



**JOSE LUIS TEMES**

**TRATADO  
DE  
SOLFEO  
CONTEMPORANEO  
IIa**

**JOSE LUIS TEMES**

**TRATADO  
DE  
SOLFEO  
CONTEMPORÁNEO**

**Ila: Teoría y comentarios**

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

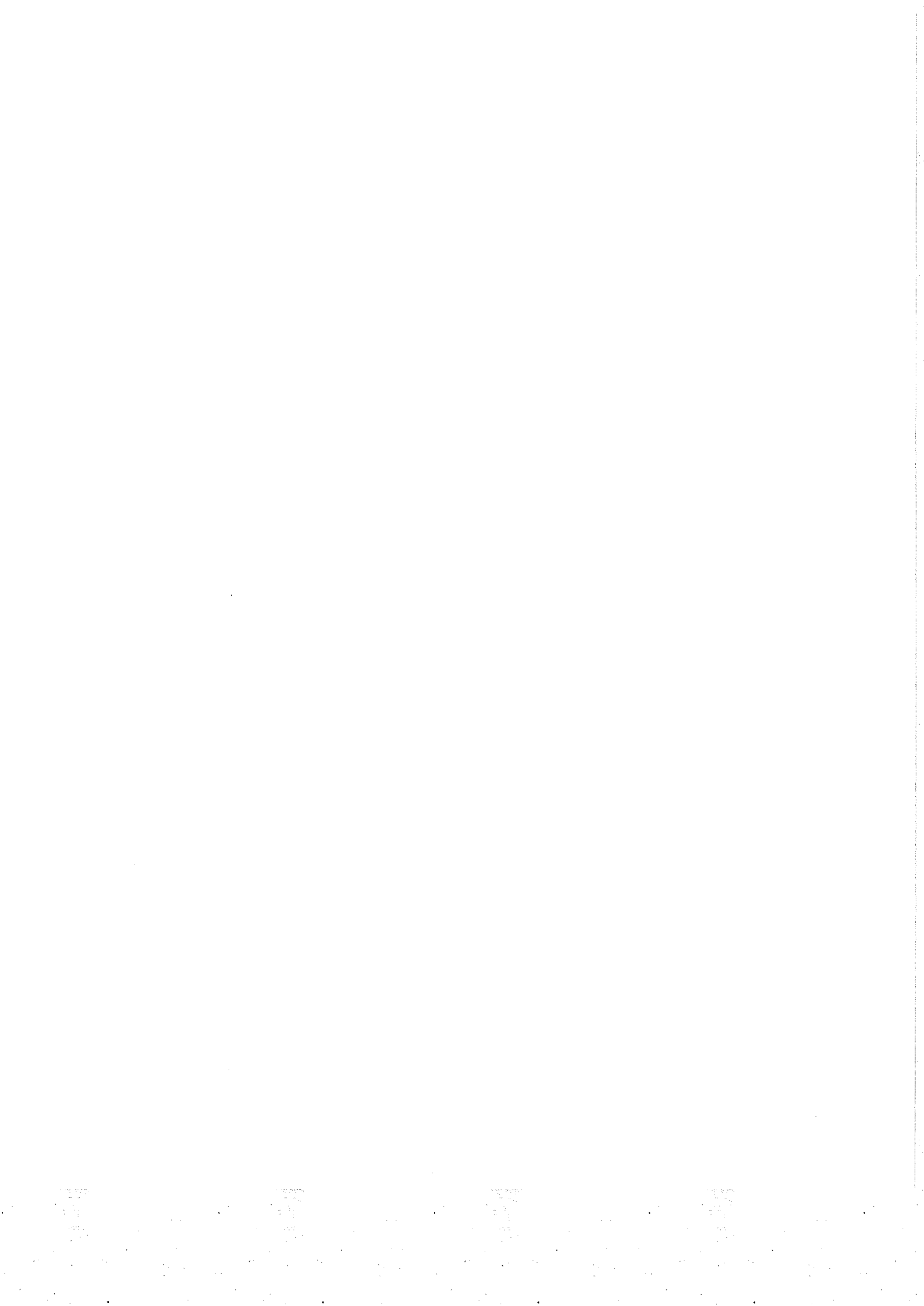
Portada y diseño de portada: **FERNANDO ZOBEL**

**A Rosa**

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.

# INDICE

TEMA 1: Figuraciones, compases y grupos especiales a practicar en el II Curso . . . . .	9
TEMA 2: Interválica. . . . .	22
TEMA 3: Tonalidad. Escalas diatónicas . . . . .	28
TEMA 4: Claves. . . . .	42
TEMA 5: Compases. . . . .	48
TEMA 6: Cambios de compás . . . . .	55
TEMA 7: Signos de repetición . . . . .	58
TEMA 8: Abreviaturas . . . . .	63
TEMA 9: Articulación y acentuación. . . . .	69
TEMA 10: Notas de adorno . . . . .	75
TEMA 11: Diversos tipos de partituras . . . . .	80
APENDICE . . . . .	88



## EL CUADERNO II A

Poca presentación necesita este segundo texto de Teoría y Comentarios. Si el primero nos sirvió de introducción a los aspectos del sistema solfístico tradicional que siguen vigentes hoy día, éste que ahora comenzamos no va a ser sino continuación de esa línea, aunque trataremos ya algunos temas de mayor profundidad teórica.

Dos observaciones antes de empezar: una de contenido y otra de método de trabajo. La primera es volver a insistir en que el tema que estamos tratando en estos primeros cursos es básicamente el sistema solfístico de la música occidental entre el siglo XVII y comienzos del XX. Tal sistema es el inmediato antecesor de nuestros sistemas gráficos actuales, y por ello nos es de indispensable conocimiento para el dominio del solfeo contemporáneo. Pero si dejamos fuera de nuestro estudio otros temas de la musicografía antigua como la notación neumática, los sistemas modales, la rítmica precompaseada o la ornamentación puramente barroca, no es en absoluto por desinterés hacia ellos, sino por no considerarlos indispensables en nuestro camino hacia el conocimiento de las grafías actuales. Y aunque no hagamos de esos temas objeto directo de nuestro trabajo, te aconsejamos sin duda que trates de informarte sobre tan interesantes materias, si de verdad quieres tener una sólida formación musical.

La segunda observación es metodológica: el orden por el que serán expuestos los temas en este texto es el de su mayor claridad de comprensión, pero no hay inconveniente en que los estudies en otro orden diferente, según tus necesidades. Piensa que en Música, todos los temas están muy interrelacionados entre sí y es casi imposible precisar un orden lineal de trabajo. Tu profesor habrá de ser quien te guíe, fundiendo las informaciones que se dan en unos capítulos con los conocimientos que se dan en otros.

Por último, te aconsejamos que no inicies el estudio de ninguno de los textos que componen el II Curso sin tener un claro dominio de lo tratado y practicado en el I. Por el contrario, repasa de vez en cuando los cuadernos del curso anterior, pues en ellos está toda la base de nuestro sistema solfístico.





## TEMA 1: FIGURACIONES, COMPASES Y GRUPOS ESPECIALES A PRACTICAR EN EL II CURSO

Vamos a dedicar el primer capítulo de este texto teórico a explicar y detallar las más importantes novedades de lectura musical con que te vas a enfrentar en este II Curso. Las presentaremos por su orden metodológico más sencillo, que no es exactamente el mismo con el que aparecen tratadas en el texto de lectura II B. No importa, porque desde el punto de vista teórico tales novedades son fáciles de comprender. La dificultad vendrá después para practicarlas con agilidad, soltura y fluidez. Es decir, aquí las veremos sobre el papel y justificadas teóricamente, y en el texto II B las trataremos en el orden que su dificultad de práctica nos vaya aconsejando.

### Tesitura

Antes de hablar propiamente de nuevas figuraciones, te adelantamos que a lo largo de este II Curso vamos a trabajar ya la lectura de notas hasta con 2 líneas adicionales superiores o inferiores. Esta es, pues, la disposición y denominación de las notas en el registro a practicar en este curso:

Clave de Sol en 2.<sup>a</sup>:



Clave de Fa en 4.<sup>a</sup>:



## 1. Figuraciones

### a) Semicorcheas en subdivisión ternaria.

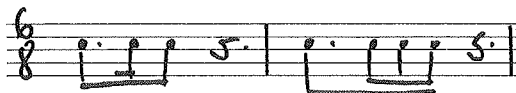
En el curso pasado trabajamos la subdivisión ternaria con figuras no inferiores a la corchea. Ahora incorporaremos también la práctica de la semicorchea en esta subdivisión. Evidentemente, una corchea sigue equivaliendo a dos semicorcheas, por lo que en una parte de compás de 6/8, 9/8 ó 12/8 pueden entrar 6 semicorcheas:



Por supuesto, no siempre han de aparecer las tres corcheas desdobladas en semicorcheas. Los siguientes grupos nos muestran las combinaciones posibles con corcheas y semicorcheas:



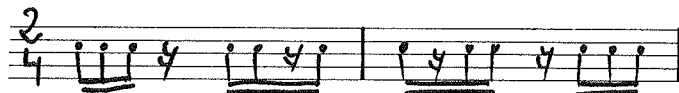
Practicaremos también el puntillo aplicado a la corchea, en subdivisión ternaria. Estas dos son las combinaciones más frecuentes a las que da origen tal puntillo:



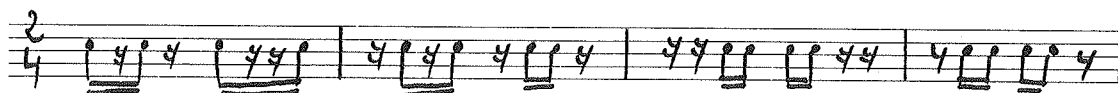
Otras posibles combinaciones del puntillo aplicado a la corchea, así como la práctica del silencio de semicorchea en subdivisión ternaria, quedan para el próximo curso.

b) *Silencio de semicorchea en subdivisión binaria*

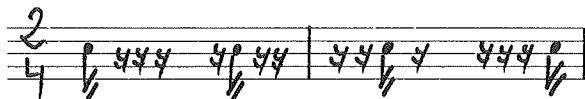
El silencio de semicorchea (y) vale, evidentemente, la mitad del de corchea. Vamos a practicarlo únicamente en subdivisión binaria. He aquí algunos de los grupos a que da lugar su empleo, que por su claridad teórica no necesitan explicación alguna. Veamos primero grupos con un solo silencio de semicorchea:



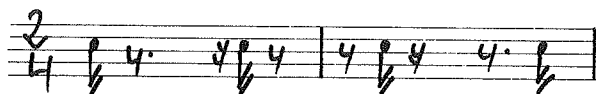
Empleando dos silencios de semicorchea por cada grupo de cuatro, obtenemos las siguientes figuraciones:



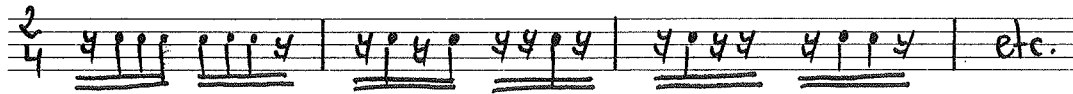
Y utilizando tres silencios obtenemos las siguientes posibilidades:



Esto último lo escribimos más simplificadamente de la siguiente forma:



Digamos, por cierto, que en grafías modernas es frecuente que los corchetes de las semicorcheas se extiendan también sobre los silencios, lo que clarifica los diversos grupos en la lectura a primera vista. Por ejemplo:



Veamos ahora algunos ejemplos en que los silencios de semicorchea están combinados con semicorcheas y con corcheas:



Resumiendo, éstas y por este orden serán las diversas combinaciones con silencios de semicorcheas que trabajaremos en el II Curso. Para mayor claridad de práctica las escribimos en 2/4, con una negra en la segunda parte:



c) *Síncopas en corcheas*

En el I Curso trabajamos las síncopas de negra. En éste practicaremos también las síncopas en figuración de corcheas. Veámoslas primero en subdivisión binaria:



Y ahora en subdivisión ternaria, cuya práctica también corresponde a este curso:



d) *Fusas*

Comenzamos también a practicar la figura que vale la mitad de la semicorchea, es decir, la fusa ( $\text{♩}$ ). Pero de las muchísimas combinaciones a que su empleo puede dar lugar, sólo practicaremos las cinco siguientes, que son las más comunes:



Como puedes comprender, la lectura de fusas requiere ya una cierta agilidad, pues es preciso leer hasta ocho notas dentro de cada parte de los compases estudiados. La práctica de las fusas en compases de subdivisión ternaria la pospondremos hasta el III Curso.

## 2. Compases<sup>1</sup>

Además de los compases ya trabajados anteriormente (2/4, 3/4, 4/4, 6/8, 9/8 y 12/8), vamos a incorporar la práctica de otros varios cuyo conocimiento ampliará tu campo en el terreno de la métrica. En el Tema 5 de este mismo cuaderno tienes detallado y razonado el sistema de nomenclatura de los compases en general.

a) *Compás de 1/4*

El 1/4 es un compás de una sola parte de subdivisión binaria<sup>2</sup>. Lo marcamos con una sola batida, siempre en el mismo punto del espacio. En su única parte —es decir, en todo el compás— entra una sola negra o sus posibles equivalencias. Si lo presentamos en este cuaderno es por simple práctica, pues es rarísima su utilización en la época clásica. No así en nuestro siglo, en que es muy empleado:



b) *Compás de 3/8*

Si el 1/4 es un compás de una sola parte de subdivisión binaria, el 3/8 es un compás de una sola parte de subdivisión ternaria. Lo medimos batiendo su única parte siempre en el mismo punto del espacio; es decir, se trata de un compás para llevar *a uno*<sup>3</sup>:



<sup>1</sup> Te aconsejamos que estudies este apartado simultáneamente al tema 5 de este mismo libro, donde se da una visión global del tema de los compases.

<sup>2</sup> Algunos tratadistas opinan que no pueden existir compases de una sola parte. Aunque tal hipótesis pueda ser más o menos discutible teóricamente, lo cierto es que en la práctica se da muy frecuentemente el caso de compases de una sola pulsación que no pueden recibir otro tratamiento que el de compases de una parte.

<sup>3</sup> *Compases a uno*: ver pág. 51 de este libro.

Antiguamente era muy frecuente el empleo del 3/8 como compás de tres partes de subdivisión binaria, marcándolo a tres partes. O sea, hacerlo funcionar como un 3/4 pero con unidad de pulso la corchea. Hoy sólo rara vez lo verás empleado de esta forma. Desde el punto de vista teórico, el siguiente cuadro no deja lugar a dudas sobre la consideración del 3/8 como compás de una parte de subdivisión ternaria:

	Subd. binaria	Subd. ternaria
4 partes	4/4	12/8
3 partes	3/4	9/8
2 partes	2/4	6/8
1 parte	1/4	3/8

c) *Compás de 5/4*

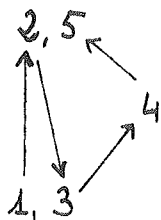
Es un compás de 5 partes de subdivisión binaria, en cada una de las cuales entra una negra. No es utilizado más que a partir de la última época del Romanticismo, salvo algún caso anterior muy aislado. Tradicionalmente se le ha considerado como un compás de los llamados *de amalgama*<sup>4</sup>, funcionando como la yuxtaposición de un 3/4 y un 2/4 o a la inversa. Por esa consideración era frecuente —y aun a veces hoy lo es— el trazar una línea divisoria discontinua separando los dos compases respectivos. Por ejemplo:



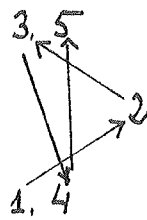
o bien,



En esos casos el compás se debe marcar yuxtaponiendo los dos compases elementales objeto de la fusión, es decir:

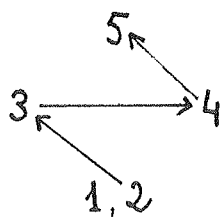


o bien:



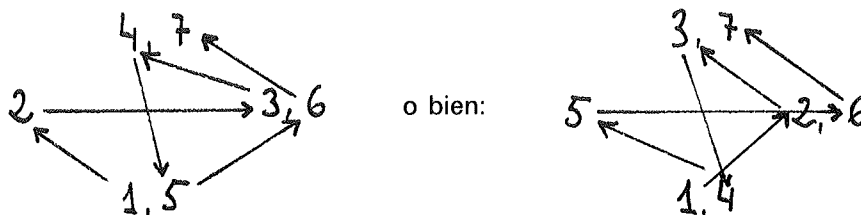
<sup>4</sup> Las teorías tradicionales llamaban *de amalgama* a todo compás que no fuera de dos, tres o cuatro partes. Hoy día no tiene mucho sentido este criterio.

Cuando la música escrita en 5/4 funciona, efectivamente, como suma de un 2/4 más un 5/4 (o a la inversa), es correcto el medirlo de la forma antedicha. Pero cuando tal funcionamiento como compás «de amalgama» no está en absoluto claro, es que el 5/4 está utilizado no como la suma de dos compases elementales, sino como un compás de 5 partes propias, con su personalidad independiente. En este último caso, lo medimos de la siguiente forma, mucho más actual:



d) *Compás de 7/4*

Considerado también tradicionalmente como un compás «de amalgama», el 7/4 admite dos posibles funcionamientos: como 4/4 más 3/4 o como 3/4 más 4/4. Así pues, rara vez lo medimos de otra forma que de una de las dos siguientes:



En este tratamiento del 7/4 es también frecuente el empleo de líneas divisorias discontinuas:



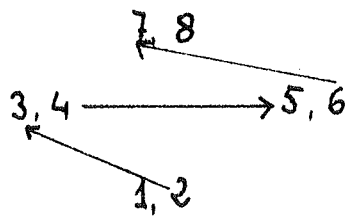
No obstante, es importantísimo comprender que hoy día no podemos seguir considerando los compases de 5 y 7 partes como compases de amalgama, es decir, como fusión de otros más sencillos. Tales compases debemos tratarlos como completos y característicos en sí mismos, con su personalidad propia de compases de 5 y 7 partes respectivamente. Bien es verdad que esta consideración complica notablemente el tema de las diversas acentuaciones rítmicas, como trataremos en cursos sucesivos.

e) *Compás de 8/8*

La interpretación del quebrado 8/8 sería de «compás de 8 partes, en cada una de las cuales entra una corchea»<sup>5</sup>. En la práctica, tal interpretación se traduce en considerarlo como un 4/4 *subdividido*<sup>6</sup>, es decir, con pulsación de corchea. Es propio de tempos muy lentos. Lo marcamos de la siguiente forma:

<sup>5</sup> El porqué de esta interpretación lo tienes razonado en la pág. 48 de este mismo texto.

<sup>6</sup> *Compases subdivididos*: ver pág. 50.



Y he aquí algún tipo de escritura característico de este compás:



f) *Compás de 2/2*

Se trata de un compás de dos partes, en cada una de las cuales entra una blanca. Por ejemplo:

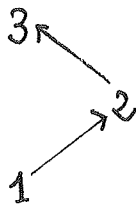


Este compás se representa también tradicionalmente con el signo  $\text{C}$  y se le denomina *compás binario*<sup>7</sup>. Es propio de tempos lentos y solemnes, aunque en algunas obras de música antigua — barroca, especialmente— lo verás utilizado en tempos rápidos. Fue utilizadísimo en la antigüedad clásica. Lo marcamos a dos partes:



g) *Compás de 3/2*

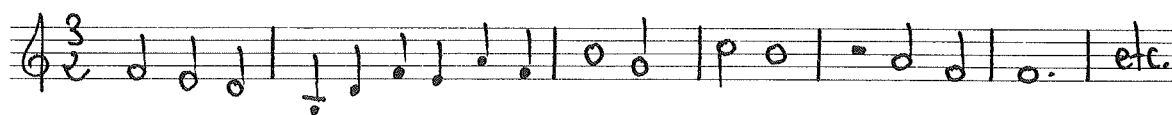
También muy utilizado en el clasicismo, consta de tres partes, en cada una de las cuales entra una blanca. Es propio de tempos lentos y lo marcamos a tres partes:



<sup>7</sup> No somos muy partidarios de seguir empleando el término de *compás binario* para el 2/2, por muy tradicional que sea. Piénsese que al existir otros muchos compases que también son binarios, esa denominación puede resultar equívoca.



He aquí algunas combinaciones posibles dentro de este compás:



### 3. Grupos de valoración especial

#### a) *Tresillo de corcheas*

Llamamos *grupo de valoración especial* a toda agrupación de figuras que debe tomar un valor diferente del que representa. Un caso de agrupación especial ya lo vimos en el curso anterior cuando hablábamos del «tresillo de corcheas», que supone la utilización de tres corcheas donde propiamente entran sólo dos. Tal excepcionalidad la advertimos al lector colocando sobre/bajo las notas del grupo «tresillo» una llave con un «3»:



Este ejemplo —como todos los practicados en el I Curso— es un caso de *tresillo regular*, pues en él todas las notas son de igual duración. Pero no hay inconveniente en emplear equivalencias diferentes o silencios dentro de los grupos especiales, como practicaremos en este II Curso. Veamos algunos casos de *tresillos irregulares*:



#### b) *Dosillos en subdivisión ternaria*

Si dijimos en el texto I A que el tresillo de corcheas era algo así como un «préstamo ocasional» de una subdivisión ternaria a un compás de subdivisión binaria, también es lógico que se dé el caso contrario; es decir, incluir una subdivisión binaria ocasional en un compás de subdivisión ternaria. A tal figuración la denominamos *dosillo*<sup>8</sup>. Veamos algunos casos de dosillos regulares:



<sup>8</sup> El *dosillo*, en términos generales, es un grupo especial en el que dos figuras toman el valor de tres de su misma especie. Aplicado a este caso concreto, el *dosillo de corcheas* es un grupo especial en el que dos corcheas toman el valor de tres.

Evidentemente, también se pueden utilizar dosillos irregulares, como en los siguientes ejemplos:

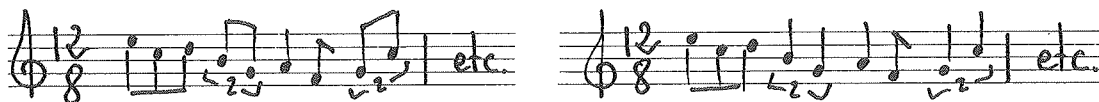


Hasta aquí todo resulta clarísimo respecto a la escritura de los grupos especiales. Pero hay un punto en el que teóricos, solfistas y compositores sustentan opiniones diferentes. Trataremos de explicar esta discrepancia con la mayor sencillez posible:

Cuando, a partir de los años veinte de nuestro siglo, comenzaron a utilizarse constantemente todo tipo de agrupaciones especiales —algunas de ellas, realmente complejísimas<sup>9</sup>—, se hizo necesaria una clarificación respecto a ciertos problemas de su escritura. Y unánimemente se encaminó tal escritura hacia la siguiente regla general: los grupos especiales deben estar escritos de forma que cada figura tome una duración menor de la que representa, o sea, de la que tendría si no estuviese en un grupo especial<sup>10</sup>. Tal norma es muy clarificadora y ha sido respetada por la mayor parte de los compositores y grafistas; pero tiene un único punto discutible, que es precisamente el que estamos tratando: si queremos seguir esta regla, el dosillo que escribimos en una parte de compás de 3/8, 6/8, 9/8 ó 12/8 deberá ser de negras, y no de corcheas, pues si fuese de corcheas (como lo escribimos en los anteriores ejemplos), cada corchea de dosillo habría pasado a durar más de lo que duraría si fuese corchea *real*<sup>11</sup>. En consecuencia, tales ejemplos habrá que escribirlos con dosillos de negras, si queremos seguir la regla expuesta:



Esta dualidad de criterios es la que hace que en los compases 3/8, 6/8, 9/8 ó 12/8 podamos ver unas veces los dosillos escritos en corcheas y otras escritos en negras, indistintamente. Quede claro, pues, que tal dualidad es un mero problema de teoría solfística, pues el resultado es idéntico en ambos casos. Veamos otros dos ejemplos iguales en resultado, pero diferentes en el tipo de escritura de los dosillos:

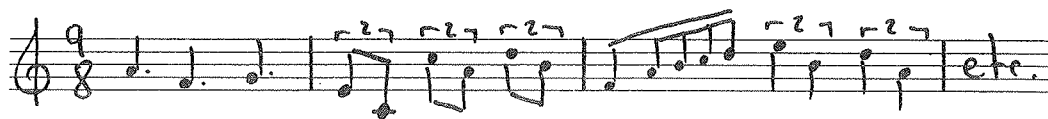


<sup>9</sup> Piensa que los grupos especiales que hemos visto hasta aquí son muy sencillos de comprensión, pero existen otros de enorme dificultad, como veremos en los últimos cursos.

<sup>10</sup> Las teorías tradicionales distinguían entre los grupos especiales *por exceso* (en los que las figuras debían tomar menor valor del suyo propio), y los grupos *por defecto* (en los que tomaban mayor valor). La norma daba arriba supone la no utilización de estos últimos.

<sup>11</sup> Llamamos figura *real* a la que no forma parte de grupo especial alguno, es decir, a todas las que toman normalmente el valor que representan.

Cuando tú escribas dosillos, puedes adoptar el criterio que te parezca más conveniente. Pero lo que no debes hacer nunca es cambiar de sistema en el transcurso de una misma obra, pues indicaría falta de coherencia. Por ejemplo, el supuesto anterior escrito de la siguiente manera —en la que se mezclan dosillos de negras y de corcheas— desconcertaría al lector, pues induce a confusión:

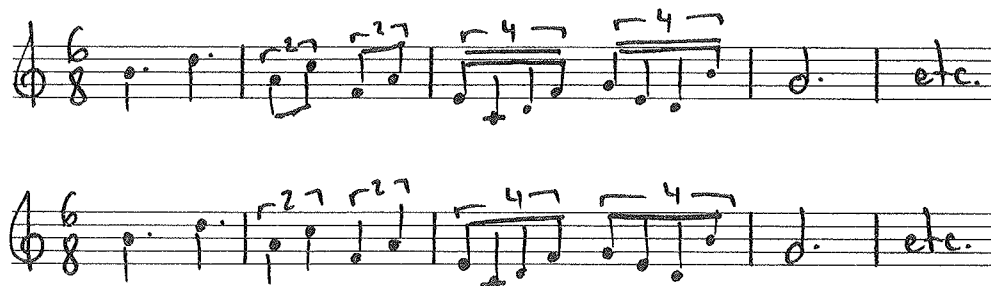


En el cuaderno de lectura del II Curso —II B— encontrarás unos ejercicios escritos en dosillos de negras y otros en dosillos de corcheas, pues en la práctica te los encontrarás indistintamente. Su resultado rítmico, repetimos una vez más, es idéntico.

