



JOSE LUIS TEMES

**TRATADO
DE
SOLFEO
CONTEMPORANEO**
Ia

A Rosa

JOSE LUIS TEMES

**TRATADO
DE
SOLFEO
CONTEMPORÁNEO**

Ia: Teoría y comentarios

linea

I N D I C E

PRIMERA PARTE (Nociones básicas de escritura musical)

Fundamentos del sistema	8
La ligadura	13
El puntillo	14
La corchea	14
Compases de 2/4 y 3/4	15
El silencio de corchea	16
La negra con puntillo	17
La semicorchea	17
La subdivisión ternaria	18
El tresillo de corcheas	19
El cambio de compás	20

SEGUNDA PARTE (Ampliación teórica)

1. La Música. Una definición inútil	23
2. El Solfeo	23
3. Figuras musicales	23
4. Líneas divisorias	25
5. Ligaduras	26
6. Calderón	26
7. Compases de 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, 9/8 y 12/8	28
8. Compases incompletos	28
9. Contratiempos	29
10. Síncopas	30
11. Tonos, semitonos, alteraciones	31
12. Intervalos	33
13. Clave de Fa en cuarta línea	34
14. Tempo, aire o movimiento. El metrónomo. La Agógica	35
15. Matiz. La Dinámica	38
16. Escalas de Do Mayor y de La menor	39
17. Afinación absoluta	41

APENDICES

1. Notas partidas	42
2. Puntillo en el compás siguiente al de la nota que lo lleva	42

EL CUADERNO I A

La característica fundamental de este primer cuaderno consiste precisamente en ser el primer cuaderno. Y no es un mero juego de palabras: a la hora de plantearlo y redactarlo hemos tenido muy presente que se trata del primer contacto que vas a tener, amigo alumno, con el sistema solfístico de escritura musical.

El problema principal que plantea la confección de un texto así es, sin duda, que en Solfeo —como en otras muchas ciencias— todos los conceptos, sistemas y recursos que se manejan están íntimamente relacionados entre sí, por lo que a veces es muy difícil explicar ciertos temas sin hacer referencia casi obligada a otros conceptos paralelos. Pero, evidentemente, sería muy poco didáctico el tratar de explicar varios temas simultáneamente, por mucho que se complementen entre sí; de esa forma nunca seguiríamos un método en línea recta, sino que nos iríamos perdiendo cada vez más en digresiones y temas complementarios. De ahí que hayamos optado por dividir este cuaderno en dos partes.

En la primera encontrarás el camino directo a seguir para introducirte en el mecanismo básico de nuestro sistema solfístico, aun advirtiéndote que algunas de las explicaciones que planteamos en esta primera parte pueden parecer algo simplistas. Para compensar esa simplicidad y deliberada falta de profundidad teórica de la primera parte, la segunda te dará ya una visión más panorámica y global de los conceptos manejados en aquella, al mismo tiempo que te proporcionará información sobre otros temas complementarios, de conocimiento muy importante para el buen solfista.

Este texto I A se corresponde, como sabes, con el I B (primer cuaderno de Lectura, cuyo temario corre paralelo al de éste que tienes en la mano). Por si pretendes seguir simultáneamente ambos textos, al final de cada capítulo teórico de éste indicamos entre paréntesis los ejercicios que corresponden a ese tema en el I B, para que puedas practicarlos.

En el texto I C —que si quieres, puedes también trabajar simultáneamente, pero comenzándolo cuando tengas algo avanzado el estudio de los dos anteriores— encontrarás asesoramiento y ejercicios sobre la entonación medida, que constituye al fin y al cabo el objetivo último del Solfeo.

1. NOCIONES BASICAS DE ESCRITURA MUSICAL

Antes de entrar propiamente en el estudio básico del Solfeo, nos gustaría situar con una breve panorámica el tipo de trabajo que ahora nos disponemos a realizar.

Comencemos por decir que, aunque a partir del siglo xv el hecho de «escribir música» en un papel se convirtió en algo completamente normal, es lo cierto que la cultura occidental tardó muchos siglos en encontrar un procedimiento para perpetuar y transmitir gráficamente el arte de los sonidos. Y así como la Humanidad posee documentos literarios que se remontan a varios milenios antes de J.C., y que utilizan un sistema de escritura perfectamente acabado y preciso, los primeros documentos musicales escritos con una grafía más o menos inequívoca no son anteriores al siglo VIII de nuestra Era.

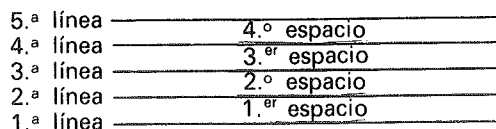
La notación *diastemática* —es decir, la que utilizamos comúnmente hoy día— no queda definitivamente fijada hasta los siglos xv-xvi; e incluso habrá que esperar hasta finales del xvii y comienzos del xviii para hallar las aportaciones teóricas definitivas sobre la construcción de la tonalidad moderna. En todo caso, y pese a lo costoso de su nacimiento, se puede afirmar que la escritura diastemática es uno de los grandes logros de la cultura occidental, como lo demuestra el hecho de que, una vez fijada, ha permanecido básicamente invariable hasta bien entrado nuestro siglo xx. Incluso hoy, y pese a que buen número de compositores han roto definitivamente con tal sistema, la escritura musical convencional ha sido enriquecida con ciertas aportaciones que la han renovado y revitalizado como para seguir siendo vehículo de plasmación musical de todos los compositores de una cierta estética. En resumen: simplemente el hecho de que con el mismo procedimiento básico de escritura se hayan compuesto el *Ave María*, de Vitoria y *Le Marteau sans Maître*, de Boulez; la *Missa Solemnis*, de Beethoven y *Ionisation*, de Varèse; *El Clave Bien Temperado*, de Bach y el *Pithoprakta*, de Xenakis, nos habla bien claro de lo importante para la cultura occidental del hallazgo del sistema de escritura musical que comenzamos a estudiar.

No obstante, para cierto tipo de estética característico de nuestro siglo, tal sistema de notación ha quedado desfasado e inservible, por lo que se ha recurrido a otros procedimientos que en muchos casos nada tienen que ver con la escritura convencional. A estos procedimientos nos referiremos con todo detalle en volúmenes posteriores de este Tratado, entre otras razones porque algunos de estos tipos de nuevas grafías están claramente basados en la escritura solfística tradicional, aunque sus conclusiones sean luego completamente diferentes. Téngase presente, insistimos, que incluso buena parte de la *música aleatoria*, de los *sistemas modulares* y de *anillos*, de la *métrica libre* o de la *música repetitiva*, se escriben con sistemas muy emparentados con el tradicional, si bien es cierto que enriquecido con ciertas modificaciones e innovaciones, a las que haremos referencia en su momento.

También es cierto por otra parte, y como repetidas veces han apuntado musicólogos y compositores, que el fenómeno se ha producido a veces a la inversa: el sistema de escritura musical utilizado en Occidente durante los últimos cuatrocientos años ha condicionado en buena medida el tipo de creación musical y, en ocasiones, limitado sus posibilidades de evolución por vetar tácitamente el empleo de cuantos recursos hubieran podido caer fuera de sus previsiones.

Pero aun admitiendo lo que de ciertas puedan tener tales «acusaciones» —extensibles no sólo a la escritura, sino a la teoría musical, la organología y el concepto mismo de estética musical— nadie puede negar que al comenzar a estudiar los mecanismos de la escritura musical diastemática, nos estamos

Para escribir estas notas en un papel no empleamos la escritura alfabética ordinaria, sino que nos valemos del *pentagrama*, que no es sino una pauta de cinco líneas horizontales y paralelas. Estas líneas (que numeramos siempre de abajo arriba, nunca al revés) dejan entre sí cuatro espacios interlineales:



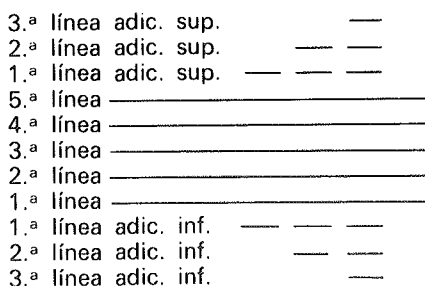
Determinemos ahora —en su momento explicaremos por qué— que una nota representada por un círculo situado en la segunda línea nos va a representar la nota Sol:



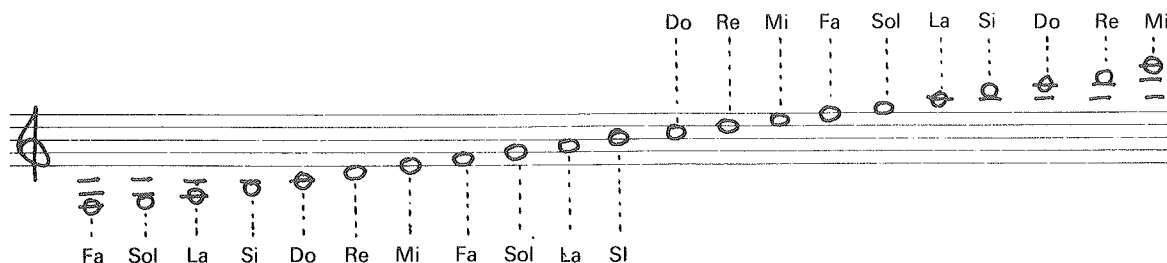
A partir de este punto de referencia, y respetando siempre el orden de las notas antes indicado, colocaremos las notas ascendente y descendente ocupando alternativamente una línea, un espacio, una línea, un espacio, etc. El resultado es el siguiente:



Pero encontramos un problema: en este gráfico hemos agotado las líneas y los espacios disponibles y sólo nos han cabido nueve notas. ¿Cómo seguir escribiendo series de notas hacia los graves (o sea, hacia abajo) y hacia los agudos (hacia arriba)? Muy sencillo: recurriendo a las *líneas adicionales*. Para ello escribimos por encima o por debajo del pentagrama cuantas rayitas necesitemos, como si fueran fragmentos de supuestas líneas anteriores o posteriores al pentagrama. Observa cómo se numeran:



De este modo, utilizando líneas adicionales (y, por supuesto, los espacios que éstas delimitan) podemos seguir colocando series de notas, según el sistema indicado arriba.



Así podríamos continuar escribiendo cuantas líneas adicionales necesitásemos por arriba o por debajo. Pero cuando éstas son excesivamente numerosas, la lectura se hace algo confusa, por lo que se recurre a otros procedimientos de los que hablaremos dentro de algún tiempo.

Una última indicación: puesto que el sistema que estamos estudiando para escribir las notas en la pauta tiene como punto de partida la nota Sol colocada en la segunda línea, debemos precisar al comienzo de cada fragmento escrito en tal sistema⁴ la indicación *Clave de Sol en segunda línea*, pues como en su momento explicaremos, existen otros posibles puntos de partida diferentes. Esta indicación se representa con el signo



y cuando lo veamos al comienzo de una partitura o fragmento, nos confirmará que vamos a leer en el sistema hasta aquí tratado.

b) La duración de los sonidos

Ya hemos encontrado un sistema para fijar gráficamente la altura de los sonidos; ahora debemos hallar otro para expresar la duración de cada uno de estos sonidos. Y, evidentemente, si queremos encontrar un sistema de medidas para la música, debemos comenzar por determinar previamente una *unidad de medida*.

Felizmente, el concepto *unidad de medida* en música es muy sencillo, por ser totalmente intuitivo, aunque quizá no hayas reparado nunca en él de una manera consciente. Por ejemplo, si estamos en una moderna sala de espera con música ambiental, es frecuente que —aun sin prestar atención a la música, o incluso leyendo una revista— llevemos con el pie el ritmo de la música que oímos. Otras veces acompañamos con palmas el estribillo de una canción en una reunión de amigos o una fiesta familiar. Con tales acciones —el golpecito del pie en el suelo, las palmadas— no estamos sino evidenciando los puntos en que se hallan las *pulsaciones* internas de la música (las partes del compás, como luego veremos), aunque no tengamos idea de técnica musical, ni mucho menos estemos siguiendo la partitura de la música que oímos.

Fíjate, pues, cómo en música no existe una unidad de tiempo prefijada, sino que es el propio discurso musical el que en cada caso nos va dando su propia unidad rítmica. Esta unidad de medida —cada golpecito del pie o cada palmada, siguiendo el ejemplo anterior— es lo que denominamos *pulsación*⁵.

