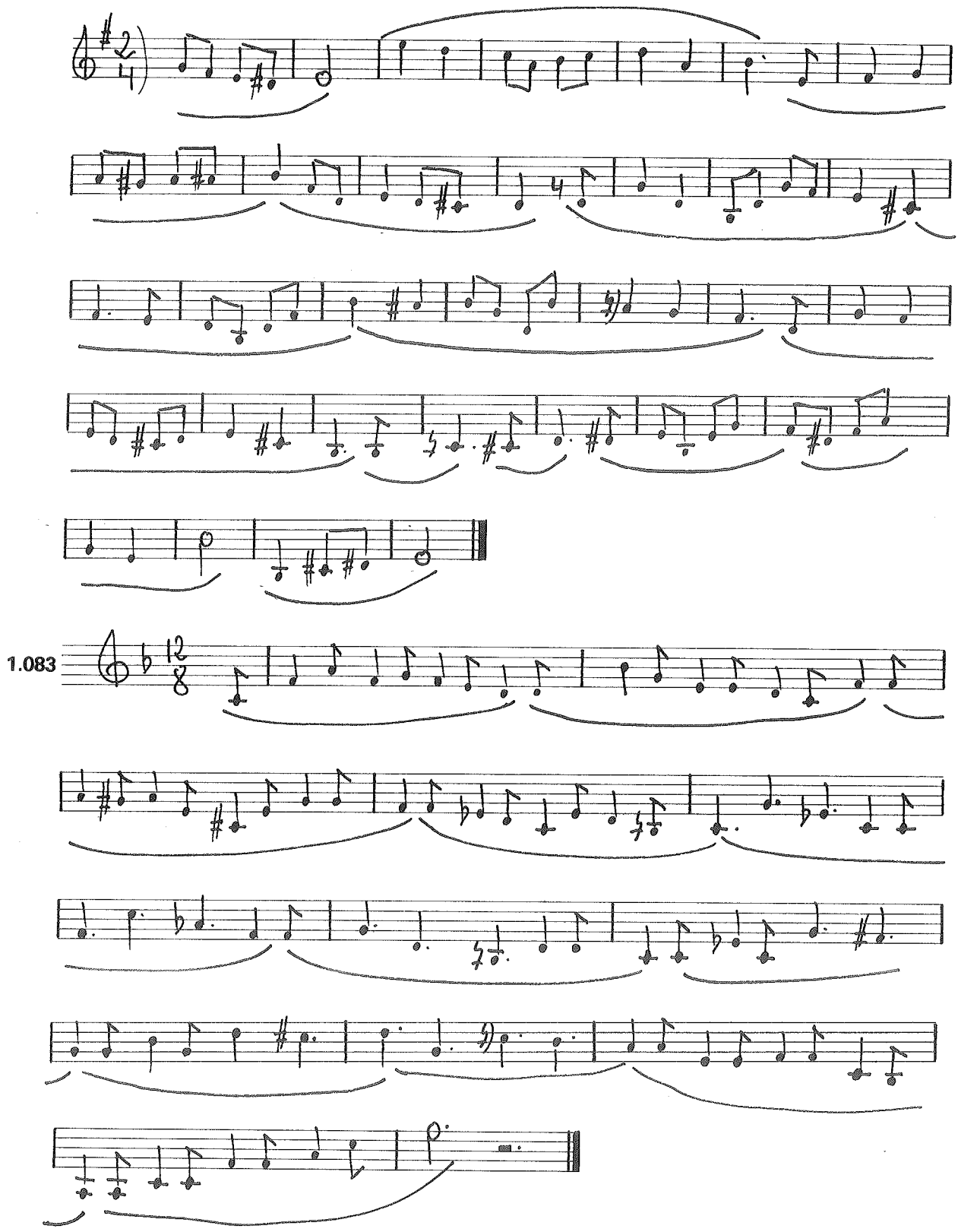
1.079

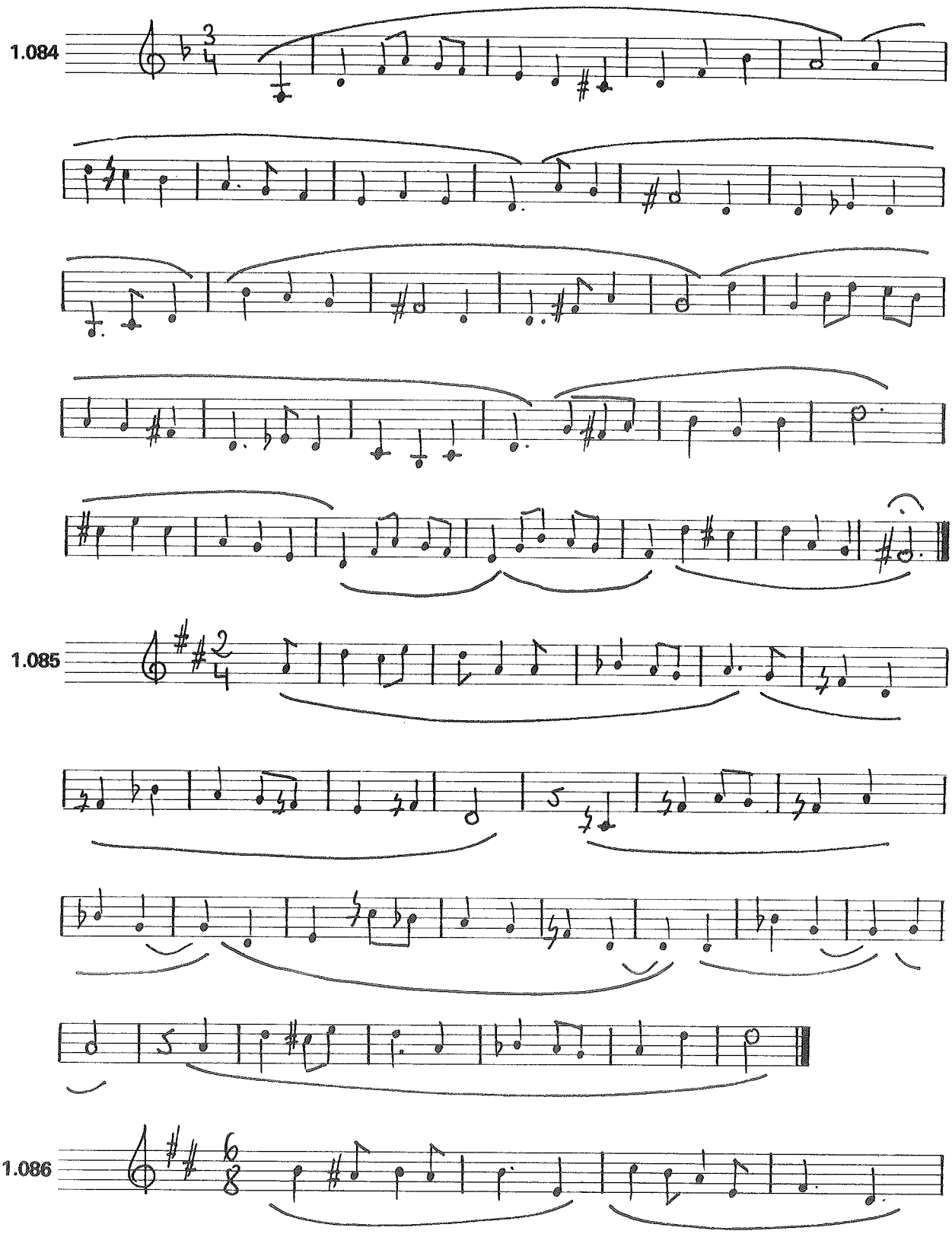


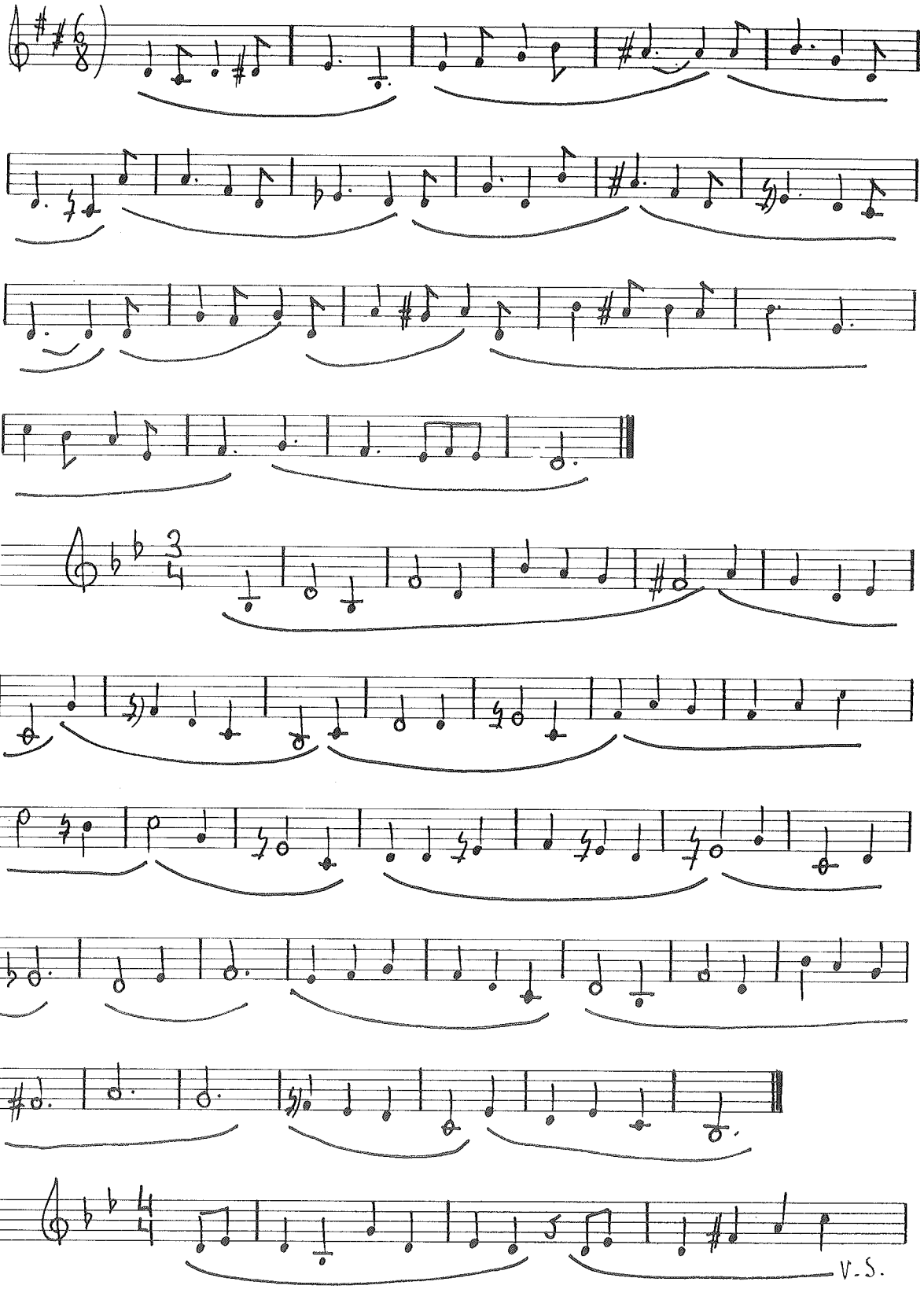
[17] Modular significa canbiar de tonalidad. Tu profesor te puede dar algunas nociones sobre este concepto. No lo haremos nosotros ahora para no perdernos en digresiones.