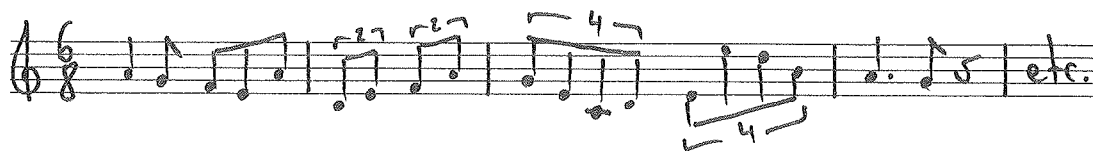
c) *Cuadrillos en subdivisión ternaria*

Consecuencia inmediata del empleo de dosillos en subdivisión ternaria, es la utilización del *cuadrillo*, que no es sino la división en mitades de las figuras que forman el dosillo. Evidentemente, todo cuadrillo implica una subdivisión binaria.

La única precaución que debemos tener a la hora de utilizar cuadrillos en los compases estudiados es la de escribirlos en corcheas si hemos escrito los dosillos en negras; y escribirlos de semicorcheas, si los dosillos los hemos escrito en corcheas. Por ejemplo:



Escrituras como la siguiente serían incorrectas por inconsecuentes, pues transgreden la norma lógica que acabamos de dar:



d) *Tresillo de semicorcheas*

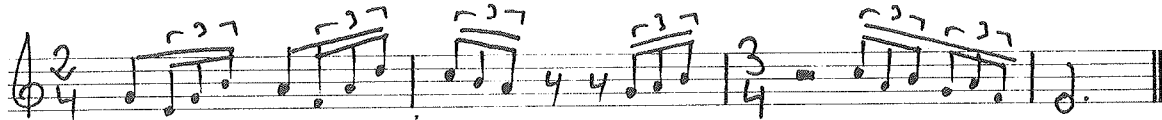
Como puedes intuir, el tresillo de semicorcheas es un grupo especial en el que tres semicorcheas toman el valor que correspondería a dos semicorcheas reales:



De las muchas combinaciones posibles a que su empleo puede dar lugar (algunas de ellas, francamente complejas de lectura), las únicas que vamos a trabajar en el II B son las cinco siguientes, que son también las más utilizadas en la práctica:



A continuación veremos algún pasaje escrito con tresillos de semicorcheas, en compases ya estudiados:



Ten presente que en estas figuraciones seguimos manteniendo la subdivisión binaria propia del compás, pues mantenemos el ritmo de dos corcheas en cada negra. Otra cosa es que luego cada corchea la «sub-subdividamos» (valga el término) en tercios. El siguiente ejemplo nos confirma esto que decimos. Intenta leerlo acentuando las notas «Do» y verás como la subdivisión suena siempre a binaria, pese a la inclusión de tresillos de semicorcheas:



La práctica de los tresillos de semicorcheas en compases de subdivisión ternaria quedará para el III Curso.

#### e) *Seisillo de semicorcheas*

El seisillo de semicorcheas es un grupo de valoración especial en el que 6 semicorcheas toman el valor que correspondería a 4 semicorcheas reales. Por ejemplo:



Al fin y al cabo, el seisillo de semicorcheas no es sino un tresillo de corcheas en el que cada corchea ha sido desdoblada en sus dos semicorcheas:



Así pues, el seisillo de semicorcheas supone una subdivisión ternaria excepcional, como lo supondría su originador, el tresillo de corcheas. Esto es lo que le diferencia del doble tresillo de semicorcheas, que acabamos de ver en el apartado d) de este mismo Tema. En síntesis: el doble tresillo de semicorcheas supone una subdivisión binaria, mientras que el seisillo, una subdivisión ternaria. En el siguiente ejemplo, los angulitos señalan los acentos rítmicos de cada caso, lo que prueba lo que acabamos de decir.



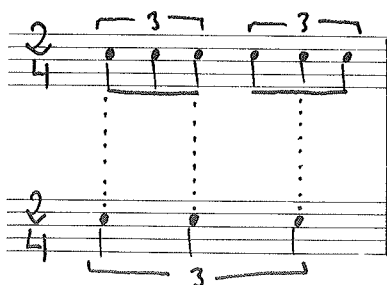
El seisillo de semicorcheas sólo lo practicaremos por ahora en su estado regular, es decir, sin equivalencias ni silencios.

f) *Tresillo de negras*

Si anteriormente definíamos el tresillo de corcheas como un grupo de tres corcheas que toman el valor de dos, no es difícil adivinar que el tresillo de negras es un grupo en que tres negras toman el valor de dos:



De todos los grupos especiales a trabajar en este curso, es éste acaso el único que puede resultarte un poco más difícil de práctica. Para su resolución teórica, tengamos presente que el tresillo de negras supone una subdivisión ternaria. Para medirlo correctamente, el único medio es, pues, «pensar» en tresillos de corcheas. He aquí gráficamente su resolución métrica:



Por tanto, tendremos que «sentir» dos tresillos de corcheas y articular sólo la 1.<sup>a</sup> y la 3.<sup>a</sup> del primer tresillo y la 2.<sup>a</sup> del segundo tresillo. El siguiente gráfico muestra un tresillo de negras descompuesto en dos tresillos irregulares y con una ligadura entre ambos. Quizá esto te ayude a practicarlo correctamente.



O quizá te sea útil practicar el siguiente ejercicio, que es una variante del anterior:



Veamos ahora dos tresillos de negras yuxtapuestos y otro «cabalgando» entre la 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> parte de un compás de 4/4:



Otra variante algo más extraña a primera vista puede ser la siguiente, poco utilizada en los compositores clásicos, pero mucho en compositores más actuales:



Si analizas este ejemplo precedente te das cuenta que no es en absoluto difícil: el primer tresillo ocupa la 1.<sup>a</sup> y 2.<sup>a</sup> partes del primer compás; el segundo, la 3.<sup>a</sup> parte del primer compás y la 1.<sup>a</sup> del siguiente; y el tercer tresillo ocupa la 2.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup> partes del segundo compás. Observa, por cierto, cómo se parte gráficamente el segundo tresillo, dejando la línea divisoria del compás entre la 2.<sup>a</sup> y la 3.<sup>a</sup> negra.

Somos perfectamente conscientes de haber planteado en este capítulo el tema de los grupos de valoración especial de una forma fraccionada, parcial y sin dar una visión global de sus posibilidades, pero por el momento lo que interesa es que conozcas el tipo de dificultades métricas que vas a encontrar en el texto II B. En el próximo curso daremos una perspectiva más amplia y completa de su utilización, escritura y justificación teórica y trataremos ciertas fórmulas matemáticas para su resolución práctica.

## TEMA 2: INTERVALICA

### 1. Especies de intervalos

En el cuaderno I A dábamos algunas nociones básicas para el estudio de la intervállica. Decíamos allí, entre otras cosas, que el intervalo numérico entre dos notas se obtiene contando el número de notas que las separan, incluidas las dos notas objeto del intervalo. Y que en este sentido, nos es indiferente el que una nota o las dos que forman el intervalo estén o no alteradas. En consecuencia, decíamos, intervalos como los siguientes son numéricamente iguales, pues en cada uno de ellos sus dos notas están separadas por una 4.<sup>a</sup>:



En efecto, estos intervalos son numéricamente iguales, pero es evidente que las distancias que separan sus notas son diferentes en cada caso: las dos notas de la primera 4.<sup>a</sup> están separadas por 2 tonos y 1 semitono (de Do a Re, 1 tono; de Re a Mi, 1; de Mi a Fa, 1/2); las de la siguiente por 3 tonos; y las de la última, por 1 tono y 2 semitonos. En consecuencia, aunque los tres casos sean intervalos de 4.<sup>a</sup>, lo que los diferencian es su distancia en tonos y semitonos, es decir, lo que denominamos su *especie*<sup>12</sup>. Las distintas especies de intervalos las expresamos con los siguientes calificativos: Justa (J), Mayor (M), menor (m), Aumentada (A) y Disminuida (d). Tales calificativos los aplicamos después de su clasificación numérica: hablamos, por ejemplo, de «4.<sup>a</sup> Justa», «3.<sup>a</sup> menor», «5.<sup>a</sup> Aumentada», etc. Dentro de cada tipo numérico de intervalo existe una tabla que nos indica —por convención— a qué distancia de tonos y semitonos aplicamos unos u otros calificativos de especie. Tal tabla la tienes detallada junto a estas líneas.

Veamos algún ejemplo: el intervalo Do-Mi<sup>13</sup> es numéricamente un intervalo de 3.<sup>a</sup>. Y por estar formado por 2 tonos sabemos —una vez consultada la tabla adjunta— que es además un intervalo Mayor. Resumiendo, tal intervalo es de «3.<sup>a</sup> Mayor».

Busquemos ahora la clasificación del intervalo Do-Mi $\flat$ . Es igualmente una 3.<sup>a</sup>, pero por estar formada por 1 tono y 1 semitono, la tabla nos indica que es, además, menor. En consecuencia, el intervalo Do-Mi $\flat$  es una «3.<sup>a</sup> menor». Y así obtenemos cuantos intervalos se nos presenten.

No te sorprenda, por otra parte, el que dos intervalos formados por notas diferentemente alteradas puedan ser de la misma especie. Por ejemplo, tanto el intervalo Fa $\sharp$ -La como el Fa-La $\flat$  son de 3.<sup>a</sup> menor. Los intervalos Sol-La $\sharp$  y Sol $\flat$ -La natural son ambos de 2.<sup>a</sup> Aumentada.

A partir de aquí debes trabajar en una tarea algo ingrata, pero utilísima: la de aprender de memoria la tabla adjunta para poder identificar rápidamente cualquier tipo de intervalo. No es tan difícil como parece, pues está construida con cierta lógica. Permítenos ayudarte a retenerla, haciendo unas breves observaciones:

<sup>12</sup> Algunos tratados no utilizan el término *especie*, sino el de *calificación* o *dimensión*.

<sup>13</sup> Mientras no se indique lo contrario, entendemos que un intervalo es ascendente (del grave al agudo) y simple (menor de una octava).

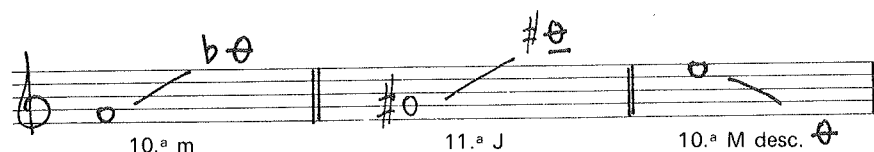
En primer lugar, comprueba que no todos los intervallos numéricos admiten todas las especies. Así, las 4as., 5as., y 8as. sólo pueden ser Justas, Aumentadas y disminuídas. Las 3as. y las 6as. sólo pueden ser Mayores, menores, Aumentadas y disminuídas.

Observa también que los intervallos Aumentados y disminuídos tienen siempre un semitono más y un semitono menos, respectivamente, que los justos. Por ejemplo, si el intervalo Do-Sol es una 5.<sup>a</sup> Justa, los intervallos Do-Sol<sup>#</sup> y Do<sup>b</sup>-Sol serán de 5.<sup>a</sup> Aumentada; y los intervallos Do<sup>#</sup>-Sol y Do-Sol<sup>b</sup> serán de 5.<sup>a</sup> disminuída.

Cuando quieras averiguar la especie de un intervalo de 6.<sup>a</sup> ó de 7.<sup>a</sup>, como las distancias son largas de contar, puedes recurrir al procedimiento de la *inversión de intervallos* de que hablaremos en breve. No des, pues, demasiada importancia al estudio memorístico de las distancias de 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>.

## 2. Intervallos simples y compuestos; ascendentes y descendentes

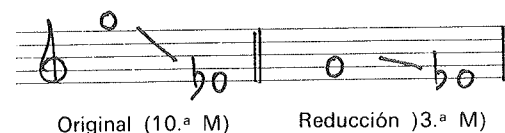
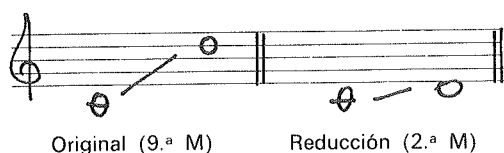
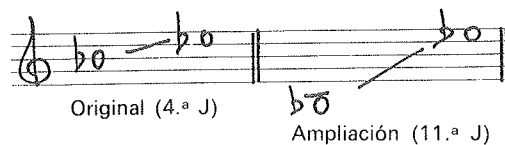
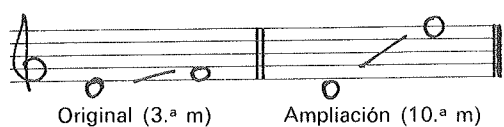
Los calificativos de especie que acabamos de ver no alteran para nada lo estudiado en el I curso sobre intervallos simples y compuestos. Es más: si un intervalo simple es de una determinada especie, sus correspondientes compuestos serán de la misma especie, y viceversa. Veamos algunos ejemplos:



Tampoco hay nada nuevo que decir respecto al carácter de ascendentes o descendentes de los intervallos. Únicamente recordar que cuando anunciamos un intervalo sin especificar sentido, entendemos que es ascendente. Y si no se indica lo contrario, se entiende que, además, es simple.

## 3. Reducción y ampliación de intervallos

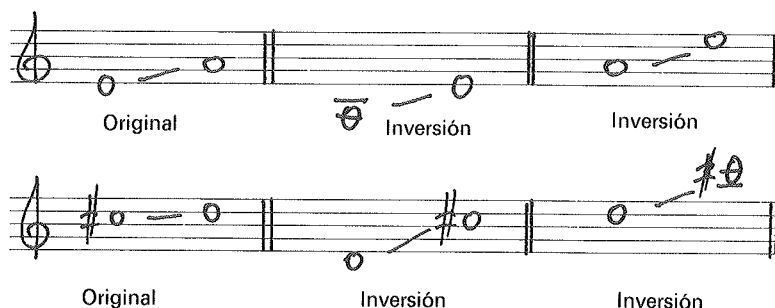
Reducir un intervalo no es sino convertir un intervalo compuesto en simple, «acortándolo» cuántas octavas sean necesarias para ello. Ampliar un intervalo es, por contra, separar sus notas una o varias octavas. En ninguno de los dos casos la especie del intervalo sufre modificación alguna. Y observa que para hallar el intervalo numérico resultante debemos restar o sumar la cifra 7 al intervalo original. Veamos algunos casos:





#### 4. Inversión de intervalos

La inversión de intervalos es un procedimiento por el que trocamos la posición de las notas que lo forman, de manera que la más grave pase a ser la más aguda, o viceversa. Por consiguiente, todo intervalo tiene, desde el punto de vista de las alturas absolutas, dos posibles inversiones, ambas idénticas en número y especie:

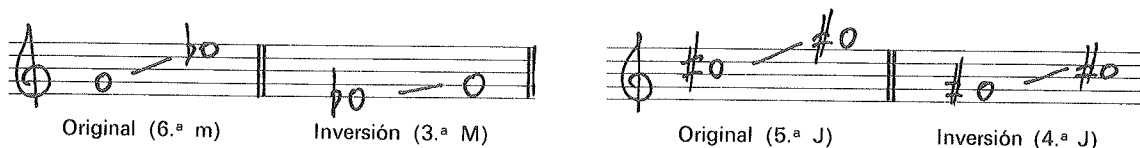


Para conocer el tipo de intervalo que resulta de la inversión, observarás que se obtiene siempre restando a la cifra 9 el intervalo original. Por ejemplo, una 6.<sup>a</sup> invertida dará siempre una 3.<sup>a</sup>; una 5.<sup>a</sup> invertida formará un intervalo de 4.<sup>a</sup>; etc.

Desde el punto de vista de la especie, siempre obtendremos la siguiente transformación:

El intervalo Justo sigue siendo Justo  
El intervalo Mayor pasa a ser menor  
El intervalo menor pasa a ser Mayor  
El intervalo Aumentado pasa a ser disminuido  
El intervalo disminuido pasa a ser Aumentado

Veamos algunos casos de inversión de intervalos y sus resultantes:



El conocimiento de las inversiones, aparte de ser muy útil en el estudio de la Armonía, nos puede muy bien valer para la rápida identificación de los intervalos de 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>, como anunciábamos unas líneas más arriba. El «truco» consiste sencillamente en invertir el intervalo propuesto y analizar cómodamente el intervalo resultante, que ha de ser de 3.<sup>a</sup> ó 2.<sup>a</sup>, teniendo presente la anterior tabla de conversión. Un ejemplo: queremos identificar el intervalo de 7.<sup>a</sup> Sol-Fa. Si lo invertimos, el resultado (Fa-Sol) es una 2.<sup>a</sup> Mayor; por tanto, el original buscado era una 7.<sup>a</sup> menor.

## 5. Grados conjuntos y disjuntos

Cuando en un movimiento melódico empleamos únicamente intervalos de 2.<sup>a</sup> (en cualquier sentido y de cualquier especie) decimos que tal movimiento procede por grados conjuntos. Cuando en un diseño melódico interviene algún salto distinto a la 2.<sup>a</sup>, decimos que se mueve por grados disjuntos:



Observa este largo diseño en el que sólo intervienen grados conjuntos:

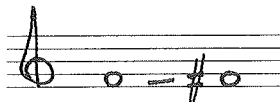


## 6. El intervalo de 1.<sup>a</sup>

Caso especial dentro del estudio de las especies de intervalos lo constituye el tema de los intervalos de 1.<sup>a</sup>, sobre el cual no hay unanimidad absoluta entre los teóricos:

Cuando las dos notas que constituyen el intervalo de 1.<sup>a</sup> son idénticas, se produce un unísono. La mayor parte de los tratadistas no consideran al unísono como intervalo, al no haber diferencia ni distancia alguna entre los sonidos. No obstante, este criterio tiene ciertas contradicciones<sup>14</sup> por lo que otros —nosotros nos apuntamos a ello— prefieren considerar al unísono como 1.<sup>a</sup> Justa.

La 1.<sup>a</sup> aumentada correspondería al semitono cromático<sup>15</sup>:



Y la 1.<sup>a</sup> disminuida no existiría como tal intervalo, aunque repetimos que hay quien disiente de estos criterios expuestos.

## 7. Otras nomenclaturas para las especies

El sistema de clasificación de intervalos tratado en este capítulo es el más frecuentemente empleado hoy día. Pero en tratados algo antiguos —e incluso en tratadistas actuales— veremos expuestos otros criterios.

<sup>14</sup> La mayor de las cuales es la siguiente: si el unísono no es intervalo, ¿cómo se explica que su ampliación —la octava— sí lo sea?

<sup>15</sup> *Semitono cromático* es aquél en que las notas que lo forman tienen igual nombre base (ej.: Fa-Fa sostenido); por el contrario, *semitono diatónico* es el formado por notas de distinto nombre base (ej.: Sol-La bemol).


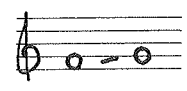
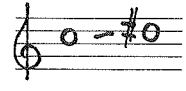
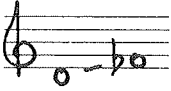
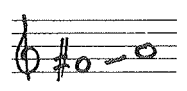
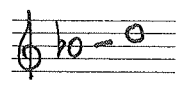
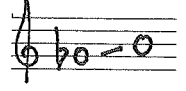
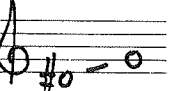
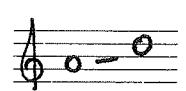
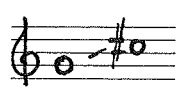
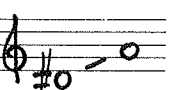
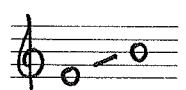
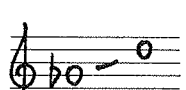

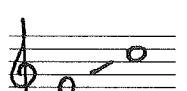
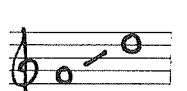
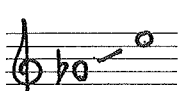
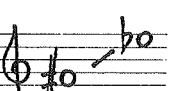

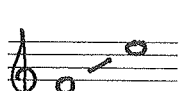
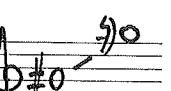
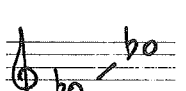
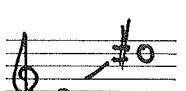
De ellos, acaso el más frecuente es el de considerar a la 8.<sup>a</sup> como el único intervalo que puede ser Justo; y las 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> como Mayores o menores<sup>16</sup>.

## 8. Relación de alturas en intervalos iguales

En último extremo, lo realmente importante en el estudio de los intervalos es comprender que todos los intervalos iguales numéricamente y en especie guardan idéntica relación de alturas sonoras, aun cuando estén formados por notas diferentes. Por ejemplo, el intervalo Re-La (5.<sup>a</sup> J.) guarda la misma relación de alturas que el Sol-Re (5.<sup>a</sup> J.), e igual que el Mi  $\flat$  -Si  $\flat$  (5.<sup>a</sup> J.), e igual que el Fa  $\sharp$  -Do  $\sharp$  (5.<sup>a</sup> J.), e igual, en fin, que todas las quintas Justas posibles. De ahí que, con tiempo y práctica, debemos acostumbrarnos a distinguir auditivamente los distintos tipos de intervalos, aun cuando no distingamos sus alturas absolutas. Un ejemplo muy cotidiano: cuando oímos un reloj de cuco dar la hora, debemos estar suficientemente familiarizados con los intervalos para distinguir que las dos notas características forman un intervalo de 3.<sup>a</sup> menor descendente. No nos preocupe demasiado el identificar si las alturas absolutas de *ese* reloj son La-Fa  $\sharp$  (desc.), Sol-Mi (desc.) o cualquier otra 3.<sup>a</sup> menor descendente. Pero sí debemos distinguir, insistimos, el tipo de intervalo de que se trata. Esta práctica nos será también utilísima para escribir música al dictado.

<sup>16</sup> Tales sistemas están casi totalmente fuera de uso.

## TABLA DE INTERVALOS SIMPLES

	Disminuida	Menor	Justa	Mayor	Aumentada
2. <sup>a</sup>	—	1 semitono Ejemplo: 	—	1 tono 	1 tono y 1 semitono 
3. <sup>a</sup>	2 semitonos 	1 tono y 1 semitono 	—	2 tonos 	2 tonos y 1 semitono 
4. <sup>a</sup>	1 tono y 2 semitonos 	—	2 tonos y 1 semitono 	—	3 tonos 
5. <sup>a</sup>	2 tonos y 2 semitonos 	—	3 tonos y 1 semitono 	—	3 tonos y 2 semitonos 
6. <sup>a</sup>	2 tonos y 3 semitonos 	3 tonos y 2 semitonos 	—	4 tonos y 1 semitono 	4 tonos y 2 semitonos 
7. <sup>a</sup>	3 tonos y 3 semitonos 	4 tonos y 2 semitonos 	—	5 tonos y 1 semitono 	—
8. <sup>a</sup>	4 tonos y 3 semitonos 	—	5 tonos y 2 semitonos 	—	5 tonos y 3 semitonos 

### TEMA 3: TONALIDAD. ESCALAS DIATONICAS

#### 1. El tonalismo como sistema estético

Ya con ciertos conocimientos sobre interválica, podemos intentar abordar uno de los temas más interesantes de la teoría de la Música: la tonalidad. Y en contra de lo que suele hacer la mayoría de los tratados convencionales, comenzaremos por introducir el tema con una visión histórico-cultural que nos parece imprescindible. No se trata de «paja» literaria, sino de situar correctamente el trabajo que comenzamos, uno de los más ricos y complejos de todo nuestro estudio.

Cuando el oyente tradicional escucha música escrita por compositores como Bach, Beethoven, Verdi o Brahms —por citar sólo unos ejemplos entre los miles y miles posibles— casi siempre afirma sentir una sensación muy diferente a la que le produce la música de Berg, Boulez, Stockhausen o de Pablo. En el primer caso manifiesta percibir una sensación interna de orden, de lógica de construcción, muy arraigada en su tipo de sensibilidad<sup>17</sup>. Para el gusto artístico del «hombre de la calle», las músicas del segundo grupo parecen carecer de construcción interna y estar compuestas sin respeto a lo que habitualmente se entiende por belleza musical.

Tópicos aparte, este fenómeno tiene un origen técnico e histórico muy claro: la música que «suena bien» (!!), la llamada comúnmente «música clásica», está compuesta conforme a un sistema técnico denominado «tonalismo», enormemente arraigado en nuestra cultura occidental. Y qué duda cabe que cada persona es hija de toda una tradición y una civilización. Y que desde que nacimos —o acaso desde antes— estamos predispuestos a aceptar un tipo de belleza que heredamos de nuestros antepasados. Nuestros oídos están acostumbrados a siglos y siglos de tonalismo como único sistema compositivo, e inicialmente parecen rebelarse contra todo lo que signifique otro orden u otro mecanismo internos. Pero únicamente cuando somos conscientes de este hecho histórico y nos abrimos sin prejuicios hacia otros posibles sistemas de composición, es cuando nos damos cuenta de que esas otras músicas que parecían «sonar tan mal» no es que carezcan de calidad o estén compuestas por malos músicos: es sencillamente que están concebidas con otros códigos estéticos y otro orden de construcción que los de la música tonal.

El tonalismo como tal sistema compositivo se constituyó conscientemente hacia finales del siglo XVII, aunque estaba tácitamente presente en autores de época anterior. A partir de la citada fecha ejerció una completa hegemonía en la estética de la música occidental, cayéndose en el pensamiento de que éste no era simplemente «un» procedimiento de composición musical, sino «el» único procedimiento válido y coherente que pudiera existir. Pero, como tarde o temprano tenía que ocurrir, el sistema tonal también comenzó a debilitarse: Wagner, Debussy, Ravel y otros varios autores, ya en nuestro siglo, lo explotaron hasta sus más lejanas posibilidades y, acaso sin quererlo, comenzaron a dejarlo exhausto. La caída del tonalismo como único sistema compositivo se produce a partir de 1915-20 y muy especialmente a partir de A. Schönberg (1874-1951). Desde entonces, la historia no ha dado ya marcha atrás, aunque algún compositor importante haya podido servirse de algún procedimiento «postonal» o «paratonal», más o menos camuflado o renovado.

