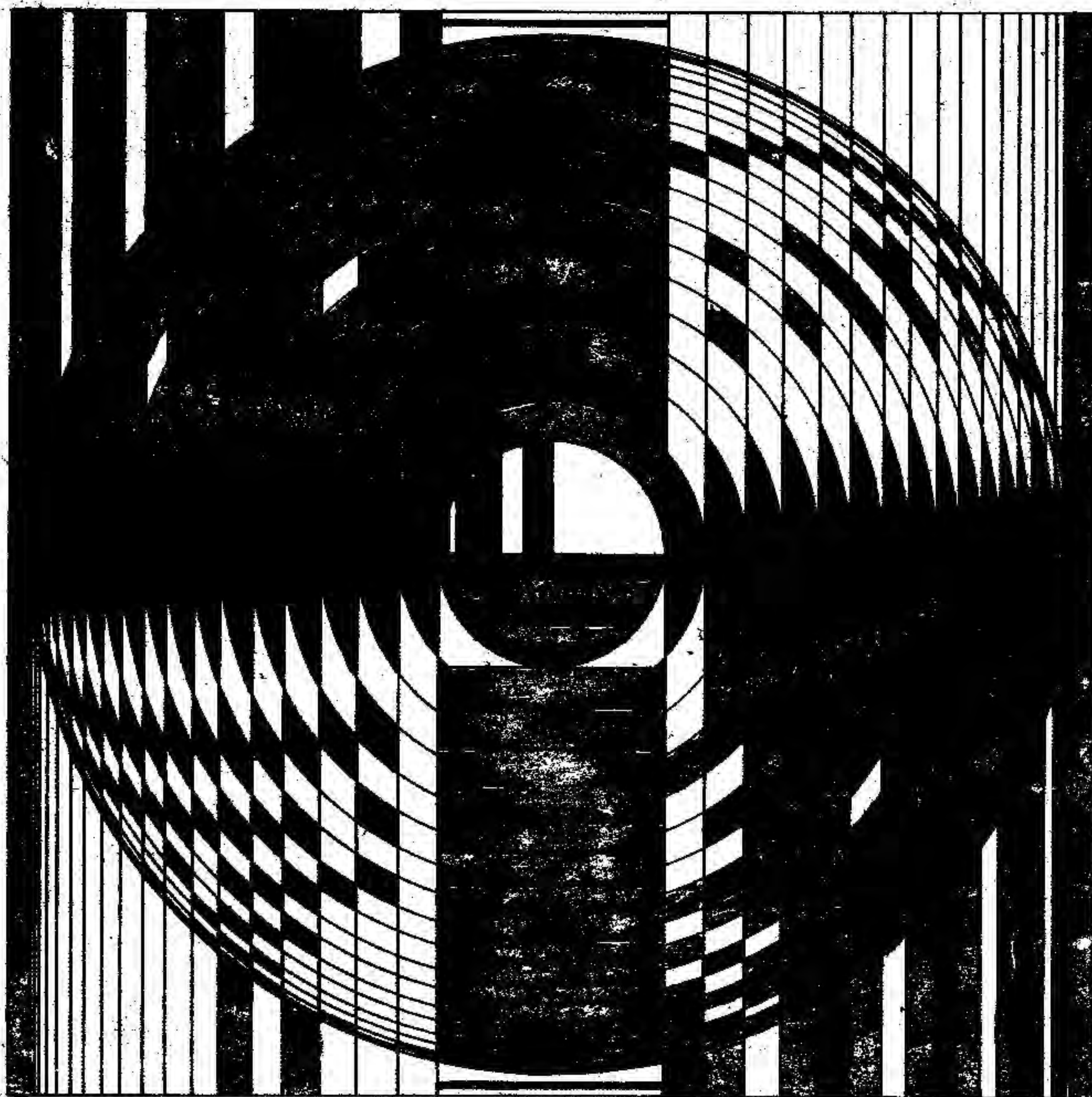




ritmo y lectura CUATRO

e. lopez de arenosa

CASA DE MUSICA
SIS GAZQUEZ
PIANOS Y ORGANOS
Javier Cal. 6 y 10. Telef. 55 38 28
V. L. M. E. R. 1. 8



Real Musical. Madrid

Ritmo y Lectura 4.º nivel

Encarnación López de Arenosa



**REAL
MUSICAL**

Carlos III n.º 1 - 28013 Madrid



PREMIO NACIONAL

**DEL
MINISTERIO
DE
CULTURA**

Concedido a **REAL MUSICAL**

© Copyright 1989 by Real Musical.