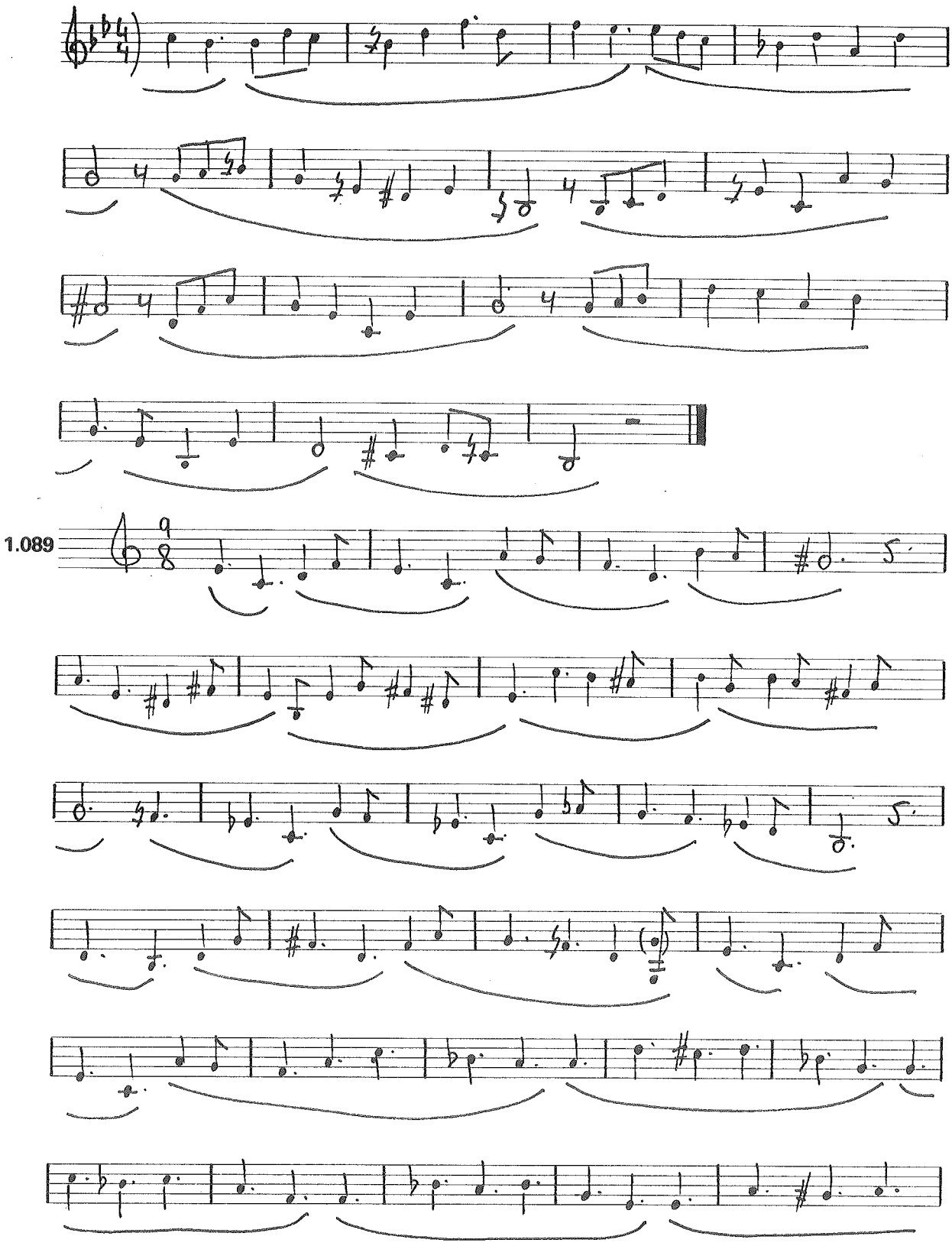


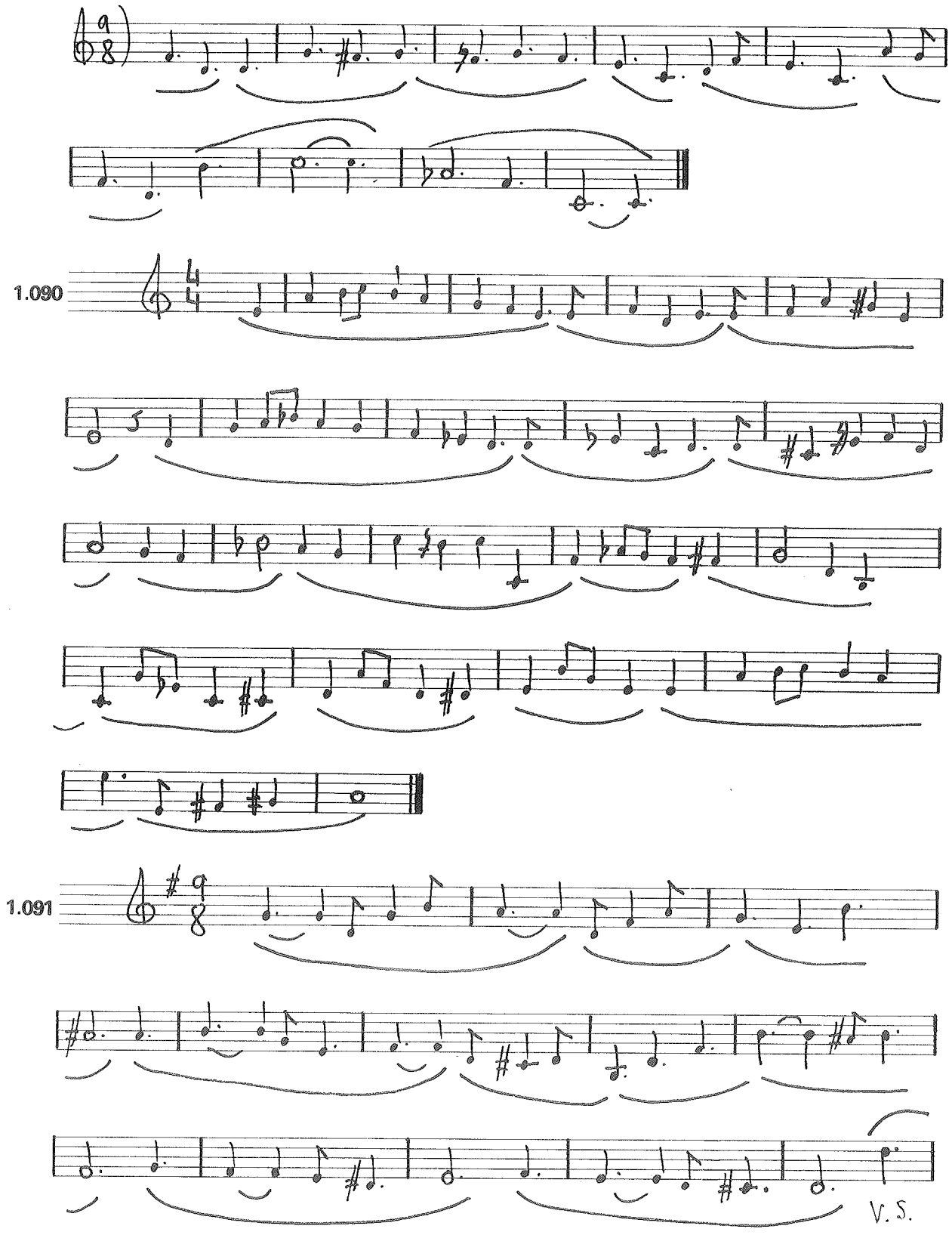
[18] Cuando el compositor comprende que la nota que desearía escribir pudiera ser demasiado aguda o demasiado grave para un instrumento o voz, es frecuente que proponga otra alternativa entre paréntesis.

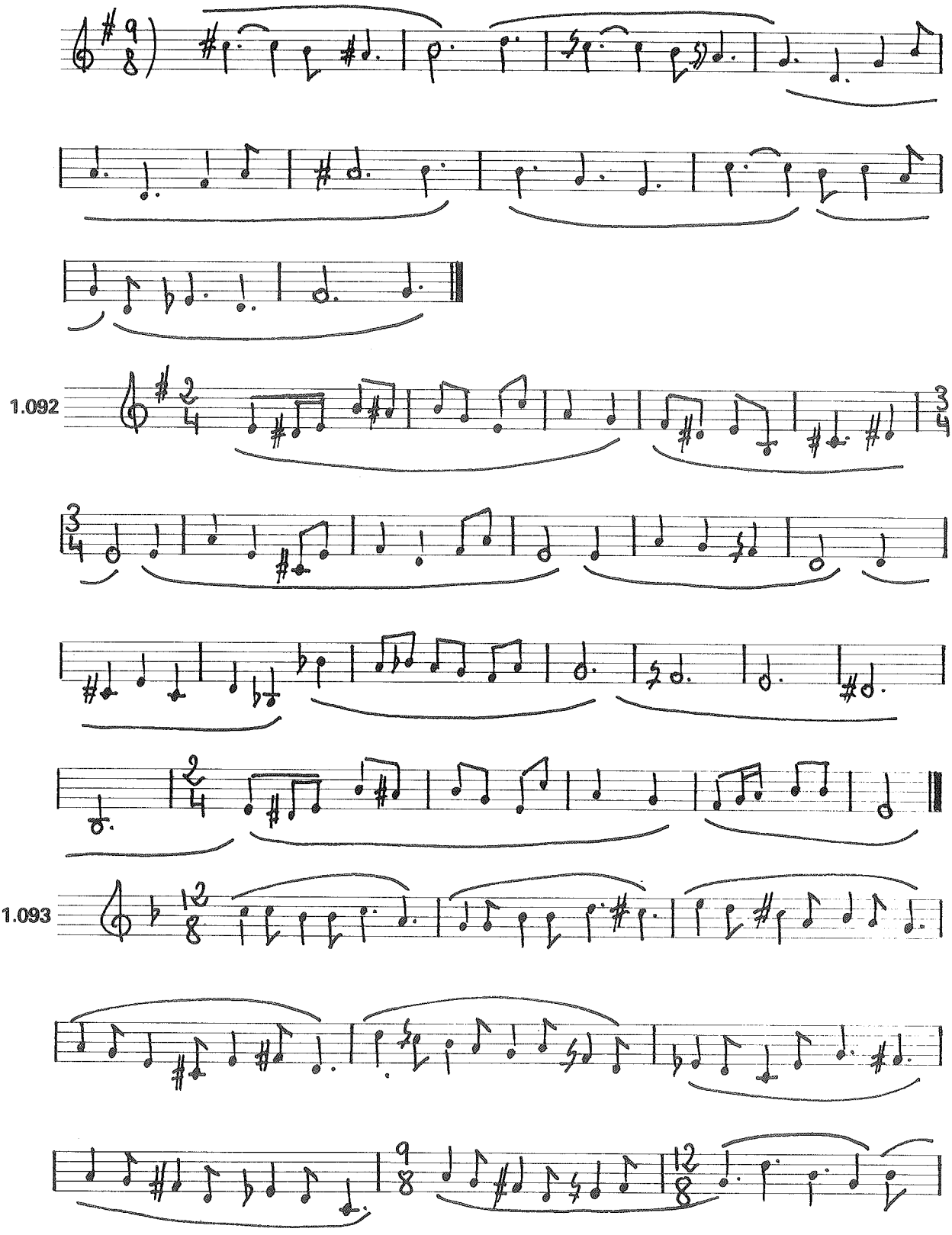

1.083

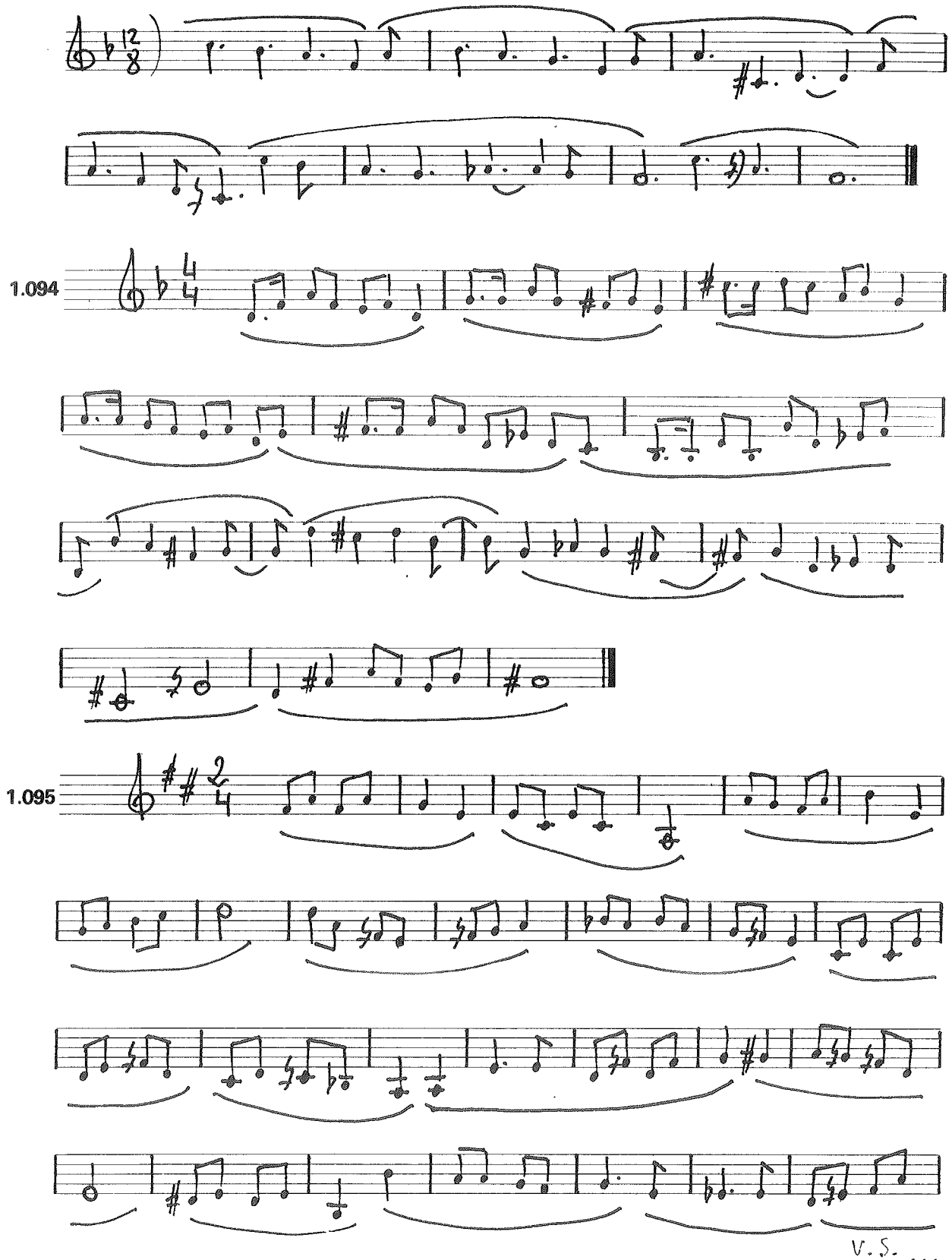

1.084
1.085
1.086

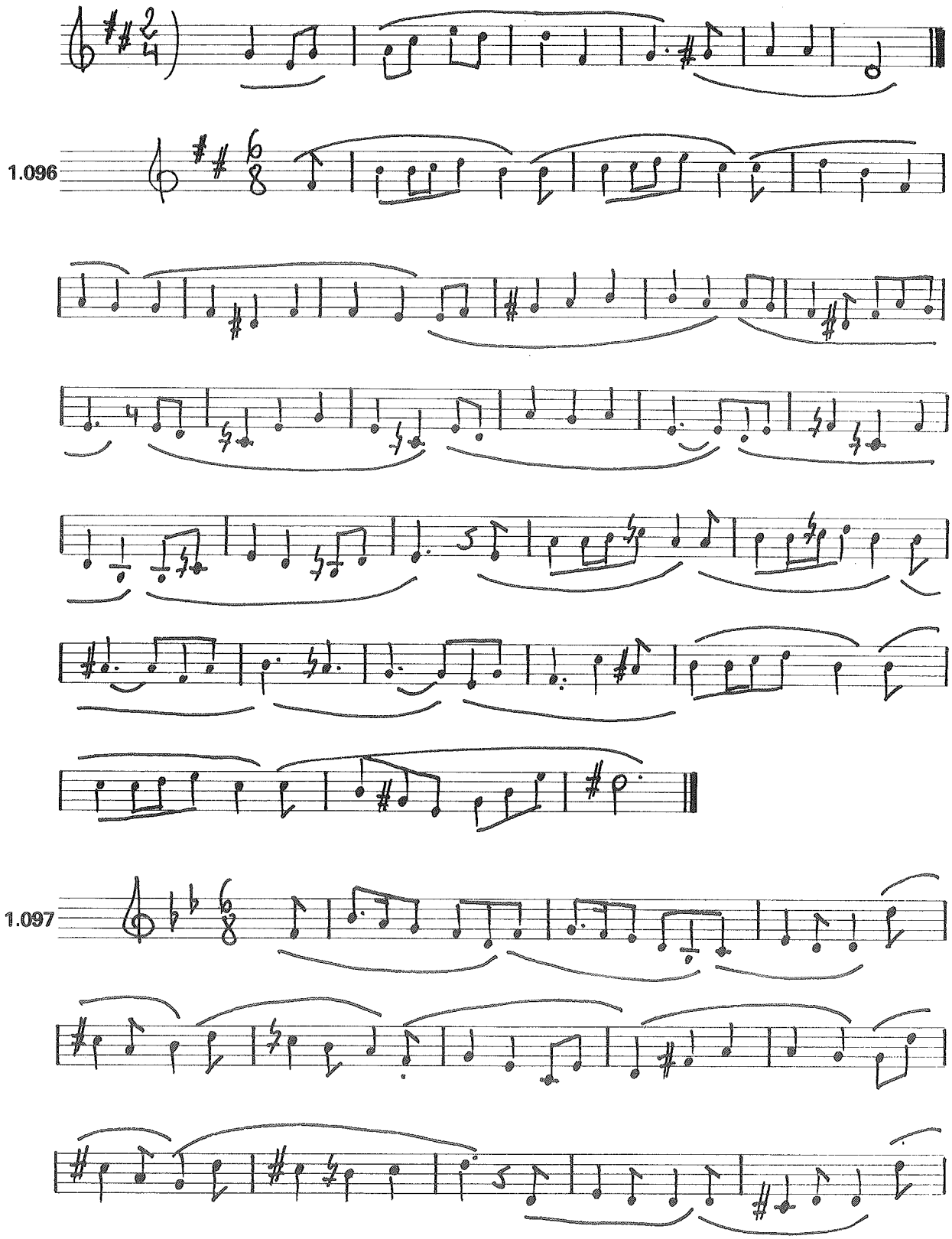

1.087
1.088
V.S.