De todo esto debemos sacar dos conclusiones principales: Primera, que sería estúpido negar la importancia del tonalismo para la cultura occidental. Varios siglos de fabulosa creación musical y uno

<sup>17</sup> Evidentemente, estamos presentando el ejemplo tópico de aficionado medio al período Clásico-Romántico.

de los patrimonios culturales más importantes de nuestra civilización están compuestos por ese procedimiento. Y segundo, que como músicos de nuestro tiempo hemos de saber que el tonalismo, por muy impregnado que esté en nuestra forma de sentir, no es sino «un» procedimiento compositivo de los muchos que la mente humana puede crear. En cuadernos sucesivos de este Tratado nos referiremos a algunos de estos otros sistemas, posteriores cronológicamente a la Primera Guerra Mundial. Además, tengamos presente que la Humanidad conoció otros muchos sistemas musicales antes que el tonal, y que, por otra parte y por muy arraigado que tal sistema esté en nuestra sensibilidad, no deja de ser algo completamente ajeno y desarraigado en gentes de otras culturas no occidentales.

Con este planteamiento previo sobre la grandeza histórica del tonalismo, pero también conscientes de sus limitaciones, y de su no presencia en los grandes compositores actuales, estamos en mejores condiciones de abordar el funcionamiento técnico e interno del sistema tonal.

## 2. Las escalas diatónicas

Como anunciábamos más arriba, el concepto de tonalidad es muy complejo de explicar, aunque cuando lo manejes y practiques durante algún tiempo, te llegará a ser perfectamente familiar y adquirirás una concepción global muy completa de su funcionamiento interior. Comenzaremos, pues, por dar explicaciones muy simplistas, para ir incorporando progresivamente otros nuevos matices.

Cuando decimos, por ejemplo, que la Cuarta Sinfonía de Tchaikowsky está escrita en Fa Mayor, queremos decir que está escrita tomando como base la escala diatónica de Fa Mayor, y que su funcionamiento interno es el de tal escala. Al decir que la Sinfonía Incompleta de Schubert está en Si menor, queremos decir que su base y jerarquización son las de la escala diatónica de Si menor. Hemos de explicar, pues, qué son las escalas diatónicas.

Dividiremos esta explicación en dos partes, pues son dos, como ya intuyes, los tipos posibles de escalas diatónicas: las escalas mayores y las menores.

### *Las escalas diatónicas mayores*

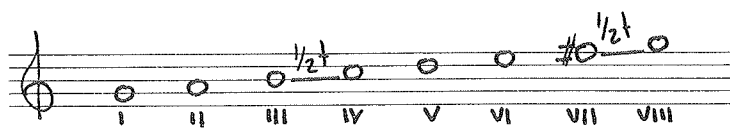
Para formar una escala diatónica mayor, necesitamos construir una escala de ocho grados, a partir de una nota que determinemos y que supondrá la base de la escala. Desde esa nota, y conservando siempre el orden de las notas de nuestro sistema (Do, Re, Mi, Fa, etc.) vamos encontrando los siete grados restantes subiendo siempre de tono en tono, excepto para los pasos del III al IV grados y del VII al VIII, en que subimos sólo medio tono. Para lograr este sistema, hemos de recurrir a las alteraciones, en todos los casos excepto en la escala que tiene como punto de partida la nota Do.

Aunque al principio no lo parezca, este mecanismo es muy sencillo<sup>18</sup>. Pongamos un ejemplo y supongamos que queremos hallar la escala diatónica de Sol Mayor. Para ello partimos de la nota Sol, que en este caso es el I grado. Para hallar el II grado, busquemos la nota que se encuentra un tono por encima del Sol: el La. Para hallar el III grado busquemos la nota que se encuentra un tono por encima

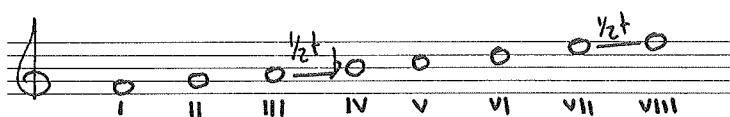
<sup>18</sup> Este mecanismo que estamos proponiendo es el sistema más sencillo para comprender el procedimiento de obtención de las notas que forman cada escala diatónica. Pero quede bien entendido que éste no es el origen físico-armónico de las escalas, cuya explicación trataremos en el próximo curso, cuando te hayas familiarizado con su construcción y funcionamiento.

del La: el Si. El IV grado será la nota que está un semitono por encima del Si: el Do. El V grado será el Re; el VI será el Mi; el VII será —¡ajo!— el Fa # (de Mi a Fa # hay un tono). Del VII al VIII debe haber medio tono, por lo que el VIII grado será el Sol (observarás que el I y el VIII grados son siempre la misma nota, con una octava de diferencia).

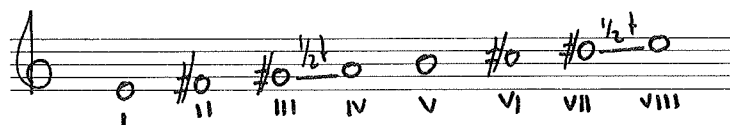
Veamos esto mismo gráficamente:



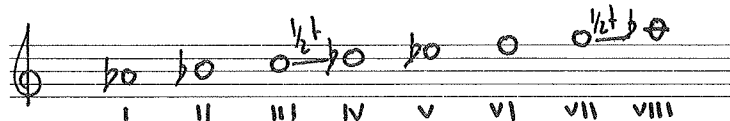
Y ahora examinemos otros ejemplos con otras notas como punto de partida. Por ejemplo, veamos la construcción de la escala de Fa M:



La de Mi M:

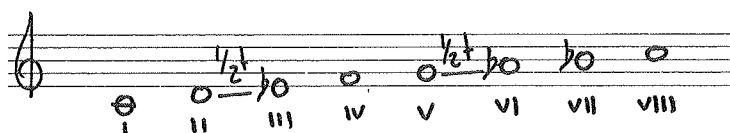


Evidentemente, el primer grado o punto de partida puede ser también una nota alterada. He aquí, por ejemplo, la escala de La b M:

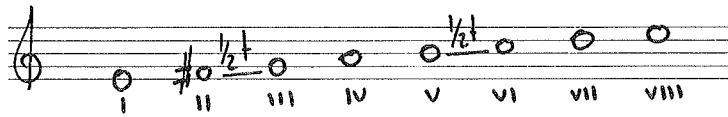


### Las escalas diatónicas menores

Para hallar las notas que componen las escalas diatónicas menores, procedemos de igual forma que hemos hecho con las mayores, pero en este caso las distancias de medio tono se encuentran entre los grados II al III y V al VI (en vez de entre III y IV, y VII y VIII, como ocurría en las escalas mayores). Por ejemplo, la escala menor que parte de la nota Do, sería la siguiente:



Y esta, la de Mi m:



Veamos otros ejemplos: Fa# m y Sol m.



Y de igual forma obraríamos para obtener cualquier otra escala menor. Conocido básicamente el sistema de obtención de las escalas mayores y menores, podemos sacar las siguientes primeras conclusiones:

- A) Aunque parezca sorprendente, la sola diferencia de tener los semitonos situados en dos lugares determinados para los modos mayores, y en otros dos diferentes para los menores, hace que el sentimiento expresivo que emana de una y otra modalidad sea completamente distinto: el modo mayor es más vigoroso y sólido; el menor, más suave y evocador<sup>19</sup>.
- B) Existe una escala mayor y otra menor para cada nota que queramos tomar como punto de partida. En consecuencia, el total de escalas diatónicas que empleamos en nuestro sistema es de 12 escalas mayores y 12 escalas menores, cuya tabla completa la tienes al final de este capítulo.
- C) La escala de Do M es la única de las mayores que puede construir su configuración sin recurrir a ninguna nota alterada. Y la escala de La m, la única de las menores con esta característica.
- D) Cuando utilizamos notas alteradas para formar las escalas (cosa que, como acabamos de decir, ocurre en todos los casos excepto en las escalas de Do M y La m), observamos que en unas escalas hemos de recurrir a los bemoles, y en otras a los sostenidos; pero no existe ninguna escala diatónica que emplee simultáneamente sostenidos y bemoles.
- E) Si obtenemos la totalidad de las escalas mayores y menores de nuestro sistema, y analizamos su constitución, en función de las notas alteradas, observaremos lo siguiente:

E1) En las escalas en que hemos utilizado un solo sostenido, este corresponde necesariamente a la nota Fa. Si hemos obtenido dos, estos recaerán sobre las notas Fa y Do; en las escalas de

<sup>19</sup> Una vez más, debemos caer en términos tópicos y un tanto absurdos: ¿qué quiere decir que un modo sea «evocador» o «vigoroso»? Tómense estos calificativos como simples convenciones para entendernos.



tres sostenidos, sobre Fa, Do y Sol; en las de cuatro, sobre Fa, Do, Sol y Re; en las de cinco, sobre Fa, Do, Sol, Re y La; en las de seis, sobre Fa, Do, Sol, Re, La y Mi; y en las de siete, sobre Fa, Do, Sol, Re, La, Mi y Si.

E2) En las escalas en que hemos empleado bemoles, las alteraciones recaen progresivamente sobre las notas Si, Mi, La, Re, Sol, Do, Fa, es decir, a la inversa que en los sostenidos. Así pues, si una escala (mayor o menor) posee, por ejemplo, tres bemoles, sabemos de antemano que estos han de ser el Si  $\flat$ , el Mi  $\flat$  y el La  $\flat$ .

F) Que una escala con un determinado número de sostenidos o bemoles ha de corresponder siempre a dos posibles escalas: una mayor y otra menor. Un ejemplo: la escala que presenta un solo bemol (que, como queda dicho en E2, ha de recaer en la nota Si), puede corresponder a Fa M o a Re m. Otro ejemplo: la escala de dos sostenidos (que serán Fa  $\sharp$  y Do  $\sharp$ ) puede ser la de Re M o la de Si m. Esta consideración nos pone a un paso del tema de los tonos relativos, que tratamos a continuación.

### 3. Tonos relativos

Según acabamos de ver, existen siempre dos tonalidades con las mismas alteraciones propias: una mayor y otra menor. Estas dos tonalidades se denominan *tonos relativos*. Así, por ejemplo, decimos que Do M y La m son tonos relativos, así como Sol M y Mi m o también Fa M y Re m. Observarás que las *tónicas*<sup>20</sup> de dos tonos relativos se encuentran siempre a distancia de 3.<sup>a</sup> m. Esto nos ayuda a recordar en la memoria la lista de tonos relativos: supongamos que queremos hallar el relativo menor de Re M; no tenemos más que descender una 3.<sup>a</sup> m a partir de Re para averiguar que es Si m el tono buscado<sup>21</sup>.

### 4. Grados de la escala

Cada uno de los ocho grados de una escala diatónica cumple dentro de ella una función determinada y recibe un nombre distintivo. Veamos estas funciones de manera esquemática y simple:

El I grado constituye la nota *tónica*, pues es el punto de partida y la base sobre la que construimos la escala correspondiente (por ejemplo: Re en Re M; Mi en Mi m; La en La M, etc.). Supone la situación de reposo melódico dentro de su tonalidad.

El II grado —llamado por algunos *supertónica*, por estar encima de la tónica— es un grado no fundamental en el ordenamiento de la escala, por no ser especialmente representativo. En el modo menor tiene alguna característica especial que estudiarás en Armonía.

El III grado se denomina *modal*, por ser el que nos determina el modo de la escala: Si este grado se encuentra a distancia de 3.<sup>a</sup> M de la tónica, la escala en cuestión es Mayor; si está a distancia de 3.<sup>a</sup> m, la escala es menor. Más adelante veremos que algunos grados de la escala (el VI y el VII,

<sup>20</sup> Llamamos «nota tónica» al I grado de cada escala, como explicaremos dentro de unas líneas.

<sup>21</sup> En efecto, pues la tónica de un tono mayor está una 3.<sup>a</sup> m por encima de la de su relativo menor, y viceversa. La regla nemotécnica es, pues, bien sencilla: el mayor, por encima del menor.

especialmente) pueden modificarse sin que se resienta el modo de la escala; pero modificar el III grado supone en casi todos los casos el cambio de modo.

El IV grado es muy representativo dentro de la escala, por ser la quinta inferior de la tónica. Por preceder al V grado, que es la «bisagra» o «eje» de la escala, se le denomina *subdominante*.

El V grado, como se deduce, se llama *dominante*, pues es de capital importancia en la afirmación de la tonalidad que determina la escala diatónica. En ocasiones puede ser incluso más representativo de la tonalidad que la propia nota tónica.

El VI es otro grado no básico de la escala, aunque hábilmente utilizado puede ser de una gran expresividad armónica. Algunos tratadistas le denominan *superdominante*, por estar un grado por encima de la dominante.

El VII grado puede tener una doble consideración: en las escalas en que se halla a distancia de semitono del VIII grado (es decir, en las mayores) la atracción que produce al oyente hacia tal VIII grado le confiere el nombre de *sensible*. Tal atracción no se produce, sin embargo en las escalas menores, en las que se encuentra a un tono de distancia del VIII grado; por ello, en este caso se le denomina simplemente *subtónica*. No obstante, veremos en seguida cómo una escala menor puede tener un VII grado con carácter de sensible.

El VIII grado no es sino la repetición del I a la octava superior. Tiene, pues, el mismo carácter de nota *tónica*.

## 5. Variantes o «tipos» de escalas menores

Como acabamos de decir, el hecho de que el VII grado se encuentre a distancia de sólo medio tono del VIII en las escalas mayores le confiere una especial atracción hacia el VIII (que no es sino la tónica) para buscar su estado de reposo melódico. Un ejemplo tan sencillo como el siguiente nos lo muestra claramente<sup>22</sup>:

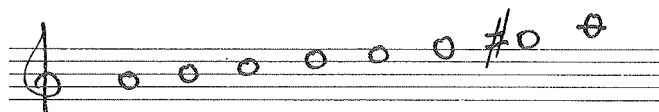


Pero en el modo menor, la distancia de tono que media entre el VII grado y el VIII, priva a aquél del carácter de sensible. Véase en el siguiente ejemplo en La menor cómo la atracción del Sol hacia el La finales es mucho menor que la del Si hacia el Do del ejemplo anterior:



<sup>22</sup> Por ser los casos más sencillos, tomaremos a Do M y a La m como ejemplos de las escalas mayores y menores, respectivamente.

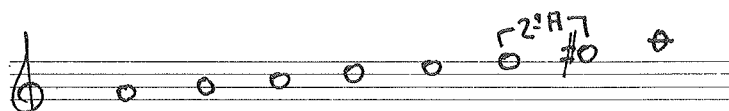
Esto no quiere decir que la relación VII-VIII grados en el modo menor no tenga interés estético; hoy día nos produce una sensación de arcaísmo muy interesante. Pero ya desde muy antiguo, compositores e intérpretes buscaron la forma de «sensibilizar» el VII grado de las escalas menores. La fórmula, en principio, es sencilla: alterar sin más prejuicios el VII grado de las escalas menores subiéndolo un semitono, con lo que se le «acerca» a la tónica. La escala, pues, quedaría de la siguiente forma:



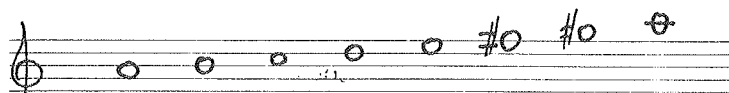
Y a continuación mostramos el ejemplo melódico que pusimos antes, pero en este caso con el VII grado alterado ascendentemente. Como se ve, se ha dotado a tal grado de la misma atracción hacia el VIII que la producida entre la sensible y la tónica de los modos mayores:



Pero este procedimiento crea un problema: si examinamos la escala resultante de alterar «sin más» el VII grado, observamos que entre el VI y el VII grados hemos producido un intervalo de 2.<sup>a</sup> Aumentada, no muy ortodoxo conforme a los códigos del sistema tonal<sup>23</sup>:



Para suavizar este problema, recurrimos a un segundo artificio: alterar también el VI grado medio tono ascendente, con lo que desaparece esa 2.<sup>a</sup> Aumentada. Esta sería pues, la escala resultante:



Aun cabe considerar otro tipo de escala menor, que contendría solamente el VI grado alterado ascendentemente. Este tipo es algo menos utilizado en la práctica, pues la razón de alterar el VI grado del modo menor es principalmente romper la 2.<sup>a</sup> Aumentada que produce la alteración del VII <sup>24</sup>. Si el VII no está alterado, no hay tal 2.<sup>a</sup> Aumentada y no tiene mucho sentido la alteración del VI. Pero por otras razones y procesos cadenciales sí puede ser útil la alteración única del VI grado en los modos menores.

Una última observación: las alteraciones que hemos indicado para los grados VI y VII del modo menor suelen colocarse únicamente cuando el movimiento melódico es ascendente, es decir, cuando nos dirigimos subiendo hacia el VIII grado o tónica. Cuando el movimiento es descendente y el VII grado

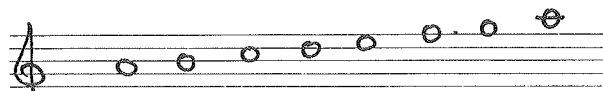
<sup>23</sup> Ello no quiere decir que no se utilice esta escala, pues hábilmente tratada puede ser de un gran interés melódico-armónico.

<sup>24</sup> Aunque, por supuesto, esta no es la única razón, como verás cuando estudies Armonía.

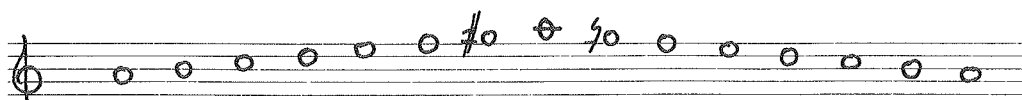
no va a la tónica sino a otro cualquiera, todos los grados de la escala menor suelen aparecer en su estado propio<sup>25</sup>.

En resumen, he aquí los cuatro tipos principales de escalas menores, tomando como ejemplo la escala de La m:

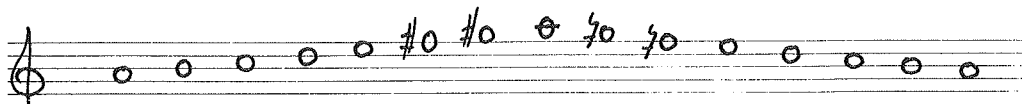
Tipo I: *escala propia* (VI y VII grados propios):



Tipo II: *escala armónica* (VII grado alterado ascendentemente); también llamada *mixta-armónica*, si al descender presenta todos sus grados propios:



Tipo III: *escala melódica* (VI y VII grados alterados); también llamada *mixta-melódica*, si al descender presenta todos sus grados propios:



Tipo IV: *escala dórica*<sup>26</sup> (VI grado alterado ascendentemente); llamada también *mixta-dórica*, si al descender presenta todos sus grados propios:



Al fin y al cabo, visto desde otro ángulo cabe explicar las alteraciones de los grados VI y VII de las escalas menores como notas que cada escala menor «pide prestadas» a su escala homónima Mayor (La M, en los ejemplos anteriores). En todo caso, y como dijimos en el apartado anterior, el III grado es intocable si no queremos trocar el modo de la escala.

## 6. Variantes o «tipos» de escalas mayores

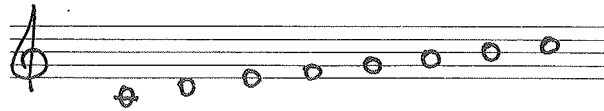
De manera similar a la planteada para las escalas menores, las escalas mayores son susceptibles de modificar su VI y VII grados descendentemente. En otras palabras, las escalas mayores también

<sup>25</sup> Hablamos, evidentemente, en términos esquemáticos. En la práctica ya verás cómo todas estas normas teóricas se prestan a diversas interpretaciones.

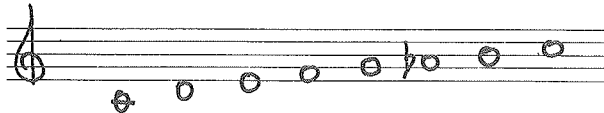
<sup>26</sup> La denominación de *dórica* para este tipo de escala menor no está completamente extendida.

pueden «pedir prestados» a sus homónimas menores el VI y/o VII grados. El resultado, claro está, son otros cuatro tipos de escalas mayores. (Seguimos tomando como ejemplo la escala de Do M):

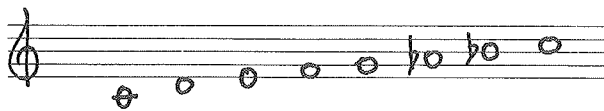
Tipo I:



Tipo II:



Tipo III:



Tipo IV:



## 7. Armadura de tonalidad

En principio —sólo en principio, evidentemente— cuando una obra musical está escrita en un determinado tono, las únicas notas que se van a utilizar son las de su escala diatónica correspondiente, con sus respectivas alteraciones. Así, una obra escrita en Re m, por ejemplo, va a presentar todas las notas naturales, excepto el Si que ha de ser bemol. En una obra en La M, las notas Fa, Do y Sol que aparezcan van a ser siempre —repetimos que al menos en teoría— notas con sostenido<sup>27</sup>.

Para evitar el tener que escribir cada vez que aparezcan las notas alteradas su alteración correspondiente, lo que hacemos es indicar al comienzo de la composición las alteraciones propias de la tonalidad, por el orden correspondiente y con los signos de las alteraciones en sus líneas o espacios respectivos. A este grupo de alteraciones propias le denominamos *armadura de la tonalidad*<sup>28</sup> y lo colocamos después de la clave y antes de la indicación de compás:



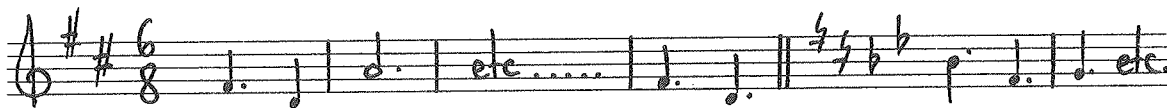
<sup>27</sup> Insistimos en que estamos hablando en términos esquemáticos, pues en la práctica, un discurso musical en una tonalidad determinada admite mil posibles variantes y «escapadas» a otros tonos, que abren el camino a la utilización de notas que no son las de su escala diatónica.

<sup>28</sup> También se le denomina *armadura de la clave*, porque se coloca junto a la clave, al comienzo de la escritura.

Todas las notas de todas las octavas quedan a partir de ahí afectadas por las alteraciones que contenga la armadura correspondiente, excepto cuando se presenta un becuadro, signo que ya tratamos en el curso anterior. El becuadro, como alteración accidental que al fin y al cabo es, mantiene su efecto hasta el final del compás en que se halle:



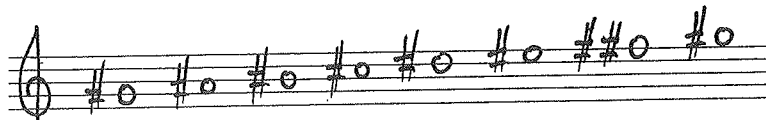
Cuando en el transcurso de una obra el autor cambia de tonalidad principal<sup>29</sup>, debe colocar una doble línea divisoria y después la armadura de la nueva tonalidad. Si esta nueva tonalidad tiene otro tipo de alteraciones que la precedente, debe antes anular las anteriores por medio de becuadros. En el siguiente supuesto, el compositor pasa de Re M a Si bemol Mayor:



### 8. Dobles alteraciones

La formación de la escala de ciertas tonalidades lejanas exige en ciertos casos un tipo de alteración accidental que suponga el ascenso o descenso no de uno, sino de dos semitonos a la nota que lo lleva. Véase uno de estos casos:

Supongamos que queremos hallar la escala de Sol # M. Procedamos como de costumbre (ver apartado 2 de este mismo Tema) y observemos qué ocurre al hallar el VII grado o sensible:



Lo que ocurre es lo que anunciábamos arriba: que para que el Fa esté a medio tono del Sol# es necesario que coloquemos un doble sostenido a tal Fa. Existen, pues, dos tipos de dobles alteraciones:

El doble sostenido:  $\sharp\sharp$  o  $\times$

El doble bemol:  $\flat\flat$

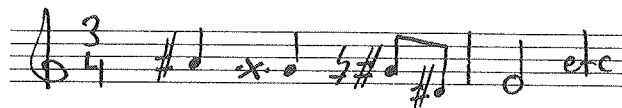
Evidentemente, el primero sube dos semitonos a la nota que lo lleva y el segundo la descende dos semitonos. He aquí algunas enarmonías<sup>30</sup> con dobles alteraciones:

<sup>29</sup> Decimos «tonalidad principal» porque no toda una obra se encuentra siempre en el mismo tono. Como estudiarás en Armonía, aunque exista una tonalidad básica en una composición, es frecuente la modulación a otros tonos secundarios.

<sup>30</sup> Como recordarás del I Curso, llamamos notas enarmónicas a las que tienen diferente nombre pero igual sonido; por ej.: Mi # y Fa, La # y Si b, etc.



No existe el doble becuadro, pues para anular el efecto de una doble alteración basta un solo becuadro. Y si queremos que una nota afectada por una doble alteración anterior se quede en una alteración sencilla colocamos primero el becuadro (para anular la alteración doble) y después escribimos la alteración sencilla. Por ejemplo:

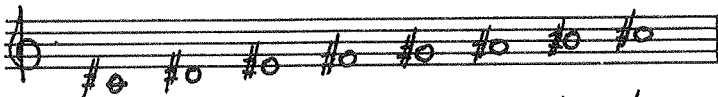



## 9. El mecanismo de la tonalidad y la Armonía

Conocemos ya algo más sobre la construcción de las escalas diatónicas y su mecánica interna. Vamos a dejar «reposar» y «sedimentar» todas estas nociones a lo largo del presente Curso, al mismo tiempo que la lectura y entonación de los ejercicios del cuaderno II C te van a ir dando una idea más clara de lo que son en una melodía tonal los puntos de reposo y tensión, las cadencias, etc.


