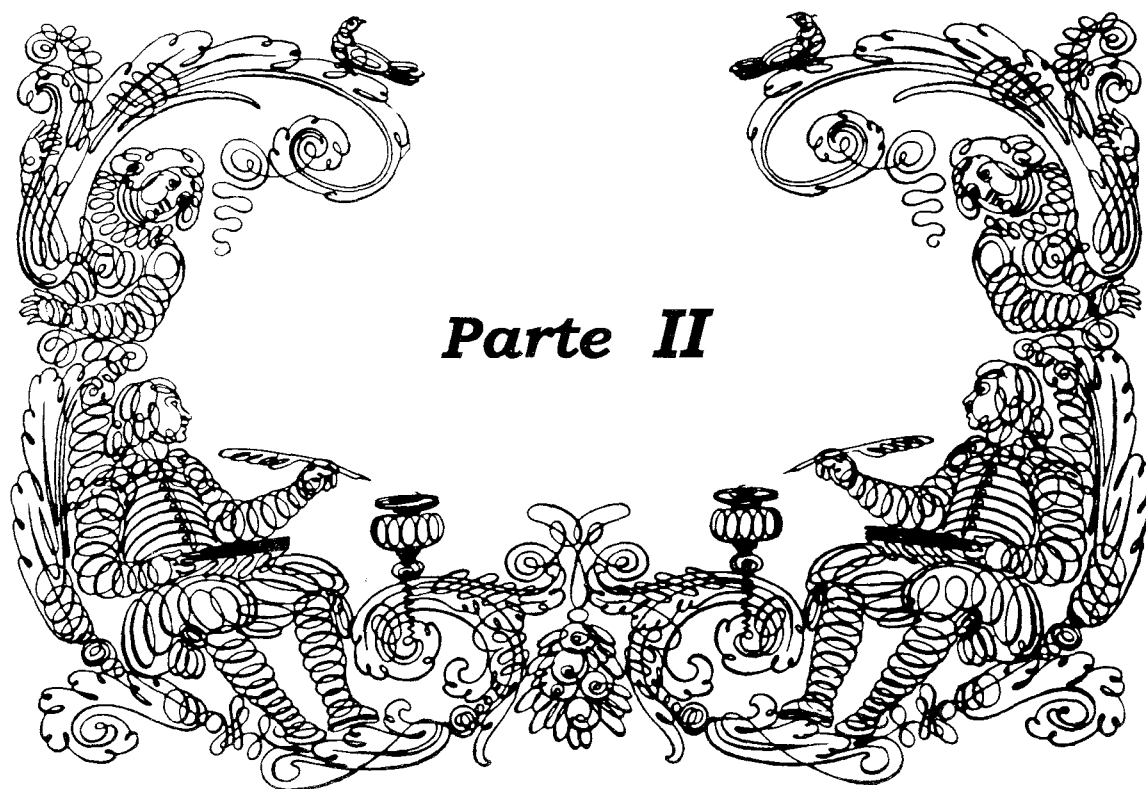


Tiero Pezzuti

Método Téorico-Práctico para la Enseñanza del SOLFEO



Parte II

Ediciones Petier



Prólogo

El presente texto está dedicado al estudio de la materia correspondiente al 2º año de teoría y solfeo.

Su contenido pretende guiar al alumnado en el estudio de la teoría, solfeo, dictado, rítmica y lectura musicales; al tiempo que brinda al docente una alternativa para el mejor desempeño de sus funciones en la práctica de la enseñanza musical en los primeros años.

El estudio detallado de los intervalos permite alcanzar, según el enfoque propio dado en este texto, su comprensión y dominio, tanto escrito como mental, afianzándose en esquemas prácticos.

El análisis de las bandas rítmicas simples, adaptables tanto al solfeo como al dictado rítmico, sirve de base para la comprensión de las bandas rítmicas combinadas, bien sea en sus grupos regulares o irregulares.

El énfasis en la presentación del estudio de las claves, así como los cambios constantes de las mismas, todo conjugado con la combinación de diferentes bases rítmicas producidas, por ejemplo, por el cambio de compás, así como también con la insistencia en el estudio práctico de los intervalos propios de cada tonalidad, requieren del alumnado un estudio minucioso y detallado, ya que le servirá de apoyo para sus estudios superiores.

Es de vital importancia, en el presente trabajo, concientizar al alumnado sobre el estudio de las distintas tonalidades que se pueden utilizar, tomando como base el Plan Tonal de las escalas Mayores y Menores, y aplicarlo a la entonación de las lecciones de solfeo.

En resumen, la utilización del presente texto puede facilitarle al estudiante el aprendizaje en menor tiempo, ya que el estudio serio y constante le permitirá desarrollar la habilidad en el solfeo, necesaria para este nivel de estudio.

Tiero Pezzuti

INDICE

	Página
1 De los compases compuestos	1
2 División y subdivisión de los tiempos	1
3 Transformación de los compases compuestos en simples	2
4 Cuadro de los compases compuestos	2
5 Compases de amalgama	2
6 Del doble puntillo (cuadro comparativo)	4
7 De la transformación de los intervalos	4
8 Inversión y conversión de los intervalos	5
Cuadro demostrativo de los intervalos de tercera	6
9 Inversión y conversión de la 8ª y del unísono	6
10 Del unísono	6
11 De la escala	7
12 Denominación de los grados de la escala	8
13 División de la escala diatónica en tetracordios	8
14 Transformación de los tetracordios, progresión y enlace de la escala diatónica en el orden de los sostenidos y bemoles	9
15 Reglas para hallar las tonalidades en el orden de los sostenidos	10
16 Enlace de las escalas en el orden de los bemoles	11
Gráfico del enlace de las escalas en el orden de los bemoles	11
17 Reglas para hallar las tonalidades en el orden de los bemoles	11
18 Clasificación de la escala en diatónica y cromática	12
19 De los modos	13
20 Otra forma de definir los modos	14
21 Otros tipos de escalas	14
22 Regla para conocer la tonalidad de una escala o pieza musical	15
23 De la escala cromática en el modo menor	16
24 Del diapasón y de la posición del LA normal	16
25 Utilidad de las claves	17
26 De los grupos irregulares, sobreabundante y deficientes (Tresillo, seisillo, dosillo, cuatrillo y optosillo)	18
27 Ejemplo de grupos irregulares, deficientes y sobreabundantes para los compases simples de 3 tiempos	19
28 Ejercitaciones prácticas	21
Intervalos de 2ªs ascendentes y descendentes	21
Intervalos de 3ªs ascendentes y descendentes	21
29 Intervalos de 4ªs; composición tonal de los intervalos de 4ªs	22
30 Intervalos de 5ªs; composición tonal de los intervalos de 5ªs	23
31 Intervalos de 8ªs; composición tonal de los intervalos de 8ªs	24
32 Ejercicios para entonar los intervalos de 4ªs y 5ªs justas	24
33 Intervalos de 6ªs y 7ªs; composición tonal de los intervalos de 6ªs y 7ªs	25
Dictado	
34 Escala general y su índice de altura	27
Dictado melódico a una voz	28
Dictado melódico a dos voces	31
Ritmo simple en compases compuestos	37
Combinaciones rítmicas dobles	40
Ejercicios de entonación	43
Solfeos cantados	
Escala de DO M. y su relativo La m., con arpegios sobre el I-IV y V grados tonales	44
Escala de SOL M., con arpegios en el I-IV y V grados tonales	46
Escala de Mi m., con arpegios sobre el I-IV y V grados tonales	48
Escala de FA M., con arpegios sobre el I-IV y V grados tonales	50
Escala de Re m., con arpegios sobre el I-IV y V grados tonales	51
Escala de RE M., con arpegios sobre el I-IV y V grados tonales	53
Escala de Si m., con arpegios sobre el I-IV y V grados tonales	54
Escala de SI b M., con arpegios sobre el I-IV y V grados tonales	57
Escala de Sol m., con arpegios sobre el I-IV y V grados tonales	58
14 lecciones a dos voces de variado estilo	61
6 lecciones de solfeo hablado	78
Himno de Caracas	84

METODO TEORICO-PRACTICO PARA LA ENSEÑANZA MUSICAL

«Parte II»

1

DE LOS COMPASES COMPUESTOS

Los compases compuestos son de **división ternaria** y al igual que los simples, pueden ser de 2, 3 y 4 tiempos.

Por ser estos compases de división ternaria, cada tiempo está compuesto de 3 partes o tercios, por lo cual los compases de 2 tiempos se representan con el numerador 6, los de 3 tiempos con el numerador 9 y los de 4 tiempos con el 12.

El denominador representa la calidad de los tercios, es decir, la tercera parte de la Unidad de Tiempo y no la U. de T. como sucede en los compases simples.

Entonces, para conocer la U. de T. en los compases compuestos, se suma la figura que indica el denominador tres veces.

Ej.: En el compás $\frac{6}{8}$, el 6 (numerador) indica que en el compás entrarán 6 figuras, el 8 (denominador) indica que la calidad de las 6 figuras es la corchea, entonces sumamos 3 corcheas y nos dará por resultado la U. de T.

Véase: $\frac{6}{8} = \text{corchea} + \text{corchea} + \text{corchea} = \text{U. de T. (la corchea con punto)}.$

Para conocer la Unidad de Compás se suma la figura que representa la U. de T. tantas veces según la cantidad de tiempos contenidos en el compás y el resultado será la Unidad de Compás.

Obsérvese que en los compases compuestos, sea la Unidad de Compás como la Unidad de Tiempo, se representa siempre con una figura de nota con puntillo.

Ej.: El compás $\frac{6}{8}$ contienen 2 tiempos y la U. de T. es la Negra con puntillo que al sumarla 2 veces, (cantidad de tiempos del $\frac{6}{8}$) da lugar a la Blanca con puntillo. (U. de C.).

Véase: $\frac{6}{8} = \text{Negra con puntillo} + \text{Negra con puntillo} = \text{U. de C. (la Blanca con puntillo)}.$

2

DIVISION Y SUB-DIVISION DE LOS TIEMPOS

Compases compuestos	$\frac{6}{8}$ de dos tiempos	$\frac{9}{8}$ de tres tiempos	$\frac{12}{8}$ de 4 tiempos
Unidad de compás			
Unidad de tiempo			
División de los tiempos			
Sub-división de los tiempos			

3

TRANSFORMACION DE LOS COMPASES SIMPLES EN COMPUESTOS

Cada compás simple se puede transformar en compuesto y viceversa, por ser los unos derivados de los otros respectivamente.

Para transformar un compás simple en compuesto se multiplica el numerador por 3 y el denominador por 2. Véase:

$$\text{Compás simple, } \begin{array}{|c|} \hline 2 \\ \hline 4 \\ \hline \end{array} \times 3 = \begin{array}{|c|} \hline 6 \\ \hline 8 \\ \hline \end{array}, \begin{array}{|c|} \hline 3 \\ \hline 4 \\ \hline \end{array} \times 3 = \begin{array}{|c|} \hline 9 \\ \hline 8 \\ \hline \end{array}, \begin{array}{|c|} \hline 4 \\ \hline 4 \\ \hline \end{array} \times 3 = \begin{array}{|c|} \hline 12 \\ \hline 8 \\ \hline \end{array}, \text{ etc. } \dots$$

Para transformar un compás compuesto en simple se divide el numerador entre 3 y el denominador entre 2. Véase:

$$\text{Compás compuesto, } \begin{array}{|c|} \hline 6 \\ \hline 8 \\ \hline \end{array} : 3 = \begin{array}{|c|} \hline 2 \\ \hline 4 \\ \hline \end{array}, \begin{array}{|c|} \hline 9 \\ \hline 8 \\ \hline \end{array} : 3 = \begin{array}{|c|} \hline 3 \\ \hline 4 \\ \hline \end{array}, \begin{array}{|c|} \hline 12 \\ \hline 8 \\ \hline \end{array} : 3 = \begin{array}{|c|} \hline 4 \\ \hline 4 \\ \hline \end{array}, \text{ etc. } \dots$$

4

CUADRO DE LOS COMPASES COMPUESTOS

Compases de 2 tiempos	Compases de 3 tiempos	Compases de 4 tiempos
U. de C. =  6  +  =  2  +  +  =  U. de T. = 	U. de C. =  9  +  +  =  2  +  +  =  U. de T. = 	U. de C. =  12  +  +  +  =  2  +  +  =  U. de T. = 
U. de C. =  6  +  =  4  +  +  =  U. de T. = 	U. de C. =  9  +  +  =  4  +  +  =  U. de T. = 	U. de C. =  12  +  +  +  =  4  +  +  =  U. de T. = 
U. de C. =  6  +  =  8  +  +  =  U. de T. = 	U. de C. =  9  +  +  =  8  +  +  =  U. de T. = 	U. de C. =  12  +  +  +  =  8  +  +  =  U. de T. = 
U. de C. =  6  +  =  16  +  +  =  U. de T. = 	U. de C. =  9  +  +  =  16  +  +  =  U. de T. = 	U. de C. =  12  +  +  +  =  16  +  +  =  U. de T. = 

OBSERVACION IMPORTANTE. Para representar la U. de C. en los compases compuestos que contienen 3 tiempos, se utilizan siempre 2 figuras ligadas, (según ejemplos) porque no existen figuras que abarquen el valor de los 3 tiempos del compás.

5

COMPASES IRREGULARES O DE AMALGAMA

Los compases irregulares o de amalgama pueden ser de 5, 7 tiempos etc., y los utilizan algunos pueblos en su música folklórica. Los de 5 tiempos pueden ser el resultado de la suma de un compás de 3 tiempos más un compás de 2 tiempos (3 + 2) o viceversa y los de 7 tiempos pueden ser el resultado de la suma de un compás de 4 tiempos más un compás de 3 tiempos (4 + 3) o viceversa. Véanse los ejemplos en la siguiente página.

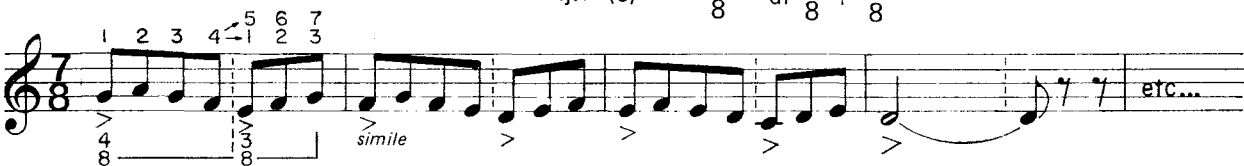
Ej.: (a) — $\frac{5}{4} = \text{al } \frac{3}{4} + \frac{2}{4}$.