Carlos III n.º 1 - 28013 MADRID (España)

All rights reserved for all countries in the world.

Imprime: G. Agenjo, S. A.

Adelfas, 4, 28007 Madrid.

Depósito Legal: M. 12413 - 1989

I. S. B. N.: 84-387-0306-2



El cuarto y de momento último volumen de la colección «Ritmo y Lectura», debía presentar, tras los ritmos y compases tradicionales y convencionales tratados en los tres primeros tomos, aspectos rítmicos que sin abandonar lo anterior, recojan también usos presentes en la música de nuestros días si bien usando siempre valores determinados.

Tal vez la tendencia latente en cualquier tipo de enseñanza académica a insistir en el dominio de elementos largamente contrastados, ha mantenido, en general lejos de las enseñanzas regladas facetas que caracterizan en gran medida el quehacer musical de los compositores de hoy. En lo que atañe a este trabajo, tal ha ocurrido con esa faceta rítmica que con admirable espíritu iconoclasta y desenfadado emerge como original protagonista en el primer cuarto del siglo actual, más emparentada con el primitivo ritmo libre y flexible de la música, ceñido a la palabra, que con las periodicidades acentuales que los siglos de lenguaje tonal habían establecido y a las que nos habían habituado.

A esos largos fragmentos musicales atenidos a un único compás, sucede, como en el caso de Strawinsky, el cambio insistente de metro que no permita la percepción de ninguna constante de acentuación.

Los propios metros —compases— dejan de ser en la obra de muchos compositores las entidades así cualitativas como cuantitativas que eran; es decir, que si a nosotros el enunciado de un compás nos sugiere no sólo un número de figuras, sino sobre todo, una determinada acentuación de éstas, hablando, claro es, en líneas generales, tal idea debe ser revisada en muchos casos en los que el músico los utiliza —los compases— como un mero guarismo que indica la presencia de líneas divisorias tras un determinado número de figuras, si bien, lo que entre éstas se contiene ofrece desde el punto de vista tónico aspectos muy diversos y aún contradictorios respecto al «arquetipo» de compás usual, y que se hace explícito en su estructura interna por un uso amplio de articulaciones y por una especial forma gráfica de agrupar las figuras fuera de los «pulsos» que nos eran familiares.

Por poner un ejemplo, un compás de compasillo que tan bien hemos conocido en su presentación arquetípica de cuatro negras desglosables en relación binaria en figuras menores —corcheas, semi, etc.— conservando tanto las partes de compás cuanto sus divisiones una determinada acentuación, con las solas incidencias que podían provocar momentos sincopados, grupos de valoración especial, puede aparecernos absolutamente fuera de este ordenamiento, bien sea por acentuación atípica de sus figuras



o por agrupamiento de éstas en forma muy diferente a lo que parece sugerirnos tal compás

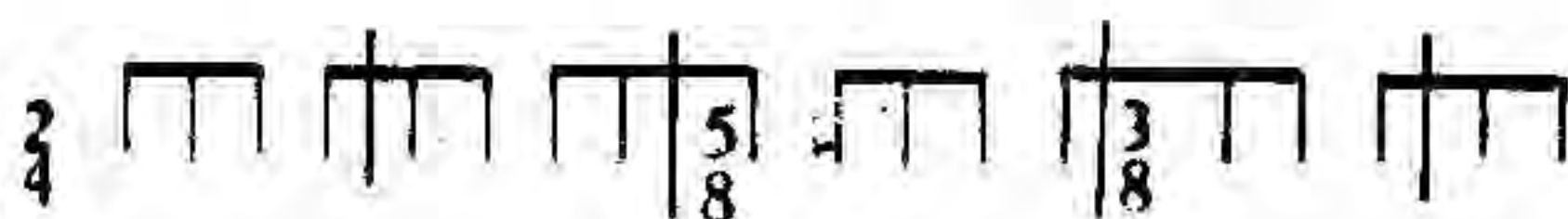


permaneciendo así de éste solamente el aspecto que se refiere al número de figuras que contiene, usando incluso de grupos que se instalan sobre la línea divisoria



Uso que, a pesar de lo inusual puede resultar más claro que la escritura convencional si la estructura rítmica aparece así más clarificada.