Para abordar en profundidad el funcionamiento interno del sistema tonal es necesaria alguna mayor práctica en el Solfeo de la que ahora tienes, y algunos conocimientos básicos de Armonía. Será pues en el III Curso cuando cerremos nuestro estudio del tonalismo con explicaciones sobre acordes, inversiones, relaciones tonales, cadencias, procesos cadenciales, modulaciones, etc. Por el momento es suficiente si llegas a familiarizarte plenamente con las escalas diatónicas, que son el eje y fundamento del sistema tonal.


## ESCALAS DIATONICAS MAYORES


Do sostenido Mayor 

Fa sostenido Mayor 


Si Mayor 

Mi Mayor 

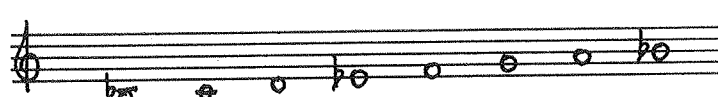
La Mayor 

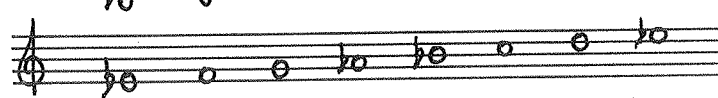
Re Mayor 

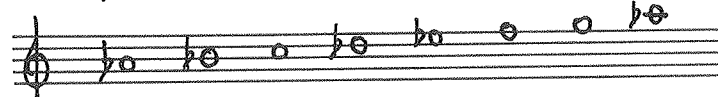
Sol Mayor 

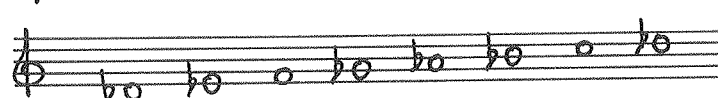
**DO MAYOR** 

Fa Mayor 


Si bemol Mayor 

Mi bemol Mayor 

La bemol Mayor 

Re bemol Mayor 

Sol bemol Mayor 

Do bemol Mayor 

(Omitimos las escalas con dobles alteraciones propias)



## ESCALAS DIATONICAS MENORES

La sostenido menor 

Re sostenido menor 

Sol sostenido menor 

Do sostenido menor 

Fa sostenido menor 

Si menor 

Mi menor 

**LA MENOR** 

Re menor 

Sol menor 

Do menor 

Fa menor 

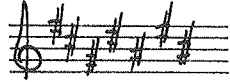
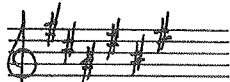

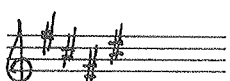
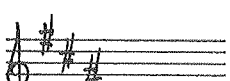
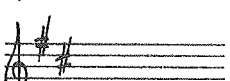
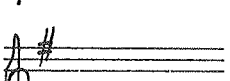
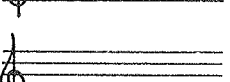







Si bemol menor 

Mi bemol menor 

La bemol menor 

(Omitimos las escalas con dobles alteraciones propias)

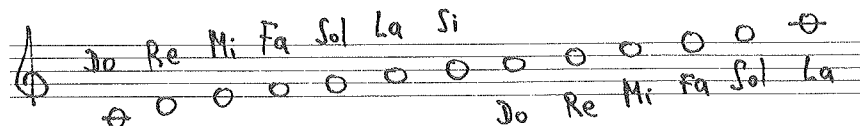
## TONOS RELATIVOS

Do sostenido Mayor		La sostenido menor
Fa sostenido Mayor		Re sostenido menor
Si mayor		Sol sostenido menor
Mi Mayor		Do sostenido menor
La Mayor		Fa sostenido menor
Re Mayor		Si menor
Sol Mayor		Mi menor
<b>DO MAYOR</b>		<b>LA MENOR</b>
Fa mayor		Re menor
Si bemol Mayor		Sol menor
Mi bemol Mayor		Do menor
La bemol Mayor		Fa menor
Re bemol Mayor		Si bemol menor
Sol bemol Mayor		Mi bemol menor
Do bemol Mayor		La bemol menor

#### TEMA 4: CLAVES

En el cuaderno I A hablábamos brevemente sobre las claves de Sol en 2.<sup>a</sup> y Fa en 4.<sup>a</sup>. Vamos a continuar ahora este estudio con una panorámica más amplia sobre el tema de las claves en general y sobre su utilidad práctica en particular.

Recordemos que para situar las notas en el pentagrama tomábamos como punto de partida el de la *Clave de Sol*, cuya ordenación, como hemos venido practicando, es la siguiente:



Pero, como también dijimos, el registro normal de la clave de Sol comprende notas correspondientes a la zona aguda de nuestro espectro sonoro. Desde antiguo, las voces e instrumentos necesitaron de otras claves más graves, que correspondieran más precisamente a sus tesituras, por lo que se utilizaron otros sistemas de situación de notas en el pentagrama. Estos sistemas tienen por objeto, pues, cubrir las regiones media y grave del espectro total de notas utilizadas habitualmente en nuestro sistema. Veamos cómo se procede para su obtención.

Un primer paso para colocar el pentagrama en una región algo más grave que la de la Clave de Sol lo obtenemos cuando subimos un intervalo de 3.<sup>a</sup> (es decir, una línea o un espacio hacia arriba) las notas correspondientes a la clave de Sol, con lo que «dejamos sitio» en el pentagrama a notas más graves, que antes quedaban debajo de él. Así, en este primer cambio, las notas Do y Si graves, que antes escribíamos con líneas adicionales, pasan ahora a escribirse en el propio pentagrama. Comoquiera que en esta nueva colocación de las notas, el Do lo situamos en la 1.<sup>a</sup> línea, llamaremos a esta nueva clave *Clave de Do en 1.<sup>a</sup>* y la anunciaremos con el siguiente signo:



He aquí, pues, la colocación de las notas en clave de Do en 1.<sup>a</sup>:



Sigamos subiendo la situación de las notas en el pentagrama para «dejar sitio» a notas aún más graves. El siguiente gráfico nos muestra las notas subidas otra 3.<sup>a</sup> con respecto a la colocación de Do en 1.<sup>a</sup>,

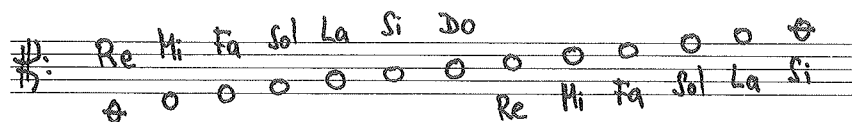
es decir, situando el Do en la segunda línea. Por esta razón, denominamos a esta nueva clave *Clave de Do en 2.ª*, y la representamos con el signo



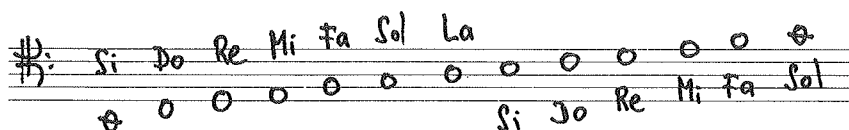
Esta es la colocación de sus notas:



Al situar el mismo Do una línea más arriba, obtenemos el registro de la *Clave de Do en 3.ª*:



Y una línea más arriba, el de *Do en 4.ª*:



Si todo el sistema lo seguimos subiendo otra tercera más arriba, obtendremos una colocación cuya clave podría haberse denominado de «Do en 5.ª línea», Pero tal nombre no se utiliza jamás. Por razones de tradición lo que dará nombre a esta clave será el Fa situado en la 3.ª línea<sup>31</sup>. Esta es, pues, la colocación de las notas en la clave de *Fa en 3.ª*, antecedida de su signo indicador:

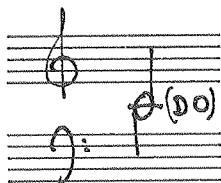


Y subiendo otra tercera todo el sistema, lo situamos en el registro de la *Clave de Fa en 4.ª*, con la siguiente colocación de notas, que ya te es conocida:

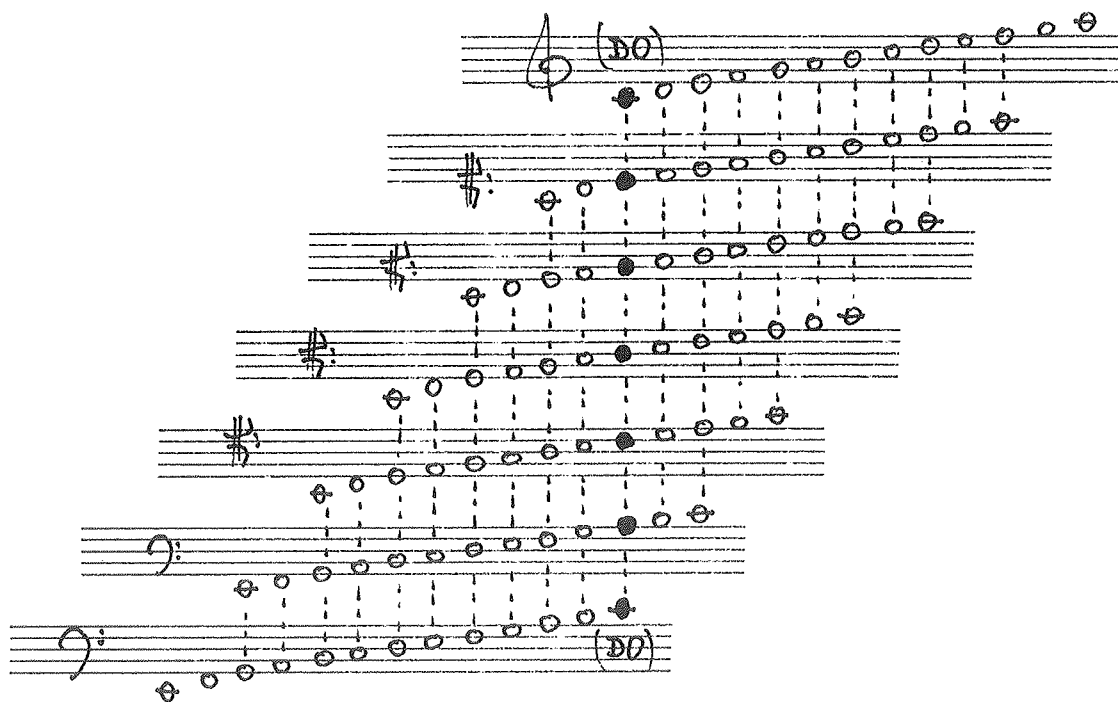


<sup>31</sup> La razón de que se tomaran las notas Fa, Do y Sol para referencias y nombre de las claves es bien sencilla: el registro central o medio parte de la nota Do. El alto o agudo, de la nota Sol, que es su 5.ª superior. Y el bajo o grave, de la nota Fa, que es su 5.ª inferior.

Llegados a este punto, observarás que la nota que en Clave de Sol situábamos en la 1.<sup>a</sup> línea adicional inferior (o sea, el Do), la situamos ahora en la 1.<sup>a</sup> línea adicional superior de la clave de Fa en 4.<sup>a</sup>; esta era la sosomera explicación que dábamos en el cuaderno I A a la existencia de la clave de Fa en 4.<sup>a</sup>. Para recordar fácilmente la relación entre estas dos claves extremas (que son también las de uso más frecuente), puedes retener mentalmente la siguiente imagen:



Resumiendo, he aquí el cuadro completo de las 7 claves utilizadas en nuestro sistema solfístico<sup>32</sup>. Lo importante es que tengas idea clara de las relaciones de altura que guardan unas respecto a otras; para ayudarte, observa que en la siguiente tabla todas las notas Do escritas con cabeza negra son el mismo sonido:



Desde siglos atrás, cada voz e instrumento tomaba la clave que más se ajustaba a su registro, por lo que en la antigüedad se utilizaban todas ellas indistintamente. Pero desde hace algún tiempo se tiende a prescindir de las claves intermedias, quedando su empleo actual de la siguiente forma: Do en 1.<sup>a</sup>, Do en 2.<sup>a</sup> y Fa en 3.<sup>a</sup> están prácticamente fuera de uso<sup>33</sup>; Do en 3.<sup>a</sup> se emplea únicamente en la escritura

<sup>32</sup> Siglos atrás se empleaba aún una octava clave: la de *Sol en 1.<sup>a</sup>*

<sup>33</sup> Su conocimiento, no obstante, nos será muy útil para el transporte o cambio de tono, que estudiaremos en su momento.

para viola; a la clave de Do en 4.<sup>a</sup> se recurre únicamente en ciertos pasajes agudos de los instrumentos de tesitura grave (violoncello, fagot, etc.)<sup>34</sup>; y realmente las de uso habitual son Sol en 2.<sup>a</sup> y Fa en 4.<sup>a</sup>. De ahí que en nuestros ejercicios de solfeo no hayamos complicado el estudio inútilmente con la obligación de practicar en claves que hace decenios que dejaron de emplearse. Al final de este tema tienes un cuadro con la síntesis de las claves utilizadas en nuestros instrumentos occidentales tradicionales.

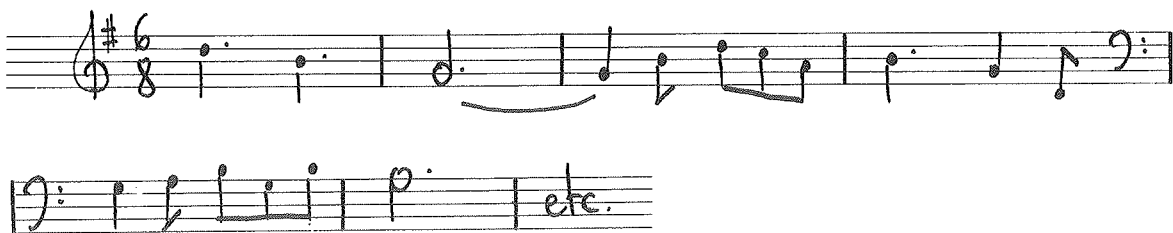
Diremos también que es perfectamente posible el cambio súbito de clave en cualquier momento de la escritura, si lo requiere la tesitura en que hayamos de escribir, aunque no es bueno el cambio constante e injustificado de clave. Para indicar esta circunstancia nos basta con colocar el signo de la nueva clave en el momento en que deba producirse el cambio, sea cual fuere su situación en el compás:



Cuando la escritura en la nueva clave coincide con el comienzo de un compás, es habitual colocar el nuevo signo antes (no después) de la línea divisoria:



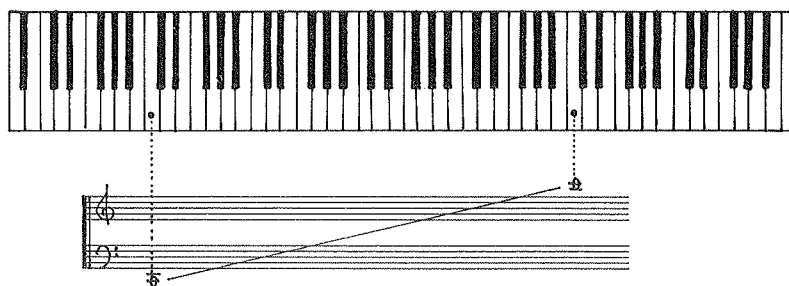
Y cuando además, el comienzo de la escritura en la nueva clave coincide con el comienzo de un renglón, hemos de escribir el signo de la nueva clave tanto al final del renglón precedente como al comienzo del nuevo; así evitamos que el cambio coja por sorpresa al lector:



#### La indicación «8.<sup>a</sup>»

Pese a la incorporación práctica de estas nuevas claves, lo cierto es que no hemos agotado ni mucho menos el espectro total de las notas que manejamos en nuestros instrumentos habituales. El siguiente gráfico nos sirve de confirmación de esta insuficiencia: la línea de puntos nos indica la tesitura que abarca en el teclado del piano el registro cómodo de lectura de las claves de Sol y Fa en 4.<sup>a</sup>; es decir, las notas comprendidas entre el Do de 2.<sup>a</sup> línea adicional inferior en clave de Fa y el Do de 2.<sup>a</sup> línea adicional superior de Clave de Sol:

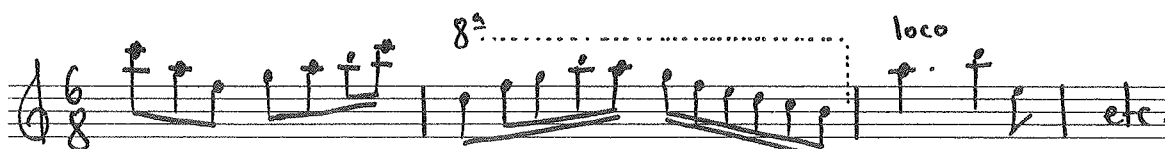
<sup>34</sup> Incluso hoy día se tiende a no emplear tampoco en estos casos la clave de Do en 4.<sup>a</sup>, sino pasar directamente a escribir en Sol en 2.<sup>a</sup>.



Como quiera que con cierta frecuencia hemos de escribir notas muy por encima del registro normal de Clave de Sol y muy por debajo del de Clave de Fa en 4.<sup>a</sup>, hemos de recurrir —para evitar el empleo de excesivas líneas adicionales— a un nuevo procedimiento: la indicación «8» u «8.<sup>a</sup>». Esta indicación colocada encima o debajo de una o varias notas nos avisa de que el sonido real de la nota que pretendemos escribir es el de una 8.<sup>a</sup> por encima o por debajo de la nota que está escrita. Evidentemente, la transformación será a la octava superior cuando esta indicación esté sobre las notas, y a la octava inferior cuando esté por debajo. Veamos algunos ejemplos:



Cuando cerramos la indicación de «8.<sup>a</sup>», entendemos que las notas que siguen están ya escritas en sonidos reales. A veces, para confirmar esta vuelta a la escritura real de las notas, se indica sobre la primera de ellas el término «*loco*»<sup>35</sup>. Por ejemplo:



Algunos instrumentos y voces se escriben directamente una octava más alta o más baja de su sonido real. Es, por ejemplo, el caso del flautín, que suena siempre una octava más aguda de lo que se escribe; o el del contrabajo, que suena siempre una octava más grave de su escritura. En la relación de instrumentos que verás dentro de unas líneas tienes indicada la lista completa de este tipo de instrumentos.

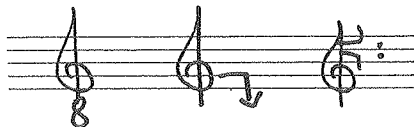
Quede bien entendido que el hecho de que un instrumento se escriba una octava por encima o por debajo de su sonido real no le otorga el carácter de *transpositor*<sup>36</sup>, pues no es un problema de

<sup>35</sup> Del latín «locus-i» («en su lugar»).

<sup>36</sup> Los instrumentos transpositores son aquellos que suenan en un tono diferente al que se escriben. Los estudiaremos en el próximo curso, aunque no estará de más que tu profesor te adelante algo sobre este tema.

fundamento técnico de tal instrumento, sino simplemente de comodidad de escritura. Es más: en estos casos preconvencidos no es necesario hacer constantemente la indicación de «8.<sup>a</sup>» en la partitura, pues se da por entendida mientras no se indique lo contrario; se supone que un contrafagotista después de muchos años de estudio ha tenido tiempo de enterarse que su instrumento suena habitualmente una octava por debajo de lo que se escribe. (¡Y no digamos los vecinos de su lugar de estudio!).

Para los instrumentos que suenan una octava por debajo de su escritura, algunos grafistas y editores proponen una modificación del signo de la clave correspondiente, que avise al lector de tal circunstancia. Los signos para este fin más extendidos son los siguientes:



Y para los que suenan una octava por encima se ha propuesto el siguiente signo:



Ninguno de ellos ha logrado unánime aceptación, pero lo cierto es que en algunos casos pueden ser muy útiles.

*Los instrumentos de la orquesta y sus claves de escritura:*

He aquí, en resumen, las claves en que se escriben los diferentes instrumentos habituales en la música tradicional. Las flechas indican los instrumentos que suenan una octava por debajo (↓) o por encima (↑) de su escritura:

- Flautín o piccolo: Sol en 2.<sup>a</sup> (↑)
- Flauta: Sol en 2.<sup>a</sup>
- Oboe: Sol en 2.<sup>a</sup>
- Corno Inglés: Sol en 2.<sup>a</sup>
- Clarinete: Sol en 2.<sup>a</sup>
- Clarinete bajo: Fa en 4.<sup>a</sup> (a veces, Sol en 2.<sup>a</sup>)
- Fagot: Fa en 4.<sup>a</sup>, Do en 4.<sup>a</sup> ó Sol en 2.<sup>a</sup>
- Contrafagot: Fa en 4.<sup>a</sup> ó Do en 4.<sup>a</sup> (↓)
- Trompeta: Sol en 2.<sup>a</sup>
- Trompa: Fa en 4.<sup>a</sup> y Sol en 2.<sup>a</sup>
- Trombón: Fa en 4.<sup>a</sup> y Do en 4.<sup>a</sup>
- Tuba: Fa en 4.<sup>a</sup> (↓)
- Timbales: Fa en 4.<sup>a</sup>
- Xilofón: Sol en 2.<sup>a</sup> (↑)
- Arpa: Sol en 2.<sup>a</sup> (M. derecha) y Fa en 4.<sup>a</sup> (M. izquierda).
- Violín: Sol en 2.<sup>a</sup>
- Viola: Do en 3.<sup>a</sup>
- Violoncello: Fa en 4.<sup>a</sup>, Do en 4.<sup>a</sup> ó Sol en 2.<sup>a</sup>
- Contrabajo: Fa en 4.<sup>a</sup> (↓)
- Piano: Sol en 2.<sup>a</sup> (M. derecha) y Fa en 4.<sup>a</sup> (M. izquierda).
- Guitarra: Sol en 2.<sup>a</sup> (↓)



## TEMA 5: COMPASES

El concepto *compás* es sin duda uno de los más difíciles de definir de cuántos manejamos en Música. Por ello, y a la espera de que algún teórico amigo de las definiciones proponga alguna que precise tal concepto en su última esencia, preferimos evitar tal definición a caer en las barbaridades definitorias de la mayor parte de los métodos tradicionales, completamente insostenibles<sup>37</sup>. En todo caso, pensamos que la definición de «compás» debería precisar dos aspectos fundamentales:

Primero, que el compás es un «invento» humano y artificial, en contra del *ritmo*, que es un hecho natural y universal. Es importante en este sentido no confundir el concepto *ritmo* con el de *métrica* o el de *compás*: Estos están concebidos para poder encuadrar o mensurar a aquél. El compás es, pues, una mera convención. En otras palabras, y por hacer una simple comparación: confundir el ritmo con el compás es como confundir el tiempo con el reloj.

Y segundo, que el concepto «compás» comprende —y aquí se propone una posible definición— el espacio existente entre una pulsación rítmica con un determinado acento y la siguiente pulsación con igual acento rítmico. Recuérdese en este sentido lo que exponíamos en las primeras páginas del cuaderno I A para explicar la noción de «compás».

### 1. Nomenclatura

Existen diversas fórmulas para nombrar o representar los compases. Aquí trataremos de la que es universalmente aceptada y avalada por varios siglos de tradición, es decir, la que utiliza dos números en forma de quebrado<sup>38</sup>. Al igual que en Álgebra, llamamos «numerador» al número de arriba y «denominador» al de abajo.

*El numerador*: Indica el número de partes de que consta el compás, excepto si este numerador es múltiplo de 3, en cuyo caso lo que nos indica es el número de tercios de parte. Es decir, que los numeradores 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 13, etc. nos indican que el compás en cuestión tiene 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 13, etc., partes<sup>39</sup>. Sin embargo, los numeradores 3, 6, 9, 12, etc., indican que el compás tiene 1, 2, 3, 4, etc., partes, respectivamente, y que estas partes son —como ya vimos— de subdivisión ternaria.

Observarás, que el numerador «3» aparece en ambos sistemas, pues puede indicar tanto «compás de tres partes de subdivisión binaria» como «compás de una parte de subdivisión ternaria». En seguida, veremos en qué casos debe aplicarse una u otra interpretación.

*El denominador*: Nos indica qué figura entra en cada parte del compás (si tal compás es de subdivisión binaria, es decir, si el numerador indica número de partes), o en cada tercio de parte (si es de subdivisión ternaria, es decir, si el numerador indica tercios de parte). La tabla de correspondencias es la siguiente:

<sup>37</sup> Parece increíble que durante generaciones y generaciones se haya repetido que «Compás es la división del tiempo en partes iguales» o que «Compás es la división de un trozo de música en partes iguales».

<sup>38</sup> Hoy está en cierto desuso la línea de quebrado que separaba el numerador del denominador. Pero se sigue usando (como lo venimos haciendo nosotros) en la escritura de texto corrido para no descompensar la separación entre las líneas: por ejemplo, es mucho más cómodo escribir  $2/4$  que escribir  $\frac{2}{4}$ .

<sup>39</sup> Ya verás, de todas formas, que los compases de 5 y 7 partes pueden recibir un tratamiento especial.

Si el denominador es 1, tal figura es la redonda  
Si el denominador es 2, tal figura es la blanca  
Si el denominador es 4, tal figura es la negra  
Si el denominador es 8, tal figura es la corchea  
Si el denominador es 16, tal figura es la semicorchea  
Si el denominador es 32, tal figura es la fusa  
Si el denominador es 64, tal figura es la semifusa

(Como puedes deducir, esta tabla se obtiene por el número de figuras que entra en un compás de 4/4: 1 redonda, 2 blancas, 4 negras, etc. En la música tradicional no se usan más que los denominadores antedichos, pero en el IV y V cursos veremos cómo pueden emplearse los denominadores 3, 6, etc.)

Vamos a poner algunos ejemplos de interpretación de nomenclatura de compases para clarificar las normas dadas:

El compás 2/4 representa un compás de dos partes (num. 2), y en cada una de sus partes entra una negra (denom. 4).

El compás 6/8 consta de dos partes de subdivisión ternaria (num. 6), y en cada parte entran tres corcheas (denom. 8 = una corchea en cada tercio de parte).