Ej.: (b) — Véase como la misma melodía cambia de sentido melódico-rítmico cuando la combinación es al revés de la del ejemplo (a), o sea, $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$:



Ej.: (c) — $\frac{7}{8} = \text{al } \frac{4}{8} + \frac{3}{8}$



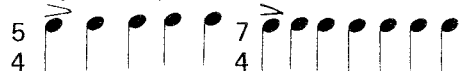
Ej.: (d) — $\frac{7}{8} = \text{al } \frac{3}{8} + \frac{4}{8}$, o sea, al revés del ejemplo (c).



En los ejemplos anteriores, observamos que la manera de marcar estos compases depende únicamente de la acentuación de los tiempos, es decir, si en un compás de 5 tiempos los acentos recaen sobre el 1º y 4º tiempos, la combinación es de un $\frac{3}{4}$ + un $\frac{2}{4}$, (Ej. a) y si recaen sobre los tiempos 1º y 3º, será de un $\frac{2}{4}$ + $\frac{3}{4}$.

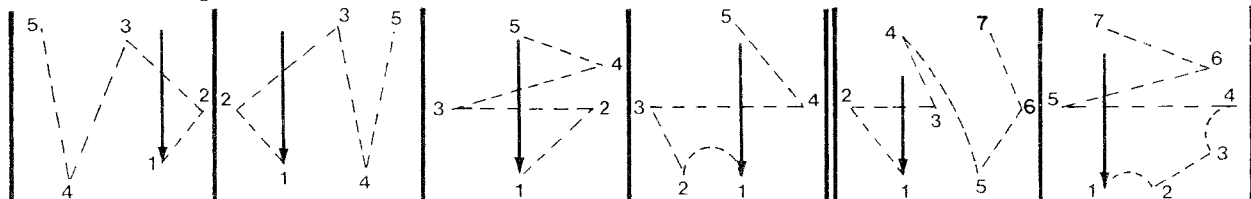
Así mismo sucede con el compás $\frac{7}{8}$, será la combinación de un $\frac{4}{8}$ + $\frac{3}{8}$ (Ej. c) cuando los acentos recaen sobre los tiempos 1º y 5º y cuando recaen en los tiempos 1º y 4º, (Ej. d), será la de un $\frac{3}{8}$ + $\frac{4}{8}$.

NOTA. La línea divisoria punteada no siempre se utiliza; en tal caso corresponde al solfista aplicar los acentos con sentido musical, para definir qué combinación le corresponde a dichos compases. Pero a veces, estos compases se presentan con el acento fuerte solamente en el 1er. tiempo y los demás son débiles. Véase:



— En realidad, ésta es la acentuación natural que le corresponde a

estos compases, sobre todo cuando expresan el sentir de los pueblos que los utilizan en su folklore. Véase como se marcan generalmente:



Estos compases irregulares, al igual que los regulares se pueden transformar en compuestos y a tal efecto se aplica la misma regla que se utiliza para la transformación de los regulares simples en regulares compuestos.

Ej.: Compás irregular $\frac{5}{4} \times 3 = \frac{15}{8}$, $\frac{7}{8} \times 3 = \frac{21}{16}$, $\frac{9}{4} \times 3 = \frac{27}{8}$.

6

DEL DOBLE PUNTILLO

El doble puntillo es un signo secundario que se coloca a la derecha de la figura de nota o de silencio y después del primer puntillo.

El doble puntillo le aumenta a la nota o silencio que lo lleva, la mitad del valor del primer puntillo.

CUADRO COMPARATIVO DEL VALOR DE LAS FIGURAS DE NOTAS Y DE SILENCIOS CON PUNTILLO SIMPLE Y DOBLE

Con puntillo simple				Con puntillo doble			
La		equivale a 3		ó			
La		" " 3		ó			
La		" " 3		ó			
La		" " 3		ó			
La		" " 3		ó			
La		" " 3		ó			
El equivale a 3				ó			
El	" " 3		ó				
El	" " 3		ó				
El	" " 3		ó				
El	" " 3		ó				
El	" " 3		ó				
El equivale a un + +				El equivale a un + +			
El	" " "		+		+		
El	" " "		+		+		
El	" " "		+		+		
El	" " "		+		+		
El	" " "		+		+		

NOTA. La semifusa y su silencio nunca se utilizan con puntillo simple y menos con el doble, porque originarían figuras de menos valor que no existen hoy día.

El doble puntillo también se usa con limitación por el mismo motivo; su aplicación llega hasta la semicorchea y su silencio.

7

DE LA TRANSFORMACION DE LOS INTERVALOS

Todo intervalo, sea simple o compuesto, puede estar sujeto a transformación según la función que se quiera que desempeñe.

Los intervalos simples se pueden ampliar o redoblar, transformando su amplitud original al doble, triple, etc., y los compuestos se pueden reducir a intervalos simples.

Para transformar un intervalo simple en compuesto, se le suma al simple 7 grados tantas veces hasta conseguir el intervalo compuesto deseado.

Ej.: Intervalo simple de 2a + 7 = a un intervalo compuesto de 9a,
 " " " 4a + (7 + 7) = 4 + 14 = a una 18ava,
 " " " 6a + (7 + 7 + 7) = 6 + 21 = a una 27ava, etc.

Para reducir un intervalo compuesto en simple, se le resta al compuesto 7 grados tantas veces, hasta que resulte intervalo simple.

Ej.: Intervalo compuesto de 12ava - 7 = al intervalo simple de 5a,
 " " " 15ava - 7 = " " " 8a,
 " " " 17ava - (7 + 7) = 17 - 14 = a una 3a,
 " " " 26ava - (7 + 7 + 7) = 26 - 21 = a una 5a, etc. . .

Al practicar la transformación de los intervalos simples en compuestos o viceversa, éstos no pierden el calificativo original, es decir, que los intervalos mayores, menores, aumentados, etc..., después de transformados conservan el mismo calificativo, véanse los ejemplos a continuación:

Intervalo compuesto de 16ava mayor	Intervalo simple de 2a mayor	Intervalo compuesto de 12ava justa	Intervalo simple de 5a justa
------------------------------------	------------------------------	------------------------------------	------------------------------

Intervalo simple de 4a justa	Intervalo compuesto de 11ava justa	Intervalo simple de 6a mayor	Intervalo compuesto de 13ava mayor
------------------------------	------------------------------------	------------------------------	------------------------------------

8

INVERSION Y CONVERSION DE LOS INTERVALOS

Invertir un intervalo significa cambiar la disposición de los sonidos que lo componen y se puede realizar de dos maneras.

- Transponiendo el sonido grave a la octava superior, transformándose en agudo.
- Transponiendo el sonido agudo a la octava inferior, transformándose en grave.

Véase:

Intervalo ascendente de 6a m.	Inversión 3a M.	Intervalo descendente de 6a m.	Inversión 3a M.	Intervalo ascendente de 6a m.	Inversión 3a M.	Intervalo descendente de 6a m.	Inversión 3a M.
-------------------------------	-----------------	--------------------------------	-----------------	-------------------------------	-----------------	--------------------------------	-----------------

Al practicar la inversión de los intervalos, éstos cambian de distancia numérica, (según como se observa en el ejemplo anterior) en la siguiente forma:

El unísono (ó) 1a se transforma en 8a,
 el intervalo de 2a . . . " " " 7a,
 el " " 3a . . . " " " 6a,
 el " " 4a . . . " " " 5a,
 el " " 5a . . . " " " 4a,
 el " " 6a . . . " " " 3a,
 el " " 7a . . . " " " 2a,
 el " " 8a . . . " " " 1a, (unísono).

NOTA. El unísono se utiliza como intervalo de 1a, solamente para justificar la inversión de la octava, puesto que siendo éste un mismo sonido, no admite distancia alguna y por lo tanto no se puede considerar como intervalo.

Por el ejemplo anterior se observa que si sumamos el intervalo a invertir con su inversión, el resultado es la cifra 9. Por lo tanto, para saber cuál es la inversión de un intervalo, se le resta a la cifra 9 el número correspondiente al intervalo que se va a invertir y la diferencia representará la inversión del intervalo; véase el ejemplo a continuación:

Suma de los dos intervalos	Menos	Intervalo a invertir	es igual a la	Diferencia o inversión
9	—	1a	=	8a
9	—	2a	=	7a
9	—	3a	=	6a
9	—	4a	=	5a
9	—	5a	=	4a
9	—	6a	=	3a
9	—	7a	=	2a
9	—	8a	=	1a

Otra transformación que se presenta al invertir los intervalos, es la conversión del calificativo de cada uno de ellos.

Los intervalos	Disminuidos	se convierten	en	Aumentados,
los "	Menores	" "	" "	Mayores,
los "	Mayores	" "	" "	Menores,
los "	Aumentados	" "	" "	Disminuidos y
los "	Justos	permanecen	justos;	única excepción.

Además de estos intervalos, existen también los Subdisminuidos, triples disminuidos y cuádruples disminuidos, que al ser invertidos se convierte en:

Superaumentados	los	Subdisminuidos
Triples aumentados	los	Triples disminuidos y
Cuádruples aumentados	los	Cuádruples disminuidos.

NOTA. Estos últimos intervalos solamente tienen valor teórico, ya que en la práctica rara vez se utilizan. Véase a continuación el cuadro demostrativo con todos los calificativos arriba expuestos, únicamente con los intervalos de terceras:

CUADRO DEMOSTRATIVO CON LOS INTERVALOS DE 3a.

3a Dism. = 6a Aum.	3a menor = 6a M.	3a M. = 6a m.	3a Aum. = 6a Dism.
3a Subdism. = 6a Superaum.		3a Triple dism. = 6a Triple aumentada	3a Cuádruple dism. = a 6a Cuádruple Aum.

9

INVERSION Y CONVERSION DE LA OCTAVA Y DEL UNISONO

Las 8as aumentadas y superaumentadas, son consideradas como intervalos compuestos, por lo cual la inversión de estos intervalos viene a representar la reducción del intervalo compuesto en simple. Véase:

Intervalo compuesto de 8a aumentada, = a	1a aumentada ascendente	Intervalo compuesto de 8a superaumentada	= a 1a superaumentada ascendente
Intervalo compuesto de 8a aum. desc.	1a aumentada descendente	Intervalo compuesto de 8a superaumentada desc.	= a 1a superaumentada descendente

10

DEL UNISONO

El unísono por no considerarse como intervalo, (según lo explicado en la nota correspondiente en la página 4), solamente se podrá aumentar o superaumentar, sea ascendente como descendente, por lo tanto se llamará intervalo de primera (1a).

La 1a aumentada ascendente, al ser invertida se convierte en 8a disminuida ascendente y la 1a aumentada descendente se convierte en 8a disminuida descendente. Véase:

1a Aum. Ascen.	8a Dism. Ascen.	1a Aumen. Descen.	8a Dism. Descen.
----------------	-----------------	-------------------	------------------

11

DE LA ESCALA

En la primera parte del tratado, hemos visto que la escala es la sucesión progresiva de los sonidos naturales desde el grave hacia el agudo, sin embargo, el sentido general del término *escala* indica solamente la sucesión gradual de los sonidos.

Siendo los sonidos los elementos básicos de la escala y sabiendo que éstos son el producto de la vibración de los cuerpos sonoros, es necesario estudiar el origen de estos elementos y sus bases fundamentales.

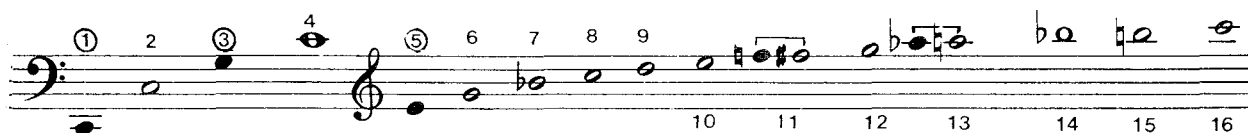
Tomando como cuerpo sonoro a poner en vibración la 4a cuerda del Violoncello, o sea el

DO grave del Pianoforte

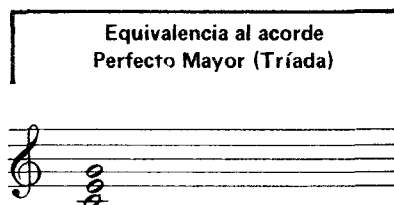
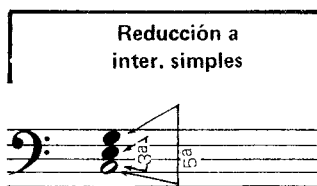
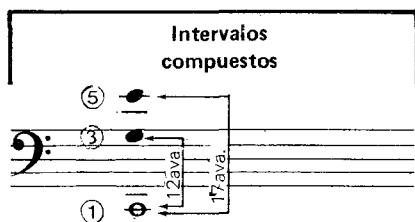


(primera nota de la escala básica), éste, con sus vibra-

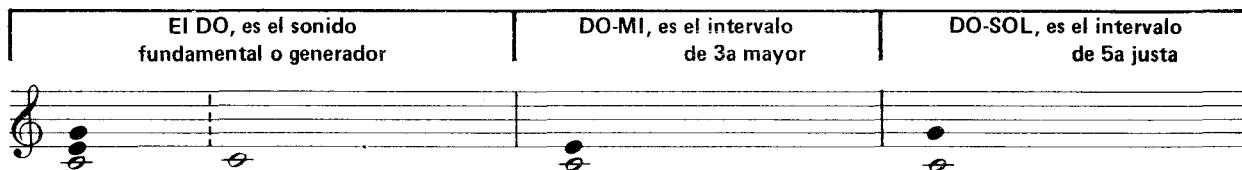
ciones nos deja percibir un sonido fundamental (generador) y una cantidad de sonidos secundarios, (armónicos) de los cuales solamente se utilizan los primeros 16 y para lo que interesa demostrar de inmediato, sólo se tomarán en cuenta el 1º, (sonido generador, el 3º y el 5º, véase el ejemplo:



Los dos armónicos, el 3º y el 5º, aparecen a distancia de intervalos compuestos del sonido generador; el 1º a una 12ava y el 2º a una 17ava, que al reducirlos a intervalos simples se transforman en 5a justa el 1º y 3a mayor el 2º.