Por ejemplo, Strawinsky en su «Chant du Rossignol» utiliza esta forma de escritura para indicar, en una de las partes un ostinato de tres corcheas



Y parece que éste de los ostinatos y las polimetrías es uno de los hechos que, dada su frecuencia en la música de nuestros días provoca, por la presencia de varios ritmos que conservan su personalidad dentro del conjunto, la necesidad de mantener su articulación claramente, ocasionando una contradicción con el metro imperante.

Otro ejemplo similar al indicado arriba aparece en la «Historia del soldado» del propio Strawinsky en las marchas —inicial y segunda parte— aparece un ostinato en el contrabajo que si, al principio, está en total conformidad con el compás de $\frac{2}{4}$



Esta breve adición hace que esos ritmos pierdan su apariencia sencilla para provocar unos valores que al pretender una flexibilidad rítmica, la exigen al mismo tiempo del intérprete.

Messiaen nos dice que más allá de la variedad de metros de la Grecia antigua y de los neumas del canto llano, brillantemente estudiados por Maurice Emmanuel y Dom Mocquereau, respectivamente, su pretensión es reemplazar la noción «compás» y «tiempo» —pulso—, por el *sentimiento* de un valor breve, (la semicorchea, por ejemplo) y de sus multiplicaciones libres, lo que nos llevará a una música más o menos no medida (en el sentido de no medida dentro de un compás regular, ya que en varios momentos alude al respeto estricto que el intérprete ha de mostrar hacia los valores escritos).

Estas ideas en gran medida apoyadas en tablas rítmicas hindúes del siglo XIII y las elaboraciones de los ritmos por aumentación, disminución, etc. dan una variedad rítmica tal y en tal manera flexible que se hace imposible sin desvirtuarlos meterlos dentro de un compás.

También Messiaen, en la obra citada se hace problema de cómo escribir estos ritmos y alude diversas formas:

1) Escribir los valores exactos prescindiendo del compás y conservando solamente la línea divisoria para señalar los períodos y dar término al efecto de las alteraciones.

Dice ser ésta la forma mejor para el compositor ya que se ajusta exactamente a su concepción musical; adecuada para intérprete solo o pequeño grupos.

Los intérpretes que se sientan incómodos por los ritmos pueden contar mentalmente todos los valores breves —semicorcheas por ejemplo— pero solamente al comienzo de su trabajo ya que tal proceder puede hacer pesante la ejecución... *Deberán enseguida conservar en ellos el sentimiento de los valores, sin más.*

2) En la orquesta, dice, las cosas se complican. Cuando todos los ejecutantes hacen los mismos ritmos y estos se ajustan a compases normales, se pueden acumular los cambios de compás, si bien resulta fatigoso para el director.

3) Una tercera forma, también esta para la orquesta cuando todos los ejecutantes hacen los mismos ritmos pero éstos no «entran» en compases normales. Una cifra al frente de cada compás indicando el número de batidos,

batidos que pueden ser iguales o no en duración. Será menester, dice, recurrir a signos rítmicos para indicar la duración exacta (2).

4) Dice ser ésta la más fácil para los ejecutantes ya que no modifica sus hábitos y consiste en insertar en un compás de frecuente uso un ritmo que no tiene ninguna relación con tal compás. Este procedimiento, explica, es indispensable cuando se trata de hacer ejecutar por varios músicos una superposición de ritmos complicados y muy diferentes unos de otros. Para producir el efecto deseado bastará multiplicar las indicaciones de ligaduras, de matices y, sobre todo de acentos, allí donde se los quiere exactamente. Esta notación es falsa, explica Messiaen, por que está en contradicción con la concepción rítmica del compositor, pero si los ejecutantes observan correctamente los acentos indicados el oyente percibe el ritmo auténtico.