Una audición musical más analítica nos deparará un segundo concepto: para ello, observemos que cuando seguimos un discurso musical controlando las pulsaciones, no todas ellas poseen igual acentuación interna; es decir, que existen unas pulsaciones con mayor acentuación que otras. Estas pulsaciones acentuadas se repiten siempre a igual distancia unas de otras en la música tradicional⁶. Unas veces, el acento se produce cada dos pulsaciones (es decir, una acentuada y otra no), otras cada tres (una acentuada y dos no), cada cuatro, cada cinco, etc. Este fenómeno lo podríamos expresar gráficamente de la siguiente manera (los signos ● indican las pulsaciones acentuadas):

⁴ Algunos copistas opinan que incluso debe colocarse al comienzo de cada renglón.

⁵ Sugerimos al profesor que proponga diversos ejemplos musicales evidenciando el concepto de «pulsación».

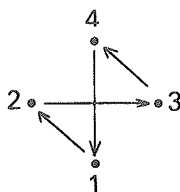
⁶ Insistimos en que los fundamentos que estamos exponiendo —ahora y en todo el I Curso— son los propios de las técnicas solfísticas tradicionales.

paramos del siguiente con una *línea divisoria*, es decir, con una línea que atraviesa perpendicularmente el pentagrama. Veamos algunos ejemplos¹⁰:



Probemos ahora a leer estos compases. Para ello, debemos marcar con nuestra mano cada parte del compás, valiéndonos de un pequeño golpecito o impulso de la mano en el espacio (equivalente al golpecito del pie o las palmadas de nuestro primer ejemplo), o incluso de un chasquido de los dedos medio y pulgar.

Por otro lado, y para poder evidenciar —tanto nosotros mismos como los músicos que eventualmente puedan estar tocando bajo nuestra dirección— si nos hallamos en la 1.^a, 2.^a, 3.^a ó 4.^a partes del compás, no debemos marcar todas las partes en el mismo punto del espacio, sino dibujar en el aire una cruz, de la siguiente forma:



De esta manera, todas las primeras partes coincidirán con un movimiento de la mano hacia abajo, las segundas a la izquierda, las terceras a la derecha y las cuartas arriba.

Observa que, a veces, en el discurrir de una obra musical, las pulsaciones siguen transcurriendo internamente, pero sin sonido alguno; es decir, que ocasionalmente podemos intercalar partes en silencio. Necesitamos, pues, de una serie de *figuras que teniendo duración no indiquen sonido*. Tal definición corresponde al concepto de *silencio*. Y las figuras que los representan son las siguientes:

Silencio que en 4/4 dura una parte: el *silencio de negra*, cuya representación es || (o J , en la música manuscrita).

Silencio que en 4/4 dura dos partes: el *silencio de blanca*, cuya representación es — .

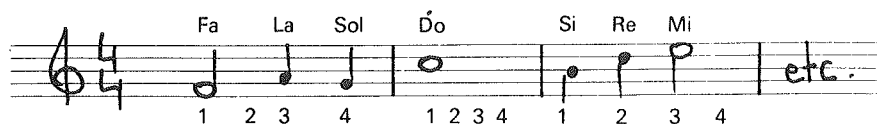
Silencio que en 4/4 dura cuatro partes: el *silencio de redonda*, cuya representación es — .

Existen, evidentemente, silencios de otras duraciones (tres partes, media parte, un cuarto, etc.), pero no trataremos de ellos hasta algo más adelante.

c) Combinación de ambos procedimientos

Como ya intuirás, el último paso que nos queda es el de simultanear lo tratado en los apartados a) y b); es decir, utilizar las figuras estudiadas colocando sus cabezas en un lugar u otro del pentagrama, según la altura o sonido que queramos expresar. Por ejemplo:

¹⁰ Por supuesto, en estos ejemplos no nos interesa el lugar en el pentagrama que ocupen las cabezas de las notas, pues nos estamos refiriendo únicamente a su aspecto métrico. Las escribimos en el tercer espacio por mera convención. Podemos leerlas con la sílaba «pa», «ta», etc.



De esta forma, habremos logrado un procedimiento o sistema para poder expresar gráficamente cualquier tipo de frase musical. Pero reflexionemos una vez más sobre el hecho de que este procedimiento —sencilísimo, una vez conocido— fue el resultado de cientos de años de evolución y búsqueda. A partir de ahora no iremos sino añadiendo posibilidades y variantes a las nociones dadas. (I B, ejemplos 26-36.)

LA LIGADURA

Cuando al valor de una nota le queremos añadir el valor de otra de su mismo nombre, empleamos la *ligadura*. Su expresión gráfica es una línea curva que abarca las cabezas de ambas notas:



En este ejemplo, a la duración del Fa blanca debemos sumar la duración del Fa negra, con lo que el Fa durará en total tres partes; es decir:



Las notas ligadas pueden encontrarse en cualquier parte del compás, e incluso cabalgar de uno al siguiente. La única condición es que siempre sean notas de igual sonido:



Observarás que cuando en la página 11 hablábamos de las diversas figuras y su duración, omitíamos la figura que dura tres partes en un compás de 4/4. Esto se debe a que, no existiendo ninguna figura que dure tres partes por sí misma¹¹, debemos recurrir a la ligadura para obtener tal valor. (I B, ejemplos 37-40.)

¹¹ Existe una equivalente: la blanca con puntillo, de la que hablaremos inmediatamente.

EL PUNTILLO



Cuando una nota está ligada a otra que representa la mitad del valor de aquélla, podemos abreviar la escritura colocando un pequeño punto (que por costumbre denominamos *puntillo*) detrás de la primera nota y omitiendo la segunda y su ligadura. Por ejemplo, los dos siguientes compases son idénticos:



Así pues, el puntillo nos indica que a la nota que lo lleva debemos darle su propia duración más la mitad de tal duración. El puntillo puede ir aplicado a cualquier figura o silencio, aunque por el momento, y dados los escasos recursos de que aún disponemos, lo practicaremos únicamente aplicado a la blanca y su silencio¹². Quede bien entendido que hoy día no existe ninguna diferencia entre escribir una nota ligada a otra que dura la mitad o utilizar el puntillo aplicado a la primera. (I B, ejemplos 41-44.)

LA CORCHEA

Hasta el momento hemos estudiado las figuras que en un compás de 4/4 duran una, dos, tres y cuatro partes. Pero cada parte de este compás también es susceptible de ser dividida en mitades, cuartos, octavos, etc., para lo que empleamos distintos tipos de figuras que iremos viendo poco a poco.

Comencemos por la *corchea*, que es la figura que dura media parte en un compás de 4/4. Su grafía es  o bien . Como las corcheas se presentan muy frecuentemente agrupadas de dos en dos, también se suelen escribir uniéndolos los corchetes¹³ de dos corcheas consecutivas:



O también uniéndolos de cuatro en cuatro:



O en general, con cualquier combinación que resulte clara a la vista para identificar las partes. Quede claro, insistimos, que el que las corcheas aparezcan sueltas o unidas en cualquier combinación es sólo un problema de claridad de escritura, pues el resultado sonoro es siempre el mismo¹⁴. (I B, ejemplos 45-50.)

¹² Antiguamente se utilizaba con frecuencia el puntillo colocado en el compás siguiente de la nota que lo lleva. Ver Apéndice 2 (pág. 42).

¹³ Como verás en la pág. 24, el corchete es la rayita que diferencia la negra de la corchea.

¹⁴ No obstante, con la práctica verás que hay situaciones rítmicas que aconsejan —y en ocasiones, exigen— una unión o separación determinada de los corchetes. Ver página 24.

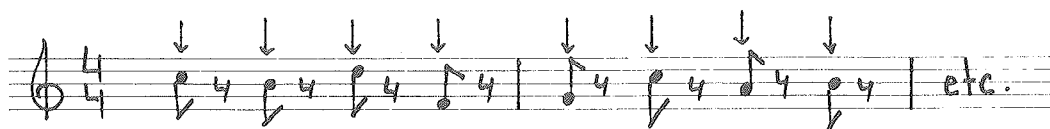
ción complementaria sobre estos compases y en el cuaderno I B, ejercicios para practicarlos. (I B, ejemplos 51-59.)

EL SILENCIO DE CORCHEA

Sigamos conociendo las diversas figuraciones y silencios. El silencio de corchea —cuya grafía es γ , o más simplificada γ — vale la mitad que el de negra, o sea, media parte en compás 4/4. Para el principiante, sin embargo, su tratamiento es diferente según se halle en la primera mitad de la parte o en la segunda, es decir, según que aparezca primero la corchea y después el silencio de corchea, o viceversa.

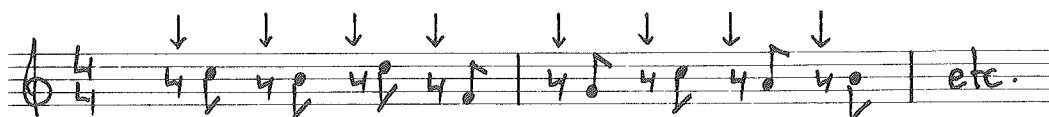
a) El silencio de corchea en la segunda mitad

Esta primera posibilidad no plantea gran problema, pues debemos atacar la nota al atacar la parte y dejar en silencio la segunda mitad. Es como si leyésemos negras, pero dándoles la mitad del valor. (I B, ejemplos 60-64.)



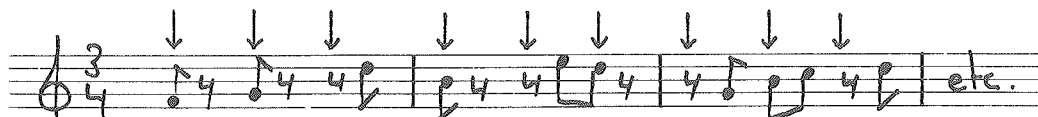
b) El silencio de corchea en la primera mitad

Es el caso de las llamadas *notas a contratiempo*: la primera mitad de la parte permanece en silencio, y atacamos la corchea en la segunda mitad. Este ataque a contratiempo suele presentar algún problema al alumno, pues es la primera vez que practica una nota cuya percusión no coincide con el ataque de una parte. Veamos algunos ejemplos de corcheas a contratiempo; en ellos, la flecha indica el lugar que corresponde al inicio de cada parte:



Si te es más cómodo, puedes practicar estos supuestos con ayuda de algún «truco» que te pueda indicar tu profesor —por ejemplo, pronunciar el sonido «un» para marcar el silencio de corchea—, pero no lo hagas más difícil de lo que realmente es. Te desaconsejamos completamente el método de respirar bruscamente en el silencio. Si no le das excesiva importancia ni tensión, te darás cuenta de que en realidad es mucho más sencillo de lo que puede parecer. (I B, ejemplos 65-68.)

Evidentemente, en un fragmento musical pueden aparecer entremezcladas corcheas a tiempo y corcheas a contratiempo. En ese caso, debemos poner atención para distinguir con la vista cuáles son de uno y de otro tipo. (I B, ejemplos 69-70.) Por ejemplo:



LA NEGRA CON PUNTILLO

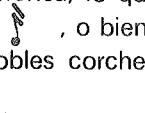

Al haber tratado ya sobre la figura que dura media parte, podemos practicar el puntillo aplicado a la negra (que vale, claro está, parte y media en este tipo de compás). Pueden ir seguidos de una corchea o de un silencio de corchea. Ejemplos:



Observa que las corcheas que siguen a las negras con puntillo (el Si y el Fa, en el anterior ejemplo) participan de alguna forma de las características de las notas a contratiempo, por darse en fracción débil. Sin embargo no son propiamente contratiempos, pues para ello tendrían que ir anteceditas de un silencio que ocupara la fracción fuerte, como se explica en la pág. 29. (I B, ejemplos 71-75.)

(Si estás siguiendo simultáneamente a este cuaderno los ejercicios contenidos en el cuaderno I B, iniciarás ahora la práctica de la «sincopa». La explicación de ese tema la tienes en la página 30 de este mismo método; pero nosotros seguimos adelante para no perdernos de nuestro camino de nociones básicas de escritura musical.)