Con la emisión simultánea de los tres sonidos, uno fundamental y dos armónicos, queda constituida la base armónica de la tonalidad de DO, primer grado tonal de la escala básica sobre el cual se constituyó el Acorde Perfecto Mayor Do-Mi-Sol, compuesto de un sonido fundamental, (que fija el nombre al acorde y a la escala) de una 3a mayor y de una 5a justa. Véase:



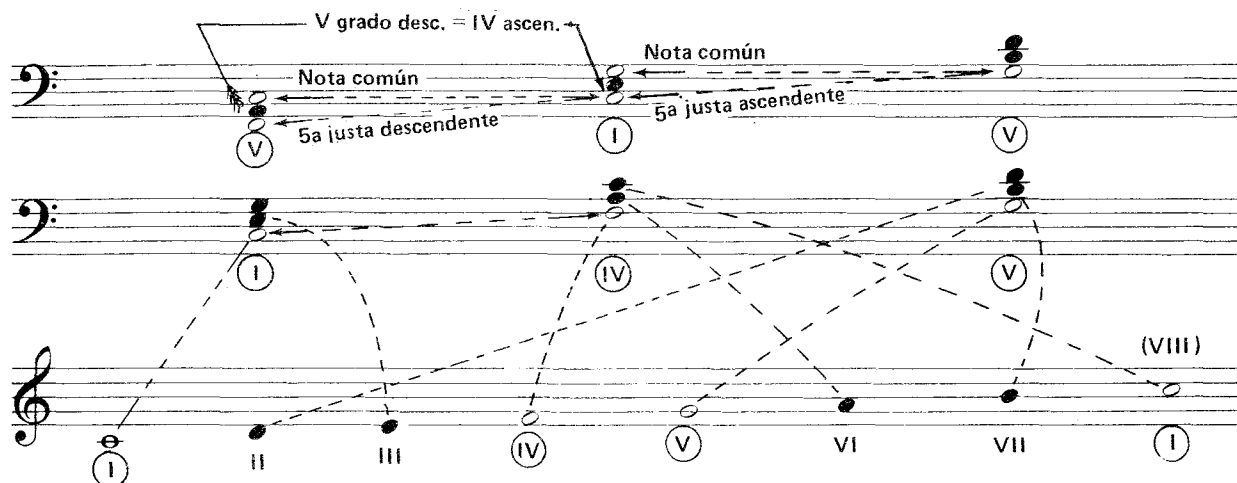
Sin embargo, para completar todos los sonidos o grados de la escala básica, es necesario producir dos acordes más iguales al primero. Estos, deben tener una nota en común con el primero, se deben originar en la misma forma que éste y entre sí no debe existir ninguna relación cromática, es decir, que los dos nuevos acordes no deben contener ninguna nota alterada.

Las dos notas que reúnen estas condiciones son el SOL (5a ascendente de Do) y el FA (5a descendente de Do).

El Sol produce los armónicos SI-RE, que con el sonido generador SOL forma el Acorde Perfecto Mayor SOL-SI-RE; el Fa produce los armónicos LA-DO, que con el sonido generador FA, forma el Acorde Perfecto Mayor FA-LA-DO.

Los tres Acordes Perfectos Mayores (Do-Mi-Sol), (Sol-Si-Re) y (Fa-La-Do), contienen todas las notas de la escala básica; están fundados sobre el 1º, 4º y 5º grados y reciben el nombre de Grados Tonales y Acordes Tonales respectivamente.

Véase a continuación, la disposición ordenada de los sonidos que integran los tres Acordes Tonales, según la notación progresiva de la escala básica:



Ahora bien, para mayor exactitud es necesario precisar algunos puntos importantes sobre la escala diatónica que se acaba de construir:

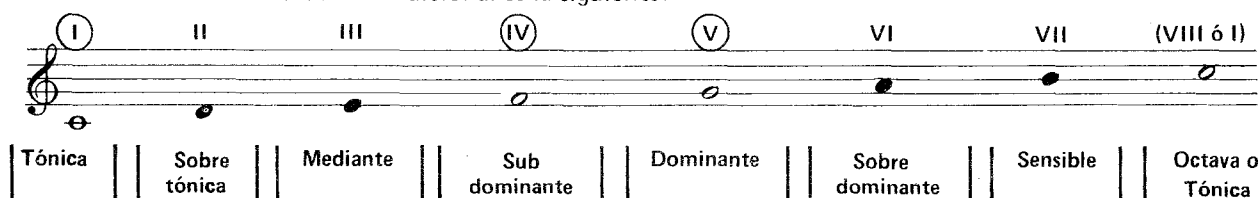
- Asignar una denominación a cada grado.
- Dividirla en dos partes principales, o sea, en **Tetracordios**.
- Hallar otras escalas diatónicas mediante la transformación de dichos tetracordios en las cuales intervienen las **Alteraciones Propias**.
- Clasificar la escala básica principalmente en **DIATONICA Y CROMATICA**.
- Definir los **MODOS** según la disposición de los tonos y semitonos que componen los tetracordios.
- Definir también otros tipos de escalas utilizadas por algunos pueblos.

12

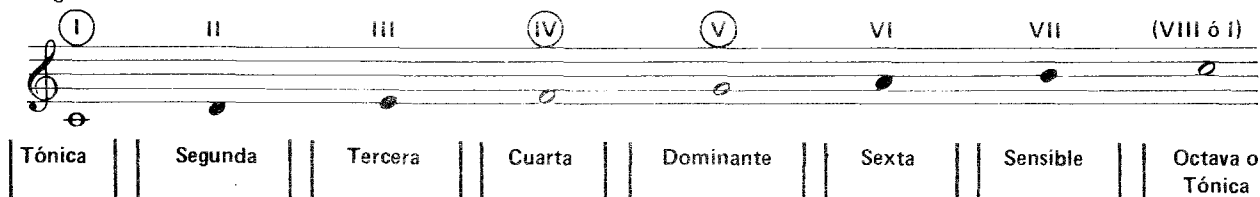
(a) DENOMINACION DE LOS GRADOS DE LA ESCALA

Cada grado de la escala recibe un nombre particular según la importancia que desempeña dentro de la misma.

La denominación tradicional es la siguiente:



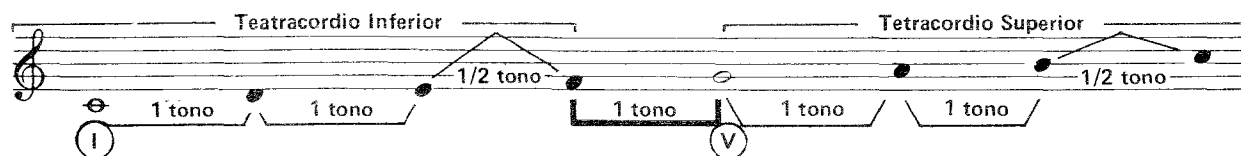
Véase también otra denominación más moderna que está basada sobre la teoría del maestro belga F.J. Fetis.



13

(b) DIVISION DE LA ESCALA DIATONICA EN TETRACORDIOS

Cada escala diatónica se divide en dos partes principales que se llaman **TETRACORDIOS**, (inferior y superior). Tetracordio significa 4 cuerdas, o sea 4 sonidos seguidos. La estructura de los mismos es de 2 tonos y 1/2 tono diatónico cada uno y están separados por un intervalo de 2a mayor, o sea un tono. Véase:



14 TRANSFORMACION DE LOS TETRACORDIOS, PROGRESION Y ENLACE DE LAS ESCALAS DIATONICAS EN EL ORDEN DE LOS SOSTENIDOS Y DE LOS BEMOLES

Cada tetracordio, sea inferior como superior, puede ser transformado a la inversa, es decir, el inferior en superior y el superior en inferior. Estas transformaciones son de mucha importancia, puesto que originan todas las tonalidades o escalas de nuestro sistema musical.

Para enlazar las escalas en el orden de los #, se transforma el tetracordio superior de la escala básica (o sea de DO), en inferior de la nueva tonalidad y se le añade a éste (a partir del V grado), un nuevo tetracordio de la misma estructura que el primero. Ahora, para que este tetracordio tenga la misma característica del primero, es decir, de 2 tonos y 1/2 tono diatónico seguidos, es necesario elevar cromáticamente la 3a nota, la cual viene representando el VII grado de la nueva escala (o sea la sensible) y quedar así con la misma estructura de la escala básica.

Tetracordios			
	Inferior	Superior	
Escala básica de DO Mayor 	La dominante, (V) grado que se transforma en tónica (I) grado de la nueva tonalidad o escala progresivamente.		Armaduras de clave o alteraciones propias y su colocación en el pentagrama.
Escala de SOL M. (1 # propio) 	VII grado Fa#, Sensible de Sol.		
Escala de RE M. (2 # propios) 	VII grado Do#, Sensible de Re.		
Escala de LA M. (3 # propios) 	VII grado Sol#, Sensible de La.		
Escala de MI M. (4 # propios) 	VII grado Re#, Sensible de Mi.		
Escala de SI M. (5 # propios) 	VII grado La#, Sensible en Si.		
Escala de FA# M. (6 # propios) 	VII grado Mi#, Sensible de Fa#.		
Escala de DO# M. (7 # propios) 	VII grado Si#, Sensible de Do#.		

En el anterior ejemplo se observa que la progresión de las escalas es de 5a en 5a ascendente, que el V grado de cada escala (o dominante), se va transformando en 1er grado (tónica) de la nueva tonalidad y que el nuevo sonido que se halla en cada transformación representa la sensible de la nueva escala. También queda establecido que el nombre de una escala lo fija la primera nota con la cual comienza.

NOTA IMPORTANTE. Los alumnos se han podido dar cuenta de que se viene hablando con frecuencia de Escala o Tonalidad, con lo cual se entiende fácilmente que es lo mismo. Sin embargo, existe una pequeña diferencia la cual consiste en que en las escalas, los sonidos están dispuestos por grado conjunto y en la tonalidad se disponen por grado conjunto o disjunto, como también mediante acordes que pueden aparecer en forma armónica o melódica. Es en forma armónica, cuando la emisión de los acordes es simultánea y es melódica cuando dichos acordes se emiten en forma arpegiada, es decir por grado disjunto.

También es fácil observar que la progresión de las alteraciones propias (de los # en este caso) es de 5a en 5a ascendente al igual que la progresión de las tonalidades. Véase el resumen a continuación:

Progresión de las escalas, (orden de los #) y cantidad de alteraciones propias corres- pondiente a cada una;	DO M.	SOL M. con 1 #	RE M. con 2 #	LA M. con 3 #	MI M. con 4 #	SI M. con 5 #	FA#M. con 6 #	DO#M. con 7 #
Progresión de los sostenidos	—	— Fa#	— Do#	— Sol#	— Re#	— La#	— Mi#	— Si#

15 REGLA PARA HALLAR LAS TONALIDADES EN EL ORDEN DE LOS SOSTENIDOS

Para conocer la tonalidad en el orden de los # (cuando se conoce la armadura de clave), se sube un semitono diatónico sobre el último # de determinada armadura (o sea un intervalo de 2a menor), y lo que resulte será la tonalidad mayor.

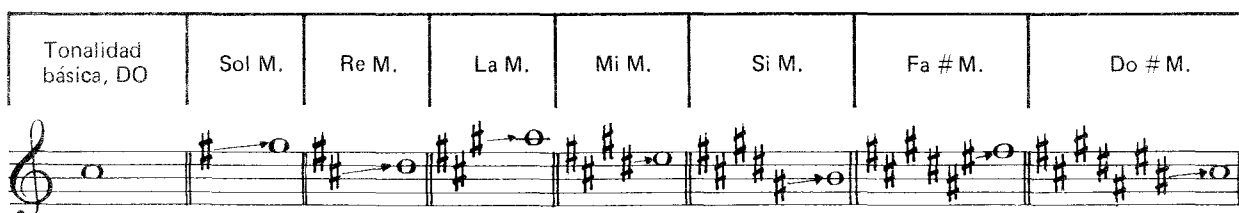
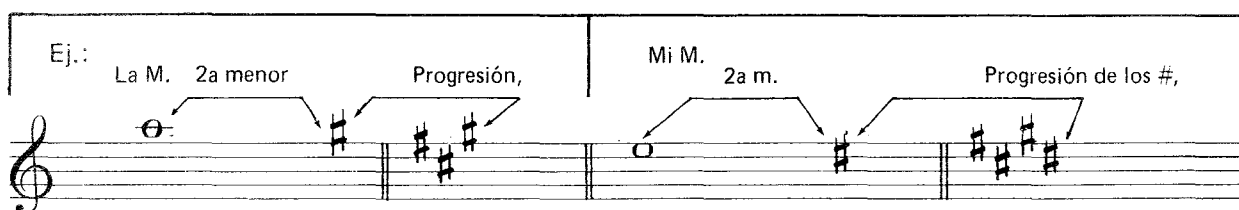
Cuando se conoce la tonalidad y se quiere saber cuál es la armadura correspondiente, se hace el cálculo a la inversa de lo antes dicho, es decir, que de la tonalidad conocida se baja un semitono diatónico (o sea una 2a menor) y se halla la sensible de la nueva tonalidad, que a la vez representa también la última alteración de la armadura correspondiente a esa tonalidad. Véase:

Si existe un solo # en clave, (el Fa#), subimos un semitono diatónico sobre el mismo y la tonalidad resulta ser Sol M. Cuando hay dos # en clave, el último se llama Do#, subimos una 2a menor sobre el mismo y la tonalidad resultante es Re M.

Ej.:



Si la armadura a conocer es la de la tonalidad de La M., se baja una 2a menor de la nota La y se halla la sensible de esa tonalidad, o sea Sol# que representa la última alteración de la armadura de clave de La M. Entonces se contará desde el primer # (según su progresión), y se concluirá que La M. tiene 3 # en clave, Fa-Do-Sol.



16 ENLACE DE LAS ESCALAS EN EL ORDEN DE LOS BEMOLES

Para enlazar las escalas en el orden de los bemoles, se transforma el tetracordio inferior en superior de la nueva escala y el nuevo tetracordio a construir comenzará una 5a justa inferior a éste. El nuevo sonido que se halla en esta nueva escala, reside precisamente sobre el IV grado del nuevo tetracordio.

Para que este nuevo tetracordio quede construido de 2 tonos y un semitono diatónico y quedar a distancia de 2a mayor del tetracordio superior, se debe bajar cromáticamente el IV grado, cuya alteración viene representando el primer bemol propio de la armadura de clave de la nueva tonalidad.