Ilustran más claramente que las palabras los ejemplos que presenta de un fragmento rítmico escrito según su propia concepción

De «Liturgia de cristal»

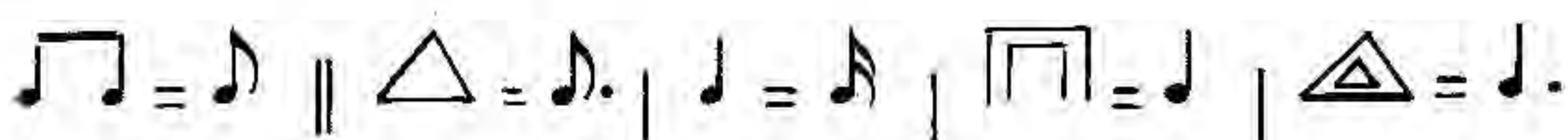


y el mismo inscrito dice «en un compás falso» con acentuación exacta.



Si me he detenido tan largamente en las precisiones rítmicas que de su obra da Olivier Messiaen es porque pienso que en este trabajo publicado en 1944 y en

(2) Messiaen hace aquí alusión a unos signos rítmicos convencionales inventados por el director de orquesta Roger Désormière.



el que recoge ejemplos de gran número de sus obras escritas con anterioridad, de alguna manera resume los eventos rítmicos producidos hasta ese momento y sirve de punto de apoyo al entendimiento de lo que sucede tras su aparición.

Dos ideas me parece básico señalar de toda esta larga explicación:

- La flexibilidad rítmica alejada de los patrones conocidos.
- Las sugerencias de ejecución buscando la *sensación* de estos pulsos de valores variados para conseguir una interpretación tan sutil cuanto precisa.

Porque, y esto conviene subrayarlo, estamos hablando de ritmos escritos con valores precisos, no tocando aquí el mundo, también muy presente en nuestros días de valores sujetos a expresiones cronométricas (3", 5", etc.) o a los signos que representan tales duraciones de segundos, ni a la escritura espacial donde es la relación espacio-tiempo la que establece las duraciones, escrituras estas, por su naturaleza más aleatorias e imprecisas.

La búsqueda de los compositores en el terreno rítmico y de su escritura, supera cualquier idea que podamos imaginar. Hay, tal vez, un momento de máxima efervescencia en la década de los sesenta, en la que ya, en ocasiones la sutileza rítmica, los enfrentamientos de ritmos distintos dentro de una amplia textura sonora y en velocidad alta, resulta más sugestiva en la partitura que perceptible en la audición.

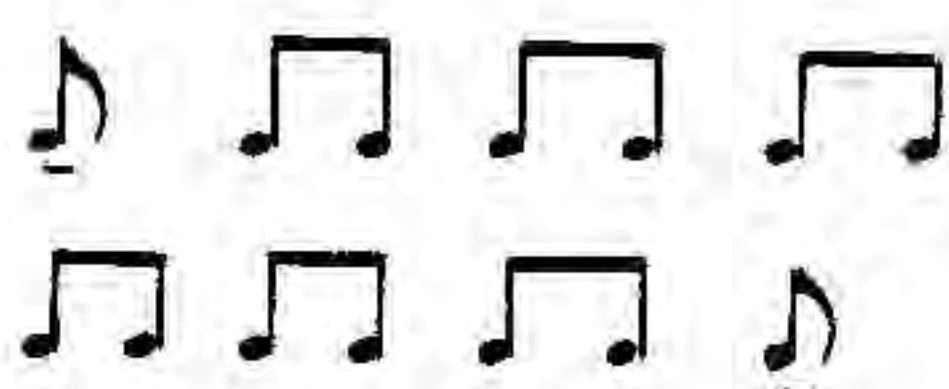
Era la experiencia necesaria, la ebullición que precede al sedimento que hace permanente lo que se considera más válido.