LA SEMICORCHEA

Incorporamos ahora una nueva figura: la *semicorchea*. Ya conocíamos la redonda, que dura el doble de la blanca, que a su vez dura el doble de la negra, que a su vez dura el doble de la corchea; pues bien, la *semicorchea* dura la mitad de una corchea, lo que equivale a un cuarto de parte en los compases que estamos trabajando. Su grafía es , o bien , siendo también frecuente que aparezcan unidas de cuatro en cuatro por sus dobles corchetes, como ya se dijo para las corcheas:



En el cuaderno de lectura se trabaja primero el caso más sencillo, es decir, aquél en que aparecen las cuatro *semicorcheas* seguidas, formando una parte de compás, sin equivalencias ni silencios. (I B, ejemplos 80-83.)

Veamos ahora una posible variante: el caso en que se presenta una corchea seguida de dos *semicorcheas*, sumando entre todas una parte de compás (del tipo de compases que estamos trabajando). Esta combinación admite varias escrituras:



Las cuatro partes del compás anterior son idénticas. En todas, la primera mitad está ocupada por una corchea, y la segunda por dos *semicorcheas*. Observa también que de las cuatro formas de escritura, la más clara a la vista es, sin duda, la que hemos utilizado para la segunda parte, por lo que en la práctica es mucho más frecuente que las demás. (I B, ejemplos 84-87.)

Obtenemos otra variante cuando invertimos esta figuración que acabamos de ver, es decir, cuando aparecen primero las dos semicorcheas y después la corchea. (I B, ejemplos 88-91.)



Su práctica es similar a la primera variante, pero a la inversa, puesto que el ataque coincide con la primera de las dos semicorcheas. Es importante practicar estas tres fórmulas con semicorcheas ($\overline{\overline{\text{}}}$, $\overline{\overline{\text{}}}$, $\overline{\overline{\text{}}}$) en ejemplos que las presenten indistintamente, con lo que nos acostumbramos a distinguir visualmente unas fórmulas de otras. En el libro de lectura encontrarás ejercicios de este tipo. (I B, ejemplos 92-96.)

LA SUBDIVISION TERNARIA

Habrás observado que cada parte de los compases que hemos trabajado hasta ahora —2/4, 3/4 y 4/4— la hemos dividido en mitades, cuartos, etc. Por ello, clasificamos a estos compases como de *subdivisión binaria*. Pero existe otro tipo de compás cuyas partes son susceptibles de división en tercios, sextos, etc., y a ellos les denominamos compases de *subdivisión ternaria*.

Para apreciar la diferencia, tomemos como ejemplo el compás de dos partes. Si es de subdivisión binaria, este compás se denomina, como hemos visto, compás de 2/4. En él, cada parte (una negra) es susceptible de dividirse en mitades (dos corcheas), cuartos (cuatro semicorcheas), etc. Por ejemplo:



En contraposición, tomemos el compás de dos partes de subdivisión ternaria (que, como en seguida veremos, se denomina compás de 6/8). En cada parte de este compás entra una negra con puntillo, susceptibles de subdivisión en tercios (tres corcheas), sextos (seis semicorcheas), etc. Por ejemplo:



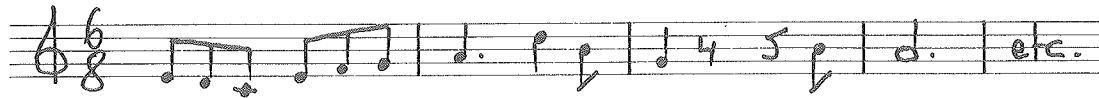
En todo caso —tengamos esto bien claro— la semicorchea sigue valiendo la mitad de una corchea; ésta, la mitad de una negra; ésta, la mitad de una blanca; y ésta, la mitad de una redonda. La diferencia está, pues, en que en los compases de subdivisión ternaria que empezamos a trabajar ahora, cada parte no está ocupada por una negra (como en el 2/4, 3/4 y 4/4), sino por una negra con puntillo.

Pero por encima del aspecto puramente matemático o técnico, es muy importante sentir la diferencia expresiva entre los compases de subdivisión binaria y los de subdivisión ternaria. Aconsejamos a tu profesor que, simultáneamente a la realización de los ejercicios correspondientes a este tema, te hiciese oír —por medio de grabaciones, voz, piano o cualquier otro medio— diversos fragmentos musicales en una y otra subdivisión, para ir acostumbrándote el oído a distinguir ambos tipos de compás. Por otra

parte, y como se detalla en la página 28, la subdivisión ternaria sugiere un sentimiento interno de partes fuertes y débiles muy diferente al de la subdivisión binaria.

La denominación numérica de los compases de subdivisión ternaria, que vamos a trabajar en este primer curso, es la siguiente:

Al compás de dos partes de subdivisión ternaria le denominamos —en su momento veremos por qué— compás de 6/8 (seis por ocho). Ejemplo:



Al compás de tres partes de subdivisión ternaria le denominamos compás de 9/8 (nueve por ocho). Ejemplo:



Al compás de cuatro partes de subdivisión ternaria le denominamos compás de 12/8 (doce por ocho). Ejemplo:

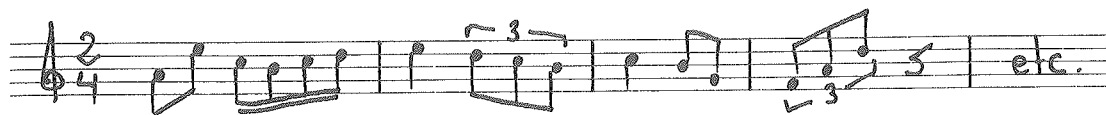


En los ejercicios 97 al 124 del libro de lectura se practican las figuraciones más sencillas, características de estos compases.

EL TRESILLO DE CORCHEAS

Según queda claro en el apartado anterior, la diferencia técnica entre los compases de subdivisión binaria frente a los de subdivisión ternaria es que en los primeros entran dos corcheas por parte, mientras que en los segundos entran tres. (Esta afirmación debe tomarse referida sólo a los compases que hemos estudiado en este primer curso, pues no es válido para muchos otros casos.) Pero existe el caso en que excepcionalmente podemos incluir tres corcheas en una parte de compás de subdivisión binaria; o bien dos únicas corcheas en un compás de subdivisión ternaria. La práctica de este segundo caso la posponemos hasta el segundo curso. Ahora nos centraremos únicamente en el estudio del primero.

Para incluir tres corcheas en una parte de compás de subdivisión binaria, recurrimos al llamado *tresillo de corcheas*. Y con ese fin, colocamos en la escritura una llave o «atolada» sobre las tres corcheas objeto de la excepción y la indicación numérica «3», como se ve en el siguiente ejemplo:



Con ello, indicamos que vamos a incluir excepcionalmente tres corcheas donde sólo corresponderían dos. El comportamiento interno de estas tres corcheas es idéntico al que correspondería a una parte de compás de subdivisión ternaria. Pero al margen del aspecto matemático o técnico, hemos de asimilar el tresillo de corcheas de tal forma que sintamos el cambio de funcionamiento interno del discurso musical al incorporar momentáneamente una subdivisión excepcional. Es como si el pasaje que viene funcionando en subdivisión binaria «pidiese prestado» su carácter rítmico a la subdivisión ternaria para utilizarlo durante una parte de compás. (I B, ejemplos 144-148.)

Tengamos también bien claro que el que llamemos al tresillo *grupo especial, grupo excepcional, valor irregular*, etc., no quiere decir que no podamos utilizarlo con la frecuencia que precisemos, es decir, que en una obra musical pueden aparecer tantos grupos de este tipo como el compositor estime necesario, sin restricción alguna. A veces, una obra transcurre con decenas y decenas de compases en tresillos ininterrumpidos.

El tresillo de corcheas es susceptible de combinar las diferentes fórmulas rítmicas características de la subdivisión ternaria, de modo que el siguiente pasaje, por ejemplo, sería perfectamente correcto:



Sin embargo, no practicaremos estas variantes hasta el comienzo del segundo curso, donde trataremos también —como ya adelantábamos— el caso contrario al tresillo de corcheas (es decir, el *dosillo*), consistente en la inclusión excepcional de una parte de subdivisión binaria dentro de un compás de subdivisión ternaria.

EL CAMBIO DE COMPAS

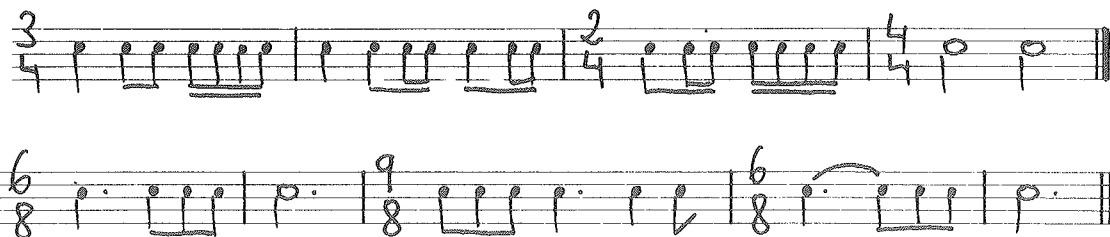
En la escritura tradicional —entendiendo por tal la correspondiente a los siglos XVII al XIX, ambos inclusive— no es frecuente el cambio de numeración de compás en el transcurso del discurso musical, sin que medie al menos una pausa, un cambio de concepto o una modificación del «tempo»¹⁶. Sin embargo, en la música de nuestro siglo es muy frecuente el cambio súbito de compás en una misma frase o concepto expresivo. Especialmente a partir de Stravinsky, el cambio de tipo de compás es algo totalmente normal y llega a su mayor frecuencia en autores como Boulez, en algunas de cuyas obras es difícil encontrar más de cinco o seis compases consecutivos de la misma tipología.

Por ello, debemos irnos acostumbrando a no dar ninguna importancia al cambio súbito de compás. Comoquiera que hasta el momento hemos practicado únicamente seis compases de los muchos posibles, sólo se nos pueden presentar por ahora los siguientes tres casos cuando se produce un cambio de compás:

- a) Pasar de subdivisión binaria a subdivisión binaria o de subdivisión ternaria a subdivisión ternaria.

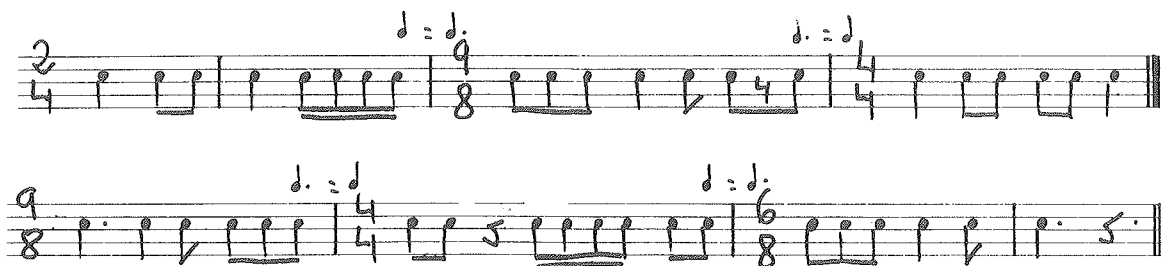
¹⁶ Como verás en la pág. 35, *tempo* quiere decir velocidad, en términos musicales.

Este supuesto no plantea ningún problema, pues al ser de igual subdivisión ambos compases, sólo variará el número de partes por compás. He aquí algunos ejemplos:

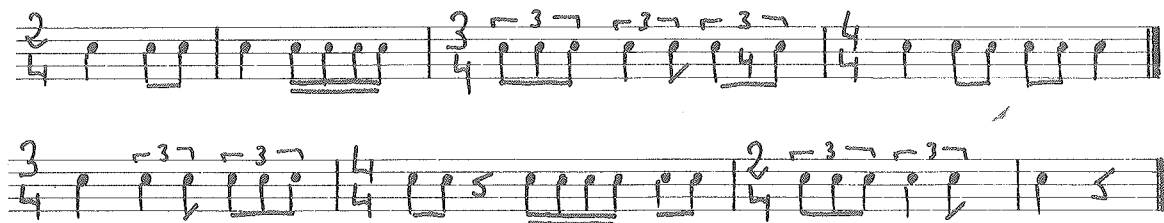


- b) Pasar de subdivisión binaria a subdivisión ternaria, o viceversa, manteniendo la igualdad de pulsación o parte.