Véase en la página siguiente el gráfico correspondiente a dicho enlace:

GRAFICO DEL ENLACE DE LAS ESCALAS EN EL ORDEN DE LOS BEMOLES

Tetracordios			
Inferior	Superior		
Escala básica de DO Mayor	La tónica, (I) grado que se transforma en dominante (V) grado de la nueva escala.		Armadura de clave (alteraciones propias) y su colocación en el pentagrama.
Escala de FA M. (1 b propio)	Sonido nuevo SI^b, IV grado de FA		
Escala de SI^b M. (2 b propios)	Sonido nuevo MI^b, IV grado de SI^b		
Escala de MI^b M. (3 b propios)	Sonido nuevo LA^b, IV grado de MI^b		
Escala de LA^b M. (4 b propios)	Sonido nuevo RE^b, IV grado de LA^b		
Escala de RE^b M. (5 b propios)	Sonido nuevo SOL^b, IV grado de RE^b		
Escala de SOL^b M. (6 b propios)	Sonido nuevo DO^b, IV grado de SOL^b		
Escala de DO^b M. (7 b propios)	Sonido nuevo FA^b, IV grado de DO^b		

También en este ejemplo se observa que la progresión de las escalas y de los bemoles es de 5a en 5a justa descendente, (o sea de 4a en 4a justa ascendente, inversión de las 5as), que la Tónica de cada escala (I grado) se transforma en Dominante de la nueva tonalidad y que el nuevo sonido que se halla, representa la 4a justa de la nueva escala, o sea el IV grado tonal. Véase el resumen:

Progresión de las escalas, (orden de los b) y cantidad de alteraciones propias correspondiente a cada una:	DO M.	FA M. con 1 b	SI ^b M. con 2 b	MI ^b M. con 3 b	LA ^b M. con 4 b	RE ^b M. con 5 b	SOL ^b M. con 6 b	DO ^b M. con 7 b
Progresión de los bemoles:	—	SI b	— MI b	— LA b	— RE b	— SOL b	— DO b	— FA b

17 REGLA PARA HALLAR LAS TONALIDADES EN EL ORDEN DE LOS BEMOLES

Para conocer la tonalidad que corresponde a cada armadura en este orden, se baja un intervalo de 4a justa a partir del último bemoles en armadura y el resultado será la tonalidad. Esta regla se puede simplificar de la siguiente forma: a excepción de FA M. que posee un solo bemoles en armadura, todas las demás se fijarán con el nombre de la nota afectada por el penúltimo bemoles, es decir, que el penúltimo bemoles denomina la tonalidad.

Cuando se conoce la tonalidad y se quiere saber que armadura le corresponde, debe tenerse presente que el nombre de cada tonalidad representa el penúltimo bemol de su armadura, se le añade uno más, o sea el último según la progresión de los mismos y se completa así la armadura de clave que se desea conocer. Véase:

CONOCIENDO LAS ARMADURAS:

Tonalidad básica, DO M.	Con 1 b, FA M.	Con 2 b, SI ^b M.	Con 3 b, MI ^b M.	Con 4 b, LA ^b M.	Con 5 b, RE ^b M.	Con 6 b, SOL ^b M.	Con 7 b, DO ^b M.
	4a J.	4a J.	4a J.	4a J.	4a J.	4a J.	4a J.

CONOCIENDO LAS TONALIDADES:

Con 1 b = a FA M.	SI ^b M. Penúltimo b,	Último b añadido,	MI ^b M. Penúltimo b,	Último b añadido
4a J.		4a J.		4a J.

18

(d) CLASIFICACION DE LA ESCALA EN DIATONICA Y CROMATICA

Una escala es diatónica cuando está compuesta enteramente de tonos y semitonos, según la emisión y sucesión natural de los sonidos, es decir, que ningún sonido de la serie puede ser repetido, a excepción del primero el cual es la repetición a la octava superior para completar la escala y a la vez es también el comienzo de una nueva serie más aguda. Véase:

OBSERVACION IMPORTANTE. El anterior trabajo de enlace de las escalas (mediante la transformación de los tetracordios), produjo 14 escalas diatónicas más, que sumadas a la básica da un total de 15 escalas diatónicas. Pero si la progresión de estas escalas (de 5as en 5as), se cambia por una progresión de semitonos cromáticos y diatónicos, (12 en total, 5 cromáticos y 7 diatónicos), obtendremos una escala compuesta enteramente de semitonos la cual se denomina **ESCALA CROMATICA**.

Por lo tanto, si las tonalidades halladas en el orden de los sostenidos y de los bemoles son 15 y nuestro sistema musical se compone de 12, es evidente que existen escalas o sonidos que se pueden denominar de dos maneras a la vez. Es decir, un mismo sonido o una misma escala puede tener dos nombres distintos.

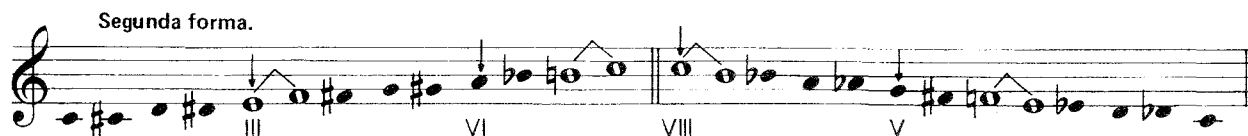
Estas escalas son: la de DO[#] y RE^b, la de DO^b y SI y la de FA[#] y SOL^b. Estas, se denominan **ESCALAS ENHARMONICAS** y se utilizan sea en práctica como en teoría, pero existen también las escalas enharmónicas que tienen solamente valor teórico y de las cuales se hablará con amplitud en la tercera parte del presente tratado.

Con respecto a las escalas cromáticas, los estudiantes deben saber que existen distintas formas de construir una escala cromática. Aquí se tratará solamente de las dos formas más utilizadas, sea en el modo ascendente como descendente. En la primera forma se utilizarán los # para descomponer los tonos en semitonos cromáticos y diatónicos ascendentemente y descendentemente se utilizarán los bemoles, dejando sin alterar el III y VII grado en el modo ascendente y en el modo descendente el VIII y IV grado, por formarse con dichos grados los semitonos diatónicos naturales.

En la segunda forma, se utilizará un # menos (el último utilizado), que será reemplazado por el primer bemol en el modo ascendente y en el modo descendente se utilizará un bemol menos, el cual será reemplazado por el primer # de la progresión, de tal manera que en la 2a forma no se citará dos veces el III y VI grado en el modo ascendente y el VIII y V grado en el modo descendente. Véase:

Primera forma.

ESCALA CROMATICA



EJERCICIO A REALIZAR

Construya todas las escalas cromáticas del modo mayor que derivan de las 14 escalas diatónicas halladas, (según su progresión) utilizando el sistema de la 1a y 2a forma como en el ejemplo anterior. No olvide de ir marcando con números romanos los grados que no se repiten y con un ángulo ($\wedge$) los semitonos diatónicos naturales de cada escala. Además, utilice para cada escala su respectiva armadura de clave.

19

DE LOS MODOS

Según la disposición que se le dé a las notas y por consiguiente a los tonos y semitonos que forman las escalas diatónicas, estas adquieren una característica especial que determina los modos en Mayor y Menor.

Una escala es de Modo Mayor, cuando los tonos y semitonos están dispuestos en forma natural como la de la escala básica, es decir, 2 tonos, 1/2 tono diatónico, 3 tonos y 1/2 tono diatónico.

Es de Modo Menor, cuando los mismos tonos y semitonos se disponen de distinta forma de la anterior, o sea, 1 tono, 1/2 tono diatónico, 2 tonos, 1/2 tono y un tono.

Esta segunda forma de disponer los tonos y semitonos de la escala básica, origina otra escala modelo en el Modo Menor que servirá de base para enlazar todas las demás del sistema en este Modo y que se llamará RELATIVA INMEDIATA del modo mayor.

La diferencia que existe entre estas escalas relativas inmediatas, es que la del modo menor comienza a un intervalo de 3a menor más grave que la mayor, que posee la misma armadura de clave y que se presenta bajo tres formas distintas, a saber: Menor Antigua o Eólica, Menor Armónica y Menor Melódica. Véase a continuación, la disposición de los tonos y semitonos y la variante que posee cada una con respecto a su Relativa Inmediata Mayor.

Obsérvese que en los tres tipos de escalas menores, el tetracordio inferior es siempre el mismo, es decir, que está construido de la misma forma, mientras que el superior difiere en su estructura.

En el tipo Eólico, los tonos y semitonos del tetracordio superior, están dispuestos al revés del tetracordio del modo mayor, quedando el VII grado a distancia de un tono, por lo cual recibe el nombre de Subtónica.

En el tipo Armónico, el tetracordio superior posee $1/2$ tono al comienzo y $1/2$ al final, produciéndose en el medio, un intervalo de 2a Aum. que le da una característica muy especial y el VII grado adquiere otra vez la función de Sensible.



EJERCICIO A REALIZAR

Hallar todas las menores relativas inmediatas de cada escala mayor, según el enlace y progresión de las mismas realizado en las páginas 9 y 11, (orden de los # y de los b) y reproducirlas según el ejemplo de la pág. 13, es decir, primero se copiará la escala mayor y seguidamente los tres tipos de escalas menores.

20

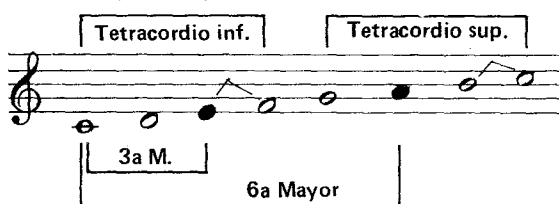
OTRA FORMA DE DEFINIR LOS MODOS

Los Modos se pueden definir también mediante los Grados o Notas Modales, (no se confunda con los Grados Tonales) pero este sistema no da lugar a las escalas Relativas Inmediatas, sino a dos escalas del mismo nombre, de las cuales una es de modo mayor y la otra es de modo menor.

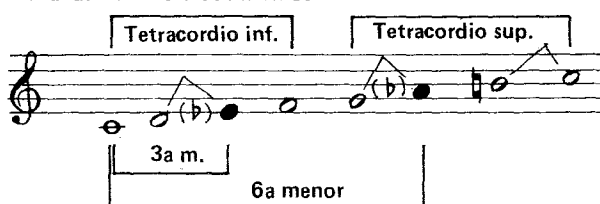
Considérese por ejemplo la escala de DO M. y de DO m., son de igual nombre pero no poseen la misma armadura de clave como sucede con las escalas relativas inmediatas y además comienzan con la misma nota y no a distancia de 3a menor.

Los grados que definen el Modo son: el III y el VI, pero sobre todo el III. Cuando el Modo es Mayor, estos dos grados forman intervalos mayores con la tónica de una escala elegida como principal o sea, 3a M. y 6a M. y cuando el Modo es Menor forman intervalos menores, o sea, 3a m. y 6a m. Véase:

Tonalidad de DO M.



Tonalidad de DO m. Armónico

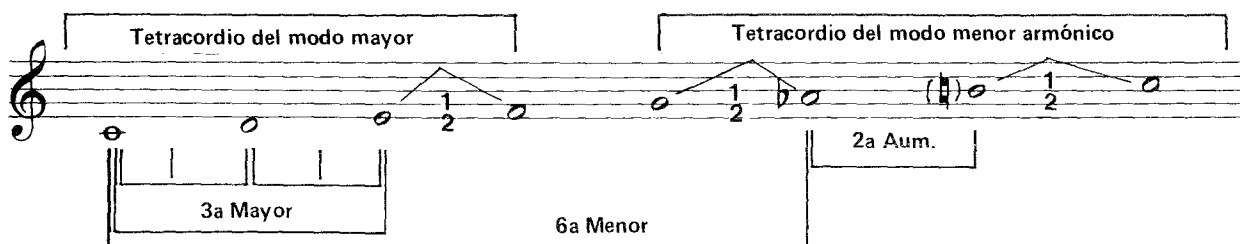


21

OTROS TIPOS DE ESCALAS

También existen otros tipos de escalas, algunas de las cuales son típicas de algunos pueblos por estar basadas en sus costumbres y folklore, a saber:

a) La Escala Mayor Armónica que está compuesta del modo mayor (el tetracordio inferior) y del modo menor armónico (el tetracordio superior). Véase:



Obsérvese como en esta escala el III grado forma intervalo mayor con la tónica y el VI grado intervalo menor. Es por eso, que el III grado tiene más importancia que el VI para definir el modo. Porque si se analizan separadamente las dos partes que componen una escala mayor armónica, se observará que la primera parte es mayor, y la segunda puede pertenecer tanto a la mayor armónica como a la menor armónica. Pero cuando el III grado forma intervalo menor con una tónica determinada, no puede existir ninguna clase de duda para definir los modos, ya que dicho intervalo define a la vez también el acorde tríada que se funda sobre el I grado tonal de los dos modos. Véase:

Acordes tonales-Escala Mayor Armónica



Acordes tonales-Escala menor armónica



Como podemos observar en el anterior ejemplo, solamente varía el acorde construido sobre el I grado tonal, el cual posee la Nota Modal que define de manera inequívoca los dos tipos de escalas.

(b) ESCALA MENOR MIXTA



(c) ESCALA MENOR DE BACH



(d) ESCALA HUNGARA



(e) ESCALA ORIENTAL



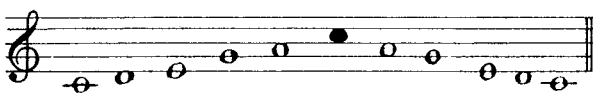
(f) ESCALA EGIPCIA



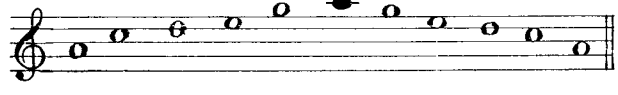
(g) ESCALA HEXATONAL O HEXACORDAL



(h) ESCALA PENTATONICA



(i) ESCALA INCAICA



Analícese y compárese cada escala, para conocer como están construidas y notar la diferencia que existe entre los tetracordios de los cuales se componen.

22

REGLA PARA CONOCER LA TONALIDAD DE UNA ESCALA
O DE UNA PIEZA MUSICAL

- En primer lugar se debe conocer la tonalidad mayor que corresponde a determinada armadura de clave. Véanse las reglas en las páginas 10 y 11.
- Después de haber reconocido la tonalidad mayor, búsquese el V grado de esa tonalidad, o sea la dominante.
- Si el V grado aparece como intervalo natural, (o sea como 5a justa) la tonalidad es mayor y si aparece como intervalo aumentado, (o sea 5a Aum.) la tonalidad es menor, ya que la 5a Aum. de ese modo mayor, puede representar a la vez, también la sensible de la relativa menor de la tonalidad mayor hallada.

EJEMPLO. Cuando una armadura de clave se compone con 3 #, la tonalidad es LA M. Ahora bien, si el V grado de LA forma intervalo justo, (para lo cual debe ser MI ♮) la tonalidad sigue siendo LA M., pero si el V grado forma intervalo aumentado, (para lo cual debe ser MI #) entonces la tonalidad será menor, porque el MI # es también la sensible de FA # menor que es la relativa inmediata de LA M.