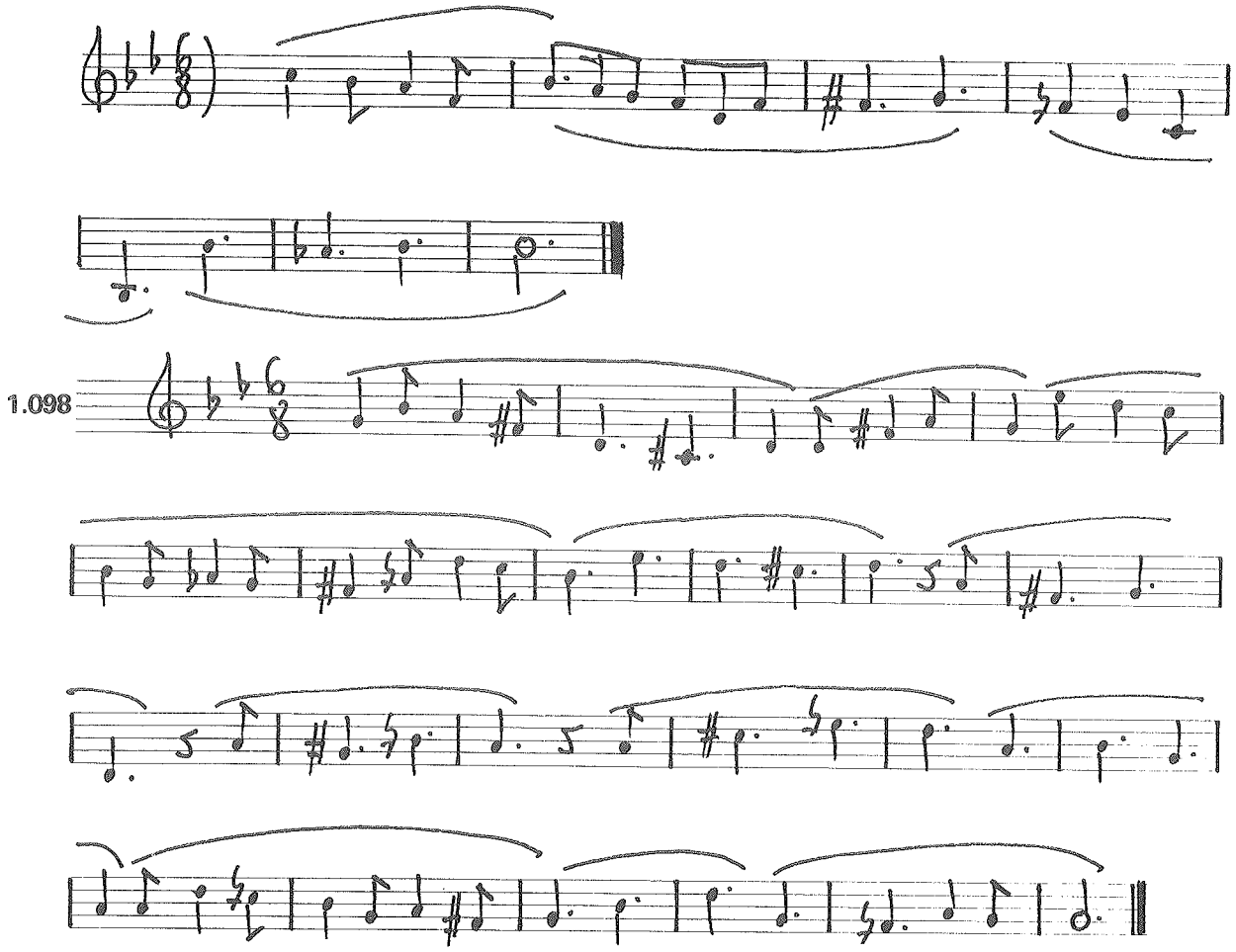

1.089


1.090
1.091
V. S.


1.092
1.093


1.094
1.095
V. S.


1.096
1.097



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.ª, por lo que puedes practicar por primera vez la entonación de fragmentos escritos en tal clave.

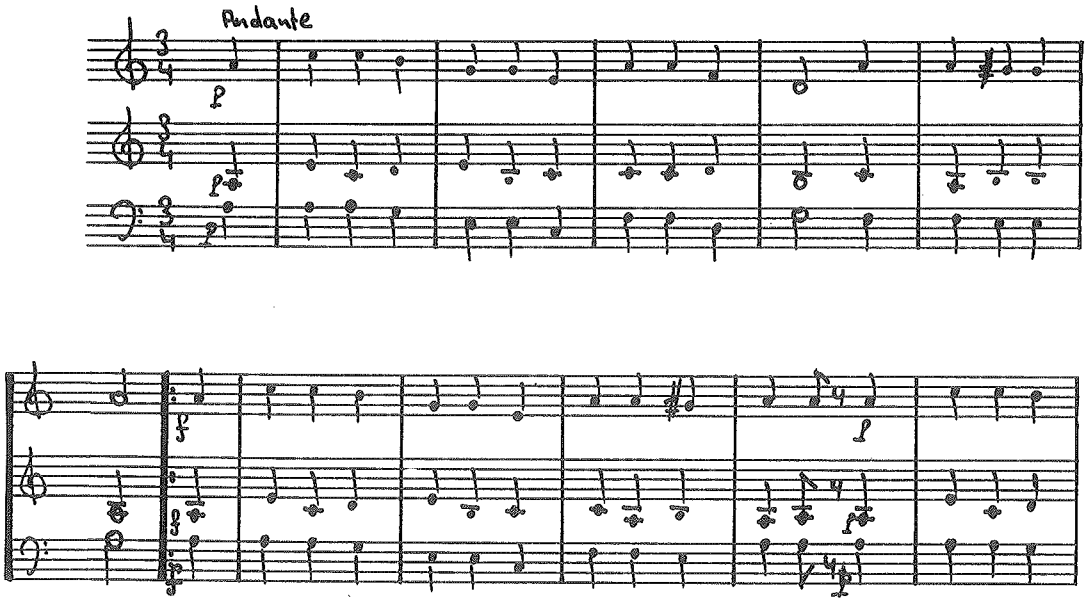
Una observación antes de empezar: sin duda alguien se sorprenderá de que la práctica totalidad de los corales incluidos en este cuaderno sean cronológicamente anteriores a nuestro siglo, pese a la denominación de «contemporáneo» que aplicamos a nuestro tratado. La explicación es bien sencilla: nuestro 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 contemporáneoas 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.

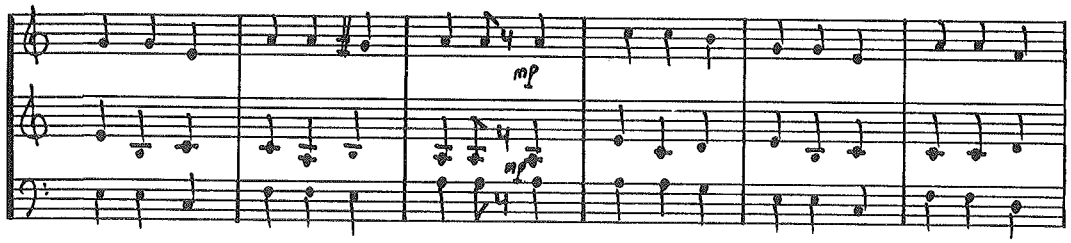
Los catorce ejemplos corales que siguen están ordenados según su cronología, pero no hay inconveniente en que los trabajos en otro orden. Con objeto de que todos los alumnos podáis cantar todas las voces, hemos elegido fragmentos que no se extiendan hacia los extremos graves ni agudos de cada voz.

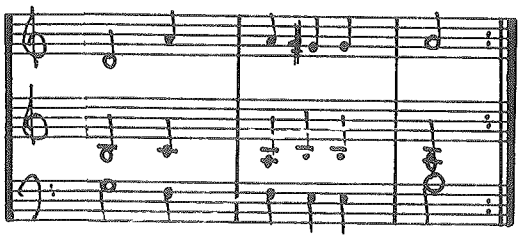
J. del ENCINA: «¡Ay triste que vengo!»

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.



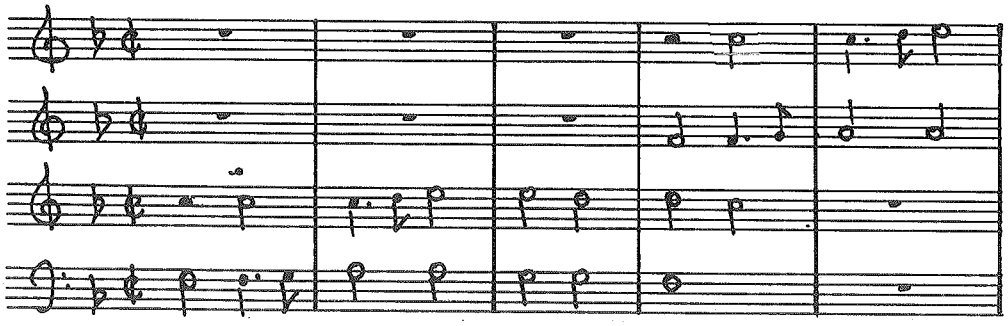


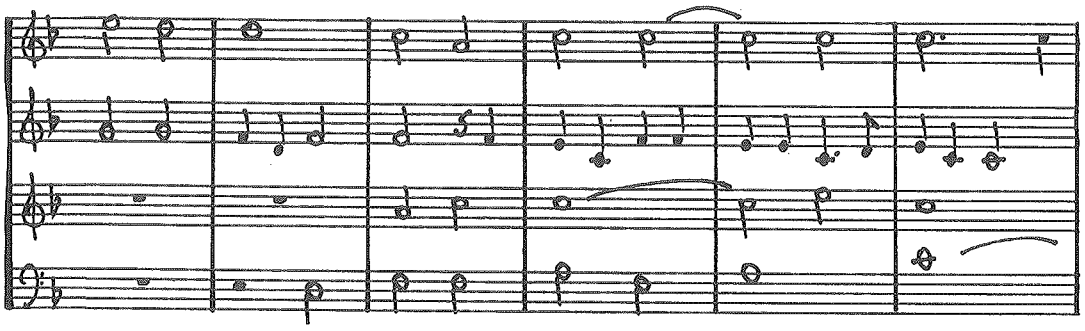


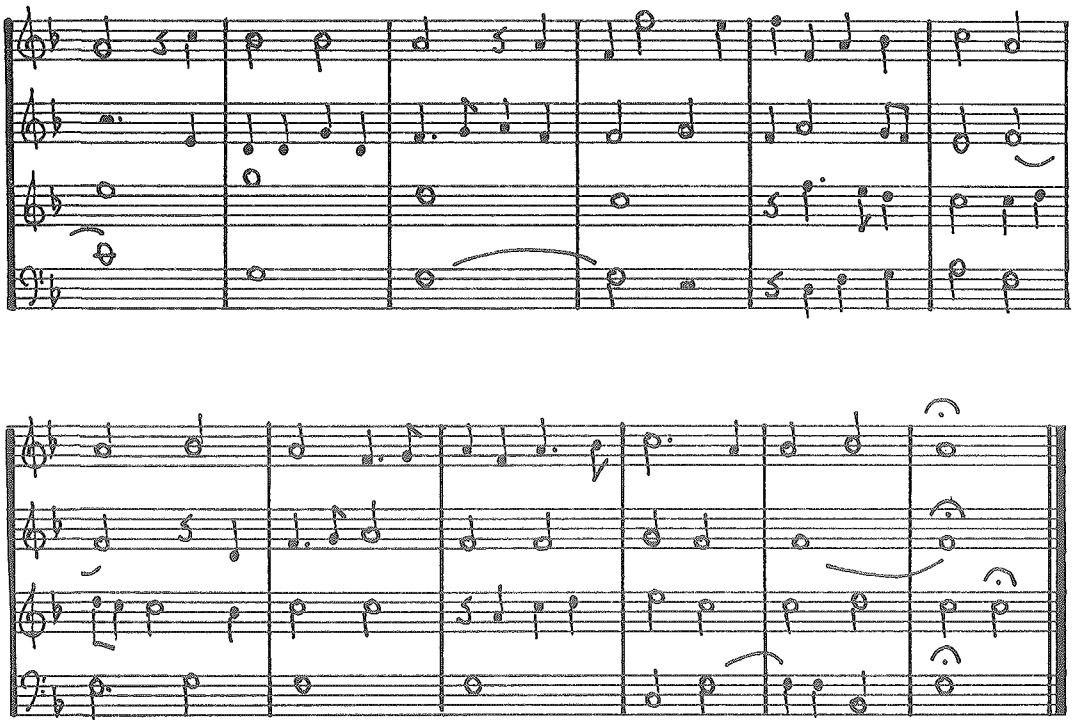
L. SENFL: «Comunión» de la «Missa in Nativitate Domini»