En este caso cambiamos de un compás donde se incluían dos corcheas por parte a otro donde no se incluyen tres, o viceversa. Pero al indicar que este paso se hace con igualdad de parte o pulsación, resulta que cada parte (o pulso) del compás precedente debe ser igual a cada parte (o pulso) del nuevo. Por ello, las corcheas del compás de subdivisión ternaria habrán de ser más breves que las del de subdivisión binaria. Este tipo de cambio se indica con la equivalencia $\text{♩} = \text{♩}$, o bien $\text{♩} = \text{♩}$, situada sobre la línea divisoria objeto del cambio:



Observarás al analizar estos últimos ejemplos que el resultado rítmico es el mismo que si escribiésemos todos los compases en subdivisión binaria y utilizásemos tresillos en cada parte de compás que en el ejemplo corresponde a subdivisión ternaria. O sea, que los dos ejemplos anteriores podríamos escribirlos también de la siguiente forma, con idéntico resultado sonoro:



- c) Pasar de subdivisión binaria a subdivisión ternaria, o viceversa, manteniendo la igualdad de la corchea.

Los posibles cambios de compás son los mismos en este caso, pero al indicárcenos que «corchea es igual a corchea», es esta figura la que debemos mantener invariable en duración, con lo que

cada parte de compás de subdivisión ternaria será más larga que cada parte de subdivisión binaria.

Para indicarnos que debemos proceder conforme a este tercer apartado, en la partitura se nos presenta la indicación $\text{♪} = \text{♪}$ («corchea igual corchea»). No obstante, y comoquiera que este tipo de equivalencia es muchísimo más frecuente que la señalada en b), cuando lleguemos a un cambio de compás sin indicación alguna, hemos de sobreentender que la corchea de uno es igual a la del siguiente. Veamos algunos ejemplos:



La práctica de este caso c) la pospondremos para el segundo curso, por requerir algo más de habilidad solfística. En los ejercicios del cuaderno IB se practican los casos a) y b), que son los más sencillos. (I B, ejemplos 156-163.)

2. AMPLIACION TEORICA

Como adelantábamos en la introducción, una vez que nos hemos servido de ciertos conceptos y términos básicos para iniciarnos en el mecanismo de la escritura solfística, dedicaremos la segunda parte de este cuaderno a ampliar y recopilar, ya con una mayor panorámica, las nociones teóricas propias de este I Curso. En todo caso, evitaremos el exceso de tecnicismo académico, pues en nuestra opinión el objetivo de este primer nivel debe ser familiarizarte de una manera natural y desenfadada con el funcionamiento de nuestro sistema de escritura musical, tomándolo poco más que como un «juego». En cursos posteriores tendremos ya ocasión de entrar en profundidades teóricas.

1. La Música. Una definición inútil

Un tratado teórico sobre una determinada ciencia debe comenzar, se supone, con la definición o delimitación de esa ciencia. De hecho, y en nuestro tema, la práctica totalidad de las Teorías de la Música comienzan definiendo el arte musical. Pero quien escribe estas líneas no se siente ni con la autoridad ni con la pedantería que supondría inventar a estas alturas una definición supuestamente válida para todas las interpretaciones posibles del término «Música» en su concepción actual y más amplia.

Pero por otra parte, tampoco creemos que encontrar tal definición nos fuera a iluminar mucho en nuestro camino hacia la comprensión de la técnica solfística. Nos permitiremos, pues, esquivar la definición de música, objetivo que creemos tan ambicioso como inútil. Y cada cual que tenga el concepto de «música» que crea más adecuado.

Recomendamos, no obstante, al curioso de estos temas que consulte cuantos tratados de teoría musical tenga a su alcance, en la seguridad de que en algunos de ellos encontrará definiciones del concepto «Música» ciertamente pintorescas, aunque —claro está— dignas de todo respeto: «Expresión por medio de sonidos, de los más íntimos sentimientos del alma»; «Expresión de lo bello y sublime por medio de la eterna armonía de los sonidos», etc.



2. El Solfeo



Más fácil parece definir la ciencia del «Solfeo», aunque tampoco hay coincidencia absoluta entre los tratadistas. Sin entrar en polémicas, lo que nosotros queremos dejar claro es que vamos a tratar siempre el Solfeo visto desde el ángulo de la lectura y escritura musicales *en la práctica y en la actualidad*.




En otras palabras: lo que nosotros fundamentalmente vamos a intentar con estos textos es enseñarte a leer y escribir música, y a mostrarte los presupuestos teóricos que condicionan las grafías musicales. Partiremos de los sistemas tradicionales, para evolucionar hacia los logros de nuestro siglo y las nuevas grafías y planteamientos de la música de hoy mismo.



3. Las figuras musicales



La serie completa de las figuras que utilizamos en el sistema de la escritura convencional es la siguiente:



Redonda (), y su silencio ()



Blanca (), y su silencio ()

Negra (), y su silencio ( ó )

Corchea (), y su silencio ()

Semicorchea (), y su silencio ()

Fusa (), y su silencio ()

Semifusa (), y su silencio ()

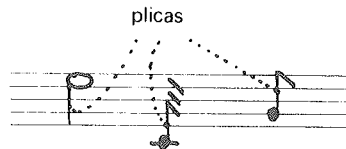
Cada figura dura el doble de la que le sigue.

Sus grafismos comprenden tres partes:

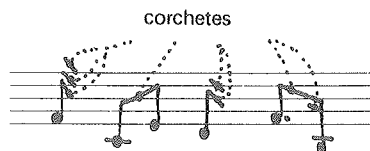
a) *Cabeza*: que indica la altura de la nota en el pentagrama.



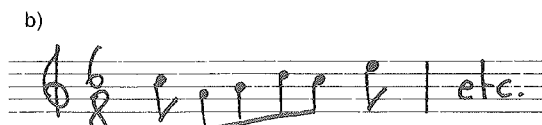
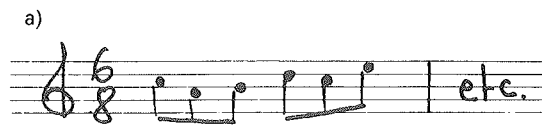
b) *Plica*: o barra que parte de la cabeza de todas las figuras, excepto de la redonda (que carece de ella). Cuando la cabeza se halla en la mitad inferior del pentagrama, solemos trazar la plica por la derecha y hacia arriba. Cuando está en la mitad superior, por la izquierda y hacia abajo:



c) *Corchete*: que parte de la plica y distingue entre sí las corcheas (1 corchete) de las semicorcheas (2 corchetes), de las fusas (3 corchetes), de las semifusas (4 corchetes). Cuando los corchetes van sueltos, se trazan siempre hacia la derecha.

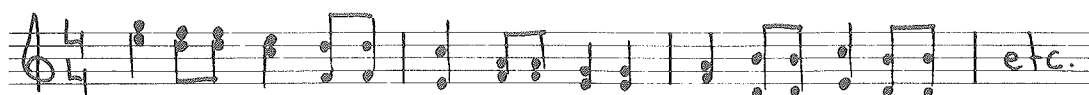


Como se dijo en su momento, los corchetes pueden unirse entre sí formando agrupaciones de figuras, cuyo número vendrá aconsejado por la mayor claridad visual de la escritura del pasaje. Por ejemplo, en los siguientes supuestos, la escritura señalada con a) es mucho más aconsejable que la de b), aunque ambas son teóricamente correctas:



Sólo en ciertos casos de la escritura vocal —que trataremos en el tercer curso— y en algunos supuestos de la llamada «métrica indicada» —moderno procedimiento que no veremos hasta el libro IV A— se exige necesariamente una cierta unión o separación de las figuras que llevan corchete.

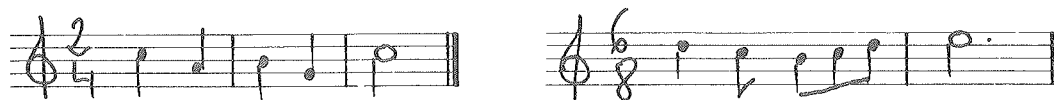
En los instrumentos polifónicos (es decir, en aquellos que pueden producir varios sonidos simultáneamente), es frecuente el uso de figuras que tienen varias cabezas:



Evidentemente, la figura con dos cabezas indica que debemos ejecutar simultáneamente la totalidad de las notas expresadas en tales cabezas, y darles la duración que represente la figura a que vaya unida cada una.

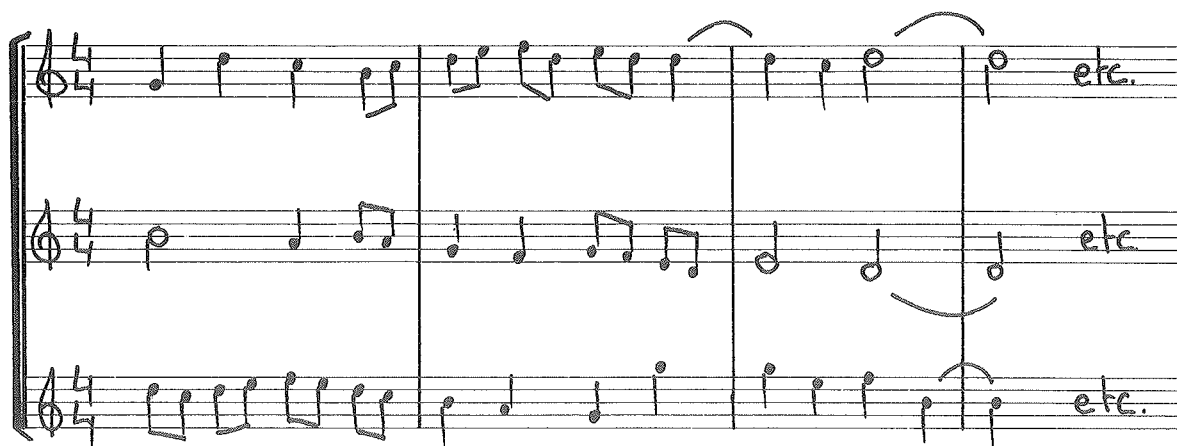
4. Líneas divisorias

Como se dijo en su momento, las líneas divisorias son rayitas que atraviesan perpendicularmente el pentagrama, y sirven para separar los compases entre sí. Cuando queremos indicar el final de una obra o fragmento musical cerrado, debemos utilizar la doble línea divisoria ¹⁷. En este caso, y como se observa en el siguiente ejemplo, la segunda línea suele ser algo más gruesa que la primera:



Cuando escribimos música a varias pautas simultáneas, las líneas divisorias deben coincidir verticalmente delimitando los compases simultáneos. Incluso a veces —como en el siguiente ejemplo— se prolongan entre uno y otro pentagrama. Obsérvese de paso que en estos supuestos ejemplos polifónicos debemos guardar las correspondencias métricas de las partes del compás entre unas y otras pautas:

¹⁷ Más adelante veremos otros casos en que también se emplea doble línea.



En el apéndice 1 de este mismo cuaderno se trata la posibilidad —hoy en claro desuso— de escribir notas sobre las líneas divisorias. Te aconsejamos su lectura y práctica, pues ocasionalmente la podemos encontrar en ediciones antiguas.

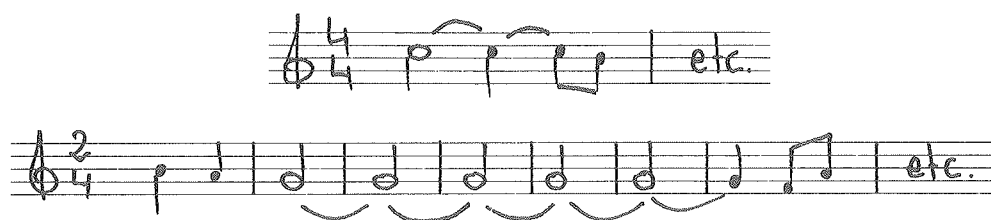
5. Ligaduras

A lo expuesto en su lugar sobre las ligaduras, debemos añadir dos notas complementarias:

Primera, aclarar que de lo que aquí se trata es de la llamada *ligadura métrica*, que nada tiene que ver con la *ligadura expresiva* o *de articulación*. Esta última (de la que trataremos en el II Curso) puede unir notas de distinto nombre y no nos indica que a un valor tengamos que sumar el de la nota siguiente, sino que debemos articular todas las notas que abarca, sin interrupción de sonido.

Segunda, que existe también la posibilidad de utilizar la ligadura métrica para ligar no sólo dos notas, sino tres, cuatro o cuantas queramos, siempre que todas ellas sean del mismo nombre. Para ejecutarlas nos basta sumar a la primera el valor de todas las demás. En *partes de orquesta* es relativamente frecuente el pasar muchos compases (a veces, hasta veinte o treinta) con la misma nota ligada. Es lo que se llama *nota tenida*.