Con 3 # en clave la tonalidad es = a LA M.	La 5a justa de LA es MI; la tonalidad sigue siendo LA M.	El MI # forma 5a aum. con el LA y es Sensible de FA # m. armónico, por lo cual la tonalidad es FA# m.
--	--	---

OBSERVACION. Esta regla no se puede aplicar para todos los casos, porque a veces el V grado aparece formando 5a justa aún cuando la tonalidad es menor.

Esto indica que en esa pieza se utilizó la escala menor antigua, en la cual el VII grado ejerce la función de Subtónica y no de Sensible es decir, que en cualquiera de los dos modos, el V grado siempre aparecerá formando 5a justa con la misma tónica. Entonces, para definir la tonalidad, es necesario analizar la pieza musical armónicamente por intermedio de los intervalos melódicos o armónicos independientemente de que la melodía lleve o no acompañamiento.

Por lo tanto es imprescindible que se estudien bien los acordes tonales de los dos modos, saberlos formar y reconocer en todas las tonalidades mayores y menores, ya que le será de mucha utilidad por todo lo antes dicho.

Si se presentasen situaciones de análisis más difíciles que la anterior, el único recurso es el de adquirir conocimientos de armonía más profundos. También debo recordar, que una melodía se construye siempre sobre una base armónica que se determina conjuntamente con la creación de la misma, pero muchas veces, se armoniza en forma fácil para hacerla más accesible al alumnado principiante. Sin embargo, es aconsejable que se utilicen preferentemente las armonías más ricas y más agradables al oído y no optar por el facilismo que puede resultar muy perjudicial.

23

DE LAS ESCALAS CROMATICAS EN EL MODO MENOR

En los ejercicios realizados para hallar las escalas menores, hemos visto que la progresión de las mismas es igual a la del modo mayor, o sea de 5as en 5as ascendentes en el orden de los # y de 5as en 5as descendentes (o sea de 4a en 4a ascendente) en el orden de los bemoles, a diferencia que en el modo menor, la progresión comienza con una nota que está a distancia una 3a menor más grave de su relativo mayor inmediato.

Ahora bien, para construir las escalas cromáticas en este modo, se procede de la misma manera utilizada en el modo mayor. Es decir, que se cambia la progresión de 5as en 5as por la de semitonos cromáticos y diatónicos y viceversa, transformando así, cada escala diatónica en escala cromática. También en este modo existen distintas formas para descomponer los tonos de una escala diatónica pero solamente se hablará de las dos formas más usadas.

En la primera forma no se alterarán el II y V grados en el modo ascendente y el VI y III en el descendente.

En la segunda forma no se alterarán el I y el V en el modo ascendente y el VII y III en el descendente. Véase:

1a. Forma



2a. Forma



EJERCICIO A REALIZAR

Construir todas las escalas cromáticas en el modo menor (orden de los # y de los b), utilizando las dos formas según el ejemplo anterior.

24

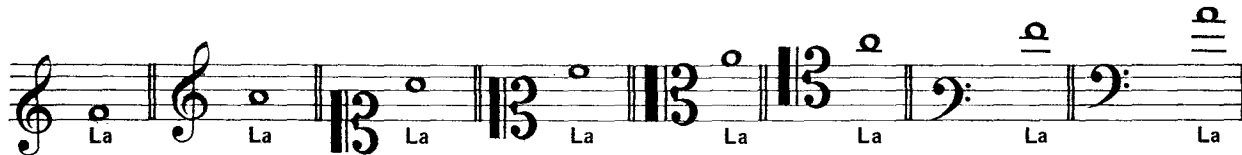
DEL DIAPASON Y DE LA POSICION DEL (LA NORMAL)

El diapasón, (derivado del corista) es un instrumento de acero construido en forma de horquilla (, el cual al ponerlo en vibración emite un sonido puro (o sea que no produce armónicos) correspondiente al LA 3, y se utiliza para la afinación de los instrumentos. Ahora, con respecto a la cantidad de vibraciones que debe emitir el diapasón, todavía no existe un criterio definido entre los músicos y físicos del

mundo, de lo cual no se hablará aquí, pero, que ésta discrepancia a veces ocasiona serios problemas para la afinación de los instrumentos y sobre todo para las voces.

El diapasón que más se utiliza, es aquel que emite 440 vibraciones por segundo, el cual fue propuesto en el Convenio Internacional de Londres de 1939 y aprobado definitivamente en otro Convenio Internacional en 1953. Sin embargo, anteriormente a esta fecha el gobierno francés comisionó a un grupo de célebres músicos y físicos para estudiar el caso y se abogara en favor de un diapasón único que favoreciera a las voces y a los instrumentos a la vez. En esta comisión se aprobó el diapasón de 435 vibraciones simples por segundo correspondiente siempre al LA 3 o sea el LA NORMAL.

POSICION DEL LA NORMAL EN LAS DISTINTAS CLAVES



25

UTILIDAD DE LAS CLAVES

Las claves desempeñan un papel muy importante, no solamente porque fijan el nombre a las notas por la posición que ocupen en el pentagrama, sino porque fijan el índice de altura de cada sonido y por consiguiente de la voz humana con respecto al LA NORMAL o al Do central, ya que la extensión de cada voz es limitada por naturaleza de 11 a 13 sonidos. Podemos decir, que según el registro al cual pertenece determinada voz, la emisión del La normal le podría resultar: muy fácil, normal, de mediana dificultad, muy difícil o imposible.

Un ejemplo simple, es que la voz de bajo nunca podrá emitir un La normal, ya que la extensión natural de la misma no llega a tal altura.

En la primera parte del tratado se vió que la Escala General reúne todos los sonidos perceptibles al oído, desde el más grave al más agudo, por lo tanto se puede también clasificar en grupos principales o registros, según lo grave o agudo de una voz o instrumento. A saber: GRAVE, MEDIO y AGUDO.

Estos registros se indican respectivamente con las claves correspondientes que representan la extensión natural de cada uno. Pero además, esta escala general (por lo que se refiere a la voz humana), se divide a su vez en dos grupos principales: los cuales se representan con la voz de hombre, el grupo de sonidos graves, con la voz de mujer y de niño, las correspondientes a los sonidos agudos. Estos dos grupos de voces, son divisibles a su vez, en tres partes: grave, media y aguda. La voz del hombre se divide en Bajo (grave), Barítono (medio), y Tenor (agudo); la voz de la mujer se divide en Contralto (grave), MezzoSoprano (medio) y Soprano-Sopranino (agudos).

Véase el cuadro general de la extensión de las voces:

	Sopranino (voz de niño)	
Voz de mujer	Soprano	
	Mezzo Soprano	
	Contralto	
	Tenor	
Voz de hombre	Barítono	
	Bajo	
	Piano	

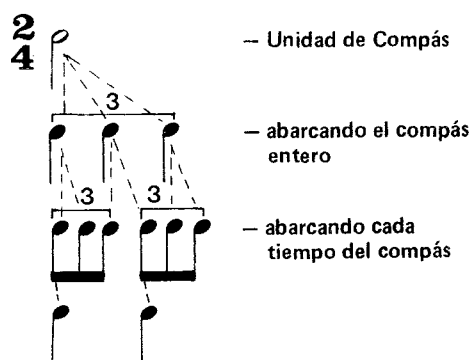
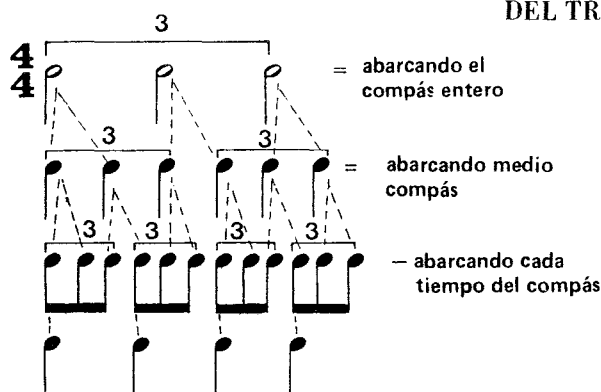
26

DE LOS GRUPOS IRREGULARES SOBREAUNDANTES Y DEFICIENTES

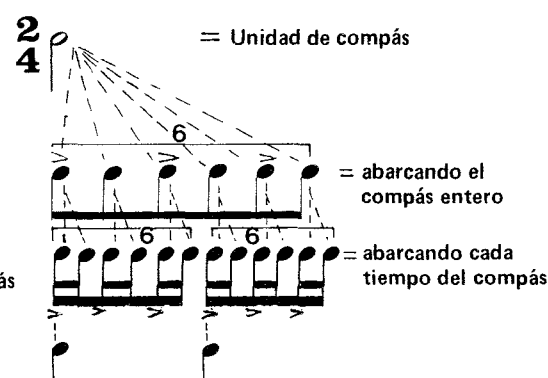
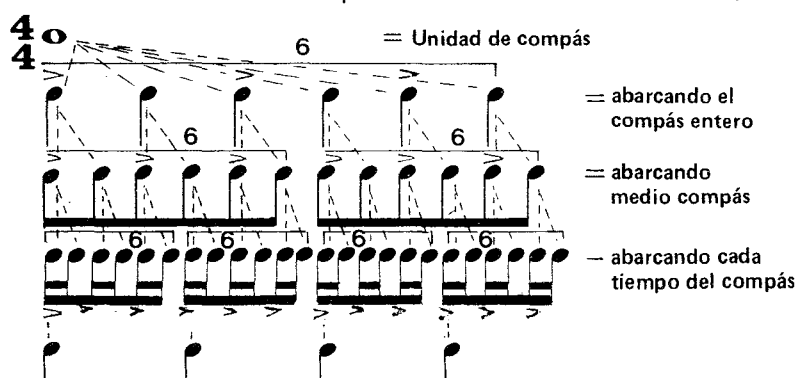
Los grupos irregulares pueden ser sobreabundantes y deficientes. Son sobreabundantes, cuando contienen más figuras de las que deberían contener en la división normal y deficientes cuando contienen menos figuras de lo normal.

En la primera parte de éste tratado, hemos visto la división de los valores simples en tres partes iguales, (tresillos) y en seis partes (seisillos). Estos dos grupos de figuras, son irregulares para los compases simples (por ser estos de división binaria) y regulares para los compases compuestos (por ser de división ternaria). En los compases simples, estos grupos pueden abarcar el compás entero, medio compás o un solo tiempo. Pero vamos a conocer el nombre de los demás grupos, ver como se aplican en cada tipo de compás (o sea binarios y ternarios) y saber como se procede para dividirlos y solfearlos correctamente. A saber: el Dosillo, Tresillo, Cuatrillo, Quintillo, Seisillo, Septillo, Octavillo, Novecillo, Diecillo, Onceavillo, Treceavillo, etc...

DEL TRESILLO



DEL SEISILLO EN EL COMPAS DE 4 Y 2 TIEMPOS, COMO GRUPOS SOBREAUNDANTES



NOTA. Para los compases simples de tres tiempos, sea los tresillos como los seisillos, solamente se pueden utilizar para que abarquen la unidad de tiempo.

La misma regla es aplicable para los grupos irregulares que se utilizan en los compases compuestos, los cuales para los simples representan la división normal. Estos grupos son: el Dosillo, el Cuatrillo y el Octavillo u Optosillo.

DEL DOSILLO, COMO GRUPO DEFICIENTE Y EN REPRESENTACION DE LA U. DE T. DE LOS COMPASES COMPUESTOS DE 2, 3 y 4 TIEMPOS

El	es = a 3	o sea,	, Unidad de Tiempo de los compases	6	9	12
				2	22	2
El	es = a 3	" " " " " "	, Unidad " " " " " "	6	9	12
				4	4	4
El	es = a 3	" " " " " "	, " " " " " "	6	9	12
				8	8	8
El	es = a 3	" " " " " "	, " " " " " "	6	9	12
				16	16	16

DEL CUATRILLO, COMO GRUPO DEFICIENTE Y EN REPRESENTACION DE LA U. DE T. DE LOS COMPASES COMPUESTOS DE 2, 3 y 4 TIEMPOS

El		es = a 6		o sea, U. de T. de los compases	$\frac{6}{2}$, $\frac{9}{2}$ y $\frac{12}{2}$
El		es = a 6		o sea, U. de T. " " "	$\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$ y $\frac{12}{4}$
El		es = a 6		o sea, " " " " " "	$\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ y $\frac{12}{8}$
El		es = a 6		o sea, " " " " " "	$\frac{6}{16}$, $\frac{9}{16}$ y $\frac{12}{16}$

DEL OPTOSILLO, COMO GRUPO DEFICIENTE EN REPRESENTACION DE LA U. DE T. DE LOS COMPASES COMPUESTOS DE 2, 3 y 4 TIEMPOS

El		es = a 12		= a U. de T. de los compases	$\frac{6}{2}$, $\frac{9}{2}$ y $\frac{12}{2}$
El		es = a 12		= a " " " " " "	$\frac{6}{4}$, $\frac{9}{2}$ y $\frac{12}{4}$
El		es = a 12		= a " " " " " "	$\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ y $\frac{12}{8}$
El		es = a 12		= a " " " " " "	$\frac{6}{16}$, $\frac{9}{16}$ y $\frac{12}{16}$

Estos grupos irregulares, sea para los compases simples como compuestos, resultan ser unas combinaciones contrastantes con respecto a la división normal de cada tipo de compás. A tal efecto, según como se observa en los ejemplos anteriores, cuando se utilizan los tresillos en los compases simples, se producen 3 figuras contra 2 y 6 figuras contra 4 cuando se utilizan los seisillos.

Para los compases compuestos, se producen 2 figuras contra 3, (cuando se utiliza el Dosillo), 4 contra 6 (cuando se utiliza el Cuatrillo) y 8 contra 12 cuando se utiliza el Optosillo, Octavillo u Octillo.

Estos grupos de figuras, se utilizan también como grupos irregulares sobreabundantes y deficientes, en los compases simples y compuestos de tres tiempos, pero su división resulta algo difícil de realizar. Por lo tanto, para que esta división se pueda realizar con menos dificultad, es preciso buscar una figura de mayor valor que divida por igual a las figuras que integran el grupo irregular. Dicha figura se llamará, **MAXIMO COMUN DIVISOR**.

Para hallar el M.C.D., se multiplican los dos números en contraste, es decir, el número del grupo irregular por el número de tiempos que contiene el compás, (para los simples) y por el número de tercios (o sea por el numerador) para los compases compuestos. El resultado de esta operación, arrojará el Máximo Común Divisor deseado, el cual, para los compases simples representará la **división** de los tiempos y para los compuestos representará la **subdivisión** de los tiempos.