En esta búsqueda los compositores han alumbrado nuevos compases, como aquéllos en los que, a un metro convencional se le añade una fracción

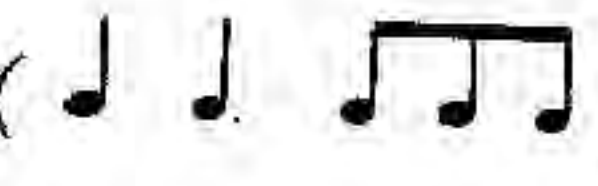
$$\frac{3}{4} \frac{1}{2} \quad \frac{2}{4} \frac{1}{4} \text{ etc.}$$

diferenciándolos de aquellas entidades métricas cuya suma de valores es igual a la de éstos.

Tal $\frac{7}{8}$ con siete corcheas igual que $\frac{3}{4} \frac{1}{2}$. Su diferencia estriba, sin embargo, en que mientras $\frac{7}{8}$ indica, en principio, una distribución de figuras $\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{.} \text{ó} \text{♪} \text{.} \text{♪} \text{♪} \text{ó} \text{♪} \text{♪} \text{.} \text{♪}$ en $\frac{3}{4} \frac{1}{2}$ se entiende que esa fracción añadida tendrá dentro del compás una presencia fija e individualizada, generalmente al comienzo o al final.



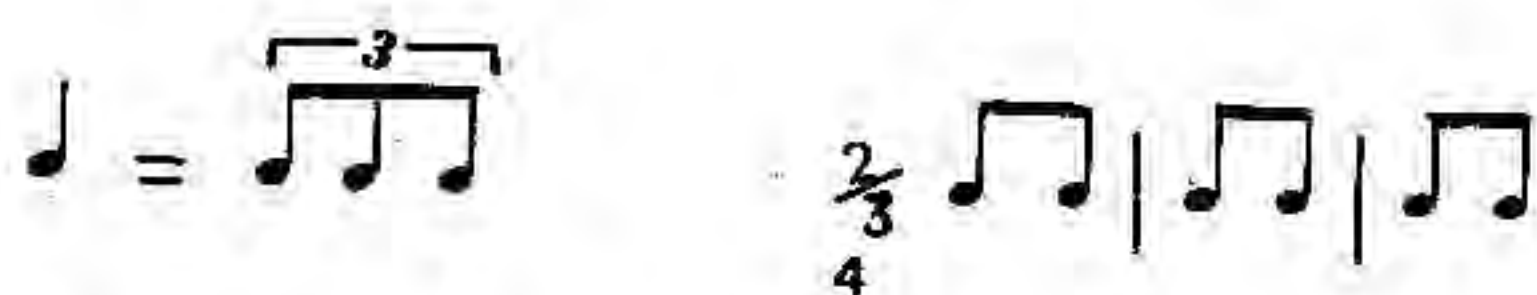
Son estos compases similares a los compases mixtos formados por la suma de dos o más, y usados por amplio número de autores; así por ejemplo P. Boulez $\frac{3}{16} +$

$\frac{4}{8}$ () Varèse $\frac{2}{4} + \frac{3}{8}$ () Berio $\frac{6}{8} + \frac{1}{16}$

() o infinidad de otros usados por múltiples autores.

Usando también de fracciones si bien en forma harto más compleja aparece por ejemplo en «Le Marteau sans maître» de Pierre Boulez un compás $\frac{2/3}{4}$ que requiere algún comentario.

Se trata de imaginar las corcheas de un tresillo dentro de la velocidad metronómica establecida para la negra, y ejecutar sólo dos corcheas de tal tresillo. Es decir, que cada una de esas corcheas no tendrá el valor normal de media negra, sino de un tercio, tal como corresponde al valor de la corchea de tresillo



(cada una de estas corcheas con la duración de corchea de tresillo).

Aunque no sólo aparecen en Boulez y algún otro compositor usa relaciones aún más complejas ($\frac{4/5}{4}$) no han sido tratados tales compases en este volumen.

Los grupos de valoración especial ocupando una fracción, uno o varios pulsos, dentro de compás o entre dos o más, grupos dentro de otros grupos, etc., son de frecuente utilización y de especial complejidad en ocasiones, apareciendo también como un sonido «suelto» dentro del grupo completado con silencios como en este fragmento de «La terra e la compagna» de Luigi Nono

Solo $\text{♩} = 66$
mf *p* *mp*
 Tu-- non sai-----bocca chiusa

1 *mp* *p*
 u----- o-- le--

Tenor 2 *mp* *p*
 a----- col-

3 *mf*
 li-

4 *mp*
 ne-

Todo un mundo de novedades que rompe un plácido discurrir rítmico de siglos.