El compás 5/4 consta de cinco partes, en cada una de las cuales entra una negra.

El compás 9/16 consta de tres partes de subdivisión ternaria y en cada una entran tres semicorcheas.

De los compases de numerador 3, se entiende que los compases 3/8, 3/16, 3/32 y 3/64 son compases de una parte de subdivisión ternaria y el 3/4, 3/2 y 3/1 son compases de tres partes de subdivisión binaria<sup>40</sup>.

Junto a estas líneas tienes el cuadro completo de los compases más utilizados, y algunos ejemplos como prototipo.

## 2. Partes fuertes y partes débiles.

En el cuaderno I A (pág. 30) nos introdujimos ya en el tema de las partes fuertes y débiles de cada compás. Recordaremos que de los compases más utilizados en la música tradicional —es decir, los de 2, 3 y 4 partes— la distribución de los acentos rítmicos naturales es la siguiente:

Compases de 2 partes: 1.<sup>a</sup>, fuerte; 2.<sup>a</sup>, débil.

Compases de 3 partes: 1.<sup>a</sup>, fuerte; 2.<sup>a</sup> débil; 3.<sup>a</sup>, más débil aún.

Compases de 4 partes: 1.<sup>a</sup>, fuerte; 2.<sup>a</sup>, débil; 3.<sup>a</sup>, semifuerte; 4.<sup>a</sup>, la más débil de todas.

En los compases de 5 y 7 partes (muy poco utilizados en la música tradicional), la distribución es variable y pueden darse varios casos, como trataremos en su momento. Los de más de 10 partes requieren un tratamiento especial, pero no son en absoluto utilizados con anterioridad a nuestro siglo.

<sup>40</sup> En la pág. 12 de este mismo texto comentamos la ambivalente clasificación del 3/8 dentro de una u otra interpretación.

Y dentro de las fracciones que pueden establecerse en cada parte, el sistema de acentuación rítmica es el siguiente:

Compases de subdivisión binaria: 1.<sup>a</sup> mitad, fuerte; 2.<sup>a</sup> mitad, débil.

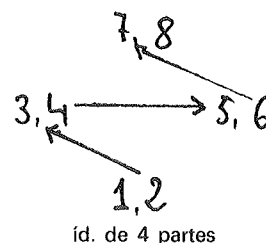
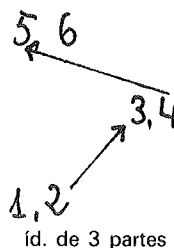
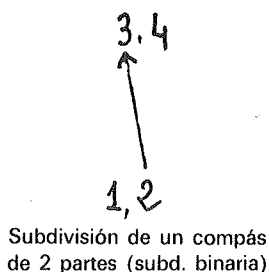
Compases de subdivisión ternaria: 1.<sup>er</sup> tercio, fuerte; 2.<sup>o</sup> tercio, débil; 3.<sup>er</sup> tercio, más débil aún.

### 3. Compases subdivididos.

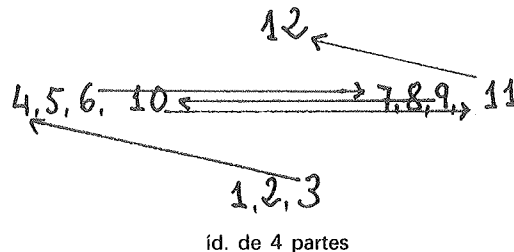
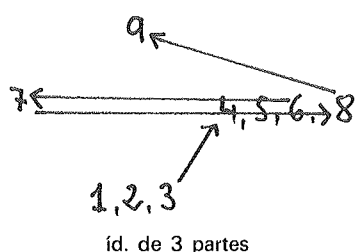
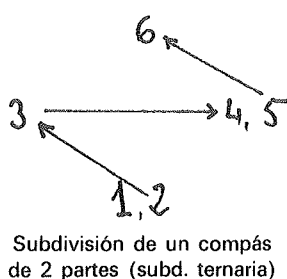
Habrás advertido, amigo alumno, que cuando estás marcando a velocidad muy lenta cualquiera de los compases que hemos estudiado, las referencias de pulsación de cada parte (es decir, las pequeñas batidas en el espacio) las tienes excesivamente lejanas unas de otras en el tiempo, con lo que la medida es mucho más imprecisa que cuando mides a una velocidad algo rápida. Si tuvieras que dirigir una orquesta, marcando a esa velocidad tan lenta, los instrumentistas tendrían dificultad en medir con exactitud y a tiempo el contenido de cada parte de compás. Para evitar este problema, se recurre a *subdividir el compás*. Con este fin, lo que hacemos, es marcar con la mano no cada parte, sino cada media parte (si el compás es de subdivisión binaria) o cada tercio de parte (si es de subdivisión ternaria). Por ejemplo, para medir a una velocidad muy lenta el siguiente ejemplo:



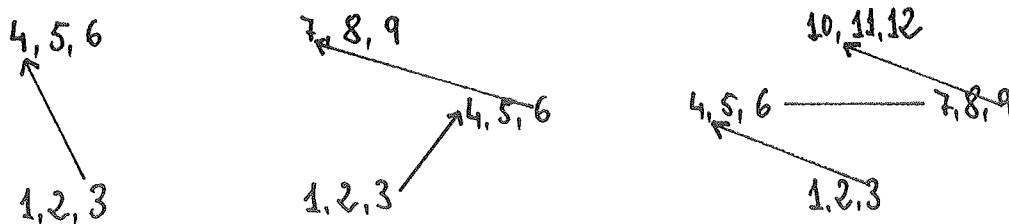
Es recomendable marcar abajo las dos batidas de las dos primeras corcheas y arriba las dos de la segunda parte (y, evidentemente, seguir midiendo de esta manera mientras dure esta situación de tiempo muy lento). Por el mismo procedimiento subdividimos los compases de 3 y 4 partes. Esta es la forma de marcarlos con el brazo:



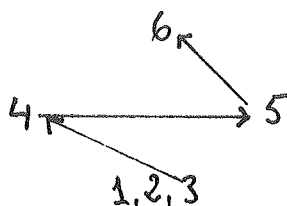
La subdivisión de los compases de subdivisión ternaria sigue el mismo sistema; es decir, marcamos tres tercios en cada parte. Su forma actual de medida puede parecer algo compleja, pero no te será difícil acostumbrarte a que el brazo «funcione solo»:



Esta forma de medida es la que se utiliza hoy día profesionalmente para cada uno de los compases de subdivisión ternaria indicados, y es la que debes intentar practicar. Pero existe otra más sencilla, casi nunca empleadas en la dirección musical, que alguna vez te puede ser útil a nivel de simple estudio particular de una partitura:



E incluso alguna vez verás el 6/8 subdividido de la siguiente forma:



Pero insistimos que las fórmulas primeramente indicadas son las que realmente se utilizan en la práctica musical actual.

#### 4. Compases «a uno»

El caso contrario a la subdivisión se produce cuando un compás lo debemos marcar tan rápido que la medición del brazo nos resulta poco clara, por ir desbocada e imprecisa. En ese caso debemos fusionar varias partes en una sola y marcar únicamente esa parte. Por ejemplo, si estamos midiendo a gran velocidad un 2/4 y nuestra pulsación manual es imprecisa, debemos recurrir a llevarlo *a uno*; en ese caso, marcamos nada más una batida por compás, y en esa batida incluimos todo lo contenido en las dos partes. Si, en otro ejemplo, el caso se produce en un 3/4, marcaríamos en una sola batida las tres negras del compás (es decir, a pulsaciones de  $\downarrow$ ). Lo mismo haríamos con un 9/8 (fusionando las nueve corcheas en una sola batida), aunque este caso es algo menos usual.

Los compases de 4 partes (4/4, 12/8, etc.) son susceptibles de medirse a dos partes, fusionando la 1.<sup>a</sup> con la 2.<sup>a</sup> y la 3.<sup>a</sup> con la 4.<sup>a</sup>.

Y aún se da el caso de tener que marcar los compases de 4 partes a un solo tiempo o batida, englobando en ella el contenido de las 4 partes. Pero esto no es viable más que en tiempos extraordinariamente veloces.

En todo caso, digamos que la necesidad de subdividir un compás o de llevarlo a uno, no es sólo un problema de velocidades —aunque aquí lo estemos reduciendo casi exclusivamente a eso— sino de espíritu interno del discurso musical. Por ejemplo, dos tiempos iguales en dos compases iguales de

dos obras diferentes pueden exigir tratamiento muy diferente según el contexto y según la expresividad interna del pasaje. Incluso un mismo fragmento de una misma obra puede requerir la alternancia de marcar unas veces *a la parte* y otras, subdividido. Sólo la experiencia y el buen criterio musical nos aconsejará el tratamiento más adecuado para cada caso.

Terminemos este apartado diciendo que, desde el punto de vista expresivo, el hecho de subdividir el compás hace más pesante el discurso musical, mientras que el llevarlo «a uno» (o «a dos», en el caso de los cuaternarios), lo aligera y dinamiza. Por eso, el director de orquesta —e incluso el instrumentista en solitario, pues en último extremo el problema no es sólo de cambiar la forma de medida, sino la forma de sentir las pulsaciones— debe saber elegir en qué momento es oportuna la utilización de alguno de estos dos recursos, pues mal empleados pueden hundir el carácter y la «manera de ser» de un determinado discurso musical.

## 5. Compases incompletos

Ya conocemos la posibilidad de presentar incompleto el primer compás de una obra musical o fragmento, si ésta se inicia con silencios. Por ejemplo, el siguiente comienzo:



Puede escribirse más sencillamente de esta forma:



Pero téngase bien presente que no siempre se pueden suprimir los silencios previos a una anacrusa al comienzo de un discurso. Supongamos, por ejemplo, que tratamos de escribir la parte de flauta (la de arriba) del siguiente supuesto para flauta y oboe:

Two musical staves in 9/8 time. The top staff is labeled "Flauta:" and contains a whole rest in the first measure, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4 in the second measure. The third measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The notation ends with "etc." and a repeat sign. The bottom staff is labeled "Oboe:" and contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4 in the first measure. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The notation ends with "etc." and a repeat sign.

Si en la parte de flauta suprimimos los primeros silencios, el flautista se encontrará con la siguiente escritura:

A musical staff in 9/8 time labeled "Flauta:". The first measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The notation ends with "etc." and a repeat sign.

Con lo que no queda informado de que el otro instrumentista comienza en la primera parte del compás, aunque él comience en la tercera. En casos como éste no es posible la supresión de silencios. He aquí la forma correcta de escribir la parte de flauta:

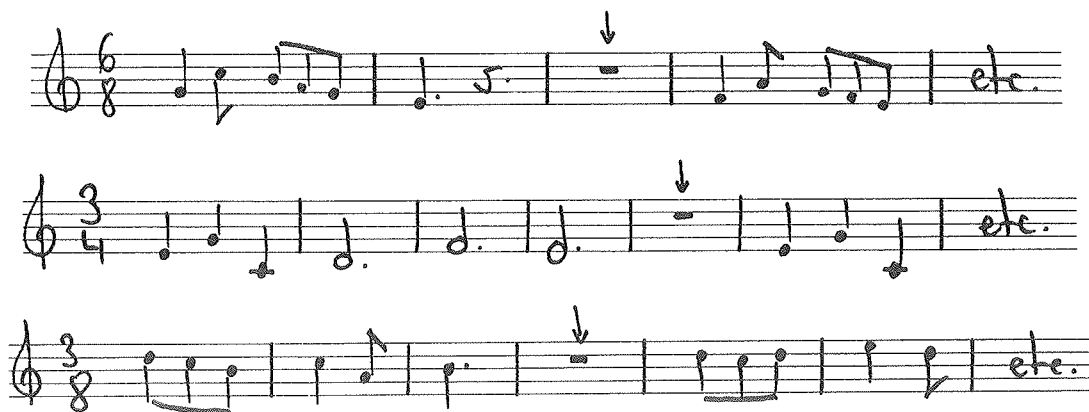


Dicho en otras palabras: la supresión de los silencios previos a una anacrusa es sólo posible cuando la escritura es para un solo instrumento o, si es para varios, cuando ningún otro entra antes de tal anacrusa.

Por otra parte, ya se comenta en el tema 7 las implicaciones que la presentación de un compás incompleto puede traer en el caso de que haya que repetir el pasaje que comienza con tal compás incompleto: como allí se detalla, es necesario presentar también incompleto el compás último antes de la repetición (ver pág. 60 de este mismo cuaderno).

## 6. Compás completo en silencio

Es costumbre muy generalizada (prácticamente, una regla) que cuando se presenta un compás completo en silencio, escribimos un silencio de redonda como signo único, sea cual fuere el tipo de compás en que nos hallemos. Por ejemplo, los siguientes casos son perfectamente correctos:



La justificación de esta licencia está sin duda en su mayor claridad visual para el lector, y su mayor sencillez para el copista.

## TABLA DE COMPASES TRADICIONALES

### Subdivisión binaria:

1 parte	2 partes	3 partes	4 partes

- De todos ellos, sólo los compases 2/2, 3/2, 4/2, 2/4, 3/4, 4/4, 2/8, 3/8 y 4/8 fueron habituales en las obras clásicas.
- Los compases de denominador 32 y 64 no tienen antecedentes tradicionales.
- El compás de 3/8 puede funcionar como subdivisión binaria o tonaria, como se explica en el tema I de este texto.
- Los compases de más de 4 partes se consideran tradicionalmente como la suma de otros más sencillos.

### Subdivisión ternaria:

1 parte	2 partes	3 partes	4 partes

- De todos ellos, sólo los compases 6/4, 3/8, 6/8, 9/8, 12/8 y 9/16 fueron habituales en las obras clásicas.
- Los compases de denominador 1, 32 y 64 no tienen antecedentes tradicionales.
- Ya queda señalado la ambivalencia del compás 3/8.

## TEMA 6: CAMBIOS DE COMPAS

En los ejercicios de *combinatoria*<sup>41</sup> del I Curso, practicaste, como recordarás, dos tipos de cambio de compás:

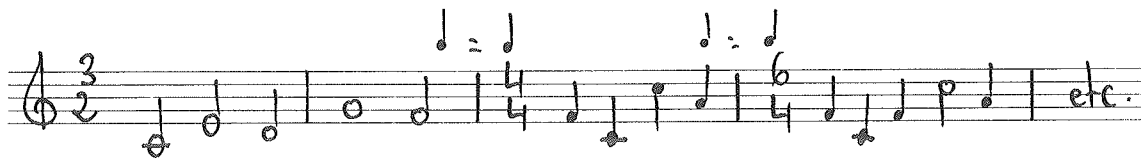
- paso de subdivisión binaria a subdivisión binaria; o de subdivisión ternaria a subdivisión ternaria.
- paso de subdivisión binaria a subdivisión ternaria, o viceversa, manteniendo la igualdad de pulsación.

En este curso practicaremos el tercer caso que ya adelantábamos en el cuaderno I A (págs. 23 y 24): el paso de subdivisión binaria a subdivisión ternaria, o viceversa, manteniendo la igualdad de figura, lo que se conoce comúnmente como el paso de «*corchea igual a corchea*». Este supuesto, por cierto, es mucho más frecuente en la práctica que el reseñado en b).

Se produce cuando al pasar de un compás a otro —sean cuales fueren sus numeradores y denominadores— mantenemos invariable la duración de cada figura, de forma que lo que puede variar es la duración de las partes. Veamos algunos ejemplos de corchea invariable. Y advirtamos que para estos casos no es necesario hacer indicación alguna sobre la línea divisoria, pues al ser éste el tipo de cambio más frecuente, se puede dar por sobreentendido. En otras palabras: cuando en un cambio de compás no encontramos indicación alguna de equivalencia, hemos de sobreentender «*corchea igual a corchea*»<sup>42</sup>:



Los siguientes ejemplos son similares a los del caso anterior, pero al intervenir compases de unidad de medida «blanca», es más claro hacer la indicación de «*negra = negra*» (aunque, repetimos, es exactamente lo mismo no hacer indicación alguna y sobreentender tal equivalencia):



Aunque menos frecuentemente, a veces la indicación de equivalencia no es de igualdad de figura ni de igualdad de parte, sino otra diferente que pudiera desear el compositor. Veamos algunos ejemplos:



<sup>41</sup> Llamamos *combinatoria* al estudio de los cambios de compás y sus posibles equivalencias y combinaciones.

<sup>42</sup> Sólo en algún caso excepcional hemos de sobreentender algún otro tipo de equivalencia, aunque no esté especificada.





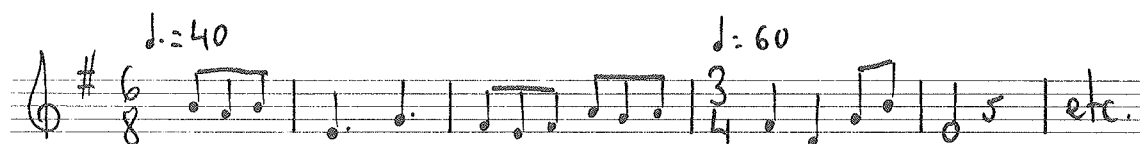
Observa en el segundo ejemplo, que al ser el tiempo moderado y la negra del 3/4 equivalente a la corchea del 12/8, este último debe llevarse subdividido, pues su pulsación es excepcionalmente de corcheas. Equivalencias como éstas sólo deben usarse en casos muy concretos y justificados, pues si no, lo más lógico no sería cambiar a un 12/8 sino a un 12/4 y mantener la negra como unidad de pulso.

Otras veces, los compositores prefieren expresar las equivalencias de compás no con figuras, sino con indicaciones metronómicas. (Antes de abordar este sistema, tengamos presente que si una figura lleva la indicación metronómica X, a la figura que dura la mitad le corresponde la velocidad doble de X. Por ejemplo, si en un 2/4, la negra va a 80, a la corchea le corresponde una velocidad de 160. Si en un 6/8 la blanca con puntillo va a 60, la negra con puntillo irá a 120)<sup>43</sup>.

Teniendo esto presente, cuando nos aparezca un cambio de compás con una indicación metronómica diferente de la que veníamos, debemos buscar la relación que existe entre la anterior y la actual. A veces, esta relación es matemáticamente exacta, como en el siguiente ejemplo:

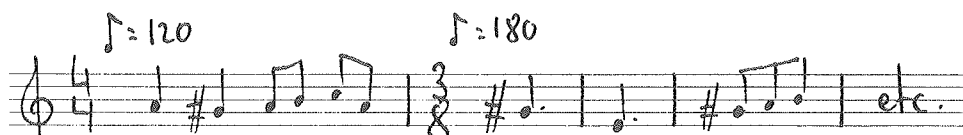


En él vemos que si veníamos a negra = 80 es que la corchea era a 160, con lo que el cambio al nuevo compás debe producirse en igualdad de corcheas. Veamos otro caso ligeramente más complicado:



También el paso se realiza aquí en igualdad de corcheas, pues si en el 6/8 la negra con puntillo iba a 40, es que la corchea iba a 120; y si en el 3/4 la negra debe ir a 60, es que la corchea debe ir a 120, por lo que ambas corcheas (la del 6/8 y la del 3/4) deben ser iguales.

Veamos otro supuesto:



<sup>43</sup> Decimos esto porque a primera vista pudiera parecer que es al revés, o sea que si en un 2/4 la negra es a 80, la corchea —que dura la mitad— es a 40. Ojo con no cometer estos errores.

Aquí el cambio resulta ser en igualdad de pulsos o partes, pues si en el 4/4 la corchea era a 120, es que negra = 60. Y si en el 3/8 la corchea va a 180, es que la negra con puntillo debe ir a 60. Por tanto, una parte del 4/4 equivale a la totalidad (negra con puntillo) del 3/8.

Sin embargo, las indicaciones metronómicas no siempre han de cuadrar unas con otras matemáticamente para indicar la equivalencia. Muchas veces nos indican simplemente que un tempo es algo más rápido o más lento que el anterior. Veamos dos ejemplos sencillos:

The image contains two musical staves. The first staff shows a transition from Andante (♩: 60) in 3/4 time to Allegro (♩: 100) in 2/4 time. The second staff shows a transition from a tempo of ♩: 120 in 3/8 time to a tempo of ♩: 72 in 4/4 time. Both examples include a fermata over the final note of the first section.

Al igual que en estos dos ejemplos, en la práctica es muy frecuente la existencia de un calderón antes de iniciar un nuevo tempo que no guarda relación matemática exacta con el precedente. En el libro II B hay varios ejercicios para practicar estos cambios de compás y las diversas equivalencias.

Te aconsejamos para todos estos ejercicios que midas con el brazo con la mayor claridad y precisión posibles, pues al intervenir en estos casos diversidad de compases, los posibles músicos que tocasen bajo la indicación de tu brazo deberán sentir en tus batidas una gran ayuda para seguir la partitura.

## TEMA 7: SIGNOS DE REPETICION

En la música tradicional es frecuente la repetición literal de pasajes de mayor o menor extensión que, en consecuencia, deben sonar dos o más veces idénticamente. Para expresar en la partitura esta circunstancia, nuestro sistema solfístico prevee una serie de signos que ahorran escribir repetidamente un mismo pasaje. A estos signos y a su interpretación está dedicado el presente capítulo.

El caso más sencillo se produce cuando hallamos en el pentagrama una doble barra divisoria antecedida de dos puntos junto a la tercera línea. En este caso, hemos de repetir todo el pasaje comprendido entre el comienzo de la escritura y esa doble barra punteada. Por cierto, que es costumbre que en la doble línea de repetición, la segunda línea sea algo más gruesa que la primera. Veamos algunos ejemplos de este caso.



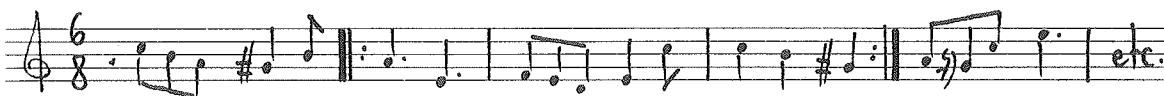
equivale a:



equivale a:



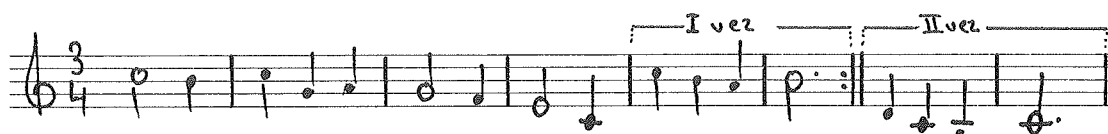
Una variante del supuesto anterior ocurre cuando encontramos la doble barra seguida (no antecedida) de los dos puntos. Ello nos indica que debemos continuar leyendo la partitura normalmente, en la seguridad de que más o menos lejos encontraremos otra doble barra antecedida de dos puntos. Una vez llegados a esta segunda doble barra, repetiremos los contenidos entre ambas indicaciones:



equivale a:



Existe una forma de signo de repetición derivado de estos dos anteriores, pero complementado con las indicaciones «1.<sup>a</sup> vez» y «2.<sup>a</sup> vez». Veamos un ejemplo:

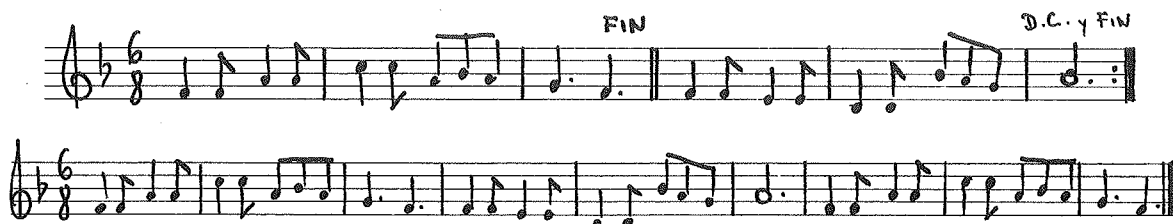


En este caso, debemos leer todo lo escrito hasta la doble barra, repetir todo el pasaje excepto lo contenido en «1.ª vez» y después seguir normalmente con lo contenido en «2.ª vez». Es decir, que este último supuesto se desarrollaría de la siguiente forma:

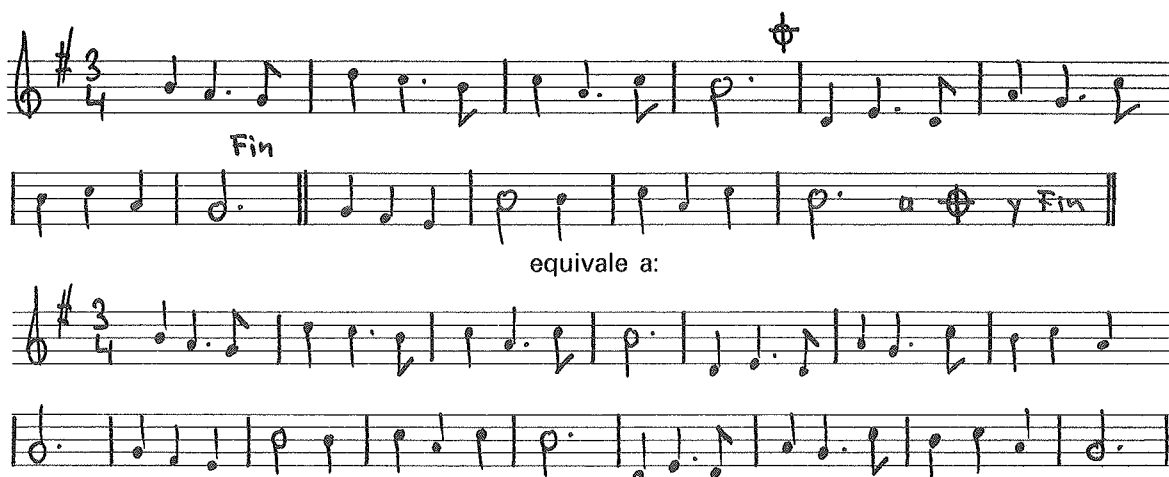


A veces nos servimos también del término italiano «*De Capo*» («de la cabeza», «del comienzo») como signo de repetición, aunque más frecuentemente aparece abreviado con las iniciales «D. C.»). Como su traducción expresa, cuando encontramos este signo debemos volver al comienzo de la obra —o pasaje, en su caso— y seguir después las instrucciones que se nos indiquen. Si no hay tales nuevas indicaciones, se entenderá simplemente que debemos repetir normalmente la partitura.