EJEMPLOS DE GRUPOS IRREGULARES, DEFICIENTES Y SOBREABUNDANTES PARA LOS COMPASES SIMPLES DE 3 TIEMPOS

27 Compás $\frac{3}{2}$ = a 2 figuras X 3 tiempos, = a 6 divisiones o sea 6 , entonces, la Negra representa el **M.C. Divisor** de este compás.

Ahora dividimos las 6 : 2 figuras del grupo irregular, que es = a 3 , divisiones que corresponderán a cada figura que integra el grupo irregular y al dividir las 6 : 3 tiempos que contiene el $\frac{3}{2}$, se obtendrá la cantidad de divisiones que corresponderán a cada tiempo del compás, o sea 2 Negras por tiempo.

Véase a continuación, el resumen práctico de lo que se acaba de exponer, lo cual es aplicable para los dos tipos de grupos, sobreabundantes y deficientes.

DEL DOSILLO COMO GRUPO DEFICIENTE Y SOBREABUNDANTE EN REPRESENTACION DE LA U. de C. DE LOS COMPASES SIMPLES Y COMPUESTOS DE TRES TIEMPOS

DEFICIENTES		SOBREABUNDANTES	
3 2 = U. de C. (escritura normal)	3 2 = U. de C. (escritura normal)		
3 4 = U. de C. (escritura normal)	3 4 = U. de C. (escritura normal)		
3 8 = U. de C. (escritura normal)	3 8 = U. de C. (escritura normal)		
9 4 = U. de C. (escritura normal)	9 4 = U. de C. (escritura normal)		

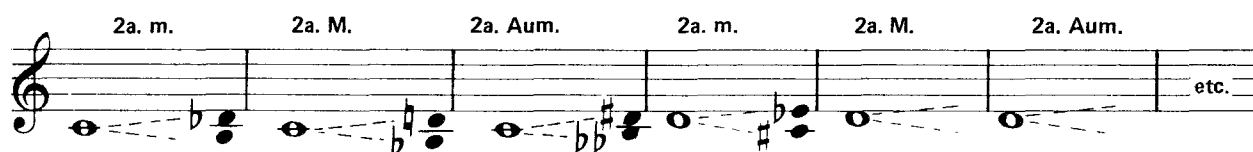
EJERCITACIONES PRACTICAS

28

Una vez que los alumnos hayan aprendido a formar, reconocer y entonar los intervalos de 2as y de 3as (estudiados en la primera parte) y después de haber estudiado la progresión de las escalas mayores en esta 2a parte, es necesario que se repitan los mismos ejercicios, pero esta vez se realizarán con todos los grados de las escalas de DO M., DO $\sharp$ M. y DO $\flat$ M. Este trabajo les asegurará el completo dominio para la formación y entonación de los mismos.

INTERVALOS DE 2as ASCENDENTES Y DESCENDENTES

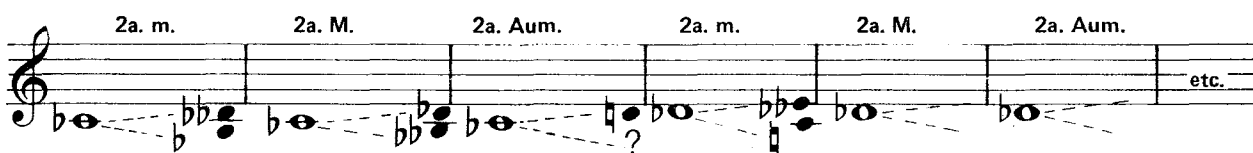
Con los grados de la Escala de DO M.



Con los grados de la Escala de DO $\sharp$ M.



Con los grados de la Escala de DO $\flat$ M.



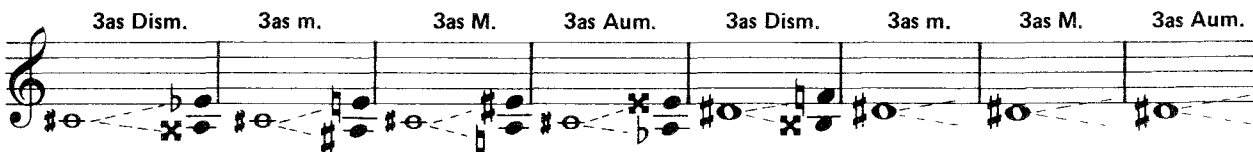
NOTA. Todos los intervalos indicados con (?), son imposibles de realizar, porque implicarían la intervención de triple alteración, la cual en la práctica no se utiliza.

INTERVALOS DE 3as ASCENDENTES Y DESCENDENTES

Con los grados de la Escala de DO M.



Con los grados de la Escala de DO $\sharp$ M.



Con los grados de la Escala de DO $\flat$ M.



INTERVALOS DE CUARTA

29

Los intervallos de 4as pueden ser: Disminuidos, Justos, Aumentados y también pueden ser Subdisminuidos y Superaumentados. Ahora bien, para poder formar los intervallos de 4as, como también los de 5as y 8as con la máxima rapidez y precisión, expongo a continuación un gráfico que nos permitirá la formación de dichos intervallos sin tener que recurrir al solito sistema de siempre o sea, al cálculo de los tonos y semitonos el cual resulta difícil para todo principiante, además de ser más largo. No queriendo significar con esto que deba desconocer la composición tonal de cada intervalo, al contrario, se debe conocer muy bien y tratar de no olvidarlo.

Con cada grado de las Escalas de DO M., DO# M. y DOb M., se pueden construir 7 intervallos de 4as, de los cuales, 6 son 4as Justas y uno es Aumentado. Es decir, que a excepción del intervalo que se construye sobre el IV grado de una escala mayor, todos los demás son 4as Justas. Por lo tanto, se llega a la conclusión de que si la nota con la cual se va a formar intervalo de 4a Justa es natural, también la otra será natural, si lleva (#) la otra también llevará (#), si lleva (b) será con (b), si lleva (x) será con (x) y si lleva (bb) será con el (bb). Esta regla es aplicable tanto para los intervallos ascendentes como descendentes.

Considérense los intervallos ascendentes desde la línea central del Gráfico hacia la superior y los descendentes desde la central hacia la inferior. Entonces, se colocarán los grados de la escala en la línea central y para saber el nombre de las notas que van a ocupar la línea superior o inferior, solamente se contarán los grados de los intervallos a realizar. Es decir, si se van a formar intervallos de 4as se contarán cuatro grados, si son de 5as se contarán cinco y si son de 8as se contarán ocho.

INTERVALLOS DE 4as CONSTRUIDOS SOBRE CADA GRADO DE LA ESCALA MAYOR BASICA

The image contains three musical diagrams. The top diagram shows a treble clef staff with a sequence of notes: C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C. Two boxes are drawn around the F and C notes, indicating a fourth interval. The middle diagram, labeled 'Intervallos armónicos', shows a treble clef staff with notes: C, G, C, E, G, C, E, G, C. A box is drawn around the C and G notes, indicating a fourth interval. The bottom diagram is a complex interval chart. It has three horizontal lines. The top line is labeled 'Ascen.' and the bottom line 'Descen.'. The middle line is labeled 'Intervallos de 4as, 5as y 8as.'. The chart shows intervals of 4as, 5as, and 8as for each degree of the scale. The intervals are labeled as 'Dism.', 'Justos', and 'Aum.'.

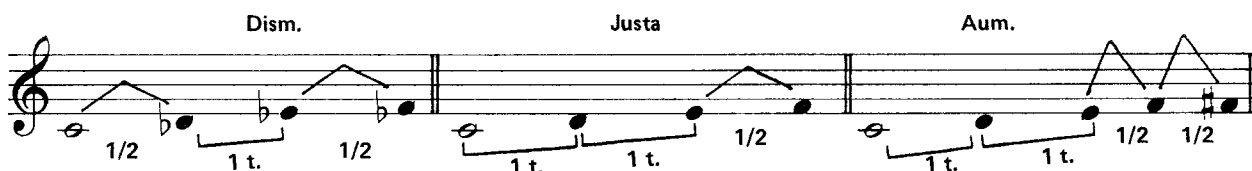
Al conocer las notas que componen un intervalo justo, será fácil transformarlo en Disminuido o Aumentado sea ascendente como descendente. Si se va a transformar en Dism. ascendente, la nota superior bajará 1/2 tono cromático y si se va a transformar en Aum. se elevará 1/2 tono cromático. Si los intervallos a transformar son descendentes, entonces la operación se hará a la inversa de los antes dicho, o sea en los Dism. la nota inferior se elevará 1/2 tono cromático y en los Aum. se bajará 1/2 tono cromático. Véase el ejemplo a continuación:



NOTA. Las únicas excepciones en las cuales cuando las notas que componen un intervalo poseen las mismas alteraciones en lugar de ser 4as Justas son 4as Aumentadas, son aquellas cuyos intervalos se construyen sobre el IV grado de las escalas Mayores y Menores Armónicas. Véase:

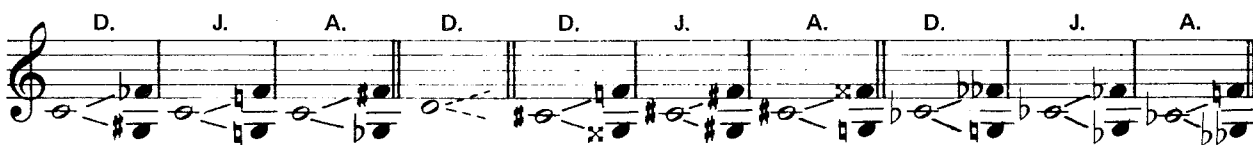


COMPOSICION TONAL DE LOS INTERVALOS DE 4as



EJERCICIO A REALIZAR

Construya los intervalos de 4as Dism., Justas y Aum., con todos los grados de las Escalas de DO M., DO# M. y DOb M.: Véase:



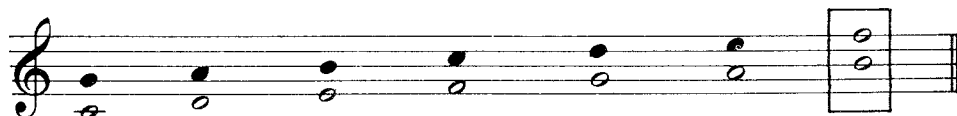
INTERVALOS DE QUINTAS

30 Con cada grado de las Escalas de DO M., DO# M. y DOb M. (o cualquier otra escala mayor), se pueden construir 7 intervalos de 5as, de los cuales, 6 son Justos y uno es Disminuido. Es decir que a excepción del intervalo que se construye sobre el VIIº de una escala mayor, todos los demás son 5as Justas. Véase:

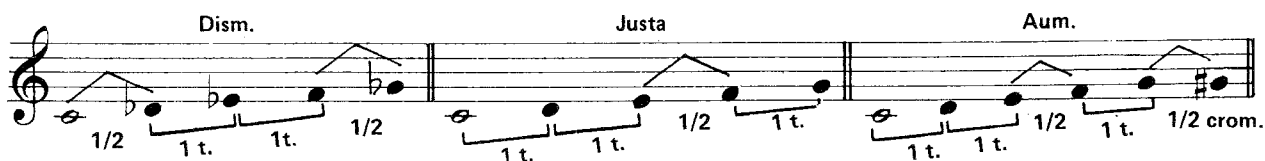
INTERVALOS DE 5as CONSTRUIDOS SOBRE CADA GRADO DE LA ESCALA BASICA



Intervalos armónicos



COMPOSICION TONAL DE LOS INTERVALOS DE 5as



EJERCICIO A REALIZAR

Construya los intervalos de 5as Dism., Justas y Aum., con todos los grados de las Escalas de DO M., DO $\sharp$ M. y DO $\flat$ M.

5as Dism. 5as Justas 5as Aum.

EXCEPCIONES

5as Disminuidas

INTERVALOS DE OCTAVAS

31

Para la formación de los intervalos de 8as (Justas, Dism. y Aum.) no existen excepciones o sea, que con todas las notas (alteradas o no) el procedimiento y aplicación del gráfico es siempre el mismo.

8as Dism. 8as Justas 8as Aum.

...siga el ejemplo con los demás grados de las tres Escalas Mayores.

32

COMPOSICION TONAL DE LOS INTERVALOS DE 8as

Dism. Justa Aum.

EJERCICIO PARA ENTONAR LOS INTERVALOS DE 4as y de 5as JUSTAS

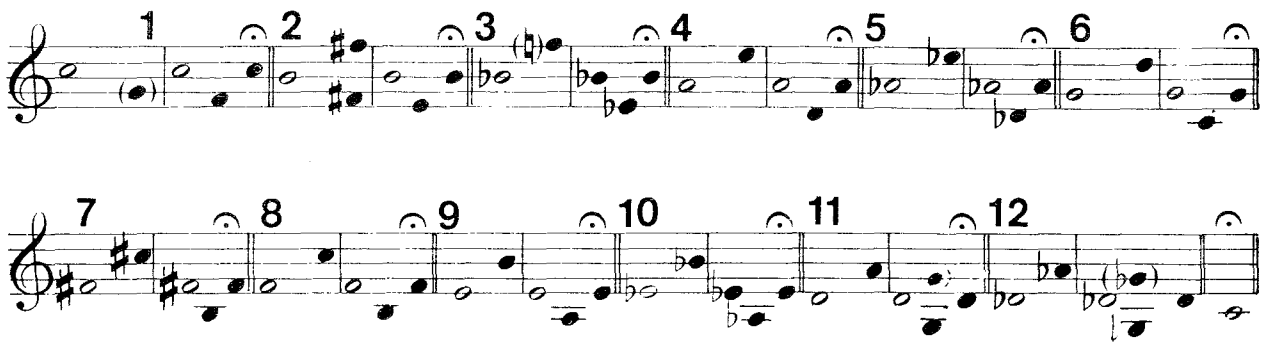
Ejercitación diaria para asegurar el dominio y la perfecta entonación de los intervalos de 4as y de 5as.

Hágase la práctica con el auxilio del Pianoforte, haciendo abstracción del nombre de las notas en primer lugar y seguidamente con la debida notación.

Intervalos de 4as

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Intervalos de 5as



INTERVALOS DE SEXTAS Y DE SEPTIMAS

33

Los intervallos de 6as pueden ser: Disminuidos, Menores, Mayores y Aumentados y los de 7as solamente Disminuidos, Menores y Mayores.

Los intervallos naturales de 6as y de 7as que se pueden construir con cada grado de una Escala Mayor o Menor natural pueden ser Mayores o Menores. Las 6as Mayores contienen 4 tonos y 1 semitono diatónico y las Menores 3 tonos y 2 semitonos diatónicos. Las 7as Mayores contienen 5 tonos y 1 semitono diatónico y las Menores 4 tonos y 2 semitonos diatónicos.