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

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

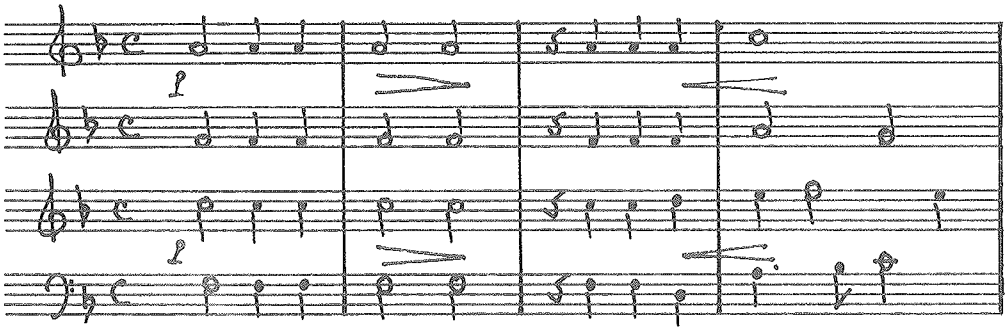


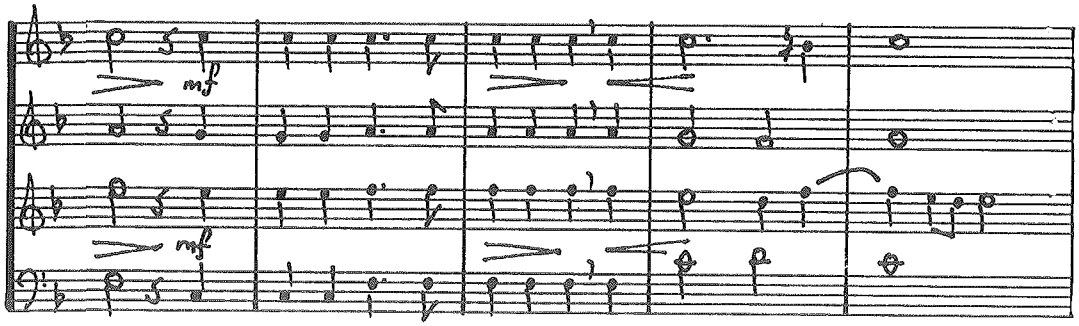


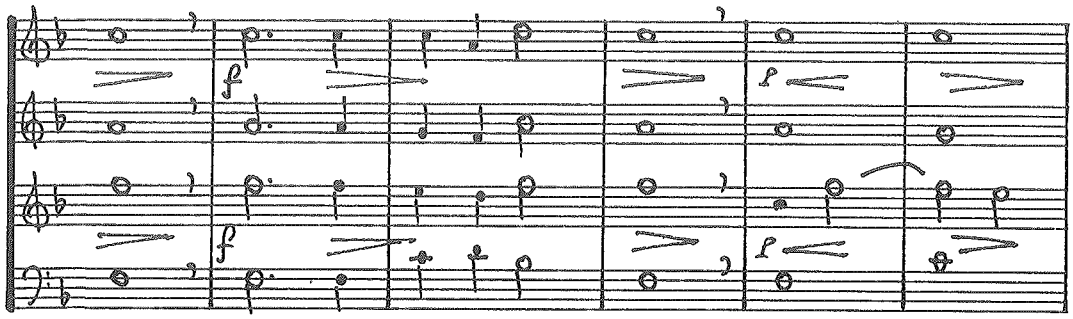


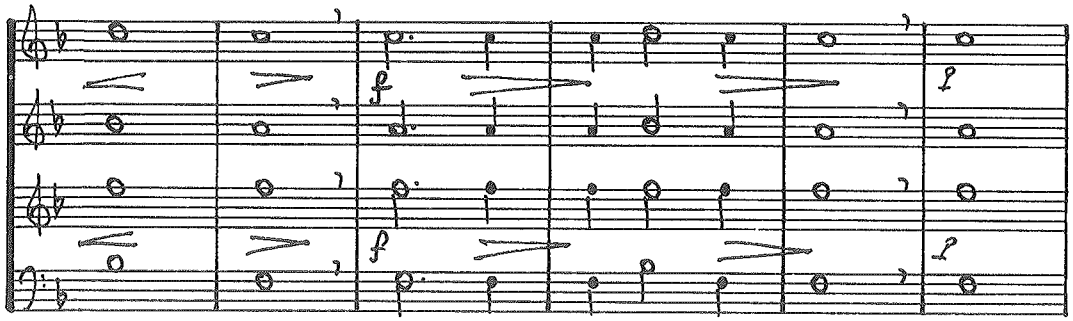
T. L. de VICTORIA: «Populе Meus»

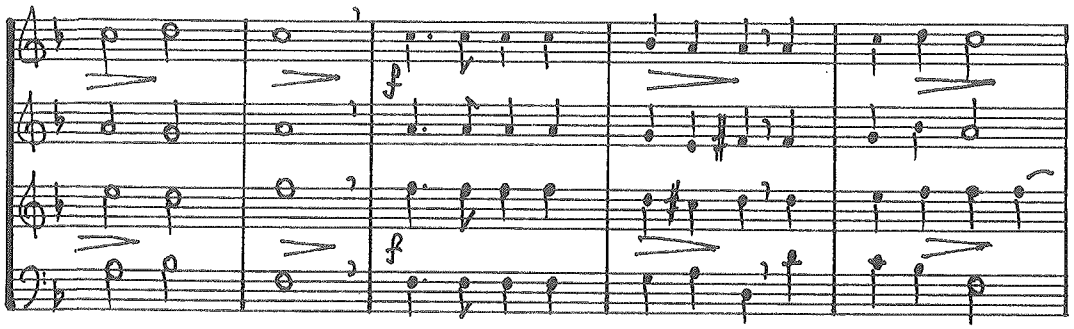
Tomás Luis de Victoria (1548-1611), autor importantísimo en la historia de la música española, pertenece ya al período avanzado de la polifonía clásica y su música es siempre de inspiración religiosa. El motete «Populе Meus» sorprende por su sencillez melódica horizontal: observa que cada una de las 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.

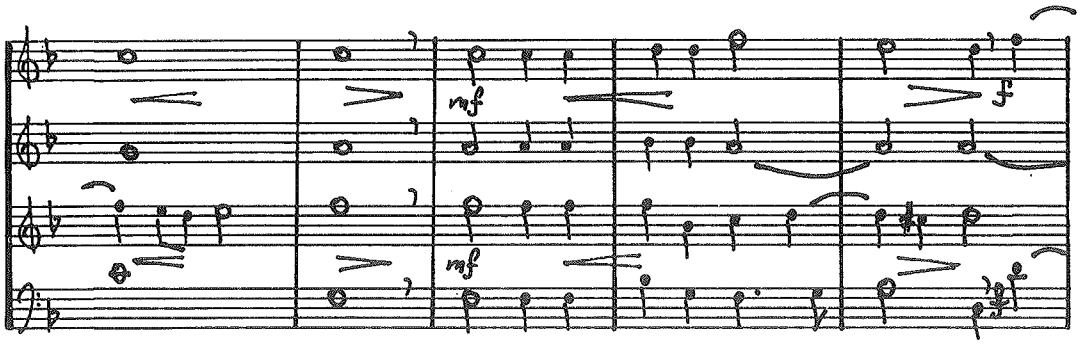


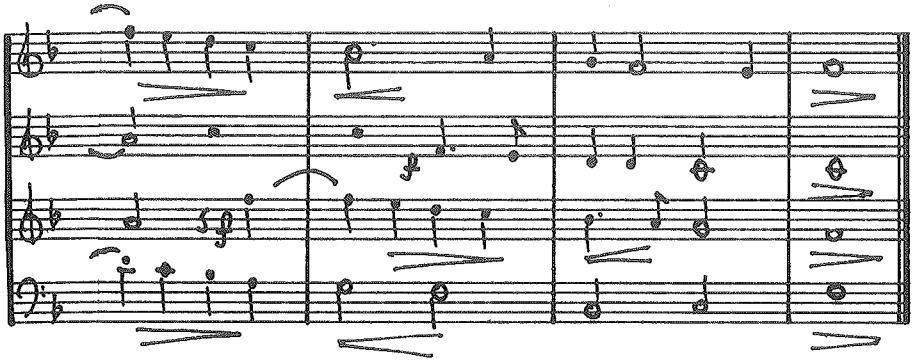

mf
mf


f
f
p
p


f
f
p
p


f
f

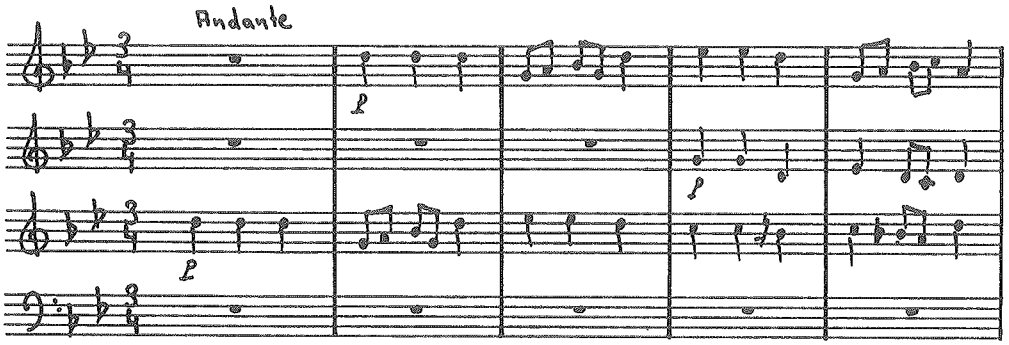


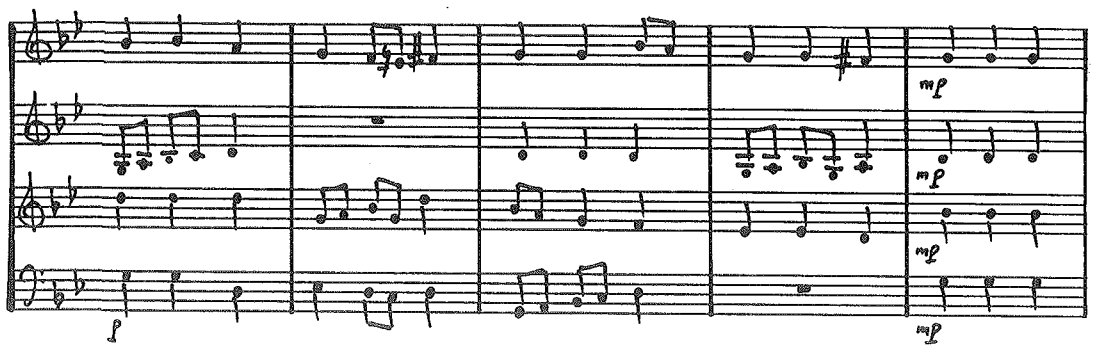


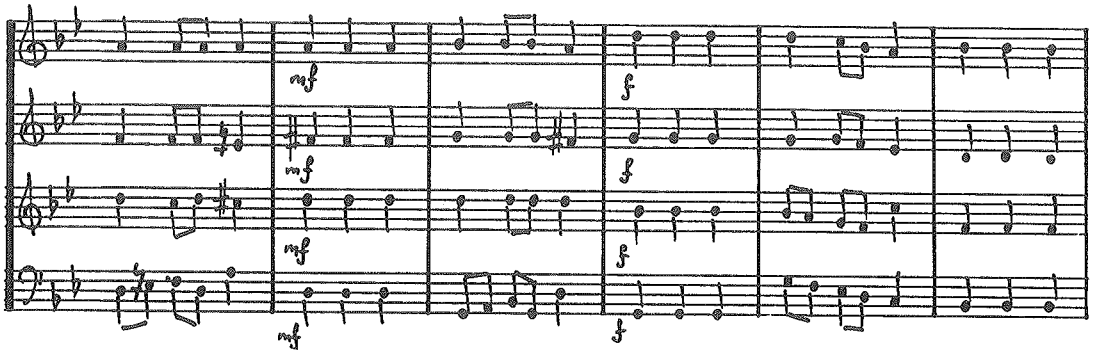
A. BANCHIERI y V. HAUSMANN: Dos danzas

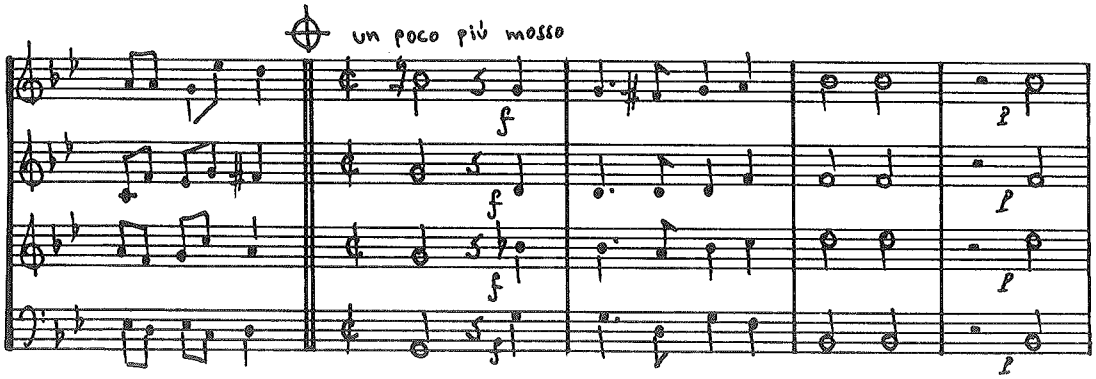
Es muy característico de la música renacentista la escritura para un determinado número de partes o voces, sin precisión de instrumentos determinados. Es decir, que en muchos casos el compositor escribía, por ejemplo, una composición a cuatro partes, respetando para cada una tesitura concreta (aguda, 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.).