Pero más frecuentemente se nos indica «*Da Capo y Fin*» (o D. C. y Fin), en cuyo caso hemos de proceder como antes, pero no repitiendo toda la partitura, sino terminando en la palabra «*Fin*» (o «*Fine*»):

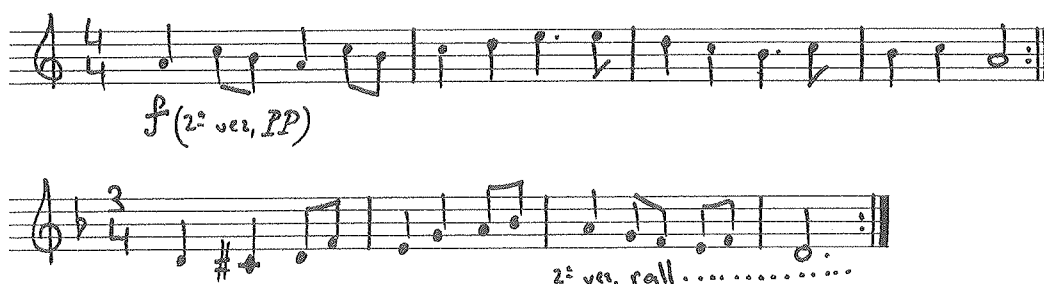


Los signos de «llamada» o «párrafo»  $\diamond$  y  $\S$  han caído hoy día algo en desuso, pero son muy frecuentes en partituras algo antiguas (incluso en la actualidad se siguen empleando en música ligera y popular). Admiten varios tratamientos, y en cada caso debemos simplemente seguir las instrucciones que se nos den sobre el camino a seguir. Por ejemplo:



Si estamos utilizando cualquier signo de repetición —y esto vale para todos los casos—, no podemos introducir ninguna variante en el contenido de los compases contenidos en la repetición pues, como

decíamos al principio, se entiende que las repeticiones han de ser siempre idénticas al original. Sólo eventualmente podremos indicar alguna pequeña variante no en las propias notas, sino en su dinámica, agógica o articulación<sup>44</sup>. En ese caso hemos de especificar que la variante deseada debe producirse en la repetición pero no en el original, o viceversa. Veamos los siguientes ejemplos y advirtamos que si las variantes a introducir en las repeticiones son demasiado numerosas, es preferible escribir de nuevo todo el pasaje incorporando tales variantes.



Cuando un fragmento que contiene varios casos de repetición debe a su vez ser de nuevo repetido completo, es muy frecuente que en esta segunda vuelta queden sin efecto todos los signos de repetición contenidos en él; es decir, que en esta nueva lectura debemos hacer caso omiso a los signos de repetición que ya obedecemos la primera vez. Esto es muy frecuente, por poner un solo ejemplo, en los minuetos y scherzos clásico-románticos.

Una observación muy importante: cuando un fragmento que debe repetirse, ha comenzado en anacrusa (es decir, en un compás incompleto), el último compás antes del signo de repetición debe estar también incompleto, de forma que sumadas las partes de este último compás a las del primero, obtengamos un compás completo. De otra forma, sobrarían partes para formar correctamente un compás. Por ejemplo, el siguiente supuesto está incorrectamente escrito, pues apareciendo completo el último compás, al iniciar la repetición tendríamos cinco partes para un 4/4, lo que es inviable.



Conforme a la norma que acabamos de dar, la escritura correcta del pasaje precedente es, pues, dejando incompleto el último compás:



Veamos también otros ejemplos de este mismo tema:

<sup>44</sup> Como recordarás, la *dinámica* es el estudio de las intensidades (I A, pág. 00); la *agógica*, el estudio de las velocidades o tempos (I A, pág. 00); la *articulación* se estudia en el Tema 9 de este mismo libro.



Hasta el momento hemos presentado ejemplos en los que la línea de repetición coincide con una línea divisoria de compás. Esto, ciertamente, es lo más frecuente; pero podemos encontrar casos en que no sea así, y donde las líneas de repetición estén situadas en el interior del compás. La realización práctica de estos supuestos es sencilla, pues debemos seguir las instrucciones normales sobre repetición con líneas dobles, aunque en este caso no coincidan con las divisorias de compás:

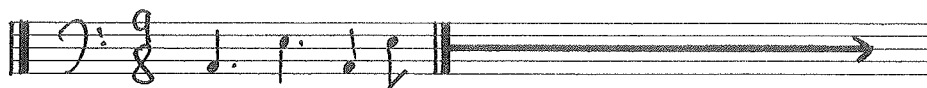


Obsérvese que en situaciones como éstas, el fragmento a repetir debe necesariamente comenzar con un compás incompleto que contenga tantas partes como le falten al último de ese fragmento a repetir para que, sumadas, den un compás correctamente construido.

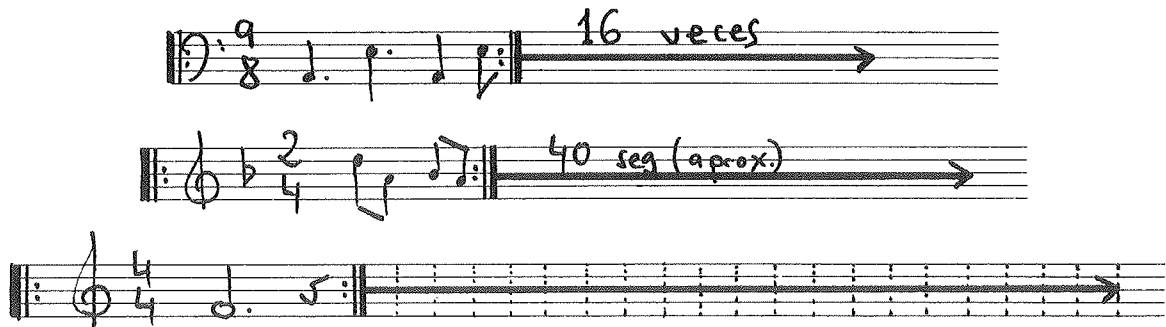
En música vocal, cuando las repeticiones deben ser musicalmente idénticas pero diferentes en el texto que les corresponde, se escriben ambos textos —uno sobre otro— por el orden que corresponda ser leídos. Si pese a haber repetición musical encontramos escrita una sola línea literaria, entendemos que la segunda vuelta debe hacerse con el mismo texto que se hizo la primera.

Es bastante frecuente (sobre todo en el género de «canción», clásica o ligera) que un mismo pasaje sea repetido no una sino varias veces. En ese caso debemos especificar el número de veces que queremos sea repetido.

Aunque no esté muy dentro de nuestro tema, por carecer de antecedentes clásicos, adelantaremos aquí que en la escritura de módulos y anillos (técnica de composición empleada desde hace sólo unos lustros) es frecuentísimo el empleo de signos de repetición de la siguiente forma:



Con ello se nos indica que debemos repetir lo contenido entre los dos puntos en toda la duración de la flecha. Tal duración puede venir indicada por tiempo en segundos o minutos, por número de repeticiones, por su propia longitud en centímetros (cuando utilizamos papel reglado), etc.:



Pero este es —repetimos— un recurso nada utilizado en la música tradicional y que no trataremos a fondo hasta más adelante. Con todo, en la colaboración de José Luis Turina a este Tratado — contenida al final del cuaderno II C— tienes algún ejemplo sencillo de este signo de repetición.

Digamos por último —volviendo a las repeticiones en la música clásica— que ciertos intérpretes consideran innecesario realizar al pie de la letra todas las repeticiones que figuran en muchas partituras clásicas, y repiten sólo aquellos pasajes que estiman oportunos según su criterio. Por ejemplo, hay directores e instrumentistas que habitualmente omiten la repetición que se suele colocar al finalizar la exposición temática en las sonatas y sinfonías clásicas<sup>45</sup>. Otras veces, esta supresión de las repeticiones se debe a imperativos de tiempo en las grabaciones discográficas. Te aconsejamos que tengas mucho cuidado con estas licencias, porque es necesario conocer muy bien el estilo de la obra que se interpreta para poder juzgar la oportunidad o redundancia de las repeticiones marcadas.

Nuestro consejo es que en principio sigas puntualmente las indicaciones del compositor o, en otro caso, te dejes aconsejar por alguna persona que conozca muy bien este tema.

<sup>45</sup> La *exposición* es la primera sección de la forma sonata, en la que se presentan los temas básicos de la composición. Es frecuente, en efecto, que el compositor indique su repetición para mayor fijación en la memoria de los oyentes.

## TEMA 8: ABREVIATURAS

Algo emparentado con el tema de las repeticiones está el de las abreviaturas. En él vamos a tratar sobre los signos que empleamos en nuestro sistema musical para escribir abreviadamente la sucesión o repetición idéntica y por cierto número de veces de un mismo acontecimiento sonoro.

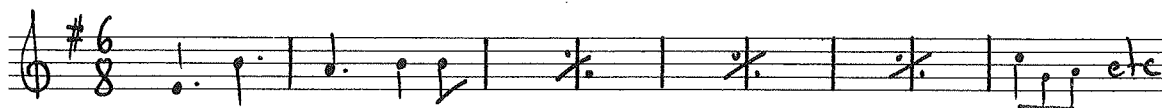
Comencemos por el más sencillo, que consiste en la posibilidad de indicar abreviadamente la repetición de un compás por un determinado número de veces. Para ello, escribimos el signo en el interior de cada compás que deba ser igual al original. Por ejemplo, el siguiente fragmento:



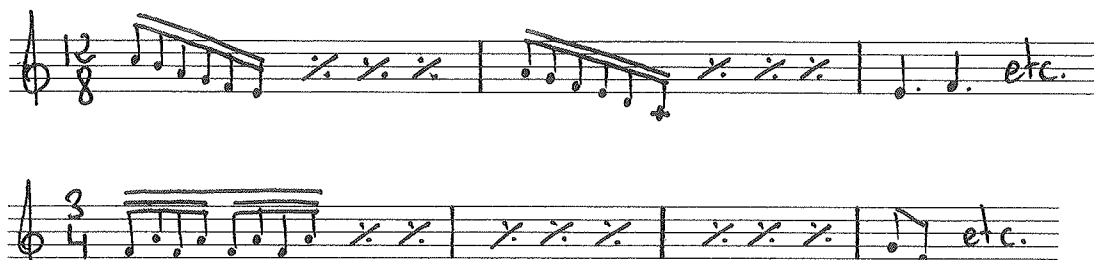
Puede ser abreviado de esta forma:



Cuando lo que queremos repetir varias veces es un grupo de dos compases, colocamos el mismo signo sobre la línea divisoria intermedia de los dos compases que constituyen la repetición:

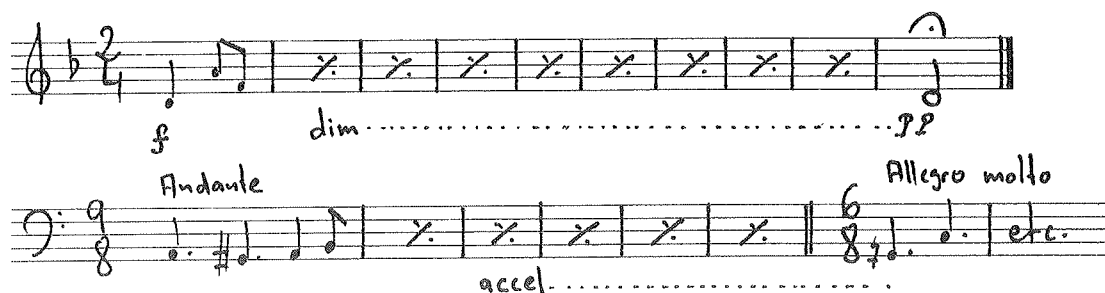


A veces, este signo expresa la repetición de una figuración que ocupa menos de un compás. En tal caso, el signo en cuestión debe aparecer en un mismo compás tantas veces como repeticiones deba haber:



No hay inconveniente en indicar una modificación dinámica o agógica coincidiendo con un signo de abreviatura:





Cuando se presentan muchos compases seguidos con este signo de repetición, es frecuente y aconsejable numerar en la partitura cada compás repetido, para mayor seguridad del ejecutante, pues a la hora de tocar el pasaje, le será más cómodo contar numéricamente que seguir con la vista el paso de los compases. Piénsese que en obras de orquesta podemos enfrentarnos a repeticiones de 50, 60 o más compases iguales. Veamos un ejemplo de numeración de compases repetidos:

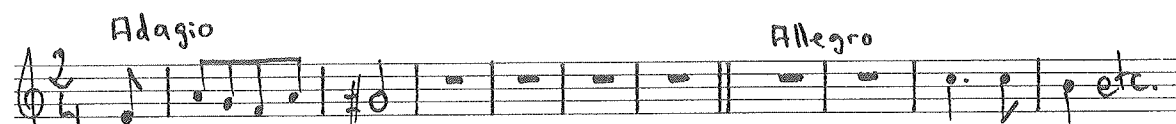


Otro signo de muy frecuente empleo es el que resume en uno solo varios compases seguidos en silencio: su expresión gráfica es una línea gruesa horizontal (en los manuscritos suele ser algo oblicua), encima de la cual indicamos el número de *compases de espera*:



Este procedimiento de abreviatura de silencios se emplea casi exclusivamente en *particellas*, y muy rara vez en partituras generales<sup>46</sup>, pues no es frecuente la sucesión de compases con todos los intérpretes en silencio, y aún cuando esto ocurre, debemos evitar escribirlos en abreviatura.

Pero cuidado con este signo de abreviatura de silencios, porque mal utilizado por un copista puede crear grandes confusiones al intérprete. Tengamos presente que este signo no lo podemos utilizar para sumar todos los compases en silencio de un pasaje, si entre medias existe, por ejemplo, un cambio de velocidad. Observa que si el siguiente pasaje:

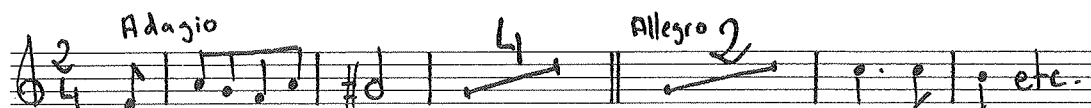


Lo abreviamos de la siguiente forma (errónea):



<sup>46</sup> La *particella* es la escritura del papel de un solo instrumentista; la *partitura* es la escritura completa de todas las voces o partes que intervienen en una obra.

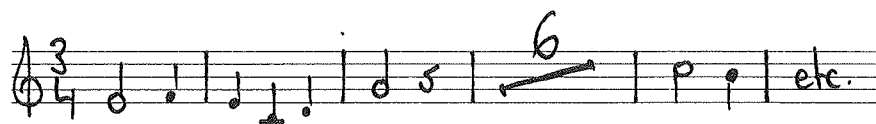
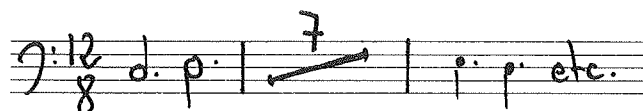
El instrumentista no queda informado de que en esos 6 compases de espera se ha producido ya un cambio de tempo, con lo que le será muy difícil contarlos correctamente. La forma válida en este caso de abreviar la escritura de compases de espera sería la siguiente:



Por motivos similares, los siguientes dos ejemplos:



No podrían ser abreviados, respectivamente, de la siguiente forma:



Pues en el primero, el lector no tiene información sobre la existencia de un calderón en sus compases de espera. Y en el segundo, de ese compás de 2/4 incrustado entre los silencios. Las formas correctas de indicar estos dos supuestos, serían respectivamente las siguientes:



Y así podríamos poner otros muchos ejemplos de empleo indebido de abreviatura de silencios.

Volvamos a la abreviatura de notas. Cuando hemos de escribir la repetición de una nota en valores inferiores a la corchea, colocamos simplemente en la plica de la figura que expresa la duración total

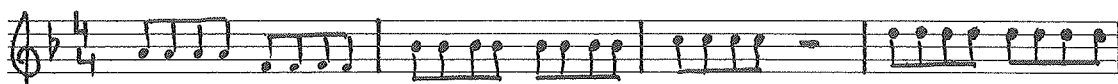
del pasaje abreviado, tantas rayitas como corchetes tenga la figura en la que queremos fraccionar esa nota. Unos ejemplos nos aclaran este sistema:



equivale a:



equivale a:



Si en estos casos queremos que la figuración en que dividimos la nota principal sea un grupo de los llamados irregulares o especiales, debemos complementar la abreviatura indicada con un pequeño numerito que nos precise el tipo de grupo especial que deseamos (2 = dosillo, 3 = tresillo, 4 = cuatrillo, etc.):



equivale a:



Una variante de este signo lo obtenemos cuando al colocar tres o cuatro rayitas sobre la nota que queremos fraccionar no estamos indicando que la debemos repetir en ritmo de fusas o semifusas — por ser imposible a una cierta velocidad— sino que la debemos repetir con toda la velocidad que podamos, sin ritmo determinado. Esta repetición rápida de una misma nota se denomina *trémolo*, y su uso es especialmente frecuente en escritura para instrumentos de cuerda, en los que cada repetición de la nota corresponde a un sentido de arco. He aquí algún caso:



El trémolo puede consistir también en la alternancia sucesiva y rápida de dos notas o acordes diferentes. Cuando queremos escribir esta circunstancia, colocamos las dos notas objeto del trémolo, separadas por dos o tres rayitas transversales. Pero, mucha atención a esta abreviatura, porque —para evitar confusiones con otras figuraciones— *cada una* de estas dos notas debe representar el valor total

del trémolo, con lo que aparentemente habrá en ese compás el doble de figuraciones de las correspondientes:



Esta escritura de trémolos se aplicó también a la familia de la percusión con algunas características propias y, por cierto, bastante confusas. Hablaremos de ello en próximos cuadernos.

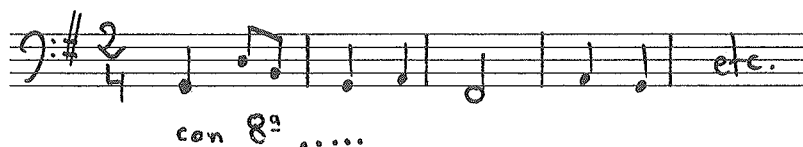
Aunque no es muy frecuente en los clásicos, mencionaremos aquí la abreviatura de acordes repetidos idénticos a uno anterior: en música manuscrita es frecuente indicar esta repetición escribiendo únicamente las figuraciones rítmicas en figuras sin cabeza, con lo que entenderemos que las notas son las mismas que las del acorde precedente. Por ejemplo:



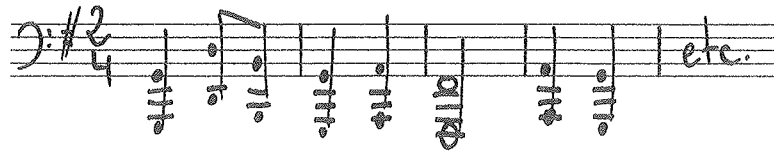
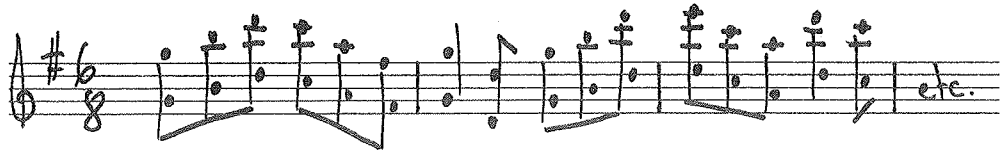
Cuando una larga serie de notas se ve afectada por una indicación que en principio habría que escribir o renovar constantemente, podemos ahorrarnos tal insistencia colocando los términos *sempre*, *simile*, o *segue* después de escribir una o dos veces la observación en cuestión:



Para indicar que un determinado movimiento melódico debe ejecutarse duplicado a la octava (en un instrumento polifónico, evidentemente), podemos ahorrarnos el escribir todas las octavas colocando simplemente la indicación *con 8.<sup>a</sup>* al comienzo de tal duplicación:



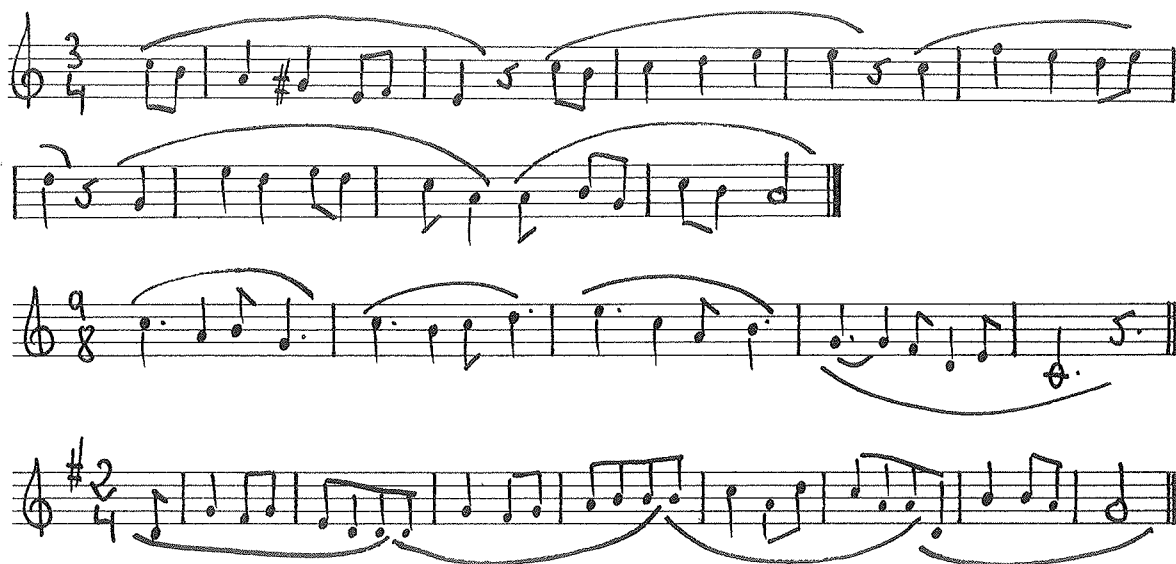
Evidentemente, si esta indicación está por encima de las notas, entenderemos que se duplican a la octava superior, y si están por debajo, a la octava inferior. Los dos supuestos anteriores, pues, equivaldrían respectivamente a las dos escrituras siguientes:



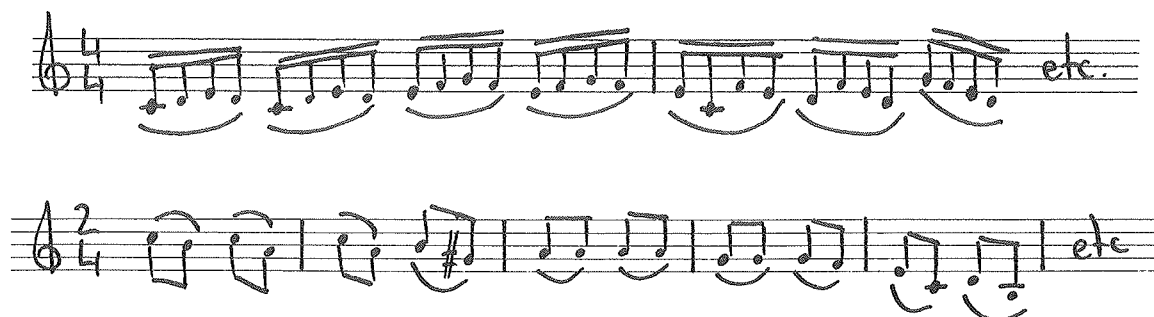
## TEMA 9: ARTICULACION Y ACENTUACION

Desde el punto de vista de la expresividad musical, el compositor puede valerse de una serie de signos e indicaciones para precisar en la partitura cuál es la «intención» o «sentido» de un pasaje musical determinado. Por supuesto que ninguna de estas indicaciones alterará la base solfística de lo escrito en la partitura, sino que las servirá de complemento. Es decir, que en ningún caso una indicación de articulación, acentuación o carácter puede alterar la corrección métrica de lo escrito.

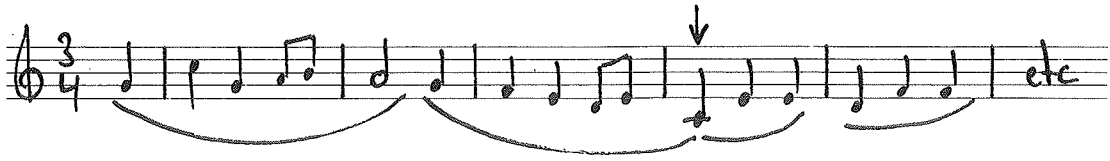
**El «legato» o «ligado»:** Se utiliza cuando queremos que las notas estén unidas unas a otras sin interrupción de sonido formando una sola frase o concepto musical. Para ello, al ejecutarlas, no extinguimos una nota sino hasta el momento de atacar la siguiente. Su expresión gráfica es la *ligadura expresiva*, de idéntica apariencia a la ligadura métrica ya estudiada, pero de concepto completamente diferente. En los siguientes ejemplos la ligadura abarca los grupos de notas que debemos tocar en legato:



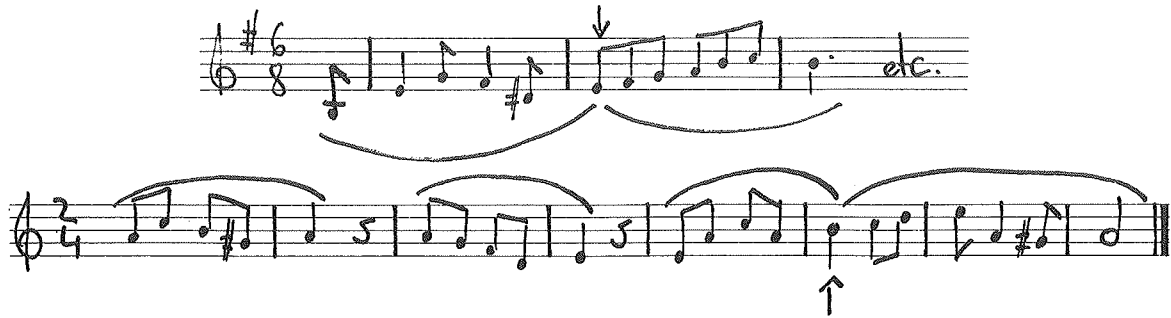
Cuando el ligado une pequeños grupos de notas que deben ejecutarse con una cierta continuidad, solemos acentuar ligeramente la primera nota de cada grupo. Veamos algunos casos:



En todos los casos en que utilizamos una ligadura como signo de articulación, podemos indicar que la nota última de una frase es también la primera de la siguiente, si tal es el sentimiento expresivo del pasaje. Observa cómo en el siguiente ejemplo la nota Do que se indica, es ambivalente.