De lo antes dicho se observa que los intervallos de 6as y de 7as Mayores contienen un solo semitono diatónico y los de 6as y de 7as Menores 2 semitonos. Por lo tanto, para saber si un intervalo de 6a o de 7a es mayor o menor, solamente se contarán los semitonos que existen entre dos notas, sean naturales o alteradas.

INTERVALLOS NATURALES DE 6as y DE 7as
CONSTRUIDOS SOBRE CADA GRADO DE LA ESCALA BASICA

Intervallos de 6as



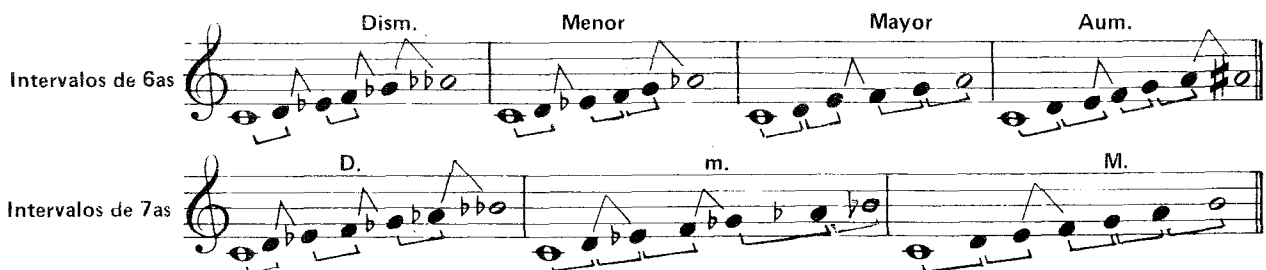
Intervallos de 7as



COMPOSICION TONAL DE LOS INTERVALLOS DE 6as Y DE 7as

La 6a Dism. es = a 2 tonos y 3 semitonos diatónicos,
La 6a Menor es = a 3 tonos y 2 semitonos diatónicos,
La 6a Mayor es = a 4 tonos y 1 semitono diatónico,
La 6a Aum. es = a 4 tonos , 1 semitono diatónico y 1 semitono cromático.

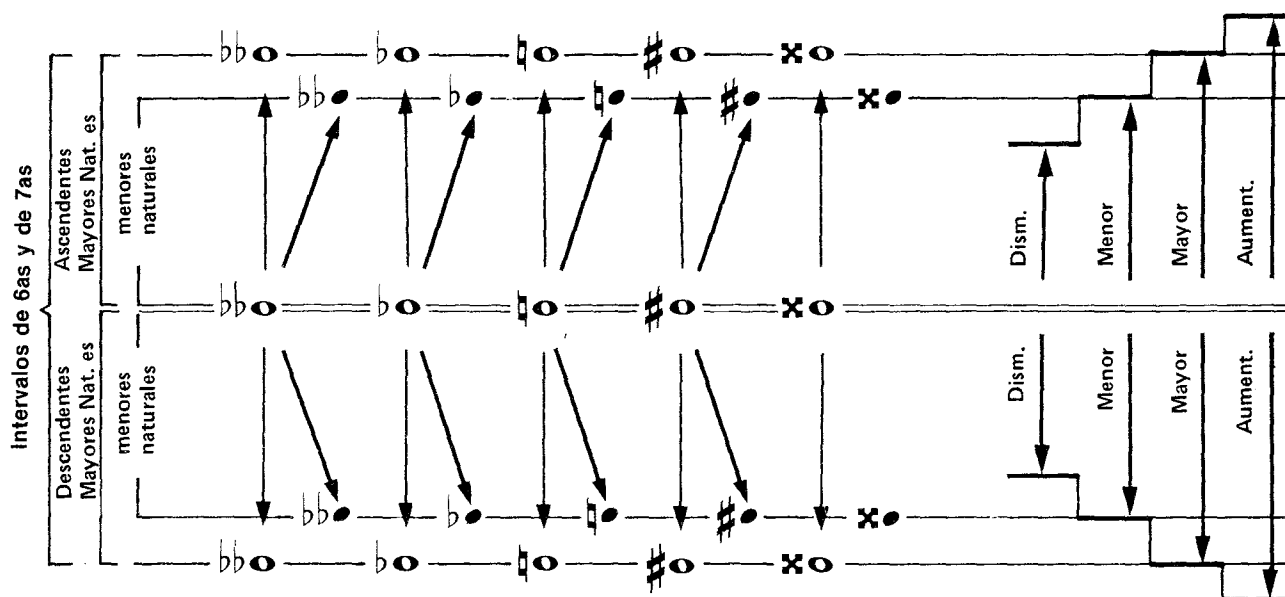
La 7a Dism. es = a 3 tonos y 3 semitonos diatónicos,
La 7a Menor es = a 4 tonos y 2 semitonos diatónicos,
La 7a Mayor es = a 5 tonos y 1 semitono diatónico. Véase:



Para poder formar los intervalos de 6as y de 7as con precisión y rapidez, aplíquese el gráfico expuesto a continuación de la misma forma que el anterior, pero con la excepción de que estos intervalos cuando las notas que lo componen son naturales o llevan la misma alteración, pueden ser Mayores o Menores, según la cantidad de semitonos que contengan. Es decir, si contienen un semitono son Mayores y si contienen dos, son Menores. Entonces, será fácil transformarlos en Disminuidos y Aumentados. Si el intervalo a transformar es Menor ascendente y se va a transformar en Dism., se bajará un escalón (o sea un semitono cromático), si se va a transformar en Mayor se elevará un semitono cromático y si se va a transformar en Aum. se elevará 2 semitonos cromáticos o sea un tono cromático.

Para la formación de los intervalos descendentes aplíquese el criterio a la inversa de lo antes dicho, es decir, los semitonos que bajan se elevarán y los que se elevan se bajarán. Véase:

Gráfico



EJERCICIO

Construya los intervalos de 6as Dism., Menor, Mayor y Aum. y los de 7as Dism., Menor y Mayor con todos los grados de las Escalas de Do M., Do $\sharp$ M. y Do $\flat$ M.

Ejemplo:

Intervalos de 6as Ascend. y Descend.

Se muestran ejemplos de intervalos de 6ª ascendentes y descendentes en tres tonos: Do M., Do $\sharp$ M. y Do $\flat$ M. Las voces se agrupan en 'Dism.', 'menor', 'Mayor' y 'Aum.'. Las notas de partida son: bb , b , $\natural$, $\sharp$, $\times$. Las voces ascendentes muestran intervalos de 6ª ascendentes, con flechas indicando la dirección y la cantidad de semitonos. Las voces descendentes muestran intervalos de 6ª descendentes, con flechas indicando la dirección y la cantidad de semitonos. A la derecha, se indican los tipos de intervalos: Dism., menor, Mayor, Aum.

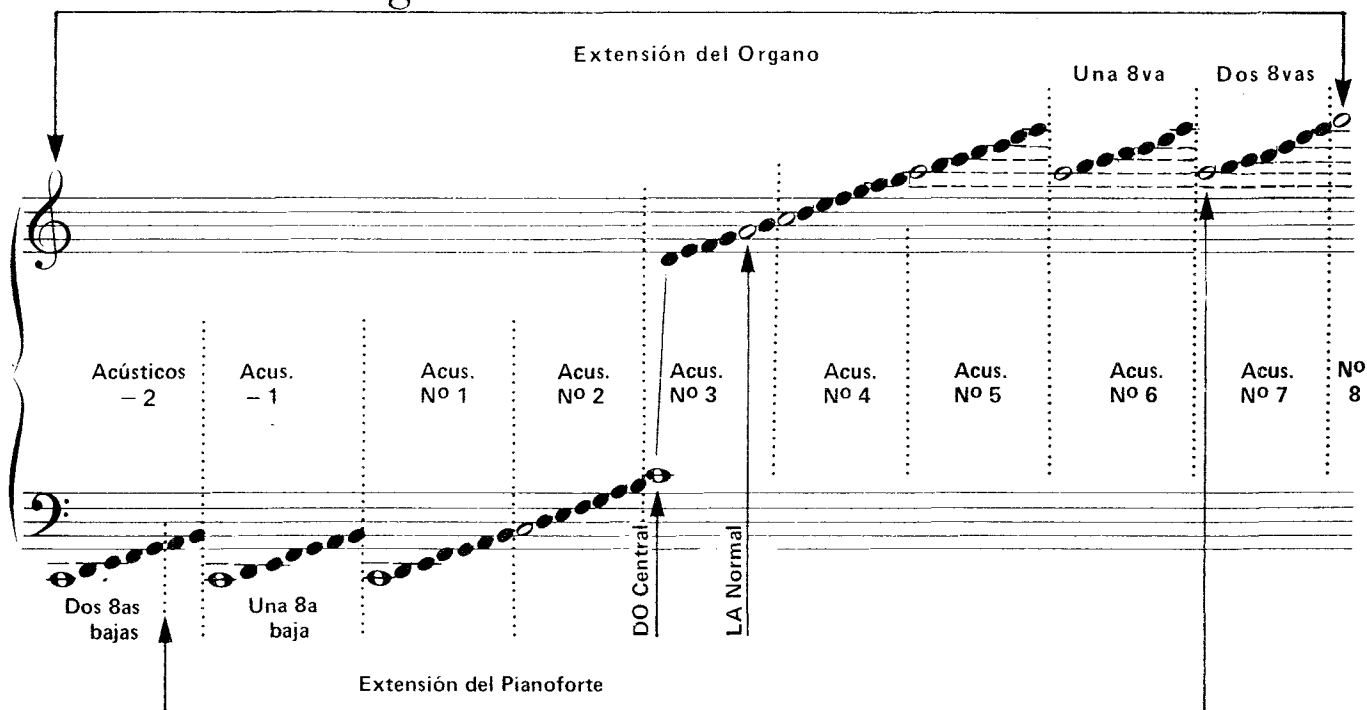
Intervalos de 7as Ascend. y Descend.

Se muestran ejemplos de intervalos de 7ª ascendentes y descendentes en tres tonos: Do M., Do $\sharp$ M. y Do $\flat$ M. Las voces se agrupan en 'Dism.', 'menor' y 'Mayor'. Las notas de partida son: bb , b , $\natural$, $\sharp$, $\times$. Las voces ascendentes muestran intervalos de 7ª ascendentes, con flechas indicando la dirección y la cantidad de semitonos. Las voces descendentes muestran intervalos de 7ª descendentes, con flechas indicando la dirección y la cantidad de semitonos. A la derecha, se indican los tipos de intervalos: Dism., menor, Mayor.

DICTADO

34

Para los dictados que se realizarán a continuación, es necesario que los alumnos conozcan la clasificación numérica del índice de altura correspondiente a los sonidos que integran la Escala General, en manera que sepan en qué sitio del pentagrama se escriben los sonidos que se le dicten. Véase el ejemplo:

Escala general

Como se observa del anterior ejemplo, los instrumentos que abarcan más cantidad de sonidos (o sea de mayor extensión) son el Organó, el Piano-forte y el Arpa. También se observa que cada número abarca una serie de sonidos o sea del DO al SI y el número Uno comienza a partir del Do (sonido generador que produce los armónicos) o sea de la 4a cuerda del Violoncello.

El índice acústico de cada sonido se mide mediante la cantidad de vibraciones que realizan por segundo.

Las dos series graves que preceden a los acústicos Nº 1, se denominarán de derecha a izquierda, acústicos Nº-1 y acústicos Nº-2.

NOTA. Para la realización de los dictados como también para la entonación de las lecciones melódicas, téngase por punto de referencia el LA NORMAL, acústico Nº 3.



Además, para las lecciones melódicas utilícese la siguiente preparación tonal, la cual se transportará a la tonalidad respectiva de cada lección que se vaya a entonar.

Preparación tonal
en DO Mayor



Prof. Alumno Simile

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Acústicos

3 2 1 1 2 2 3 4 3 1 2 1 1 2

3 4 5 4 3 4 3 4 3 2 4 2 1 4

En Do M

8

9

10

En Sol M

11

12

13

14

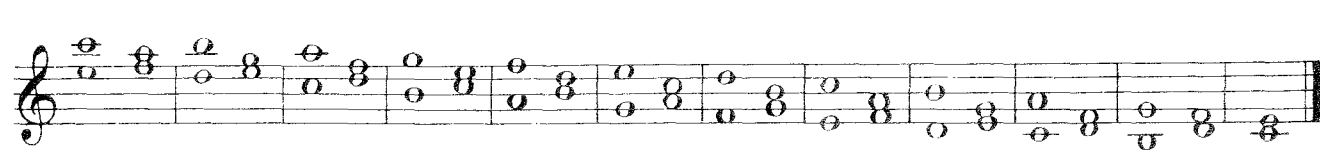
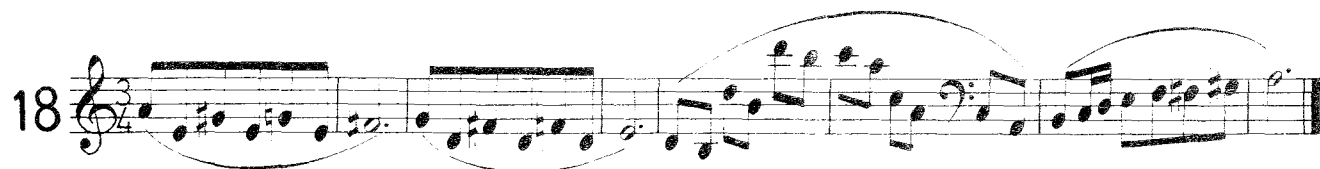
En la m

Acús. 3-2-1-2-1

15

16

17

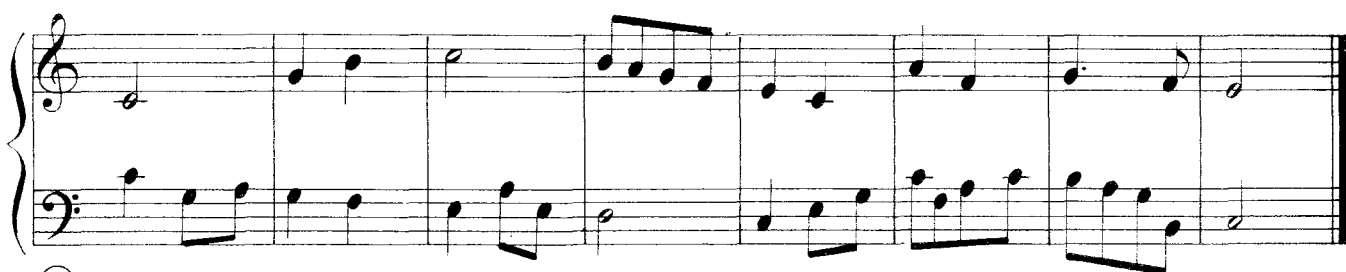


①

Dictados a dos voces (compás 2 por 4)



②



③



④

⑤

⑥

①

Dictados a dos voces (compás 3 por 4)



②



③



④

Exercise 4, measures 1-8. The piece is in 2/4 time. The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#).