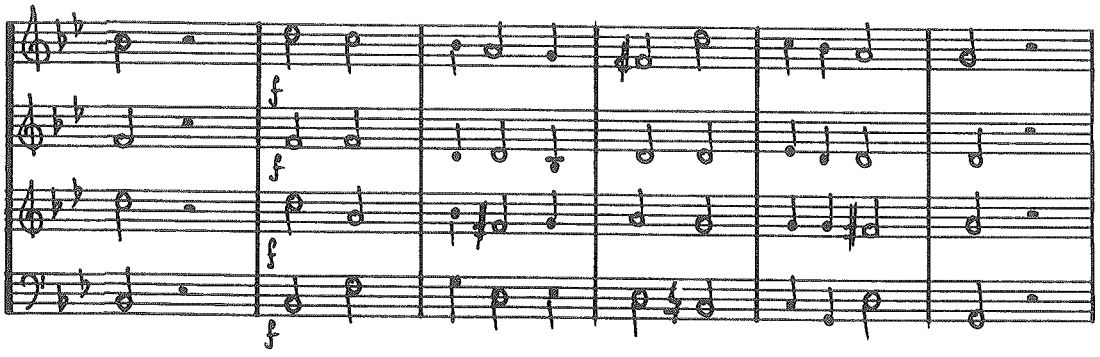
Tal es el caso de las danzas que siguen, originales, respectivamente, de Adriano Banchieri (1568-1634) y Valentín Hausmann (1560-1612). Observa la riqueza expresiva de los cambios de tempo y ritmo.

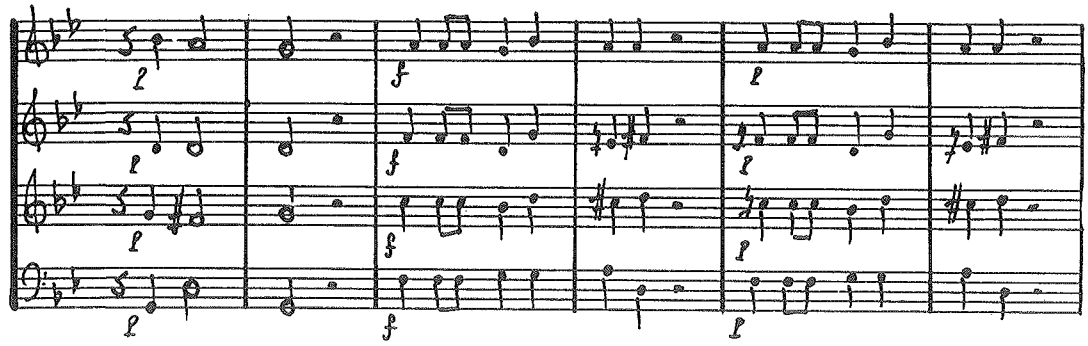


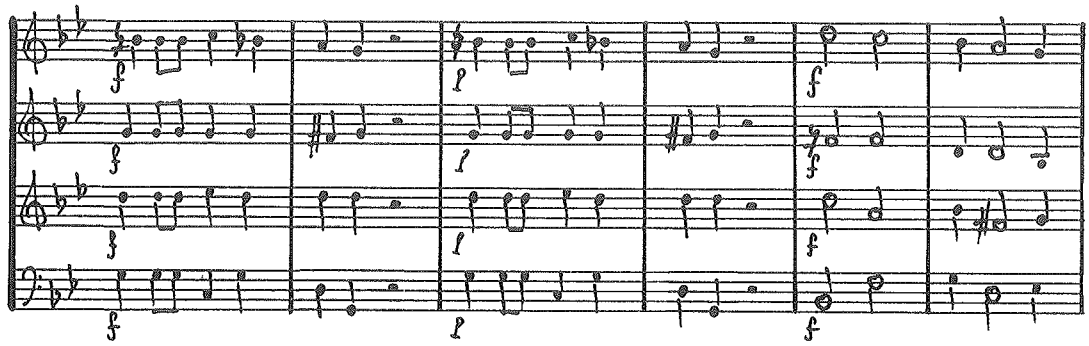

mf
mf
mf
mf

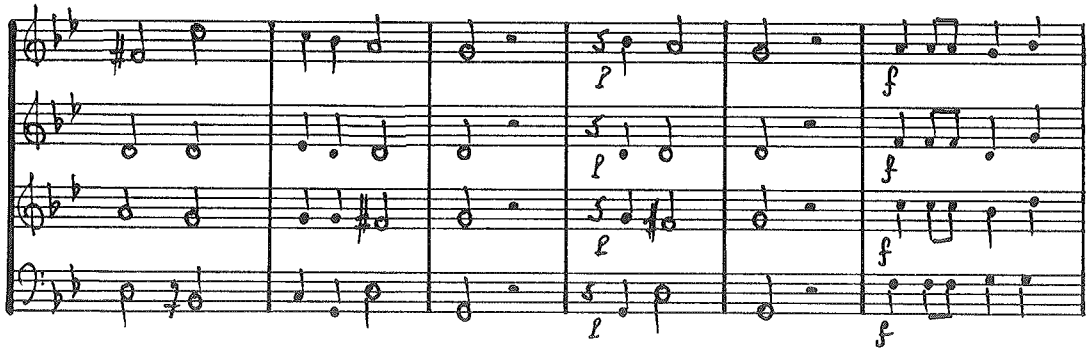

mf
mf
mf
mf
f
f
f
f

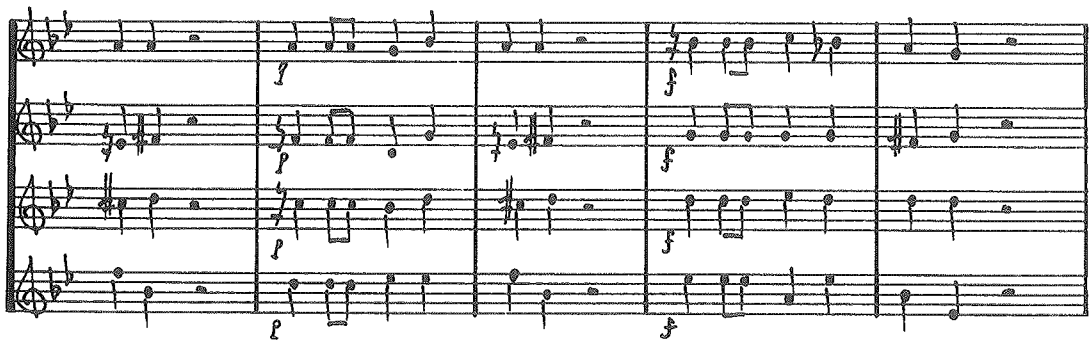

un poco più mosso
f
f
f
f
p
p
p
p

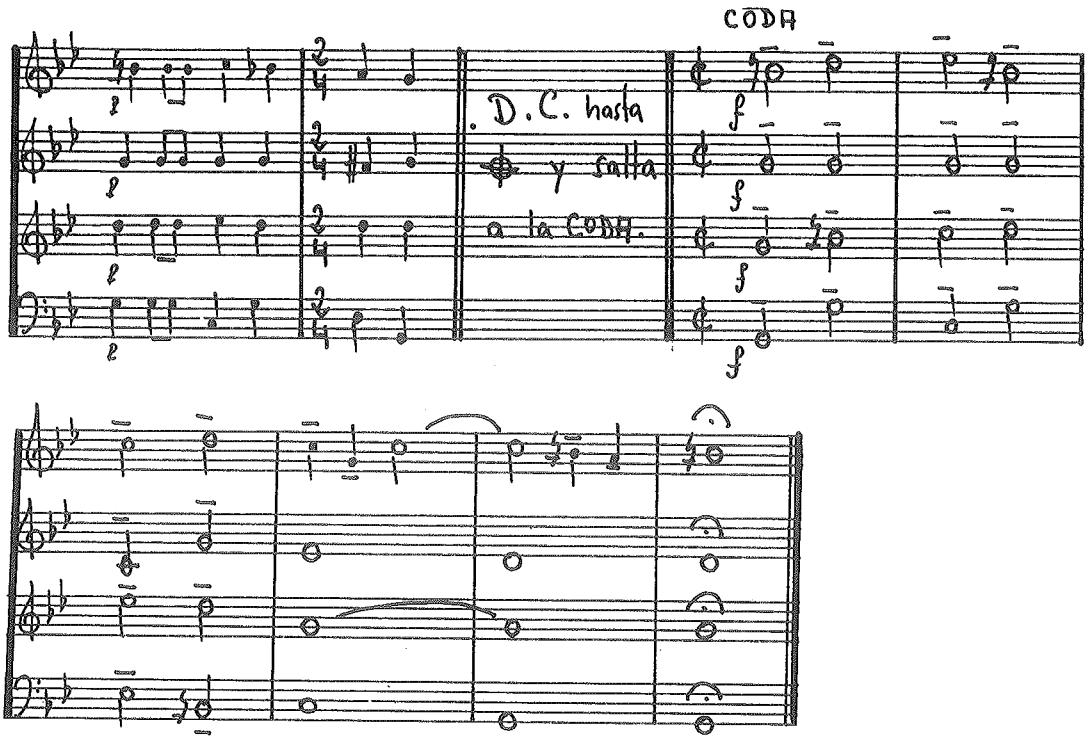

f
f
f
f

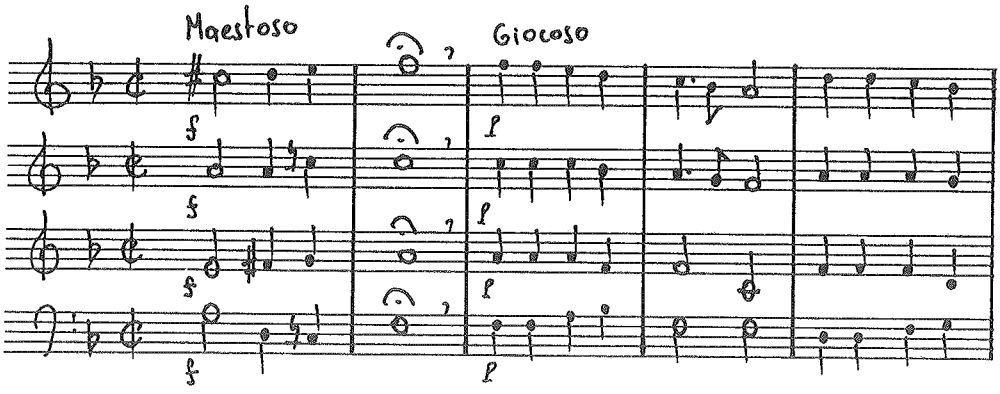


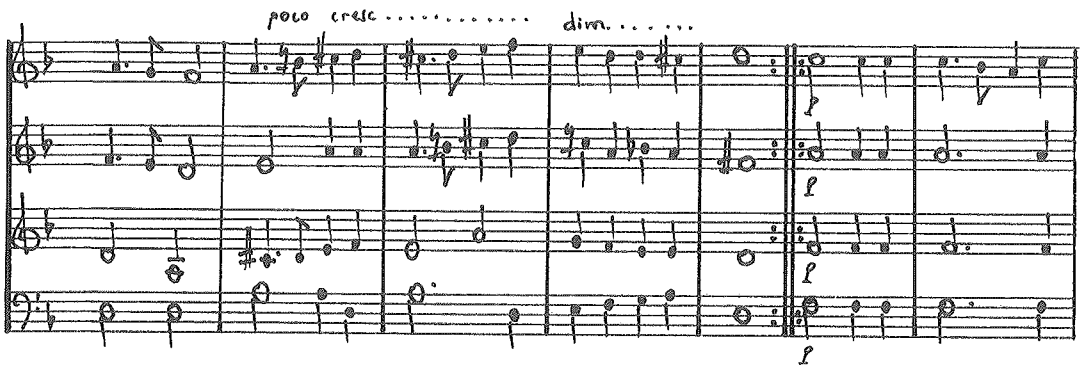


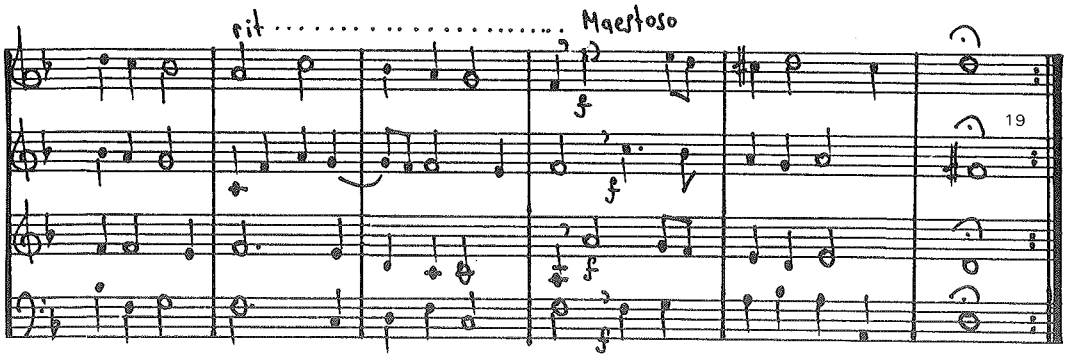





CODA
D.C. hasta
y salta
a la CODA.


Maestoso
Giocoso

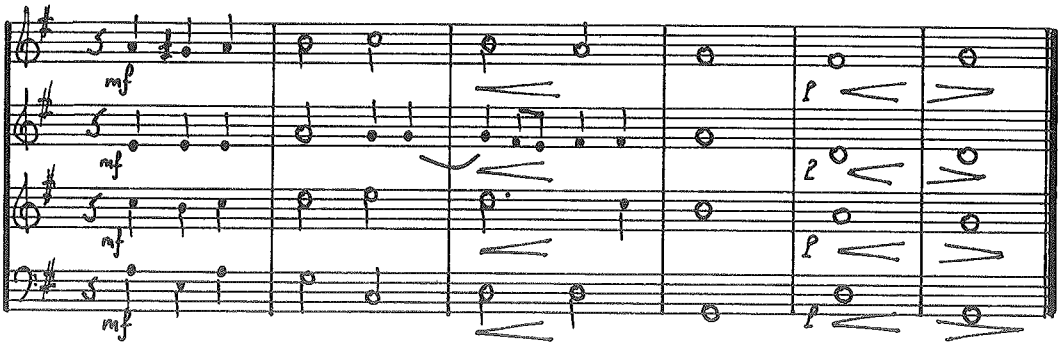

poco cresc.
dim.