Veamos otros ejemplos de este mismo supuesto:



El «picado»: Es el recurso contrario al ligado; por tanto, las notas picadas las debemos tocar separando ligeramente unas de otras, y dando a cada una un cierto ataque, para destacarla. Su signo es un pequeño punto colocado encima o debajo de la nota (no a continuación de ella, como en el puntillo métrico):



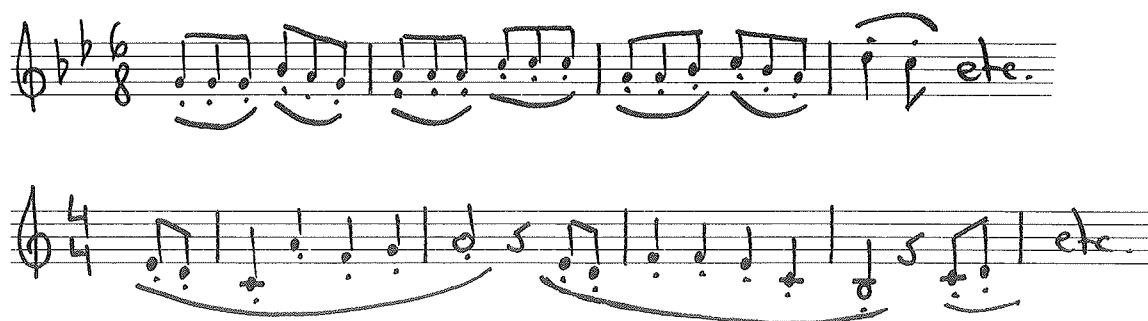
Algunos tratadistas explican el picado diciendo que su interpretación consiste en dar a cada nota la mitad de su duración; es decir, que el ejemplo precedente debería sonar de la siguiente forma:



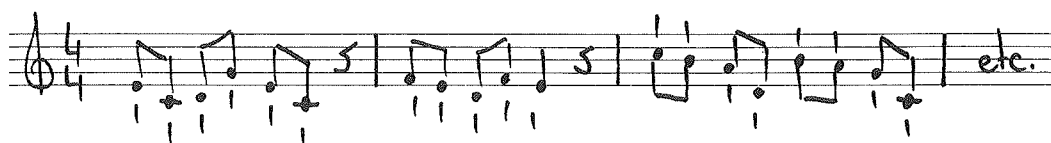
A nosotros no nos parece acertada esta explicación, pues puede hacernos pensar que cuando indicamos los efectos de las articulaciones estamos alterando rítmicamente la escritura; idea equivocada, pues las articulaciones son signos expresivos, y no métricos.

El «picado ligado»: Es una articulación síntesis de las dos anteriores, aunque parezcan incompatibles. Expresa que las notas que comprende la ligadura deben interpretarse en un solo concepto

expresivo, pero separándolas ligeramente unas de otras. Se expresa con un puntito sobre/bajo cada nota, y una ligadura abarcando las notas del concepto o frase.

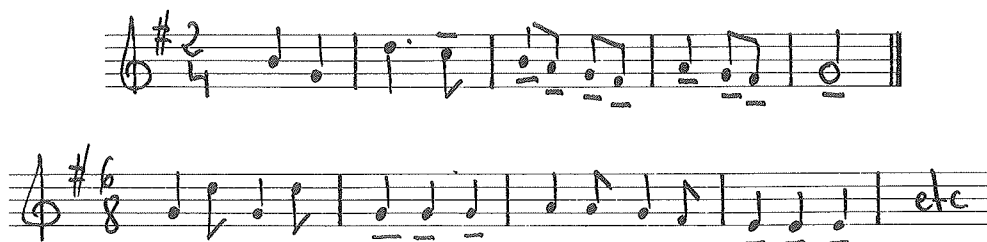


**El «staccato» o «destacado»:** expresa el mismo efecto que el picado, pero más exageradamente. Las notas con este signo han de ser, pues, muy cortas e incisivas. Es esta una articulación propia de notaciones moderadas o rápidas, pues escribir un staccato sobre una blanca o una redonda en tempo lento, sería de interpretación algo dudosa. El staccato se indica con una rayita vertical sobre/bajo cada nota:



Ocasionalmente veremos empleada una variante de esta articulación, denominada «gran destacado» (o *grand détaché*, que es su traducción al francés). Su signo es un pequeño «piquito» sobre/bajo cada nota, y su efecto, el mismo que el staccato, pero de forma aún más marcada e incisiva. Es un recurso algo menos empleado que las demás articulaciones vistas hasta aquí.

**El «subrayado»:** Se expresa por medio de una rayita horizontal que «subraya» la nota a que se aplica. Como su nombre indica, se pretende que la nota en cuestión tenga una notable «presencia», para lo que debemos darla algo de ataque y mantenerla con cierta tensión durante todo su valor.



**El «subrayado picado»:** es una variante de la articulación anterior: pese a que debemos atacar la nota y mantenerla «presente», hemos de separarla un poco de la siguiente (como si la frase quisiese «respirar» antes de cada nuevo ataque). Veamos algún ejemplo:

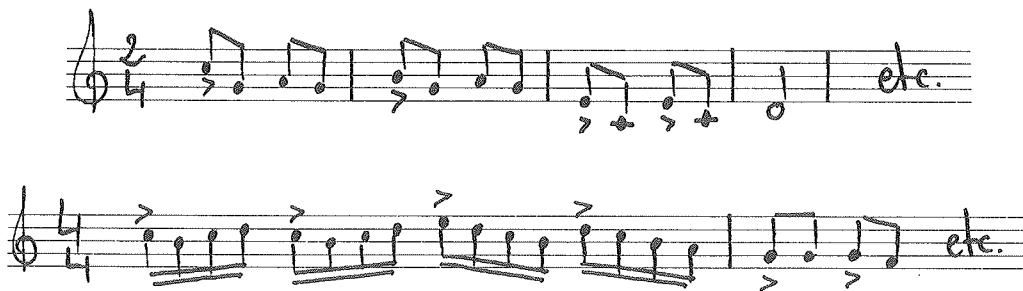




**El filado:** No es propiamente una articulación, sino un juego de intensidad. Lo utilizamos cuando queremos atacar una nota con poca intensidad, crecer en volumen y volver a disminuir. Es propia de tempos o notas moderados o largos, pues en notas breves no tenemos tiempo de manifestar este proceso. Se expresa con un doble regulador. Por ejemplo:



**El acento:** Cuando queremos que una nota se ataque con especial fuerza, colocamos sobre la misma un signo de «acento», con lo que el intérprete sabe que habrá de poner énfasis en la fuerza de ataque de esa nota. Tradicionalmente existen tres signos diferentes de acento: > , < , ^ , pero hoy día lo cierto es que muchos compositores los emplean indistintamente<sup>47</sup>. He aquí algunos ejemplos de utilización de acentos:



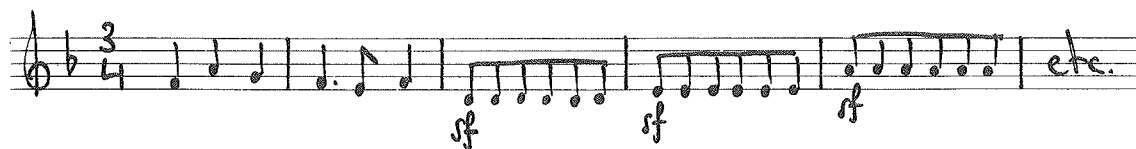
Digamos también que la colocación de los acentos no tiene por qué coincidir necesariamente con los acentos naturales del compás. Por el contrario, uno de los grandes atractivos rítmicos de cierta música

<sup>47</sup> En pura ortodoxia, el primero de los tres acentos indicados supone un breve y rapidísimo diminuendo, el segundo un crescendo, y el tercero un fuerte ataque súbito.

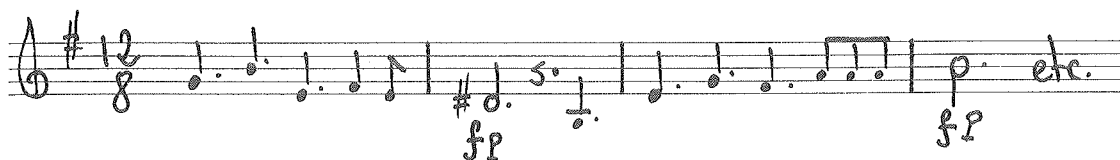
de nuestro siglo ha sido la hábil colocación de este tipo de acentos en lugares no habituales de los compases. De este tema hablaremos con extensión en el IV Curso; sólo adelantaremos ahora algún ejemplo:



El «**sforzando**» o «**sforzato**»: Es un recurso emparentado con el acento expresivo. En la nota que lo lleva debemos atacar con un cierto acento y disminuir súbitamente el volumen. Su expresión gráfica es por medio de las iniciales «*sf*»:



Otra variante algo parecida es el *forte-piano*: en una nota —o serie de notas— tocamos inicialmente fuerte, para disminuir lo antes posible hacia una dinámica piano:



**Otros términos:** No siempre las articulaciones o acentuaciones se indican por medio de los términos convencionales reseñados hasta aquí. Algunas veces, el compositor prefiere emplear términos diversos (italianos, tradicionalmente, aunque a veces en otros idiomas) que nos orientan sobre la intención o carácter de la música. No es posible una relación sistemática de estos términos, por ser de lo más diverso, pero su interpretación no es difícil al traducir el sentido de los términos: «non legato», «marcato», «legatissimo», «rinforzando», «pesante», etc.

Las indicaciones aquí expuestas sobre interpretación de los diversos signos de articulación y acentuación son necesariamente vagas por varias razones, entre ellas la dificultad de expresar por escrito lo que sólo puede testimoniarse con la audición de ejemplos en vivo. En todo caso, para la correcta interpretación de estos signos deben tenerse presente dos ideas básicas: Primera, que cada uno de estos signos no siempre expresa el mismo resultado sonoro, pues su significado depende en gran medida del contexto musical en que se halle, del propio carácter de la música a que corresponda y, sobre todo, del autor, época y estilo de la obra que interpretamos. Un picado en Mozart, por ejemplo, tiene rasgos diferentes a un picado en Falla. Una acentuación determinada en Haydn poco tiene que ver con un acento en Strawinsky.

Segunda, que la interpretación de las articulaciones es muy diferente según el instrumento para que estén escritas en cada caso. La cuerda, por ejemplo, tiene un tratamiento característico a este respecto, en función principalmente de los golpes de arco; el viento y la voz, en función especialmente de la respiración, el fiato y la columna de aire. La percusión es también una familia que requiere un tratamiento muy específico en lo tocante a articulación y acentuación. Incluso algunos de los efectos reseñados en este tema son posibles en algunos instrumentos, pero inviables en otros. Por ejemplo, ¿cómo interpretar un filado en el piano? ¿cómo distinguir un ligado de un picado o de un staccato en unas claves? Las explicaciones y orientaciones dadas aquí deben tomarse, pues, en su sentido más amplio. Sólo la práctica, el buen criterio y el conocimiento de los diferentes estilos interpretativos nos pueden dar la forma de interpretación realmente correcta.

## TEMA 10: NOTAS DE ADORNO

Para cualquier experto en musicografía antigua, uno de los temas más interesantes y complejos de su especialidad es el estudio e interpretación de la ornamentación musical del período Barroco. En efecto, los siglos XVI, XVII y XVIII conocieron un gran esplendor del arte de la improvisación musical, que después, con el Clasicismo y Romanticismo, decaería notablemente. Y dentro de la improvisación o *realización*<sup>48</sup>, barrocas, son característicos del género ciertos «tics», giros u ornamentos con los que instrumentistas y compositores bordeaban o parafraseaban las melodías y diseños básicos<sup>49</sup>.

Muchos de estos giros ornamentales llegaron a ser característicos en su forma de construcción, por lo que se inició el uso de abreviaturas en la música escrita: sobre las notas «reales» se colocaban infinidad de signos más o menos convencionales para indicar al intérprete la forma en que cada nota debía ser ornamentada. Pero la interpretación de tales signos no ha sido ni es históricamente unánime, pues según opinan los musicólogos, en la interpretación de cada abreviatura hay que tener bien presente el contexto musical, sus posibles implicaciones armónicas y contrapuntísticas y, especialmente, el autor de la música que interpretamos. Más aún: algunos expertos opinan que con el tiempo los propios compositores fueron modificando sus criterios de ornamentación y abreviatura, lo que complica aún más el estudio.

De todos los signos ornamentales utilizados por los autores barrocos, unos cayeron inmediatamente en desuso, otros resultaron modificados en su consideración y otros pervivieron más o menos tiempo; incluso algunos han llegado hasta nuestro siglo, como es el caso de los mordentes y los trinos, aunque bien es verdad que con un sentido algo diferente del antiguo. La conclusión de este estado de cosas es que si ojeáis cualquier Teoría General de la Música de las habituales en nuestros centros de enseñanza, rara vez observaréis igualdad de criterio entre unos y otros autores sobre la interpretación de las notas de adorno y sus abreviaturas.

Nuestra postura ante este tema es muy clara: Puesto que el objetivo de los tres primeros cursos de nuestro Tratado es el conocimiento y práctica de los sistemas solfísticos tradicionales que hoy día siguen vigentes más o menos directamente, trataremos aquí únicamente de las notas de adorno que han llegado hasta nuestros días y tienen una mínima vigencia en la escritura pentagramática. Y dejamos a quienes quieran especializarse en la materia concreta de la ornamentación antigua el estudio detallado del resto de los diseños ornamentales. Felizmente hay hoy día en el mercado buen número de libros que abordan el tema con todo rigor<sup>50</sup>. En todo caso, y sólo a título orientativo, incluimos en el Apéndice de este mismo cuaderno una breve síntesis de algunos signos ornamentales; y en el Apéndice del texto II B tienes algunos ejercicios para practicar los semitrinos y las apoyaturas.

Cerremos esta introducción al tema diciendo que el criterio a seguir hoy día sobre las notas de adorno que ocasionalmente desee escribir el compositor es bien claro: si se quieren utilizar notas de adorno,

<sup>48</sup> La *realización* es una técnica del estudio interpretativo de la Armonía, por la que un instrumentista ha de interpretar —con una cierta libertad de improvisación— sobre las bases armónicas que el compositor da por medio del llamado *bajo cifrado*. Dicho de otra forma: el compositor escribe sólo la estructura armónica de una obra —o pasaje— y el instrumentista ha de «realizar» el resultado definitivo. Evidentemente, la realización de bajos cifrados sólo es posible desde un instrumento polifónico.

<sup>49</sup> Quede claro que en el período barroco las notas de adorno no deben ser consideradas como meros aditamentos superficiales, pues están absolutamente integradas en los diseños básicos y son parte consustancial de la propia música.

<sup>50</sup> Te aconsejaríamos muy especialmente el libro «Introducción a la Interpretación de J. S. Bach», de Rosayn Tureck (Edit. Alpuerto. Madrid, 1980).

deben detallarse en la partitura y prescindir de las abreviaturas, pues poco trabajo cuesta su escritura y ahorra mil posibles interpretaciones erróneas.

Hablemos, pues, de los tipos de notas de adorno cuyo uso ha subsistido hasta nuestros mismos días.

### 1. Los mordentes

He aquí un caso claro de cuanto venimos diciendo, pues las diversas Teorías de la Música no parecen ponerse de acuerdo sobre qué tipo de nota(s) de adorno eran originalmente los mordentes ni cuál era su grafía. Pero la interpretación actual del mordente es, felizmente, unánime: se trata de una o varias notas de adorno que no tienen valor propio y que lo toman de la nota que les antecede. Debe ejecutarse tan rápido como sea posible (dentro de que debe ser distinguible) y su representación es una (o varias) notas de menor dimensión gráfica que las *reales*<sup>51</sup> y unido a la nota que le sigue por una pequeña ligadura.

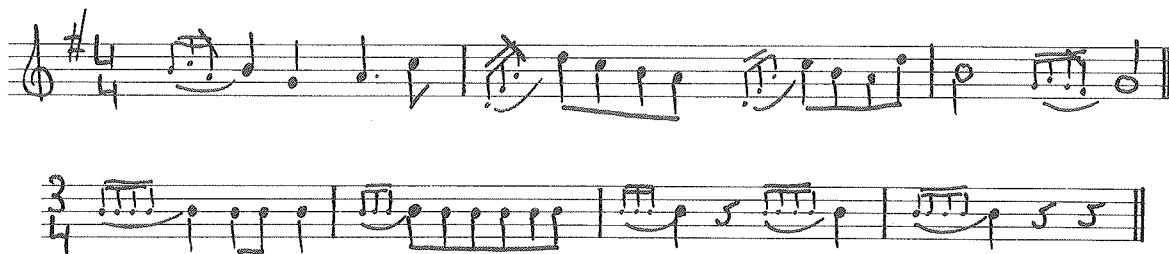
Ejemplos de mordentes de una nota:



Ejemplos de mordentes de dos notas:



Ejemplos de mordentes de tres y cuatro notas:



<sup>51</sup> Llamamos notas reales a las que no son de adorno.

Cuando el mordente es de más de cuatro notas, pasa ya a tener otra consideración.

Suele ser criterio unánime que cuando algunas de las notas del mordente está alterada accidentalmente, tal alteración no tiene efecto más que para esa nota, y no para las demás del mismo nombre que pueda haber hasta la siguiente línea divisoria:



Los textos tradicionales de Teoría de la Música distinguían entre los mordentes de anticipación y los mordentes de retardación<sup>52</sup>. En la práctica actual sólo se emplean —salvo rarísimas excepciones— los llamados de anticipación, pues como quedó dicho, el mordente actual ha de tomar su valor de la nota que le antecede, para que la nota real (a la que va ligado) vaya «a tiempo»; es decir, el mordente debe «anticiparse» a la nota real. Lo contrario ocurría en la música antigua, como se explica brevemente en el Apéndice de este mismo libro.

## 2. Los trinos

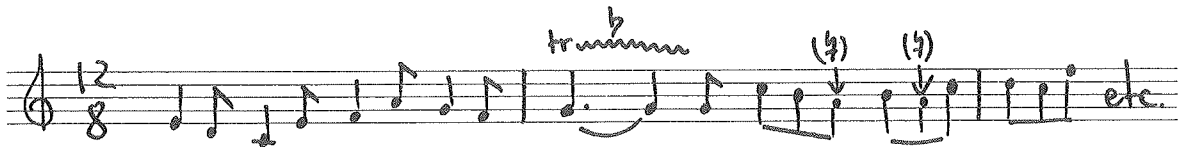
El «trino» consiste en el batir rápido de una nota, denominada *real* con su inmediata superior, denominada *auxiliar*. La abreviatura del trino es una línea ondulada que se coloca paralela al pentagrama encima de la nota a trinar, y que suele ir antecedita de las iniciales «tr». Por ejemplo:



A veces se desea que el trino sea a la nota inferior, en cuyo caso la rayita ondulada debe estar atravesada por un trazo vertical:



Si la nota auxiliar del trino ha de estar alterada, es necesario especificarlo en la abreviatura. En este supuesto, y al igual que dijimos para los mordentes, tal alteración accidental sólo rige a la nota que lo lleva, y no a las del mismo nombre que pudieran venir después y hasta el final del compás:



<sup>52</sup> Los mordentes de anticipación serían aquellos en que el mordente se anticipa a la nota real, con lo que ésta va en su tiempo. Los de retardación serían aquellos en que el mordente va a tiempo y la nota real resulta retardada.

En todo caso, para evitar confusiones lo más aconsejable hoy día es especificar junto a la abreviatura y entre paréntesis, la nota auxiliar con la que se debe batir la nota real. Así lo hace la mayor parte de los autores actuales:



Atención por último, al signo de trino cuando se aplica a los instrumentos de percusión, pues ha sido muy equívocamente empleado antigua y modernamente<sup>53</sup>. De este asunto trataremos en profundidad en los cursos III y IV.

### 3. Los arpegiados

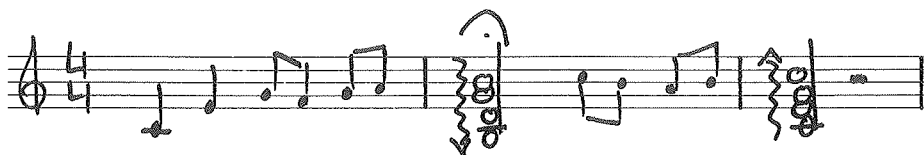
Los acordes arpegiados entendidos como notas de adorno —pues el término puede interpretarse también como simple desdoblamiento de acordes— se escriben como acordes ordinarios, pero colocando una rayita ondulada vertical a la izquierda del acorde. Esta rayita nos indica que las notas del acorde no deben atacarse simultáneamente, sino sucesivamente de la grave a la aguda, y a una cierta velocidad. Esta es su grafía:



A veces el compositor quiere que el arpegiado sea a la inversa, es decir, de la nota aguda a la nota grave. Entonces suele escribir la nota superior precedida de un mordente de su mismo nombre:



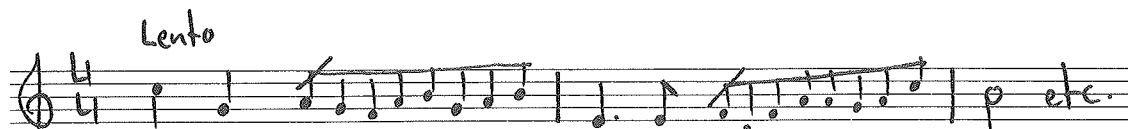
O bien, y más modernamente, especifica con una flechita el sentido del arpegiado. Quienes emplean este sistema, utilizan la flechita tanto para los ascendentes como para los descendentes:



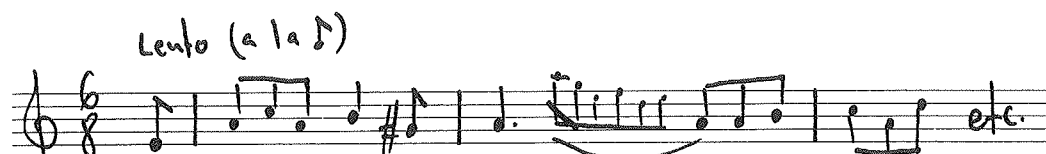
<sup>53</sup> Algunos compositores escribían «trinos» a los timbales, cuando lo que querían era realmente «trémolos» o «redobles». Aun hoy, lamentablemente, es frecuente la comisión de este error.

#### 4. Grupos de adorno irregulares

En el período Romántico (y aun con anterioridad) fue muy utilizado el recurso de escribir una serie de notas que debe ser interpretada en un número determinado de partes del compás, pero sin que cada una de ellas tenga medida fija. Es decir: entre todas las notas del grupo deben sumar la duración total del ornamento, pero el intérprete es libre de distribuir esa duración entre las diversas notas del grupo. En el ejemplo siguiente, el grupo de seis notas de pequeña grafía debe durar dos partes de compás, pero el intérprete puede *rubatear*<sup>54</sup> como quiera con ellas dentro de la medida general:



Una variante de este sistema se produce en las llamadas *florituras*: el grupo de notas de adorno no tiene valor propio y lo toma de la nota precedente:



También desde el siglo XVIII se utiliza la llamada *cadenza*, *cadencia*<sup>55</sup> o *fermata*, en la que — generalmente después de un calderón— se interrumpe la marcha rítmica normal de la obra para dar paso a una serie de figuraciones o frases musicales de interpretación libre, generalmente a cargo de un solo instrumento. Entre otros casos, este recurso es especialmente característico de los conciertos para solista y orquesta, en los que tal cadencia o fermata supone un pasaje de efectismo virtuosístico y gran dificultad técnica.

<sup>54</sup> El término italiano *rubato* indica vaguedad de medida. Aunque no es muy ortodoxo lingüísticamente, de ese término ha derivado el verbo «rubatear».

<sup>55</sup> No confundas esta acepción del término «cadencia» con la de «cadencia armónica» que es un sistema determinado de acordes, como estudiarás en Armonía.



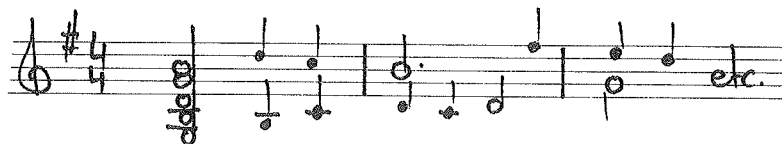
## TEMA 11: DIVERSOS TIPOS DE PARTITURAS

Como quiera que a lo largo de este II Curso te hemos aconsejado varias veces que intentes seguir con la partitura correspondiente algunas de las grandes obras del repertorio clásico, creemos oportuno incluir un capítulo en este cuaderno acerca de las diversas disposiciones gráficas que podrás encontrar en una partitura, en función de su formación instrumental o vocal, número de partes, y otros varios condicionantes. Volvemos a recordar que nos vamos a seguir moviendo en el terreno de la música posterior al siglo XVI y anterior a la I Guerra Mundial, pues dejaremos para la paleografía musical el estudio de los sistemas gráficos que no perviven hoy día, y para cuadernos posteriores las grafías musicales posteriores a 1920.