He aquí algún ejemplo de ligadura de más de dos notas:



6. Calderón

Como hemos dejado sentado desde el principio, todas las partes de un mismo compás —del tipo de los trabajados en este curso— han de ser exactamente iguales de duración a lo largo de un discurso musical. Por ello, cuando solfeamos no debemos dar a unas partes mayor duración que a otras.

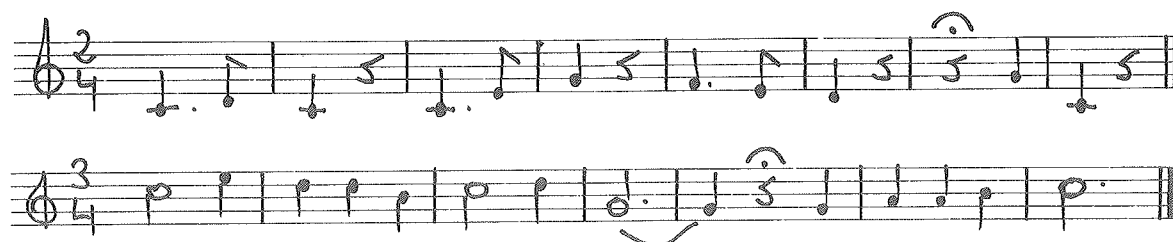
Esto tiene una sola excepción: el *calderón*¹⁸. Cuando encontramos un calderón sobre una nota, debemos dar a esa nota una duración mayor que la que representa, suspendiendo momentáneamente la marcha de las pulsaciones o partes, pues el discurso musical así lo requiere (a juicio del compositor, naturalmente, pues tales suspensiones son muy subjetivas). El tiempo exacto que debemos detenernos en esa nota que lleva el calderón queda al criterio del intérprete; si tal intérprete es un grupo o una orquesta, cada instrumentista deberá prestar atención al director, a la espera de que reanude la marcha normal del compás. El calderón tradicional (pues existen modificaciones actuales que veremos en su momento) se representa con el signo \frown ó \smile .



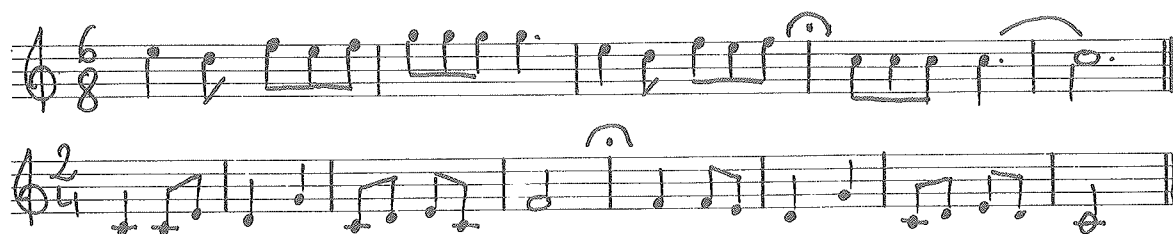
Cuando el calderón se encuentra sobre una nota que dura más de una parte, se entiende tradicionalmente que debe prolongarse la última de esas partes:



El calderón puede también colocarse sobre un silencio:



O incluso sobre una línea divisoria, en cuyo caso nos indica que debemos interrumpir en silencio el transcurso musical al finalizar el compás anterior y reanudarlo después con el compás siguiente:



¹⁸ O «corona», en algunos textos antiguos; hoy día tal nombre está en desuso.

7. Compases de 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, 9/8 y 12/8

En este I Curso estamos manejando, como habrás observado, nada más que seis de los muchos compases existentes: tres de subdivisión binaria y tres de subdivisión ternaria, cuya nomenclatura y correspondencia de partes es la siguiente:

	Subd. binaria	Subd. ternaria
2 partes	2/4	6/8
3 partes	3/4	9/8
4 partes	4/4	12/8

En estos y en todos los compases existe, como se adelantó en su momento, una diferenciación rítmica entre partes fuertes y débiles, es decir, entre aquellas partes sobre las que recae un cierto acento y aquellas otras que separan o preparan las partes acentuadas:

En los compases de dos partes (sean de una u otra subdivisión), la primera es fuerte y la segunda débil.

En los compases de tres partes, la primera es fuerte; la segunda, débil; y la tercera, más débil aún.

En los compases de cuatro partes, la primera es fuerte; la segunda débil; la tercera, semi-fuerte (es decir, que tiene un cierto acento, pero sin llegar a ser tan fuerte como la primera); y la cuarta es la más débil de todas.

A su vez, y comoquiera que cada parte de los compases estudiados es susceptible de subdividirse en fracciones (dos para los de subdivisión binaria, tres para los de subdivisión ternaria), resulta que estas subpartes o fracciones también tienen diferente carga de acentuación rítmica:

En los compases de subdivisión binaria, la primera mitad de cada parte es fuerte; la segunda, débil.

En los compases de subdivisión ternaria, la primera fracción de cada parte es fuerte; la segunda, débil; y la tercera, la más débil de todas.

No obstante, y pese a ser importante el conocimiento teórico de estos aspectos, lo realmente útil es que te vayas familiarizando con cada uno de los diversos compases con los que vamos trabajando y con su ritmo y sentimiento internos; y, sobre todo, que te vayas acostumbrando a identificar con la simple audición de un hecho musical el tipo de compás en que correspondería escribirlo.

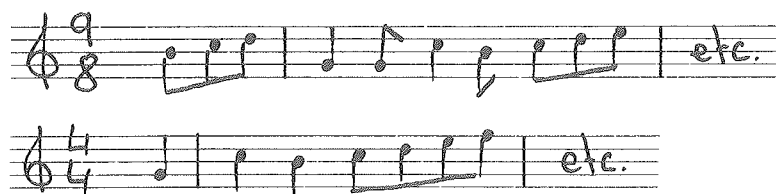
8. Compases incompletos

Existe un solo caso en la música tradicional¹⁹ que nos autoriza a escribir en un compás figuras cuya suma de duraciones sea inferior a las propias del compás; por ejemplo, incluir una sola negra en un 3/4, tres únicas corcheas en un 6/8, etc. Se produce este caso cuando al inicio de una obra o fragmento, el primer compás comienza con silencios en una o varias de sus partes:

¹⁹ En la música actual pueden darse a veces otros casos.



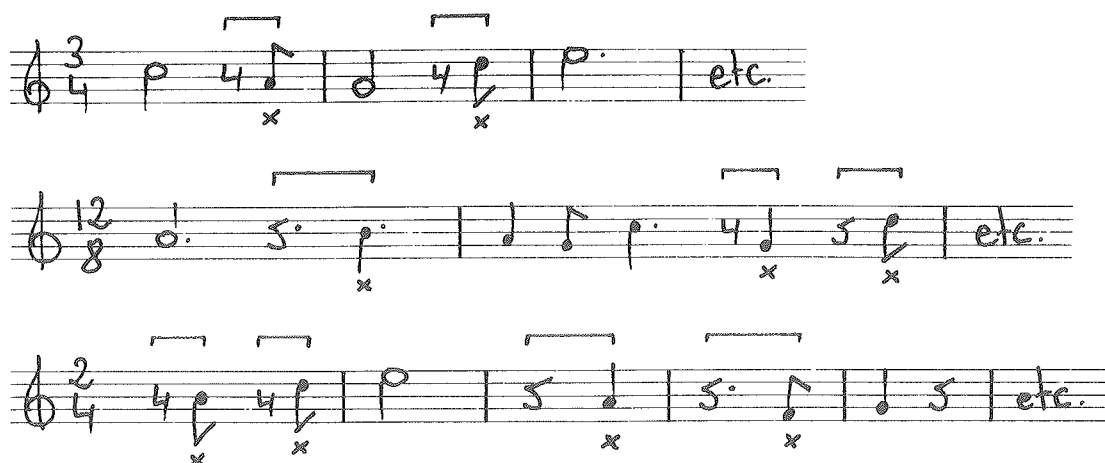
En tales supuestos, se pueden suprimir los silencios de inicio, dando como resultado un compás con menos valores de los propios²⁰. Es decir, que los anteriores ejemplos resultarían de la siguiente forma:



Las notas del compás incompleto (que van siempre en partes o fracciones débiles), constituyen lo que se denomina *anacrusa*.

9. Contratiempos

Llamamos *nota a contratiempo* —o simplemente *contratiempo*— a toda nota que ocupa parte o fracción débil y va antecedida de un silencio que ocupa la parte o fracción fuerte. He aquí algunos ejemplos, en los que las notas señaladas constituyen contratiempo:



El principiante suele tener alguna dificultad para leer notas a contratiempo cuando se enfrenta a ellas por primera vez; pero —como dijimos en la primera parte, cuando hablamos de los silencios de cor-

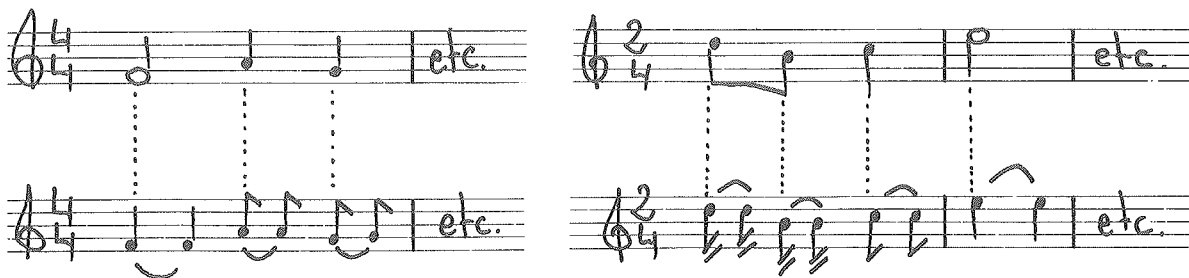
²⁰ En el II Curso veremos que existe una cierta diferencia entre respetar los silencios o dejar el compás incompleto. También trataremos de las posibles implicaciones que esta licencia puede tener de cara a posibles repeticiones del fragmento que comienza con el compás incompleto.

chea— aconsejamos que no se las tenga ningún «miedo», pues si se leen con naturalidad y sin artificiosidades, resultan tan naturales como las notas a tiempo.

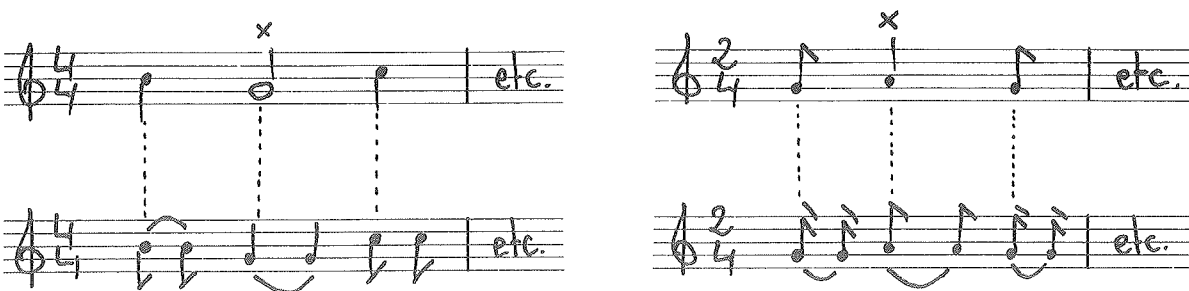
Cabría hacer algunas diferenciaciones teóricas sobre las notas a contratiempo, en función de su duración, proporción, etc.; pero no hablaremos de ello hasta el cuaderno III A.