Exercise 4, measures 9-16. The melody continues with similar rhythmic patterns. The left hand maintains a steady accompaniment. The exercise concludes with a final chord in the right hand.

⑤

Exercise 5, measures 1-8. The piece is in 2/4 time. The right hand melody includes some chromatic movement. The left hand accompaniment features a mix of eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#).

Exercise 5, measures 9-16. The melody continues with chromatic passages. The left hand accompaniment includes some triplet-like figures. The exercise concludes with a final chord in the right hand.

⑥

Exercise 6, measures 1-8. The piece is in 2/4 time. The right hand melody is more active, featuring many sixteenth notes. The left hand accompaniment is simpler, mostly using eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Exercise 6, measures 9-16. The melody continues with rapid sixteenth-note passages. The left hand accompaniment includes some triplet-like figures. The exercise concludes with a final chord in the right hand.

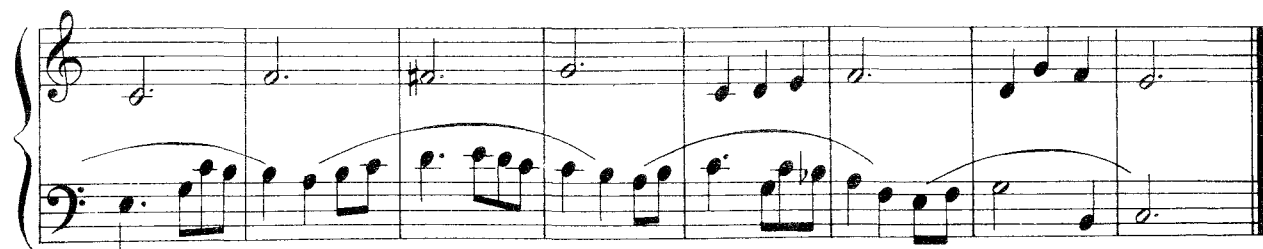
④



⑤

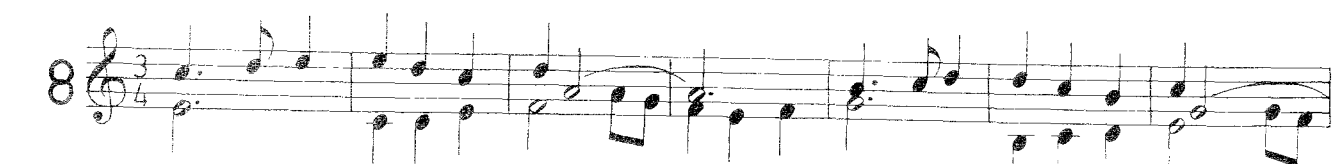


⑥



Dictados a dos voces (para escribir con una sola clave)

The musical score consists of ten staves, numbered 1 through 7, with the last two staves being unlabeled. The first five staves are in common time (C), and the last five are in 3/4 time. The music is written for two voices on a single staff, with various musical notations including notes, rests, and accidentals. The score includes a key signature change from C major to B-flat major (indicated by a flat sign on the B line) and a time signature change from common time to 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, and the score is organized into measures by vertical bar lines.

8 

9 

10 

11 

12 

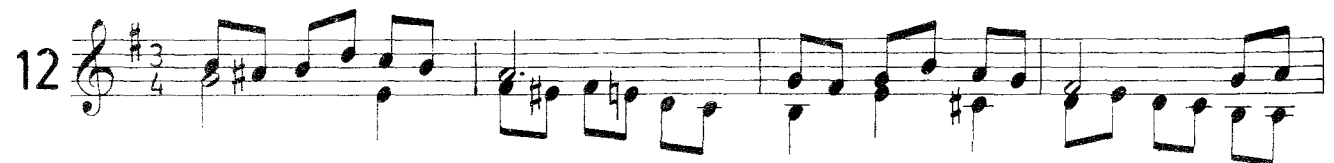
En Sol M

13 

14 

15 

16 

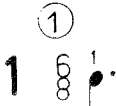
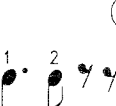
17 

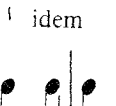
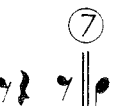
18 

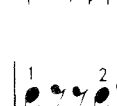
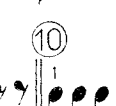
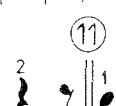
RITMO SIMPLE

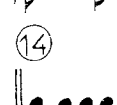
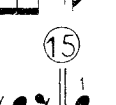
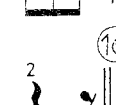
Compás Compuesto 6 por 8

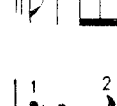
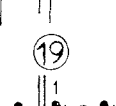
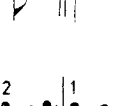
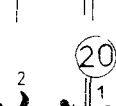
U. de C. ; U. de T. .

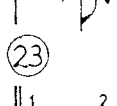
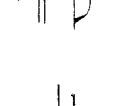
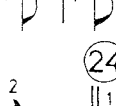
① 1  ②  ③  ④ 

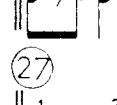
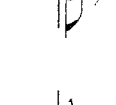
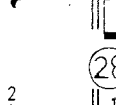
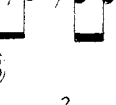
⑤  ⑥  idem ⑦  ⑧  ⑨ 

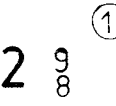
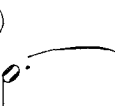
⑩  ⑪  ⑫  ⑬ 

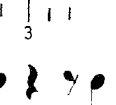
⑭  ⑮  ⑯  ⑰  ⑱ 

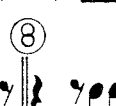
⑲  ⑳  ㉑  ㉒ 

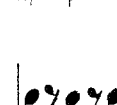
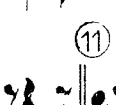
㉓  ㉔  ㉕  ㉖ 

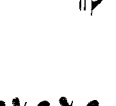
㉗  ㉘  ㉙  ㉚  U. de C.  2

2  ②  ③ 

④  ⑤  idem ⑥ 

⑦  ⑧  ⑨  ⑩ 

⑪  ⑫  ⑬ 

⑭  ⑮  ⑯ 

③ $\frac{12}{8}$ ① ② ③ ④

⑤ ⑥ ⑦ ⑧

④ ① ② ③

4 5 6

7 8

⑤ 1 2 3

4 5 6

7 8

⑥ $\frac{12}{8}$ 1 2

3 4

⑦ $\frac{6}{8}$ 1 2 3

4 5 6

8 $\frac{9}{8}$ ① ② ③ ④ ⑤ ⑥

7 ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫

9 $\frac{12}{8}$ ① ②

③ ④

10 $\frac{2}{4}$ ① ② ③ ④ ⑤ ⑥

⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫

11 $\frac{3}{4}$ ① ② ③ ④ ⑤ ⑥

C ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫

12 $\frac{6}{8}$ ① En 2 T. ② ③ En 3 T. ④ ⑤

$\frac{2}{8}$ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫

COMBINACIONES RÍTMICAS DOBLES Y TRIPLES

A. En cada combinación rítmica doble, la línea superior se ejecutará con la nota LA según se viene haciendo desde la primera parte y la línea inferior inmediata se hará golpeando con una mano suavemente.

B. Repítase luego marcando la línea superior con una mano y la inferior con la otra.

Mano der.

1 2 3 4 5 6 7 8

Mano izq.

Mano der.

1 2 3 4 5

Mano izq.

6 7 8 9

10 11 12

Mano der.

1 2 3 4 5

Mano izq.

6 7 8 9

10 11 12

la la la la la la idem...

COMBINACIONES RITMICAS DOBLES Y TRIPLES

A. En cada combinación rítmica doble, la línea superior se ejecutará con la nota LA según se viene haciendo desde la primera parte y la línea inferior inmediata se hará golpeando con una mano suavemente.

B. Repítase luego marcando la línea superior con una mano y la inferior con la otra.

Mano der.

1 2 3 4 5 6 7 8

Mano izq.

Mano der.

1 2 3 4 5

Mano izq.

6 7 8 9

10 11 12

Mano der.

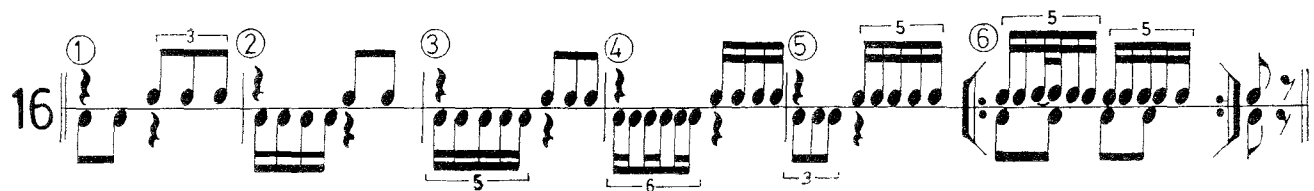
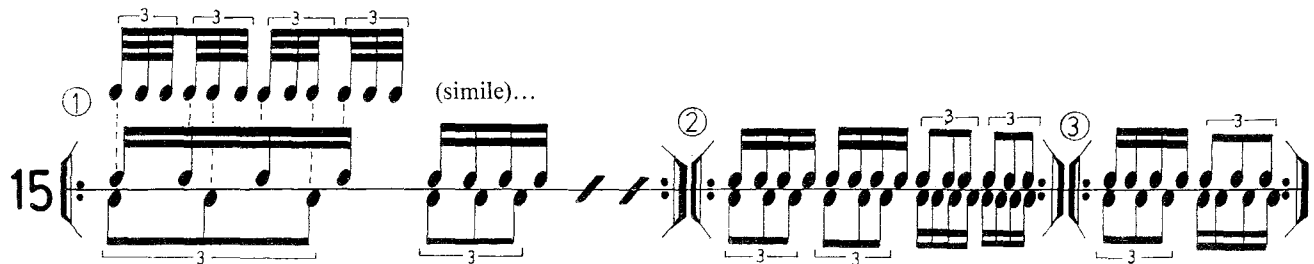
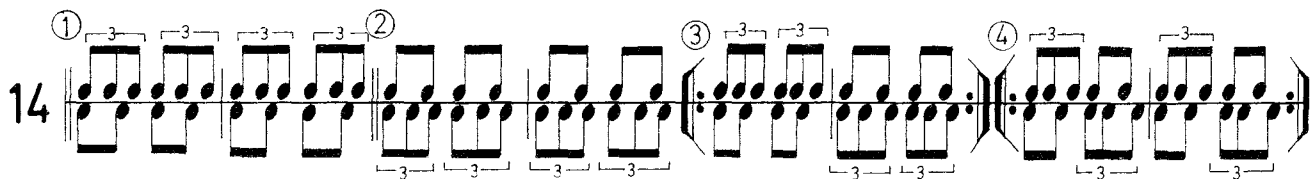
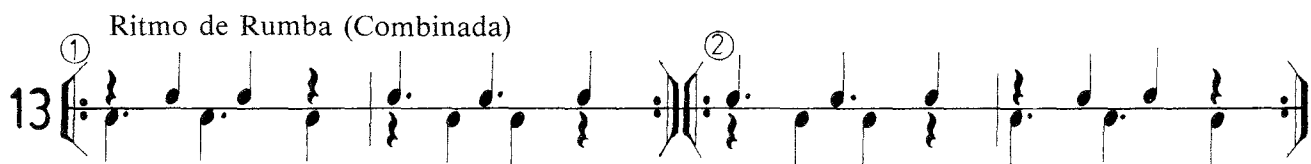
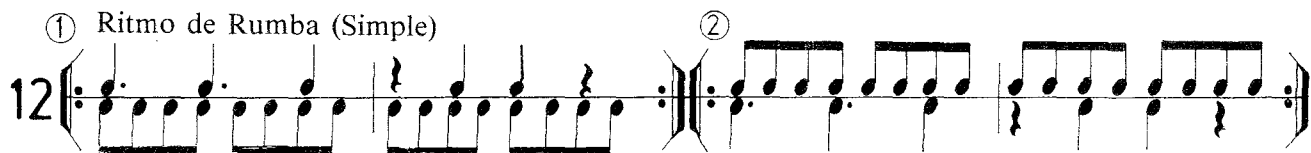
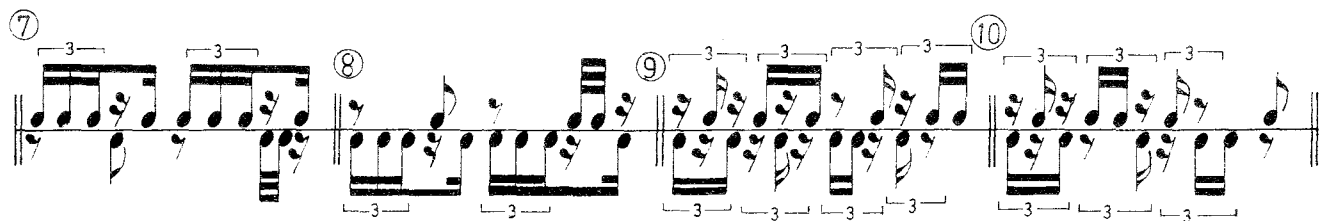
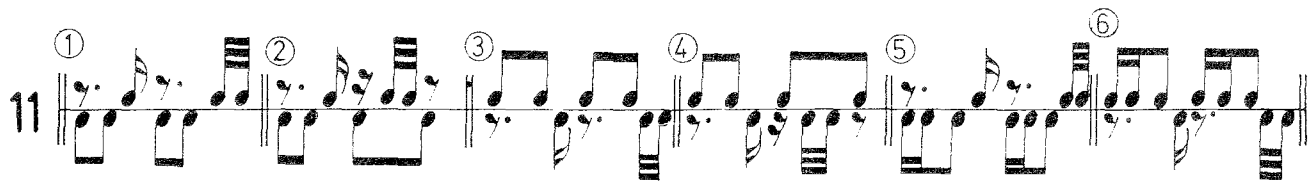
1 2 3 4 5

Mano izq.

6 7 8 9

10 11 12

la la la la la la idem...



RESUMEN DE LAS COMBINACIONES POSIBLES

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24