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

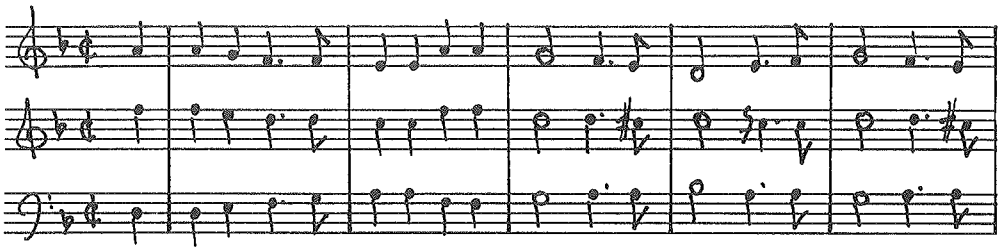
Siguiendo con compositores de la antigüedad preclásica, entonemos ahora el siguiente coral de Juan Bautista Comes (1568-1634), compositor religioso catalán de la primera época del Barroco. Observa que las figuraciones rítmicas de las voces son casi siempre simultáneas verticalmente, con excepción del 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*.

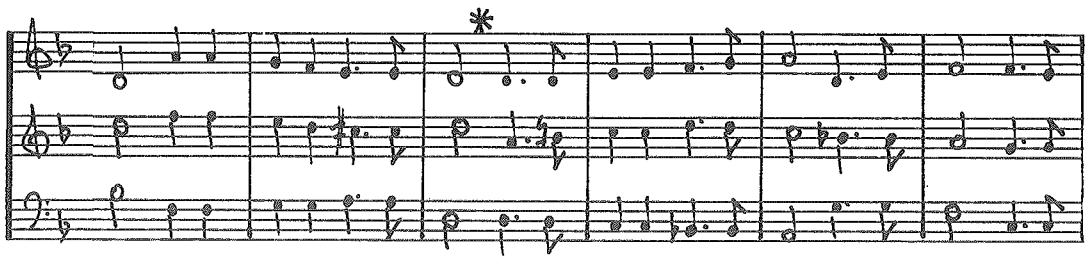
[19] Aquí tienes dentro de su acorde la «tercera de picardía», a la que nos referimos en la nota 14.

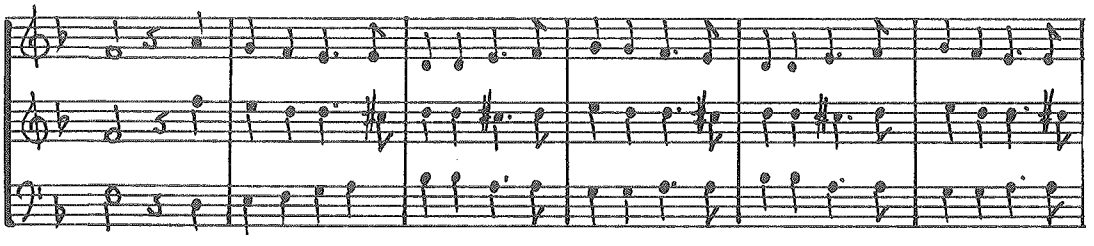


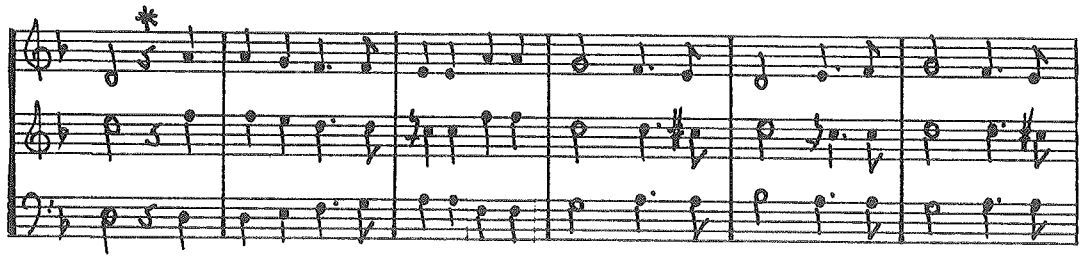
C. MONTEVERDI: Coral de «Il Ritorno di Ulise in Patria»

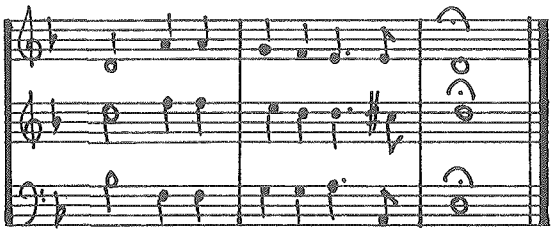
De la ópera «Il Ritorno di Ulise in Patria» extraemos este coral, sencillo de líneas pero muy representativo del estilo de su autor, Claudio Monteverdi (1567-1643). En el original, los puntos señalados con un asterisco están separados por fragmentos instrumentales, que omitimos aquí.







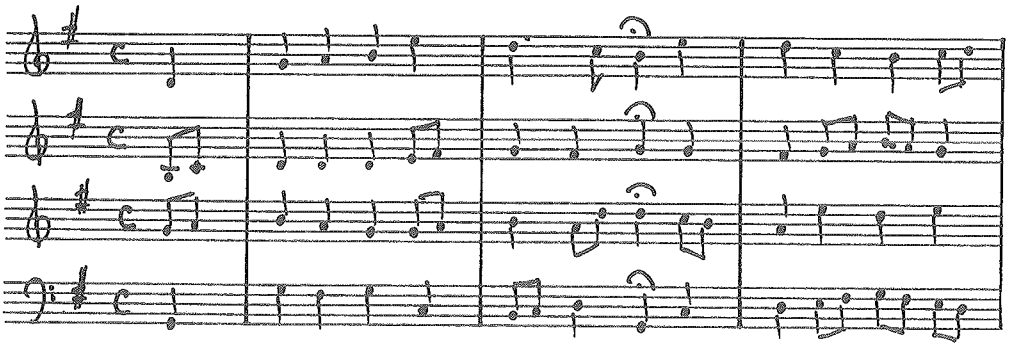


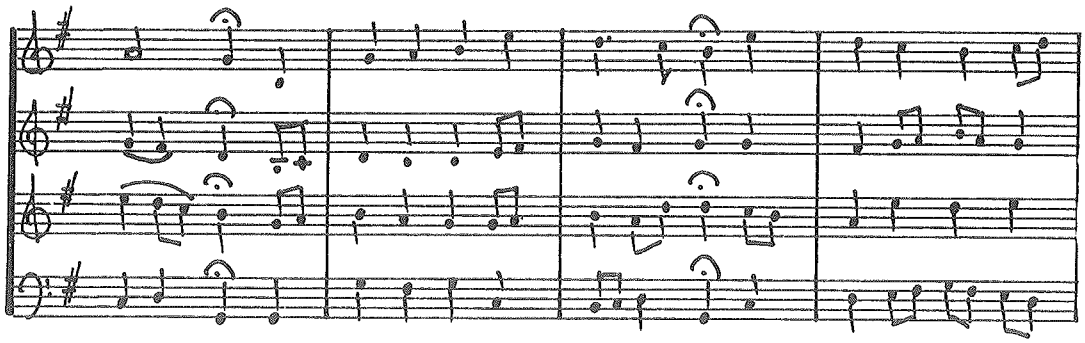


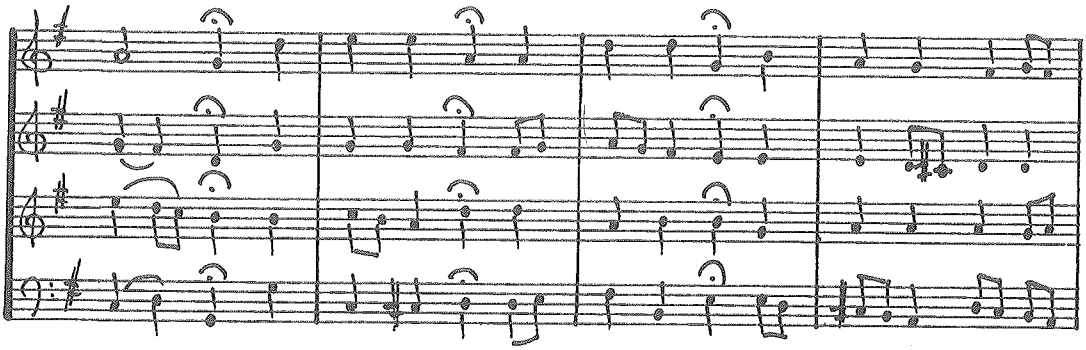
J. S. BACH: Tres corales

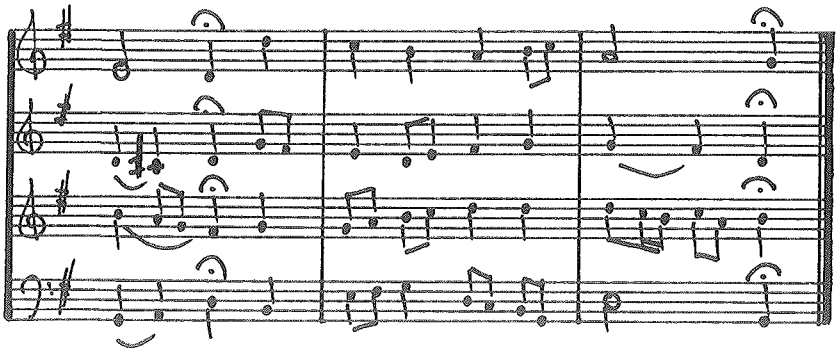
Juan Sebastián Bach (1685-1750) es el más célebre representante de la música barroca y uno de los grandes nombres de la cultura universal. Sus «corales» a cuatro voces mixtas, siempre de inspiración y texto religiosos, tienen su origen tanto en el culto luterano (el luteranismo y el propio Lutero concedieron 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.

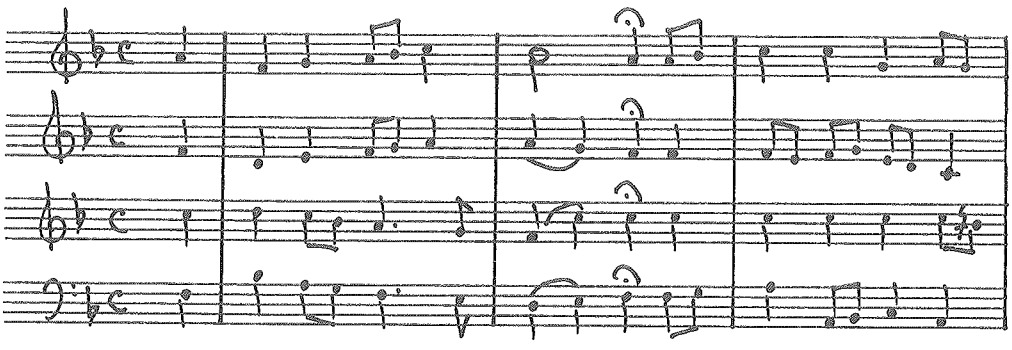
De los tres corales que incluimos a continuación, el primero está tomado de una de sus cantatas y los dos siguientes de la «Pasión según San Mateo».