10. Síncopas

La *síncopa* se define tradicionalmente como «la nota cuya primera mitad corresponde a una parte o fracción débil, o más débil que la segunda». Esto parece algo enrevesado, pero no lo es. Veamos: si descomponemos en dos mitades cualquiera de las figuras de los siguientes ejemplos —en los que no hay síncopa alguna—, observaremos que la primera mitad de cada figura corresponde siempre a una parte o fracción más fuerte que la segunda (si tienes alguna duda, puedes repasar lo dicho sobre partes y fracciones fuertes y débiles en la página 28 de este mismo cuaderno):

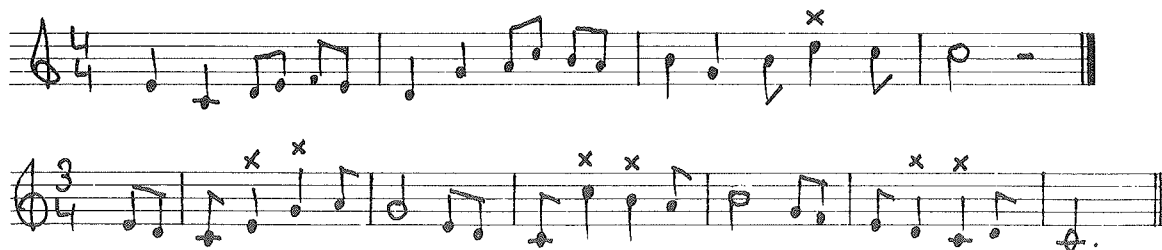


Sin embargo, observa que en los próximos supuestos, hay figuras cuya primera mitad se encuentra en una parte o fracción más débil que la segunda. Esas notas (que señalamos con una cruz) si constituyen síncopa:



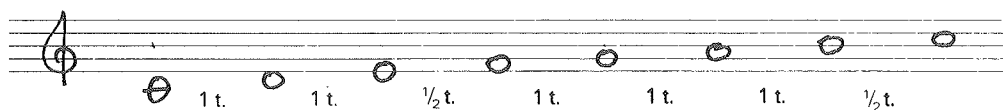
Pero lo importante de la síncopa no es su localización escrita o su comprensión teórica, sino el desplazamiento que supone de la acentuación natural del compás, pues al atacar la nota sincopada, estamos colocando intuitivamente un cierto acento en una parte o fracción débil, con lo que esto supone de excepción para el ritmo natural del compás. Sugerimos al profesor que interprete los siguientes ejemplos u otros similares, poniendo especial énfasis en el desplazamiento del acento en las notas sincopadas. Seguimos señalando las síncopas con una cruz:





11. Tonos, semitonos, alteraciones

Dijimos al comienzo de nuestro trabajo que las notas que componen nuestro sistema musical son siete: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si. Continuemos ahora con este tema diciendo que la distancia que separa cada una de estas notas de la siguiente no es igual en los siete casos: del Do al Re hay una distancia que denominamos *tono*²¹; del Re al Mi, también hay un tono; del Mi al Fa hay sólo medio tono (distancia llamada también *semitono*); del Fa al Sol hay un tono; del Sol al La hay un tono; del La al Si hay un tono; y del Si al Do de la siguiente serie hay un semitono (es decir, medio tono). Esto mismo, expresado de forma gráfica nos ofrece el siguiente cuadro:



Adelantemos también que el *semitono* (es decir, el medio tono) es la distancia más pequeña entre dos notas con la que juega nuestro sistema musical occidental²². Por ello, entre las notas separadas por un tono entero, podemos aún intercalar una nota intermedia, «a mitad de camino» entre ambas. Para denominar estas notas intermedias recurrimos a las notas con *alteraciones*.

Disponemos de dos tipos de alteraciones (aparte de un tercero, algo diferente, del que luego hablaremos): el *sostenido* y el *bemol*. Por medio de la indicación «sostenido» (que se expresa con el grafismo \sharp), nos referimos a un sonido situado un semitono por encima de la nota que lo lleva. Por ejemplo, cuando decimos «Fa sostenido» (Fa \sharp), nos referimos a una nota situada medio tono por encima del Fa natural, y que, por tanto, será equidistante del Fa y del Sol.

La indicación «bemol» (\flat) baja un semitono la altura de la nota a que se aplica. Por ejemplo: la nota Re bemol (Re \flat) está situada un semitono por debajo del Re natural, es decir, a medio camino entre el Re y el Do inferior. De la comprensión de los efectos del sostenido y el bemol podrás hacer dos deducciones:

- a) Que entre dos notas separadas por un tono, podemos considerar siempre un sonido intermedio que puede recibir indistintamente dos denominaciones: la de la nota inferior con «sostenido» y la de la nota superior con «bemol». Por ejemplo: la nota situada entre el La y el Si puede denominarse indistintamente como La \sharp y como Si \flat ²³. Esta duplicidad de nomenclatura origina la

²¹ Atención al término «tono», que además de tener varias acepciones, se suele emplear indebidamente en el lenguaje cotidiano.

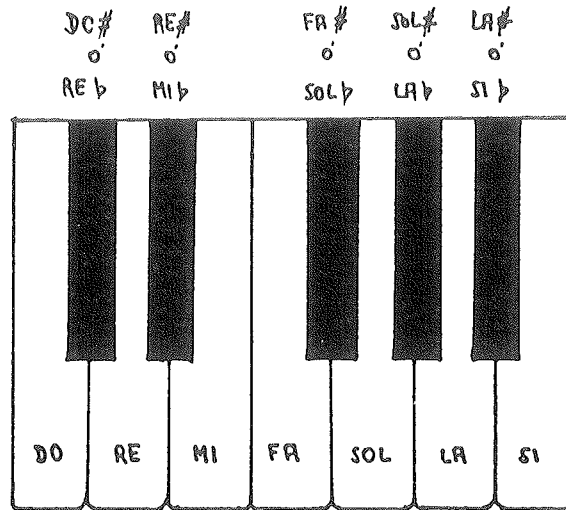
²² En otras culturas y en otras épocas se han considerado las distancias de un cuarto de tono, y aún menores.

²³ Aunque este tema se considera de hecho como lo estamos planteando, teóricamente es mucho más complicado, pues desde el punto de vista físico no es lo mismo una nota con sostenido que su superior (a distancia de tono) con bemol. Oportunamente trataremos más a fondo este asunto.

consideración de *notas enarmónicas* para ambas. Así, por ejemplo, se dice que Do # y Re b son notas enarmónicas. Lo mismo cabe decir de Fa # y Sol b, de Re # y de Mi b, etc.

- b) Que comoquiera que entre el Mi y el Fa y el Si y el Do existe sólo medio tono, hemos de tener presente que el Mi # es enarmónico del Fa natural (¡no del Fa b!); que el Fa b es enarmónico del Mi natural; que el Si # es enarmónico del Do natural; y que el Do b es enarmónico del Si natural.

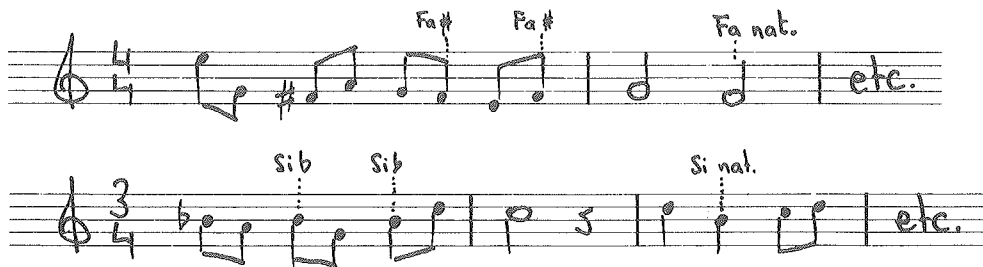
Estas dos observaciones y la contemplación visual del teclado del piano o instrumentos afines (donde todo esto se ve más claro que en ningún otro instrumento) nos ofrece el siguiente gráfico. Te recordamos que las teclas blancas corresponden a las notas naturales, y las negras a las alteradas.



Cuando queremos escribir las alteraciones en el pentagrama, utilizamos el signo preciso situándolo antes de la nota a que deba afectar y en el mismo espacio o línea que ella:



Una observación importantísima: cuando en un compás encontramos una *alteración accidental*²⁴ de este tipo, sepamos que evidentemente afecta a la nota a la que va aplicada, pero también a todas las del mismo nombre que vengan después y hasta la siguiente línea divisoria, sin necesidad de volver a utilizar el signo de alteración. Veamos algunos ejemplos:



²⁴ Se denominan «accidentales» a las alteraciones colocadas en el transcurso de un compás, pues existe otro tipo que son las denominadas «propias», de las que hablaremos el próximo curso.

Puede ocurrir que después de haber alterado accidentalmente una nota, queramos volver a utilizar esa nota en su estado natural dentro del mismo compás. Para indicar esta circunstancia en el pentagrama, nos valemos del tercer tipo de alteración que antes habíamos anunciado: el *becuadro* (\natural , o en escritura a mano \natural), con el que anulamos el efecto de una alteración anterior. Es decir, que cuando colocamos el becuadro ante una nota que se habría visto afectada por una alteración accidental o propia anterior, esa nota vuelve a su estado natural. El becuadro anula tanto el efecto de un sostenido como de un bemol. Veamos algún ejemplo:



En el cuaderno II A tratamos de la posibilidad de empleo de alteraciones dobles —de uso mucho menos frecuente que las sencillas— y de las llamadas *alteraciones propias* o *de armadura*.

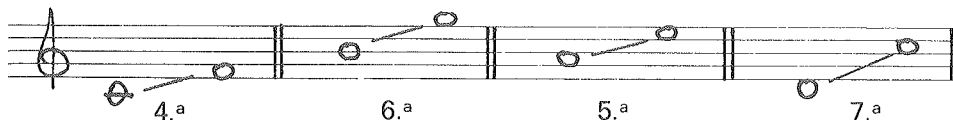
12. Intervalos

El tema de la interválica musical es acaso algo árido para el estudiante, pero resulta extraordinariamente útil de conocimiento, entre otras varias razones porque de él va a depender nuestro dominio de los acordes, fundamentalísimo en el campo de la Armonía. En este primer curso nos conformaremos con el estudio del aspecto numérico de los intervalos, y dejaremos para el próximo el tema de sus distintas especies.

Comencemos por decir que *intervalo* se define tradicionalmente como *la distancia que separa dos sonidos distintos*²⁵. Imaginemos que tratamos de conocer la distancia interválica entre el Do y el Fa de su misma octava:

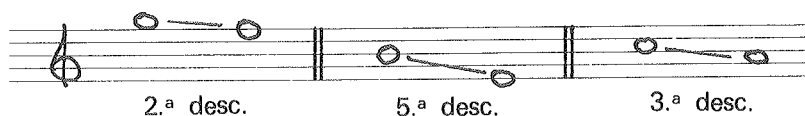


Para medir numéricamente tal intervalo, contamos el número de notas que las separa, incluyendo las dos notas extremas. De modo que este intervalo resultará ser de «cuarta» (Do, Re, Mi, Fa). El intervalo Si-Sol, por ejemplo, es de «sexta» (Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol), y así sucesivamente:

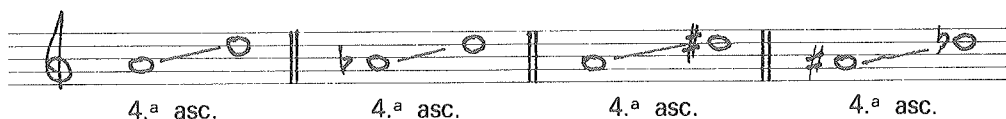


²⁵ Esta es la definición tradicional. Pero J. Zamacois, en su «Teoría de la Música» (Edit. Labor), introduce una pequeña modificación: «Intervalo es la distancia de **entonación** que separa dos sonidos distintos». Nos parece acertadísima, pues más adelante verás que no todos los intervalos numéricamente iguales resultan ser físicamente iguales. Pero sí —como bien apunta el célebre tratadista— desde el punto de vista de la entonación.