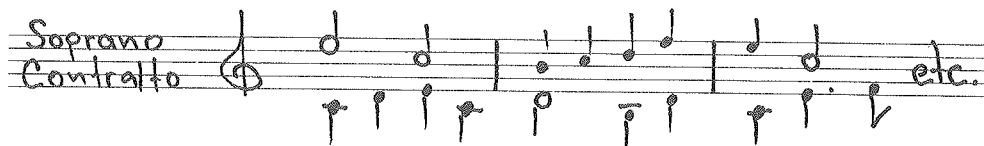
**Escritura de un instrumento<sup>56</sup> a una sola pauta:** Poco hay que comentar sobre este sencillo caso, pues la escritura para un solo instrumento y a una sola pauta (voz sola, violín solo, trombón solo, etc.) es la común que hemos venido trabajando en nuestros ejercicios de solfeo. Debe ir encabezada por la clave, la armadura tonal y el compás (por este orden). Antiguamente era obligatorio el escribir de nuevo la clave al comienzo de cada renglón. Hoy día es frecuente el colocarla sólo al comienzo de cada página, mientras no se produzca ningún cambio:



La escritura a una sola pauta corresponde principalmente a instrumentos monódicos<sup>57</sup>, pero algún instrumento polifónico también se escribe de esta manera. Es el caso de la guitarra, entre otros:



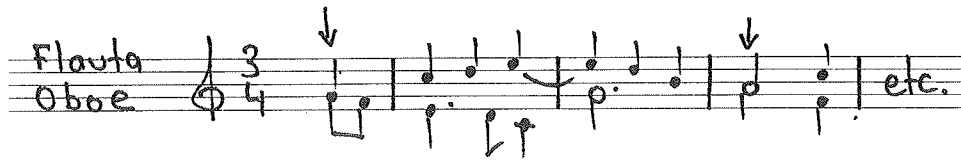
**Escritura de varios instrumentos a una sola pauta:** A veces, por economía de espacio, escribimos en un solo pentagrama las partes de dos —o incluso, más— instrumentos. En ese caso, las plicas de la parte más aguda las tiramos siempre hacia arriba, sea cual fuere la situación de cada nota, y las de la parte grave, hacia abajo:



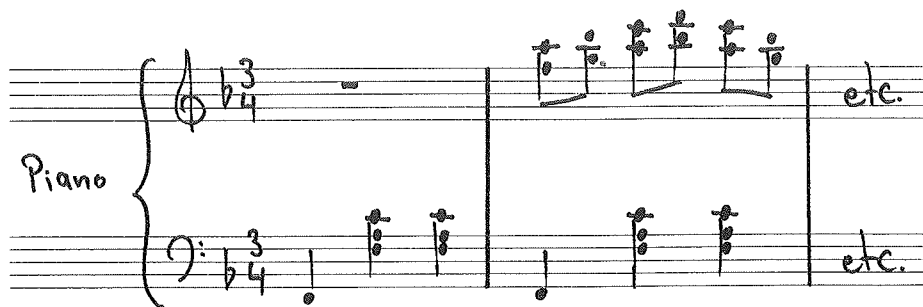
<sup>56</sup> Evidentemente, cuando hablemos de un instrumento incluiremos también a la voz humana.

<sup>57</sup> Instrumentos monódicos son los que sólo pueden dar una línea melódica. Los polifónicos son los que pueden dar dos o más sonidos simultáneamente.

Cuando se produce un unísono escribimos una sola nota con dos plicas: una hacia arriba y otra hacia abajo, lo que nos indica que en esa nota confluyen ambas voces:



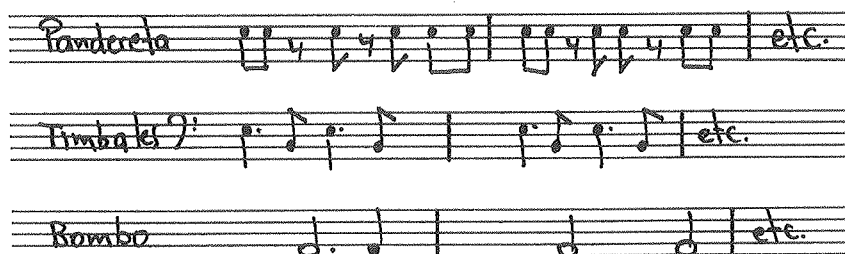
**Escritura de un solo instrumento a varias pautas:** Es el caso de los instrumentos polifónicos en los que la pauta superior corresponde a la tesitura aguda del instrumento (casi siempre en clave de Sol) y la inferior, a la región grave (casi siempre en Fa en 4.<sup>a</sup>). De esta forma se escriben la mayor parte de los instrumentos a teclado (piano, armonio, clave, etc.), el arpa, la marimba, la celesta<sup>58</sup>, etc. Observa en el siguiente ejemplo cómo al comienzo del renglón escribimos una llave abarcando las pautas que corresponden simultáneamente al mismo instrumento.



El órgano clásico es el único instrumento que se escribe a tres pautas simultáneas, pues precisa dos para el teclado y una para el pedalero, que suena una octava por debajo de su escritura.

No obstante, cuando nos refiramos en cursos sucesivos a la escritura actual de algunos instrumentos, verás que modernamente otros instrumentos pueden escribirse a dos, tres e incluso más pautas si su dificultad y tratamiento lo requiere.

Ni que decir tiene que cuando escribimos (en éste o en otros casos) a varias pautas simultáneas, es muy importante que guardemos las correspondencias verticales de las figuras, según sus duraciones. El siguiente supuesto, por ejemplo, está pesimamente escrito desde este punto de vista:



<sup>58</sup> La marimba, la celesta, y otros muchos son instrumentos polifónicos de percusión que detallaremos en cursos posteriores.

Mucho más correcto sería escribirlo de la siguiente forma:

The image shows three staves of handwritten musical notation. The top staff is labeled 'Pandereta' and contains a sequence of eighth notes with stems pointing down, followed by 'etc.'. The middle staff is labeled 'Timbales' and contains a sequence of quarter notes, followed by 'etc.'. The bottom staff is labeled 'Bombo' and contains a sequence of quarter notes, followed by 'etc.'. The notation is written in a simple, hand-drawn style.

Y recuerda también que si necesitamos escribir a más de una pauta simultánea, los instrumentos (o las tesituras, en su caso), deben ir siempre ordenados DEL GRAVE AL AGUDO, DE ABAJO ARRIBA. El no cumplimiento de esta norma confunde grandemente la escritura.

**Escritura para varios instrumentos simultáneos sin director:** Es el caso de la escritura para trío, cuarteto, o cualquier otra formación instrumental y/o vocal sin director. En ellos, cada instrumentista tiene únicamente la *particella* en la que figura su rol, y no el de los demás; por tanto, ninguno de ellos tiene la *partitura* completa. Al final de este capítulo tienes algunos comentarios sobre las partes individuales y su forma de obtención.

**Escritura para coro:** En las partituras para coro, aunque a veces se emplea el sistema de particellas reseñado en el párrafo anterior, es muy frecuente que todos los cantantes lleven la partitura general del coro completo, y no únicamente su parte. El objeto de esto es que cada cantante pueda tener referencias de entonación al saber qué notas están cantando las otras voces. Al final del cuaderno II C tienes numerosos ejemplos de escritura coral.

Quando se emplean partes<sup>59</sup> individuales para cada voz, su forma de escritura es la misma que la de los instrumentos.

**Escritura para orquesta:** La formación musical que denominamos *orquesta* es la más típica y compleja de la música occidental desde el siglo XVII, y en consecuencia, también lo es su escritura. Pensemos, además, que a la formación orquestal tradicional podemos añadir la utilización de coros, solistas vocales e instrumentales, etc. La partitura de Opera es, en este sentido, la partitura que suele admitir mayor número de pautas simultáneas.

Comencemos por decir que de todos los miembros de una orquesta, el director es el único que lleva la partitura general; los instrumentistas sólo tienen sus partes individuales correspondientes. Centrémonos primero en la escritura de una partitura general de orquesta y después hablaremos sobre las particellas.

<sup>59</sup> Parte es sinónimo de *particella*.

En una partitura de orquesta, las diversas familias de instrumentos deben colocarse por un orden determinado, que es el siguiente, de arriba abajo:

Maderas  
Metales  
Percusión  
Arpa(s)  
Coro  
Cuerda

Cuando en una obra orquestal se incluyen solistas vocales y/o instrumentales, unos editores los colocan debajo del resto de los instrumentos reseñados; otros, encima; y los más, en el centro de la partitura, encima de la cuerda.

Si se incluye piano en la formación (lo que no es frecuente sino desde hace algunas décadas), éste se suele colocar debajo de la percusión.

Cuando una plantilla no incluye todas las familias de instrumentos reseñadas arriba, se sigue el mismo orden de colocación omitiendo la familia o familias no utilizadas.

Al utilizarse varias claves y armaduras en una partitura de orquesta, es imprescindible que todas las pautas lleven al comienzo de cada página sus claves y armaduras correspondientes, lo que clarifica enormemente la lectura. También debe especificarse en cada renglón los instrumentos que son transpositores, con su tonalidad de transposición<sup>60</sup>.

Es muy frecuente el suprimir momentáneamente las líneas de uno o varios instrumentos, si estos permanecen en silencio durante algún tiempo. De ahí que, en ocasiones en que intervienen sólo unos pocos instrumentos, la partitura de orquesta pueda quedar reducida a unas pocas pautas, con el consiguiente ahorro de espacio. Cuando esto se produce, y para evitar confusiones al lector, colocamos dos barritas transversales de trazo grueso en el margen izquierdo de la partitura, separando los diversos renglones no simultáneos.

(Por no ser posible presentar aquí ejemplos de montaje de una partitura de orquesta, sus supresiones ocasionales de renglones, etc., te aconsejamos la consulta práctica de cuantas partituras de orquesta tengas a tu alcance para verificar cuanto aquí decimos teóricamente.)

Cuando leas una partitura de orquesta, ten presente que algunos instrumentos suenan habitualmente una octava más aguda de su escritura, y otros una octava más grave. Comoquiera que se supone a un director de orquesta conocedor de esta circunstancia, no es necesario advertirlo en la partitura. Por el contrario, sí es necesario especificar si en algún momento queremos excepcionalmente escribir en sonidos reales. En la lista completa de instrumentos que presentamos al final del capítulo 4 (pág. 47) tienes indicados cuáles son tales instrumentos.

El orden de tesituras que debe regir toda partitura (del grave al agudo, de abajo arriba, como dijimos antes) se respeta en las partituras de orquesta dentro de cada familia, incluso dentro de la familia de la

<sup>60</sup> Como dijimos en la nota 36, instrumentos transpositores son los que suenan en una tonalidad diferente a la de su escritura. Cada tipo de instrumento transpositor tiene su tonalidad de transposición, que es necesario especificar en la partitura. Por ejemplo: Clarinete en Si bemol, Trompa en Fa, etc.

percusión. A continuación detallamos el orden de los instrumentos en una partitura completa para orquesta; las iniciales entre paréntesis corresponden a las abreviaturas tradicionales de los instrumentos:

**Maderas:** Flautín o Piccolo (Picc)  
Flauta (Fl)  
Oboe (Ob)  
Corno Inglés (C.A.)  
Clarinete (Cl)  
Clarinete bajo (Cl. b.)  
Fagot (Fg o Bsn)  
Contrafagot (Cfg o D. Bsn.)

**Metales:** Trompeta (Tpt)  
Trompa (Tpa o Hrn)  
Trombón (Trb)  
Tuba (Tb o Tba)

**Percusión<sup>61</sup>:** Xilofón (Xl o Xil)  
Platos (Ptti o Cymb)  
Caja (C.Cl)  
Timbales (Tbl, Timp., etc.)  
Bombo (G.C. o B.D.)

**Cuerda:** Violines I (VI I)  
Violines II (VI II)  
Violas (Vla o Str)  
Violoncellos (Vch o Cell)  
Contrabajos (Cb)

El próximo curso entraremos más a fondo en la escritura individualizada de cada uno de estos instrumentos, pues la lista precedente se facilita nada más a título de pequeña orientación.

De este apartado deducirás que la lectura de partituras de orquesta es algo para lo que se requiere una gran práctica. Por ello te volvemos a recomendar que no pierdas ocasión de seguir, partitura en mano, cuantas obras orquestales te sea posible. Al principio te parecerá casi imposible seguir todo cuanto allí ocurre, pero con el tiempo podrás ir adquiriendo una cierta habilidad.

**Escritura de las particellas o partes de orquesta:** Como anunciábamos arriba, terminaremos este capítulo con unas breves notas sobre la construcción de las partes individuales de cada instrumentista en un grupo, a partir de una partitura completa.

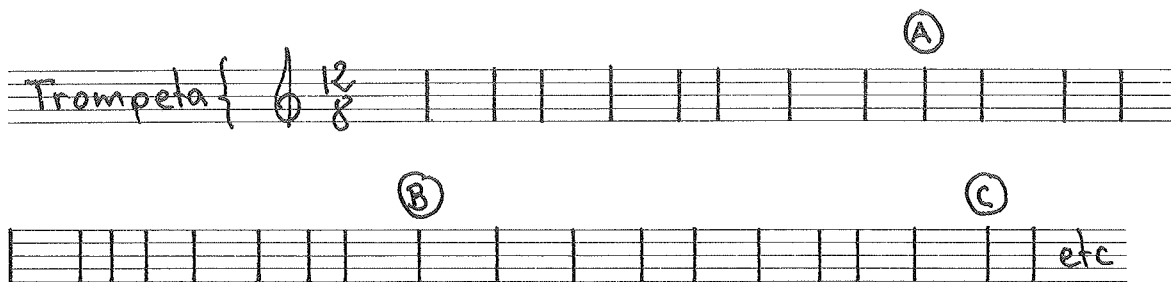
La escritura de una parte de orquesta es muy similar a la de un instrumento solista; utilizamos, por tanto, renglones de un solo pentagrama (excepto para los teclados y las arpas, claro está), en los que cada compás está numerado desde el comienzo de la obra (1, 2, 3, etc.). Esta numeración tiene por objeto posibilitar puntos de referencia comunes a todos los instrumentistas durante los ensayos. Así, el

<sup>61</sup> Nos limitamos aquí, claro está, a los instrumentos de percusión habituales en la música tradicional, pues la familia actual de percusión es enormemente más extensa, y requiere un conocimiento y estudio más amplios.

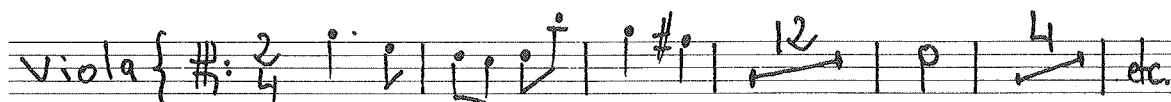
director puede dirigirse a la orquesta refiriéndose a un pasaje determinado simplemente citando la numeración de los compases. Ello da lugar a referencias como «Cuidado con el rallentando de 114», o «La frase del oboe debe sobresalir entre 345 y 351», o «Atención al piano súbito de 47»...

Otras veces —acaso más frecuentemente— el editor prefiere utilizar las llamadas «letras de ensayo» o «números de ensayo». Son éstas pequeñas referencias en forma de letras o números que se colocan a lo largo de la partitura separando fragmentos característicos y diferenciados. En todo caso, no deben colocarse unas de otras a más de dieciocho o veinte compases para no perder su eficacia. Por supuesto, tales referencias hay que colocarlas también en la partitura general. Las expresiones en este caso son, por ejemplo, «Reanudamos el ensayo desde M», o «Las violas, fortísimo hasta 6 de ensayo», o «Toda la orquesta, staccato desde 3 antes de V», etc...

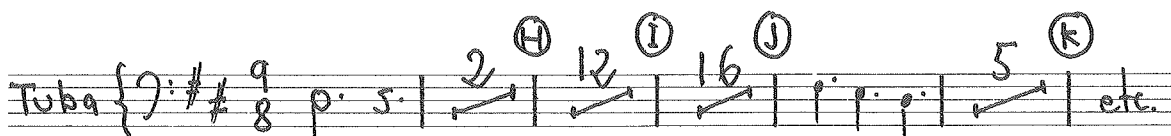
Veamos un ejemplo de tal colocación:



Es muy frecuente en las partes de orquesta que un instrumentista tenga compases seguidos en silencio. En este caso se suman todos los compases completos en silencio y se indican sobre una barrita transversal, como dijimos en el Tema 8:



No se deben sumar los compases de espera pertenecientes a secciones separadas por letras o números de ensayo diferentes. Este punto lo tienes detallado en el capítulo dedicado a abreviaturas, en este mismo cuaderno (pág. 64). Observa, pues, como en el siguiente ejemplo el instrumentista puede saber donde se encuentran las letras de ensayo aunque él tenga compases de espera:



Para mayor seguridad del instrumentista, a veces se coloca en su partitura una pequeña referencia del papel de otros instrumentistas próximos, en relación con el suyo. Esto es especialmente frecuente después de muchos compases de espera del instrumentista, en los que ha habido una cierta posibilidad de error: la referencia al papel de otro colega le confirma el momento de su reentrada. Veamos un ejemplo de estas referencias, que denominamos *guiones*, y que equivalen a lo que los actores llaman «pies» en el mundo del teatro.

Clarinete {  $\text{4/4}$   $\text{4/4}$   $\text{10}$   $\text{8}$   $\text{3}$   $\text{3}$   $\text{4}$   $\text{20}$

12 22 8 Trombón I 9 10 11 clarinete etc.  
guión

El término *tacet* (del latín «tacere», callar) lo empleamos cuando el instrumentista debe permanecer mucho tiempo en silencio, y nos ahorra el escribir detallados todos los compases de espera. He aquí algunos ejemplos de posibles utilizaciones:

Contrabajo {  $\text{3/4}$

II Movimiento: Andante  
TACET

III Movimiento: Scherzo

Allegro  
Contrabajo {  $\text{3/4}$  etc.

Tromba {  $\text{5/4}$  p.  $\text{5}$  TACET hasta  $\text{7}$  Timbal:  $\text{7}$

Tromba  
etc.

Violín I {  $\text{6/8}$  #  $\text{5}$   $\text{5}$  TACET hasta FIN

En el primer caso se indica al instrumentista que ahí termina su intervención sonora en la obra, aunque el resto de los músicos aún tenga papel hasta el final. En el segundo se le indica que debe guardar silencio hasta que las trompetas hagan oír el diseño indicado<sup>62</sup>. En el tercer caso, de una obra dividida en diversos tiempos, el instrumentista sabe que no tiene intervención alguna durante todo el segundo movimiento, lo que le ahorra la tarea tonta de contar todos los compases de espera en ese movimiento.

Por supuesto, todo lo dicho en este párrafo para las partes de orquesta es igualmente válido cuando se trata de partes de un grupo de cámara sin director, con la única diferencia de que en este último caso, ninguno de los intérpretes tiene la partitura general.

Terminaremos este apartado con una pequeña curiosidad: Quizá no sepas que normalmente los materiales de orquesta<sup>63</sup> no se encuentran a la venta, pues suelen ser propiedad de las editoriales. Cuando una orquesta quiere tocar una obra determinada, los pide en alquiler a los editores y su facturación es por número de interpretaciones públicas que se realicen con esos materiales. Algunas de estas partituras llevan decenios dando la vuelta al mundo, por lo que —comoquiera que casi todos los intérpretes de atril tienen la costumbre de escribir en los materiales— a veces contienen indicaciones en todos los idiomas imaginables y forman auténticas «piezas de museo».

<sup>62</sup> Observa que al escribir el guión debemos indicar el instrumento que lo da y la clave de su escritura; al reanudar la parte del instrumentista propio, volvemos a indicar el instrumento de que se trata y la clave correspondiente. Observa también que los guiones suelen estar escritos en una grafía algo más pequeña que la normal.

<sup>63</sup> Se llaman *materiales de orquesta* al conjunto de todas las partes individuales, más la partitura.



## APENDICE: NOTAS DE ADORNO FUERA DE USO

Como anunciábamos en el tema 10, vamos a dedicar unas breves líneas a modo de Apéndice a algunas consideraciones orientativas sobre las notas de adorno hoy en desuso, aun a sabiendas de que no existe unanimidad entre los más importantes tratadistas de Solfeo sobre ciertas apreciaciones de escritura, interpretación o abreviatura de ciertos tipos de notas ornamentales. Y que si te interesa la música del pasado —lo cual es muy aconsejable, si quieres conocer auténticamente la música de hoy— lo mejor es que consultes tratados específicos sobre tal tema.

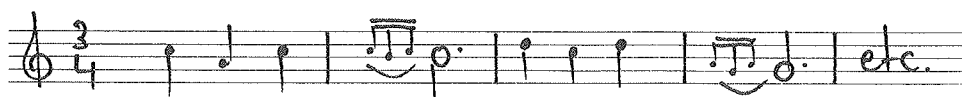
De modo que lo que aquí digamos es únicamente a título orientativo, sin ánimo ninguno de exhaustividad, pues nuestro objetivo, que da nombre a nuestro Tratado, es el de los sistemas solfísticos contemporáneos.

### 1. *Semitrino*

Parece ser que el nombre de semitrino debe aplicarse a una rápida y única batida de una nota, llamada «real», con otra que llamamos «auxiliar»; es decir, que el efecto es como de un trino muy breve. Su grafía es el signo  $\sim$  colocado encima o debajo de la nota principal:



No obstante, los expertos en música antigua (barroca, especialmente) opinan que la batida debe iniciarse por la nota auxiliar; de forma que el ejemplo anterior sería más ortodoxo realizarlo de la forma siguiente:



Cuando la batida del semitrino ha de ser con la nota inferior (no con la superior), el signo de abreviatura lleva un trazo vertical:



Si se desea que la nota auxiliar (superior o inferior) esté alterada, se coloca tal alteración encima o debajo del signo de abreviatura correspondiente:



## 2. Apoyatura <sup>64</sup>

He aquí otro tema muy problemático de tratamiento. La norma más generalizada nos indica que las apoyaturas se reconocen en la partitura por ir escritas en tipos pequeños (como los mordentes), pero sin estar atravesadas por una rayita oblicua. Además, las apoyaturas pueden ir representadas por cualquier tipo de figura distinta de la corchea, y es necesario darles realmente el valor de la nota que representan, que lo toman de la nota real a que van unidas:



Puede darse la paradoja, por tanto, de que una nota de adorno sea más larga que la nota real, como en el siguiente caso:



Tampoco es unánime el criterio respecto a la interpretación de las apoyaturas en subdivisión ternaria, pero en principio practícalas con el mismo criterio, es decir, dando a la apoyatura todo el valor que representa.

Algunos tratadistas opinan que la apoyatura —por razones armónicas— sólo puede ser «de grado», es decir, que no la debe separar más de un intervalo de segunda de la nota real. Pero ocasionalmente puedes encontrarte este tipo de signo que nosotros estamos considerando como apoyatura, separado de la nota real por un intervalo más amplio:



En todo caso, parece claro que todos los tipos ornamentales de la música antigua han de leerse «sobre el tiempo», es decir, atacando la nota de adorno en el ataque de la parte, y retrasando la nota real.

<sup>64</sup> Evidentemente, nos referimos aquí a la apoyatura como nota de adorno, con grafía diferenciada, pues existe otra acepción del término como «apoyatura armónica».



# PLAN GENERAL DE LA OBRA

## PRIMER CURSO:

- I-A: Fundamentos de nuestro sistema de escritura musical. Razonamiento de sus elementos básicos. Recursos elementales. Conceptos teórico-prácticos de aplicación más común.
- I-B: Lectura rítmica sencilla y progresiva. Subdivisión binaria y ternaria. Figuraciones de uso más habitual. Ejemplos de ejercicios rítmicos a dos voces. (Claves de Sol y Fa en 4.<sup>a</sup>).
- I-C: Ejercicios sistemáticos y progresivos en Do M. Práctica intuitiva de los intervalos más elementales. Introducción a La m (VII grado propio y alterado). Ejercicios sencillos a dos y tres voces.

## SEGUNDO CURSO:

- II-A: Ampliación teórica del sistema tradicional de escritura. Recursos métricos expresivos y gráficos. Intervólica. Introducción al tonalismo como sistema.
- II-B: Figuraciones rítmicas algo menos sencillas en ambas subdivisiones. Compases «a uno» y subdivididos. Cambios de compás. Grupos especiales.
- II-C: Ejercicios progresivos y sistemáticos en tonalidades con una y dos alteraciones propias. Introducción gradual y lógica de alteraciones accidentales. Ejemplos corales a cuatro voces.

## TERCER CURSO:

- III-A: Síntesis teórica de los sistemas solfísticos tradicionales que continúan vigentes hoy día. Introducción a la Armonía y al Contrapunto tradicionales. Instrumentos. Formas musicales tradicionales. Transporte tonal. Resumen en esquemas de la Teoría de la Música Tradicional. Tablas de consulta.
- III-B: Máxima exactitud rítmica. Figuraciones algo complicadas, dentro de la rítmica tradicional. Grupos especiales menos sencillos. Resumen de compases diversos. Práctica de claves menos usuales. Ejercicios para estimular la rapidez de lectura.
- III-C: Ejercicios sistemáticos en tonalidades con 3, 4 y 5 alteraciones propias. Empleo gradual y lógico de accidentales. Intervalos de 7.<sup>a</sup>. Segundas aumentadas; cuartas y quintas aumentadas y disminuidas: estudio progresivo.

## CUARTO CURSO:

- IV-A: Proceso histórico de la teoría y técnica musicales desde comienzos de siglo hasta la Segunda Guerra Mundial. Introducción al atonalismo libre y al serialismo. Compases mixtos. Polirritmia. Nuevos instrumentos.
- IV-B: Práctica sistemática de ejercicios en compases mixtos. Combinatoria. Acentuación irregular. «Métrica indicada.» Práctica gradual de los procedimientos métricos y rítmicos característicos de la primera mitad de nuestro siglo.
- IV-C: Ejercicios en tonalidades con seis y siete alteraciones propias. Amplio uso de accidentales y de intervalos aumentados y disminuidos. Introducción sencilla al solfeo atonal.

## QUINTO CURSO: (En preparación.)

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

### NOTA:

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

# linea

---

© 1982 by José Luis Temes  
© le EDICIONES LINEA - Santa Engracia, 104 - 28003 Madrid (España)  
Depósito legal: M. 43.280-1987 (IIa). I.S.B.N.: Obra completa: 84-85971-00-0. I.S.B.N. Tomo IIa: 84-85971-06-X  
Impreso en España por FARESO, S. A. - Paseo de la Dirección, 5 - 28039 Madrid.  
2.ª reimpresión: 1987

9