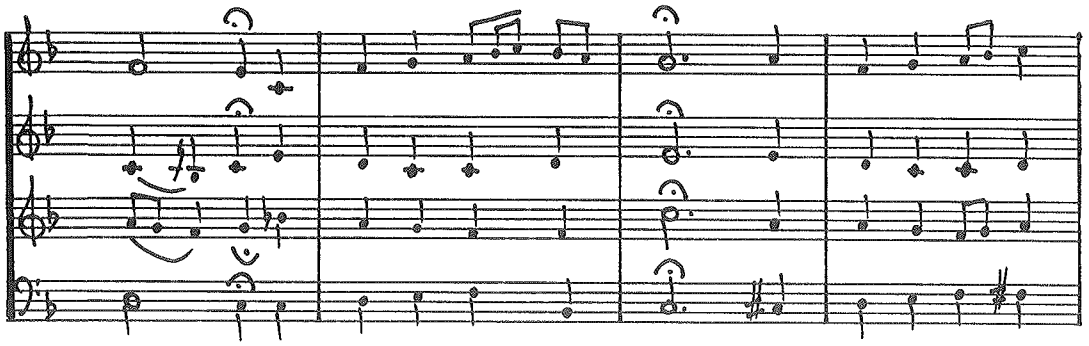


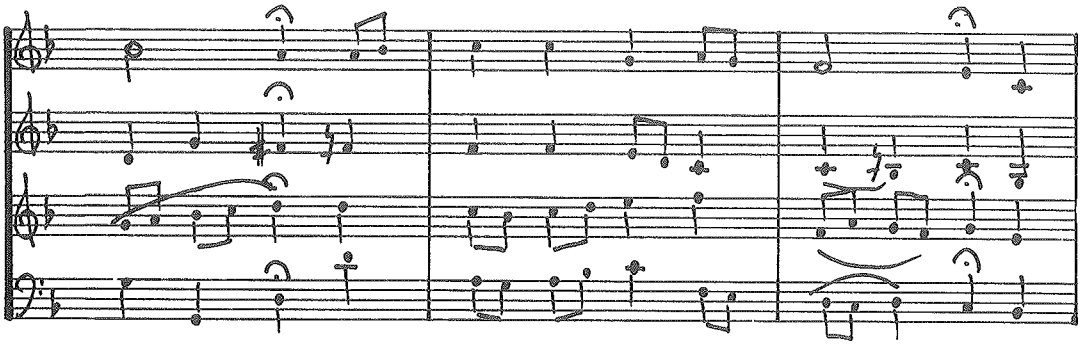


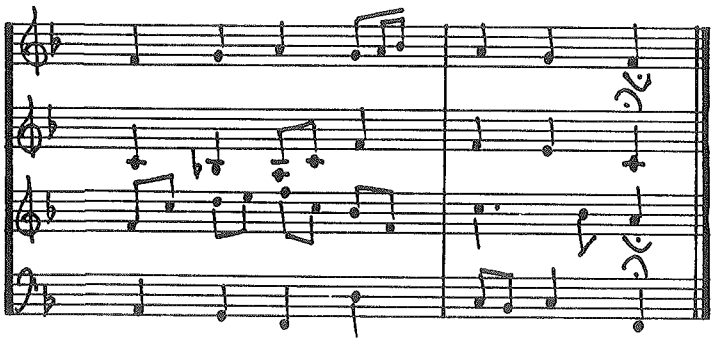


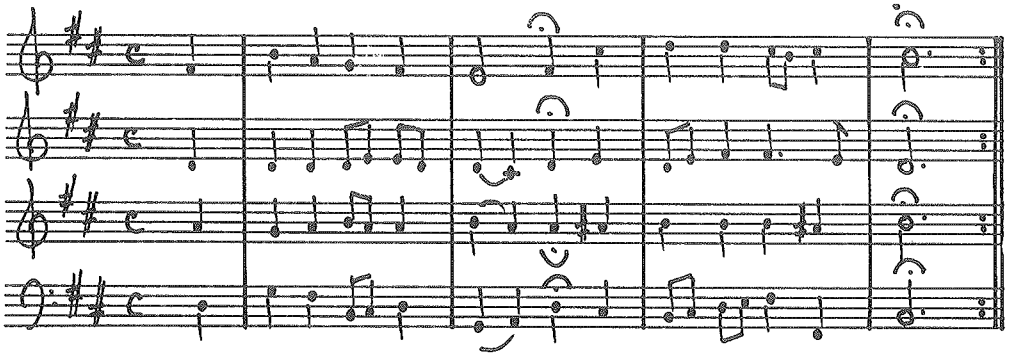


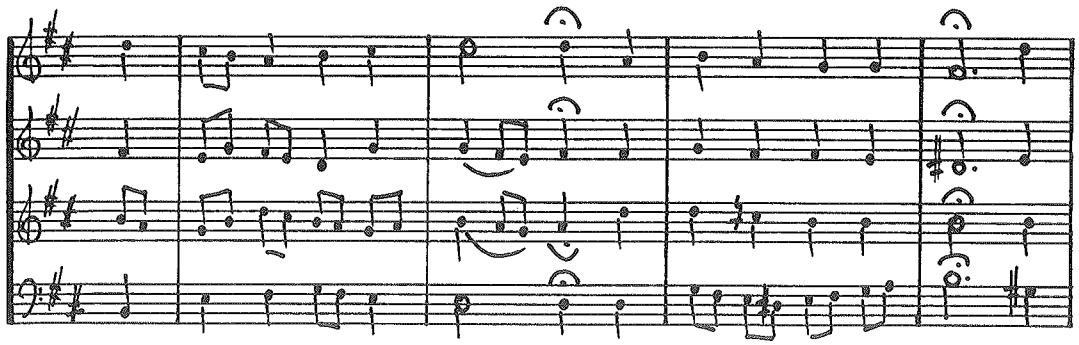


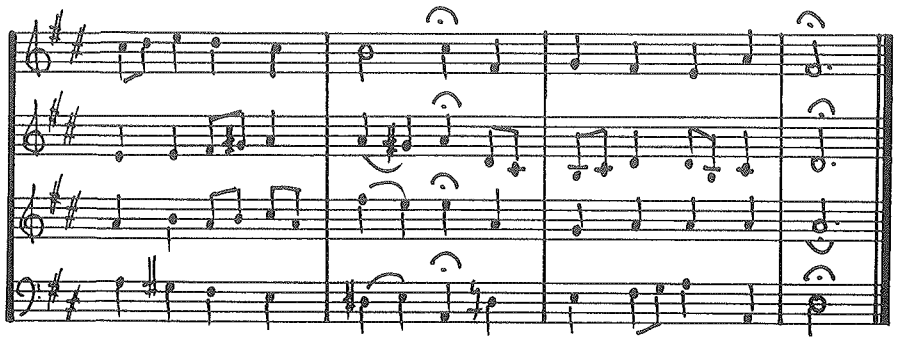






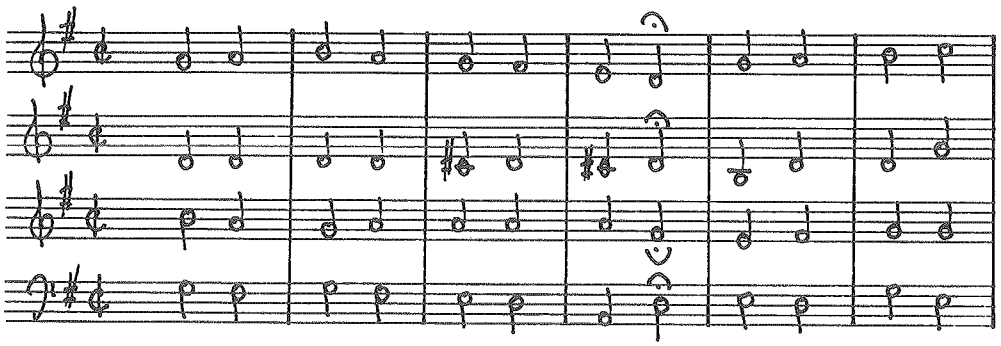


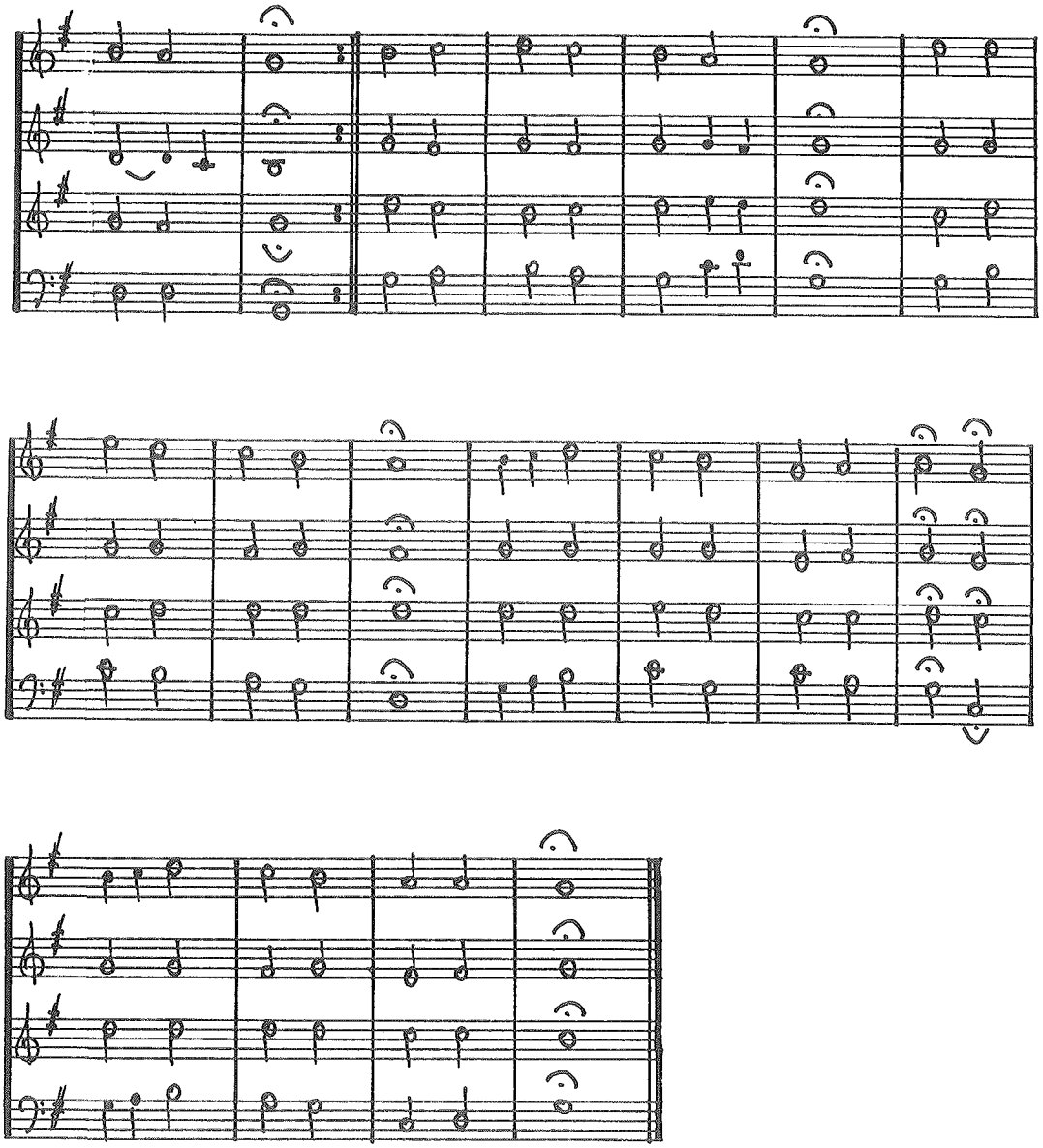




R. SCHUMANN: «Coral» (del «Album de la Juventud»)

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.

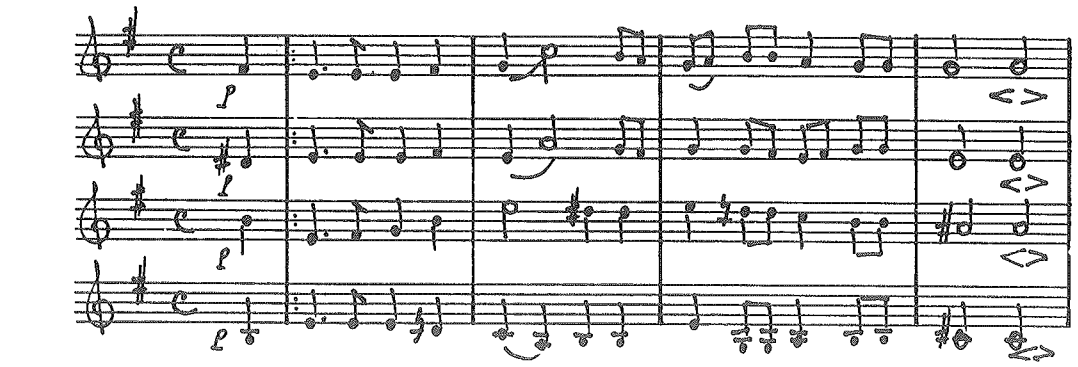


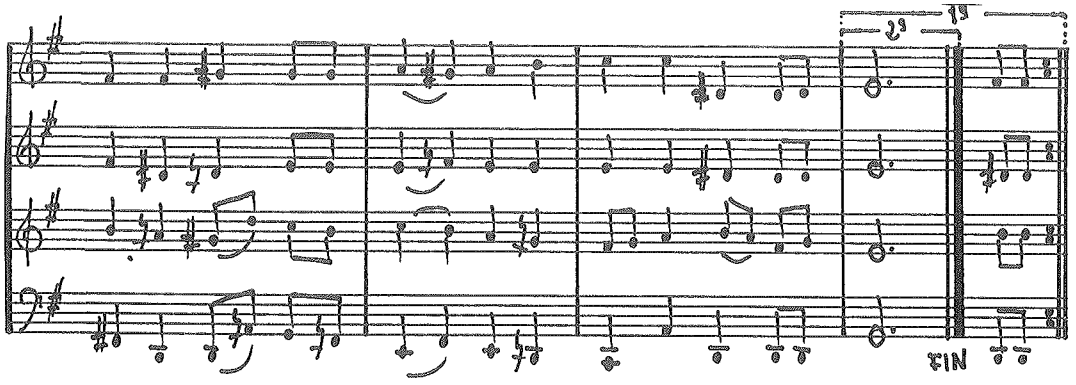


R. SCHUMANN: «Klosterfräulein» (fragmento)

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»[20] 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.

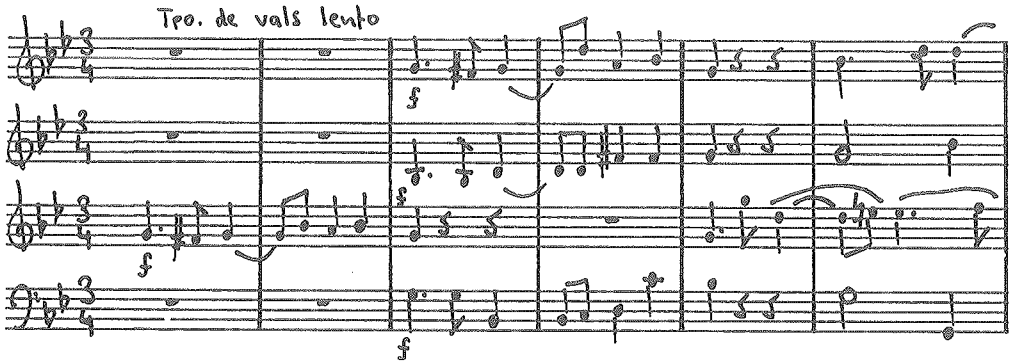
[20] El plural de *lied* es *lieder*.



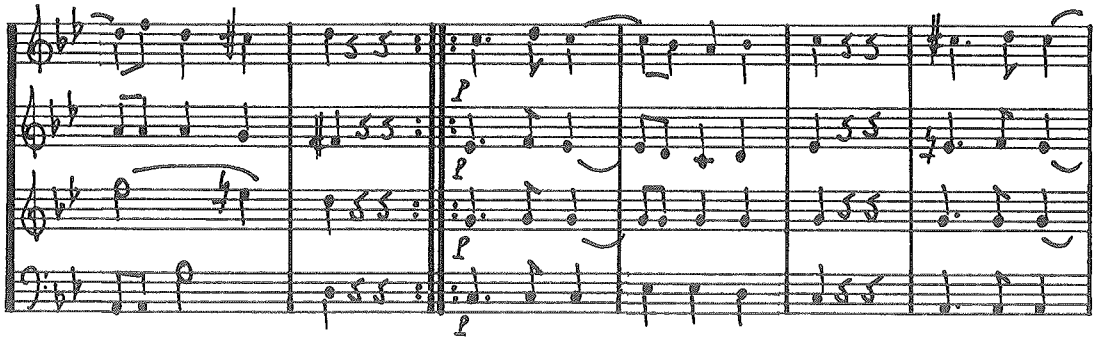


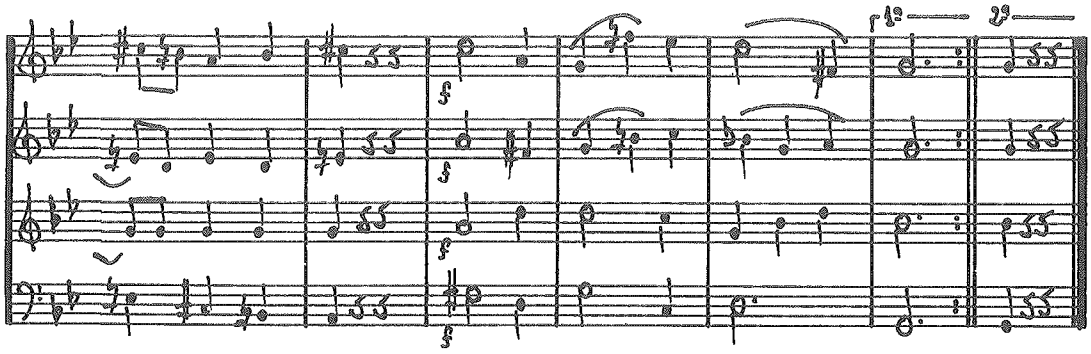
J. BRAHMS: Lied (de los «Liebeswalzer», op. 52)

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.[21] y piano a cuatro manos, extraemos este breve fragmento que sigue.