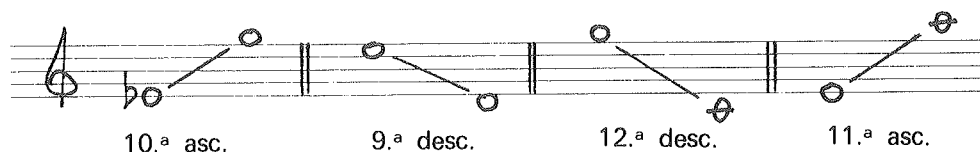
Ahora bien, para distinguir el intervalo que va del grave al agudo del que va del agudo al grave, utilizamos los términos *ascendente* y *descendente*. Los intervalos, pues, del ejemplo anterior serían, respectivamente, de 4.^a ascendente, 6.^a ascendente, 5.^a ascendente y 7.^a ascendente. Por contra, los siguientes son intervalos descendentes:



A efectos de intervalos numéricos no nos importa las posibles alteraciones de las notas que componen el intervalo; así, los siguientes intervalos son iguales, numéricamente hablando:



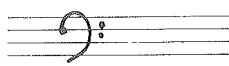
Los ejemplos de intervalos que hemos propuesto hasta ahora son de los llamados *intervalos simples*, puesto que ninguno excede de la octava. Los intervalos que exceden de la octava se denominan *compuestos*. Veamos algunos intervalos compuestos:



13. Clave de Fa en cuarta línea

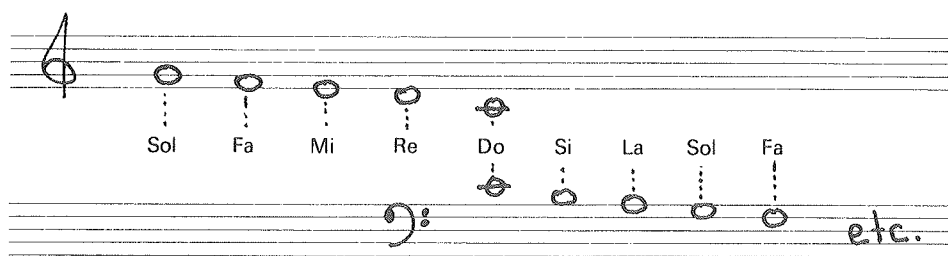
Al comienzo del Método decíamos que para colocar las notas en el pentagrama tomamos como punto de partida la nota Sol colocada en la segunda línea de la pauta. También decíamos que para indicar al lector la utilización de este sistema debíamos colocar al comienzo de la escritura la indicación «clave de Sol», y por esta clave hemos venido leyendo hasta el momento.

Pero este sistema no es el único que empleamos para escribir las notas en el pentagrama. Tengamos presente que la clave de Sol abarca notas de una región medio-aguda del espectro sonoro que utilizamos habitualmente en nuestra música. Cuando queremos escribir notas correspondientes a una región más grave, sin emplear excesivo número de líneas adicionales, recurrimos al *cambio de clave*. Además de la de Sol, existen otras seis claves diferentes, de las que por el momento la que más nos interesa es la llamada *clave de Fa en 4.^a línea*²⁶, cuyo símbolo es

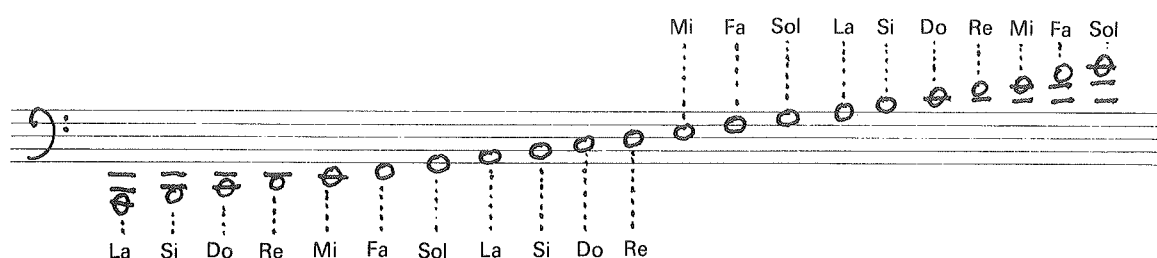


²⁶ O simplemente «Clave de Fa», pues la otra posible clave que tome el Fa como punto de partida (Fa en 3.^a) es rarisimamente utilizada.

Por explicarlo de una forma muy simplista, digamos que el pentagrama correspondiente a la clave de Fa en 4.^a lo obtenemos cuando pasamos a considerar que la 1.^a línea adicional inferior de la clave de Sol (es decir, la línea sobre la que escribimos el Do) es la misma que la 1.^a línea adicional superior en la clave de Fa en 4.^a (sobre la que, por tanto, seguimos escribiendo ese mismo Do). Veámoslo gráficamente:



A partir de ahí, las notas se escriben en esta nueva clave por el orden correlativo normal. Pero obsérvese que la colocación de las notas no es ya la misma que la de la clave de Sol:



Hacia el final del cuaderno I B hacemos algunas consideraciones sobre el aprendizaje de esta nueva clave, que debemos practicar ya desde el primer curso, por ser muy utilizada. Por ejemplo, se escriben en clave de Fa los graves del piano, órgano y arpa, así como el violoncello, el contrabajo, el fagot, el trombón, la tuba, los timbales, las voces de barítono y bajo, y otros.

14. Tempo, aire o movimiento. El metrónomo. La Agógica

Habrás observado que todos los ejercicios correspondientes a este I Curso los practicamos sin indicación de velocidad de pulsación, sobreentendiendo que los debemos trabajar a una velocidad moderada y cómoda. Sin embargo, es evidente que el espíritu de una obra o fragmento puede variar completamente según lo llevemos a una u otra velocidad. Y digamos de antemano que en música utilizamos preferentemente los términos *tempo*, *aire* o *movimiento* —sinónimos entre sí— para hablar de «velocidad».

Tradicionalmente —y a falta de un método más eficaz— los compositores indicaban los movimientos deseados para sus partituras por medio de ciertos términos italianos²⁷ más o menos precisos, colocados al inicio de cada obra o pasaje. He aquí los seis términos básicos más comúnmente utilizados, aunque evidentemente en la práctica se utilizaban —y utilizan— muchos más:

²⁷ Como comprobarás, la mayoría de los términos empleados en el Solfeo tradicional son italianos, pues la mayor parte de los teóricos impulsores del sistema fueron italianos, o al menos trabajaron en Italia.

<i>Largo</i>	Muy despacio
<i>Lento</i>	Muy despacio
<i>Adagio</i>	Despacio
<i>Andante</i>	Moderado, cómodo
<i>Allegro</i>	Deprisa
<i>Vivace</i>	Muy deprisa

Un notable perfeccionamiento en la precisión de estas indicaciones para los *tempos*²⁸ nos llegó a comienzos del siglo XIX de la mano del físico austriaco Leonardo Maelzel (1783-1835), inventor, junto con su hermano Juan, del utensilio denominado *metrónomo*. Este ingenio es un sencillo mecanismo de relojería provisto de un péndulo graduado en la longitud de su brazo, por el que se desliza un pequeño contrapeso. Según la distancia del eje a la que situemos tal contrapeso, el péndulo oscilará a mayor o menor velocidad de batidas por minuto. Un sencillo mecanismo acústico emite un sonoro «tac-tac» con cada batida del péndulo. Evidentemente la velocidad de tales batidas corresponderá a la velocidad de pulsación deseada²⁹.

En consecuencia, cuando un fragmento debe interpretarse, por ejemplo, a «negra igual sesenta» ($\text{♩} = 60$), hemos de colocar el contrapeso en la división «60» de la regla graduada, y el aparato nos dará 60 batidas por minuto, lo que en este caso concreto corresponde, claro está, con una pulsación por segundo. Si la partitura indicase $\text{♩} = 80$ («negra igual ochenta»), pondríamos el pesito en la indicación «80», y cada percusión acústica correspondería a cada negra.

La indicación de velocidad metronómica aparece al comienzo de la partitura, así como el iniciar un nuevo movimiento, o en general siempre que se produce una variación del tempo. Puede ir acompañada de una indicación tradicional italiana de las antes mencionadas, y a veces aparece antecedida de las iniciales M.M. (Metrónomo de Maelzel):

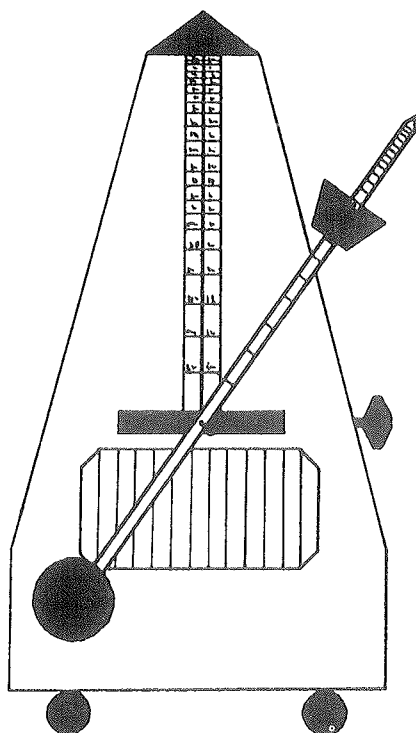
The image shows three musical staves. The first staff is in 12/8 time, with a treble clef and a key signature of one flat. It is marked "Allegro ma non troppo (♩.:80)". The second staff is in 2/4 time, with a treble clef and a key signature of one flat, marked "Andante (♩=72)". The third staff is in 2/4 time, with a bass clef and a key signature of one flat, marked "M.M. ♩: 40". Each staff contains a short musical phrase with notes and rests, ending with "etc.".

Obsérvese que la velocidad de batida no siempre corresponde a una negra; por ejemplo, en el último supuesto anterior, la indicación «40» corresponde a cada blanca, con lo que la velocidad de la negra será el doble, o sea 80 (¡ojo!: el doble, y no la mitad como a primera vista pudiera parecer).

El metrónomo tradicional funcionaba generalmente con cuerda, aunque los modernos utilizan pilas y prescindir del sistema de contrapeso. Algunos modelos recientes no emiten señal acústica, sino un pequeño destello por medio de una lucecita roja. En los estudios de grabación se utilizan las *claquetas* y *metrónomos digitales*, que al fin y al cabo no son sino variantes electrónicas del metrónomo tradicional.

²⁸ El plural de «tempo» sería en realidad «tempi», por seguir la gramática italiana; pero frecuentemente los plurales de los términos italianos utilizados en música los construimos como en castellano: «pizzicatos», «crescendos», etc. Quizá no sea muy ortodoxo, pero es una costumbre muy generalizada, y así lo haremos nosotros en todo este Tratado.

²⁹ Algunos modelos complementan este «tac-tac» con una campanita aguda que suena en las primeras partes de cada compás, y que se programa con un pequeño mando lateral.



Metróonomo tradicional

Como información práctica para el futuro músico, diremos que el metrónomo vino a solucionar un problema muy importante de determinación exacta de velocidad de pulsación y aún hoy sigue siendo — en versiones más o menos sofisticadas— utensilio imprescindible en el estudio de cualquier músico. Pero debe utilizarse con cierta precaución porque, especialmente en cierto tipo de música, puede hacer perder al intérprete toda flexibilidad y convertirle en un esclavo del «tac-tac».

Quizá alguna vez te hayas sorprendido de ver una indicación metronómica en una partitura que data del siglo XVII o XVIII, siendo este aparato un invento de comienzos del XIX. La explicación está en que en muchas ediciones es el propio editor el que ha indicado en las obras antiguas la velocidad que ha impuesto la tradición o el buen criterio de maestros en el género. No es, pues, en estos casos una indicación anotada por el compositor.

Variaciones graduales del tempo: Algunas veces, la partitura nos indica que debemos modificar gradualmente la velocidad de interpretación de un pasaje, bien sea para acelerarla o para decelerarla. Estas indicaciones se expresan principalmente con los siguientes términos italianos:

<i>Accelerando</i>	}	Para indicar aceleración
<i>Afrettando</i>		
<i>Stringendo</i>		
<i>Ritardando</i>	}	Para indicar deceleración
<i>Rallentando</i>		
<i>Allargando</i>		

No nos extrañará leer estas indicaciones en algunas de sus variantes: «ritardando mucho», «acelerando poco a poco», o bien en sus abreviaturas: «poco rit.», «accel. molto», «afret. poco a poco», etc. Otras veces, el compositor nos indica en la partitura que después de una variante ocasional del tempo, debemos retornar a la velocidad con que veníamos antes de tal modificación. Entonces emplea los términos «a tempo», «tempo primo», «lo stesso tempo», o simplemente «tempo». Examina los siguientes ejemplos:



Todo lo referente al estudio de las velocidades de interpretación, sus variantes, cambios, etc., constituye un apartado dentro del Solfeo que se denomina *Agógica*.

15. Matiz. La Dinámica

Denominamos «matiz» a la mayor o menor cantidad de sonido con que interpretamos un pasaje musical. Para indicar las diferentes gradaciones de volumen nos valemos principalmente de los términos italianos siguientes, cuya traducción es bien sencilla:

- Fortissimo (FF)*
- Forte (F)*
- Mezzo Forte o Medio Fuerte (mF)*
- Mezzo Piano o Medio Piano (mp)*
- Piano (p)*
- Pianissimo (pp)*

En música escrita a partir del siglo XIX es fácil encontrar el signo FFF (que indica más fuerte que el Fortissimo) y el ppp (más piano que el pianissimo). Actualmente se emplean también las indicaciones FFFF, FFFFF, pppp, ppppp, que requieren explotar al máximo las posibilidades, por uno y otro extremos. A ellos, y a ciertos «trucos» que a veces requieren, nos referiremos en su momento.