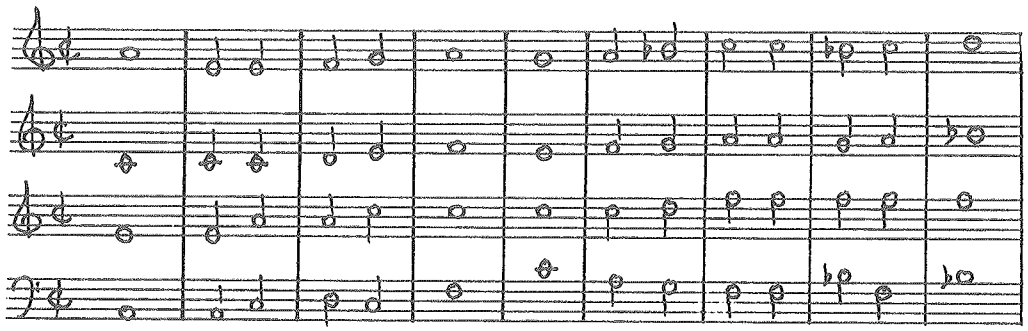
[21] 4 v. m.: cuatro voces mixtas. Es una abreviatura muy empleada.

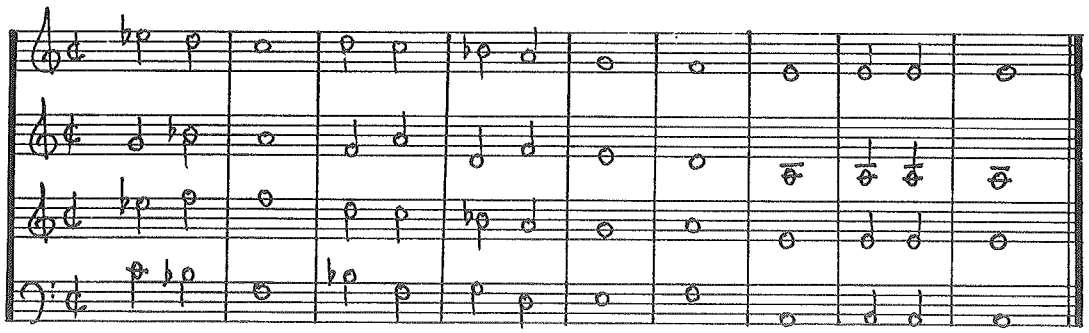




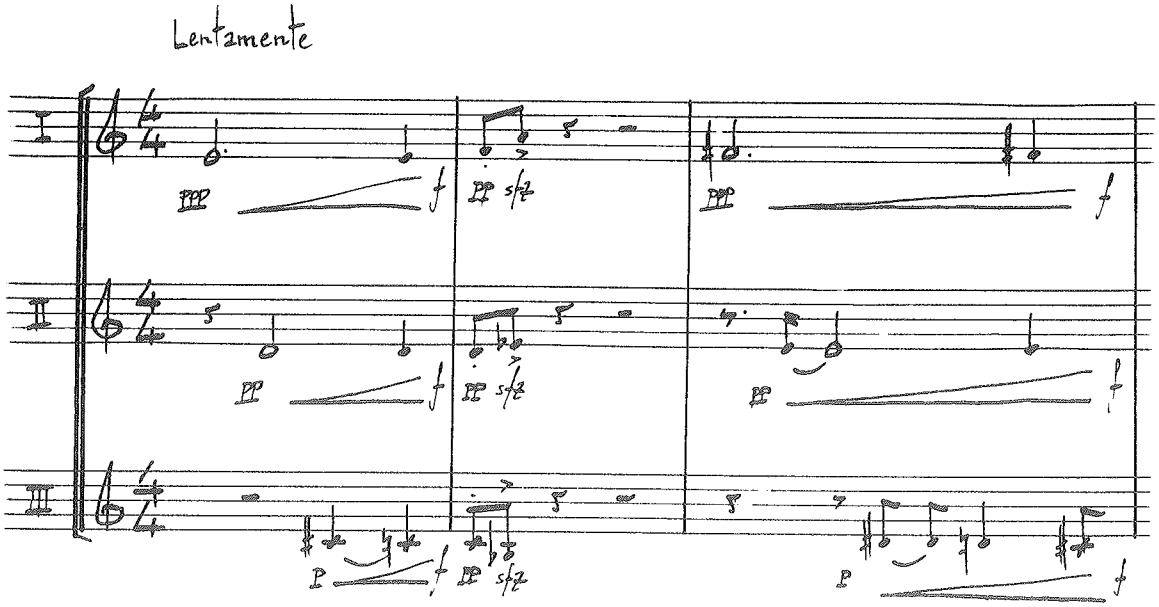
M. MUSSORGSKY: Coral de «Cuadros de una Exposición»

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.

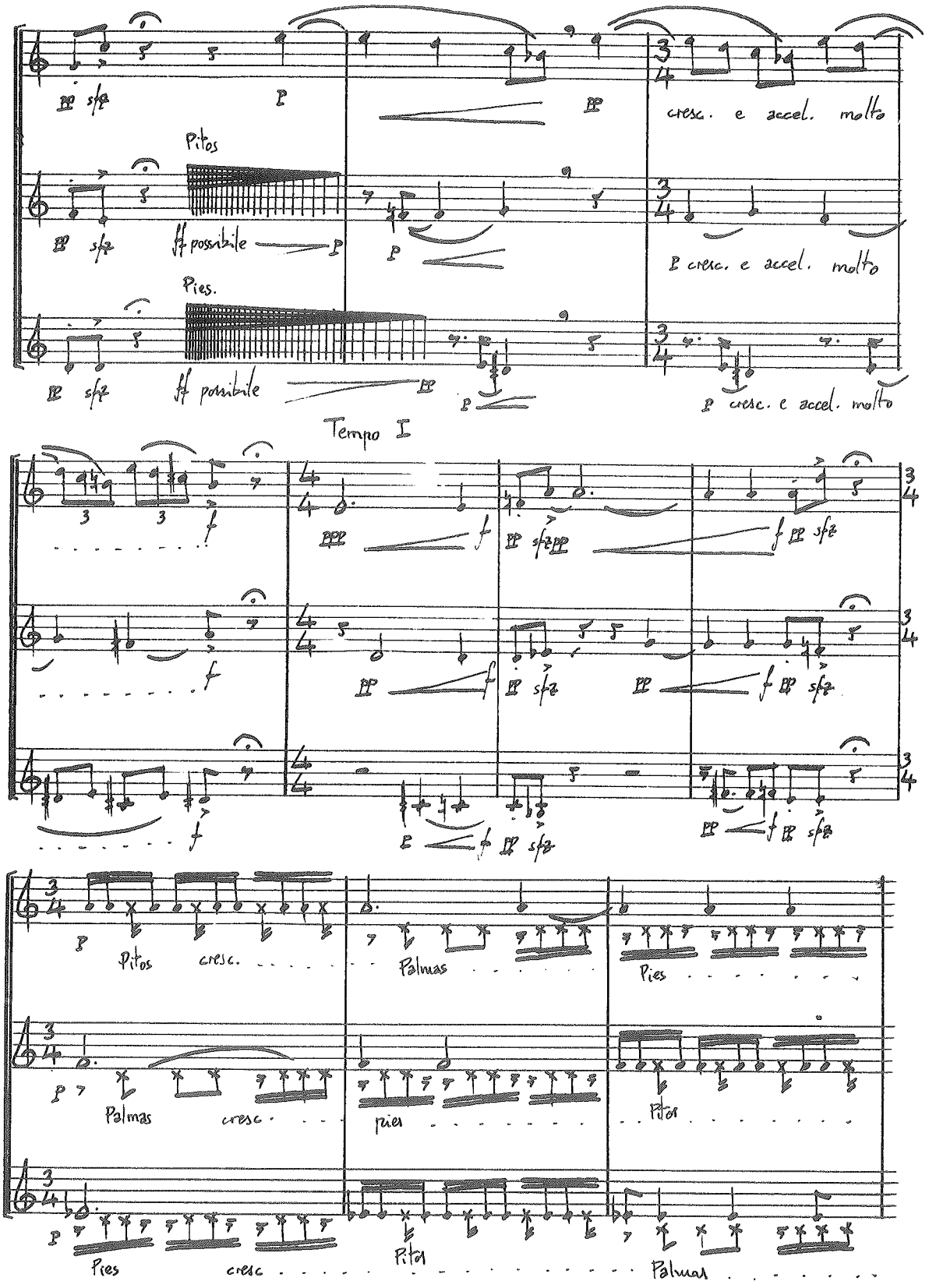


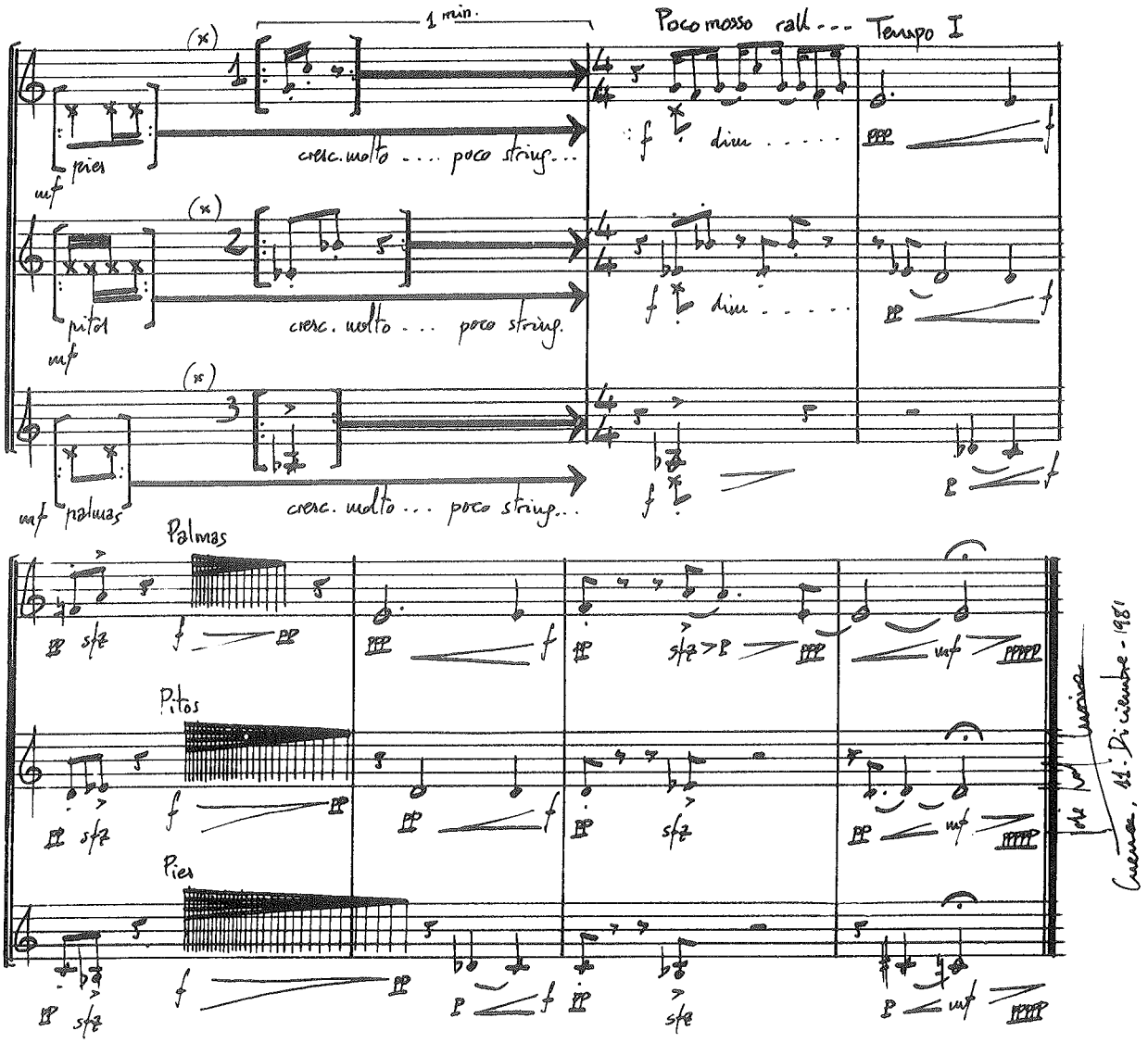


Y terminamos nuestro segundo libro de entonación con un ejercicio coral escrito expresamente para este fin por el compositor José Luis Turina[22]. Se trata —como hicimos al final del primer libro— de un puente con el siguiente texto, incluyendo algunas dificultades no tratadas hasta ahora. Observa la 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.



[22] 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 Ultima» (coro y percusión), «Punto de Encuentro» (orquesta), «Título a determinar» (septeto), «Ligazón» (ópera de cámara), etc.


Pitos
Pies.
cresc. e accel. molto
ff possibile
Tempo I
Palmas
Pies
cresc



(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.ª).

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

SEGUNDO CURSO:

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

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

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

TERCER CURSO:

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

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

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

CUARTO CURSO:

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

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

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

QUINTO CURSO: (En preparación.)

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

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

linea

© 1982 by José Luis Temes

© le 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.

e