Como deducirás fácilmente, la interpretación de todas estas indicaciones es muy relativa, pues no todos los instrumentistas entenderán en los mismos términos absolutos la indicación «F» en un determinado pasaje, por ejemplo. El tema, pues, del volumen absoluto con que debemos entender las indicaciones de matiz queda necesariamente al criterio de instrumentistas y directores.

Disponemos también de otros términos para modificar gradualmente el volumen de sonido con que debemos leer un pasaje. Los principales son:

- «*Crescendo*» («cresc»): gradualmente, mayor intensidad.
- «*Diminuendo*» («dim»): gradualmente, menor intensidad.

Estos términos aparecen a veces con ciertas variantes («crescendo subito», «poco diminuendo», «crescendo molto», etc.) de fácil traducción al castellano. Otras veces, el compositor expresa estas variaciones no con términos lingüísticos, sino con los llamados *reguladores*. Un regulador es un signo formado por dos líneas en ángulo que nos indican: «crescendo», si el vértice está a la izquierda; y «diminuendo», si el vértice está a la derecha. Veamos algunos ejemplos de reguladores:



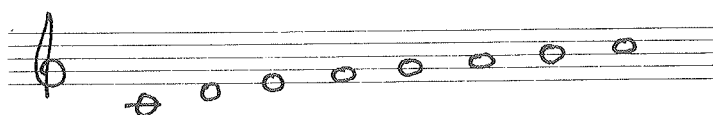
Progresivamente iremos ampliando nuestro conocimiento del tema de los matices, su terminología, sus variantes y los problemas que plantean según sus posibles interpretaciones estilísticas, todo lo cual constituye una subciencia dentro del Solfeo, que se conoce con el nombre de *Dinámica*.

16. Escalas de Do Mayor y de La menor

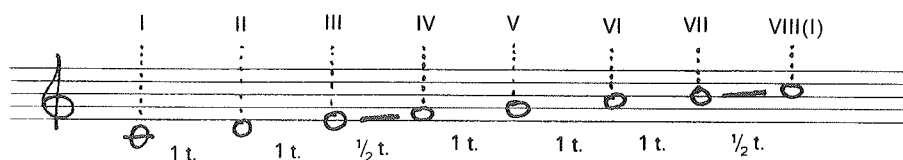
Una de las mayores curiosidades que suele tener el estudiante de Solfeo en sus primeros pasos es la de conocer el significado de los términos de las tonalidades: Si Mayor, Fa menor, Si bemol Mayor, etc. Sin duda tú también te has preguntado qué quiere decir, por ejemplo, que la V Sinfonía de Beethoven está en «Do menor», o que el Quinteto de la Trucha, de Schubert está en «La Mayor».

La respuesta exacta a estas preguntas no la veremos hasta el II Curso, al hablar de las tonalidades; pero sí vamos a ver ahora la diferencia entre una escala mayor y una menor, que nos servirá de pequeña introducción al tema:

Los ejercicios de entonación que practicaste al principio del método de entonación (I C) estaban escritos en Do Mayor, pues —si te has fijado— toman como base la siguiente escala:

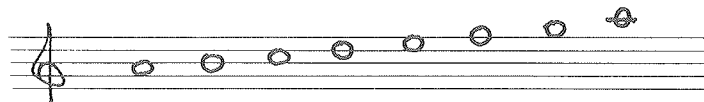


Recordando ahora las distancias entre unas notas y otras, de las que ya hablamos en la página 31 de este mismo cuaderno, la distribución de tonos y semitonos en tal escala es la siguiente:

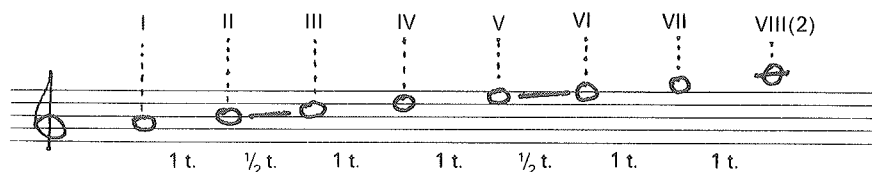


Observa, pues, que todas las notas están separadas por un tono, excepto el paso del III al IV grados³⁰ y el paso del VII al VIII:

Después de los ejercicios en Do Mayor, practicarás —o quizá ya los hayas practicado— los ejercicios en La menor, que corresponden básicamente a la siguiente escala:



Cuyos tonos y semitonos quedan dispuestos de la siguiente forma:



Así pues, las escalas de Do Mayor y de La menor están formadas por las mismas notas (todas las naturales, o no alteradas), pero el hecho de que en la escala Mayor las distancias de semitono estén situadas en los pasos del III al IV grados y del VII al VIII, mientras que en la escala menor los semitonos se encuentren entre el II y el III y entre el V y el VI, hacen que la estructura interna de ambas escalas sea muy diferente, y su expresividad también muy distinta.

Llegados a este punto, sugerimos a tu profesor que te haga oír diversos ejemplos en tonalidades mayores y menores, para que observes la diferencia expresiva entre ambos *modos*³¹: la modalidad mayor es más firme y sólida; la menor es más débil. (Utilizamos tales adjetivos para entendernos, aunque no dejan de ser tópicos sin demasiado sentido.)

Observarás también en los ejercicios de entonación en La menor, que ocasionalmente introducimos la nota «Sol #». Esto se debe a lo siguiente: En las escalas mayores, el VII grado se encuentra a distancia de un semitono del VIII, por lo que tiene una especial atracción hacia él; mientras que en las escalas menores, al separarles un tono entero, no se produce esa atracción. Por ello y puesto que muchas veces al compositor le interesa expresivamente esa relación que existe entre el VII y el VIII grados cuando les separa medio tono, se recurre a subir medio tono el VII grado (es decir, a emplear el Sol # en lugar del Sol natural, en la escala de La menor), con lo que le sitúa a un semitono del VIII; es decir, lo convierte en lo que llamamos *sensible*³².

³⁰ Cuando se habla de notas de la escala, solemos hablar de «grados», pues así no nos concretamos a una sola escala.

³¹ El ser mayor o menor constituye el «modo» de la escala. Se habla, pues, del *modo mayor* y del *modo menor*.

³² Esta alteración del VII grado trae consigo una serie de consecuencias teóricas y prácticas que comentaremos en el próximo curso. Como adelanto de estos problemas, observa la dificultad de entonación del salto «Fa - Sol #» que origina tal alteración.

De esta modificación procede, pues, el que en la escala de La menor sea igualmente frecuente la utilización del VII grado propio (Sol natural), como del alterado ascendentemente (Sol #). El sentimiento expresivo es muy diferente en uno y otro caso, como te demostrarán los ejemplos que te hará oír tu profesor.

Cuando tengamos mayores conocimientos sobre interválica y mayor práctica en alguna otra tonalidad, explicaremos con mayor rigor la forma de obtención de las notas que integran una escala y el porqué de lo que aquí hemos explicado con deliberado simplismo.

17. Afinación absoluta

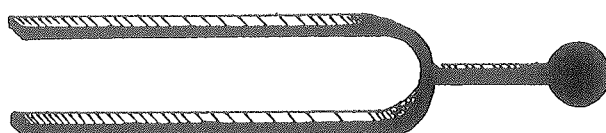
En la introducción a los ejercicios de entonación (cuaderno IC), te aconsejábamos acostumbrarte a afinar con la altura real de las notas que estás leyendo. Con ello queremos decir que, por ejemplo, no tomes un Do arbitrario para trabajar los ejercicios de entonación, sino que procures que ese Do sea el Do «real». Pero, ¿cómo se determina qué sonido absoluto corresponde a una nota determinada de una escala?

La forma física de obtener las alturas absolutas de las notas tiene como punto de partida el que la nota La que escribimos en el segundo espacio en la clave de Sol corresponda a un sonido de 440 vibraciones por segundo. Otros fabricantes e intérpretes prefieren afinar tomando como punto de partida ese mismo La a 442, y otros a 444. Estas diferencias de afinación las debemos tener muy presentes cuando nos disponemos a tocar con otros instrumentistas, al objeto de establecer una misma altura común para el La, antes de comenzar el ensayo o concierto.

Evidentemente, la altura absoluta del resto de las notas estará en función de la altura que hayamos determinado para el La en cuestión.

En la práctica, para oír el sonido real del La de 440 vibraciones (o, en su caso, el de 442 ó 444) nos podemos servir de varios procedimientos. El más elemental y tradicional es el del *diapasón de horquilla*. Tal artilugio es sencillamente una varilla de metal doblada en forma de horquilla y con una pequeña bolita metálica en su vértice. La longitud de la varilla está perfectamente calculada de forma que al ser percutida contra cualquier objeto sólido (una mesa, un atril, nuestro propio brazo, etc.), produce un sonido que corresponde a las vibraciones deseadas. Para apreciarlo mejor, podemos colocar la bolita metálica en contacto con un objeto que nos sirva de caja de resonancia (una tabla fina, una caja resonadora de cualquier instrumento, nuestra cabeza, etc.).

Hoy día, el La puede obtenerse también por medio de un pequeño aparato electrónico que emite cualquier altura de sonido, simplemente con colocar un indicador graduado al número de vibraciones por segundo que nos interese oír. Tal aparato está también dotado del sistema inverso, por lo que puede indicarnos instantáneamente las vibraciones por segundo que produce un sonido determinado, aproximando un pequeño receptor que lleva incorporado, al lugar de producción de tal sonido.



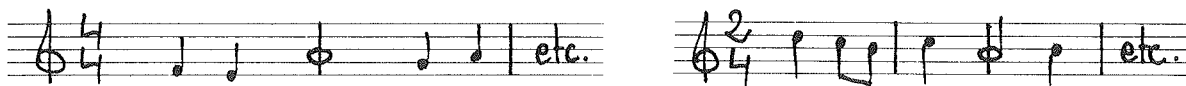
Diapasón tradicional o de horquilla

APENDICES

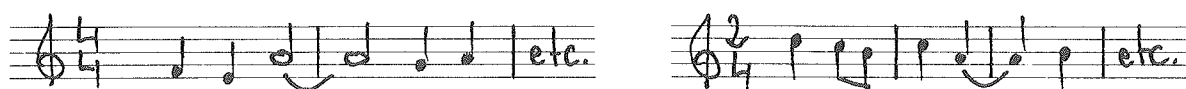
Con carácter de apéndice haremos referencia a dos recursos solfísticos que entran plenamente en lo tratado en este I Curso, pero que hoy día están en franco desuso. Su conocimiento, no obstante, puede sernos útil por su posible aparición en ediciones algo antiguas.

1. Notas partidas

Recurso muy utilizado en otro tiempo, *la nota partida* consiste en colocar una nota sobre una línea divisoria. La duración de esa nota debe, pues, repartirse entre ambos compases:



Evidentemente, hoy se prefiere utilizar ligaduras para escribir estos «cabalgamientos»:

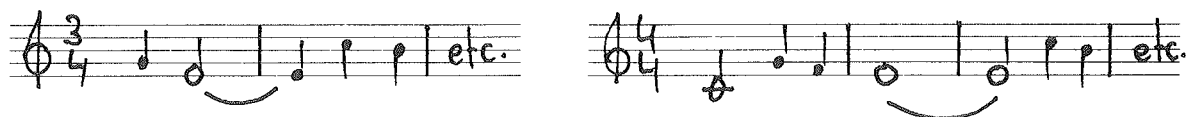


2. Puntillo en el compás siguiente al de la nota que lo lleva

Como se deduce, consiste en colocar una nota en un compás y aplicarle un puntillo en el siguiente, con lo que el valor del puntillo entra ya en el nuevo compás. Sin duda cayó en desuso por su poca claridad para la lectura a primera vista:



Estos ejemplos resultan mucho menos equívocos de la siguiente forma:



Con estas dos observaciones a modo de apéndice terminamos el programa de Teoría y Comentarios de este I Curso. Gracias por tu trabajo con nosotros. Esperamos haber podido orientarte acertadamente. En el II Curso seguiremos intentándolo.