Es claro que las formas de trabajo, consecuentes con los problemas a tratar deben asimismo adecuarse.

No hay que decir, por sabido, que generar en el músico incipiente un sentido y una sensación de pulso regular, sigue siendo indispensable, pero al lado de esto será imprescindible irle despertando su *sensación* de pulsos diferentes, aprovechando la enorme facilidad del niño para adecuarse a cualesquiera supuestos bien desarrollados y ordenadamente trabajados.

Y es que, al igual que hemos insistido en volúmenes anteriores en la inconveniencia de aplicar la subdivisión en aquellos casos en que no está indicada, porque hacerlo supone, —por ejemplo en los compases de unidad ternaria— hurtarle la rica sensación de flexibilidad y redondez de estos ritmos, de la misma manera el proceder a la interpretación de pulsos desiguales por la multiplicación

de figuras es, como ya Messiaen nos ha explicado, una forma precaria de afrontarlo pues que necesariamente provoca un apesadumbramiento y una cuantificación fría e inexpresiva que le aleja de la deseada fluidez.

Si jugamos con valores distintos con estructuras aperiódicas, bien en relación 1-2

$$1 = \text{♪} (\text{♩} \text{♪})$$

$$2 = \text{♪} (\text{♩} \text{♪})$$

111 221111 222 122 11222 etc.

en relación 2-3

$$2 = \text{♪} (\text{♩} \text{♪})$$

$$3 = \text{♪} \cdot (\text{♩} \text{♪} \cdot)$$

22 3333 222 333 22 3 222 etc.

en relación 1-3

1111 333 11 333 11111 333 111 111 33 etc.

en la mezcla de las tres

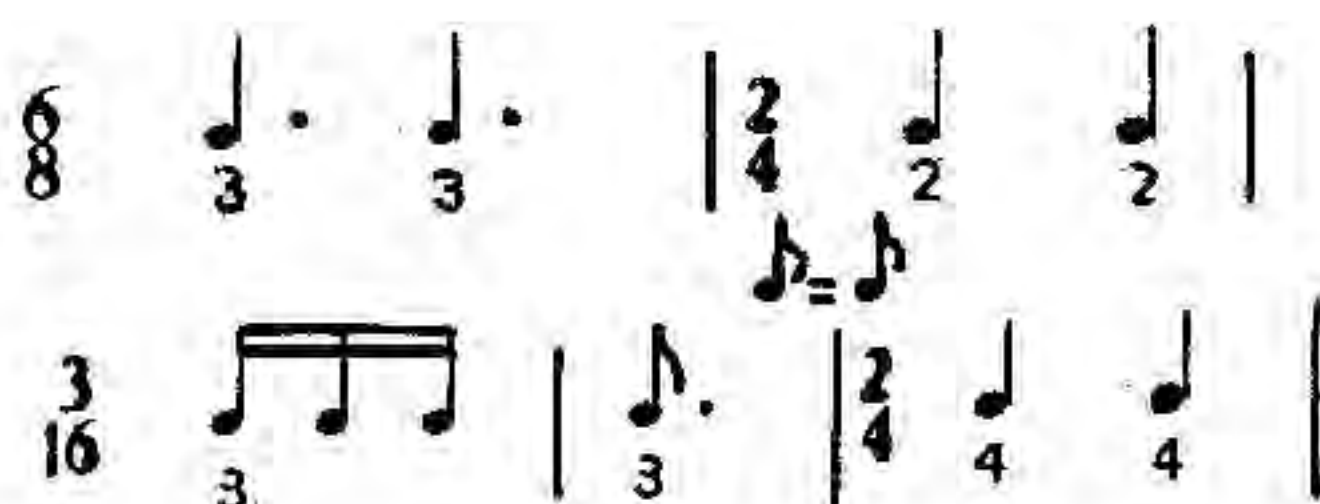
222 1111 332 33 11 22 111 333 111 33 1111 22 etc.

Otro tanto con el 4

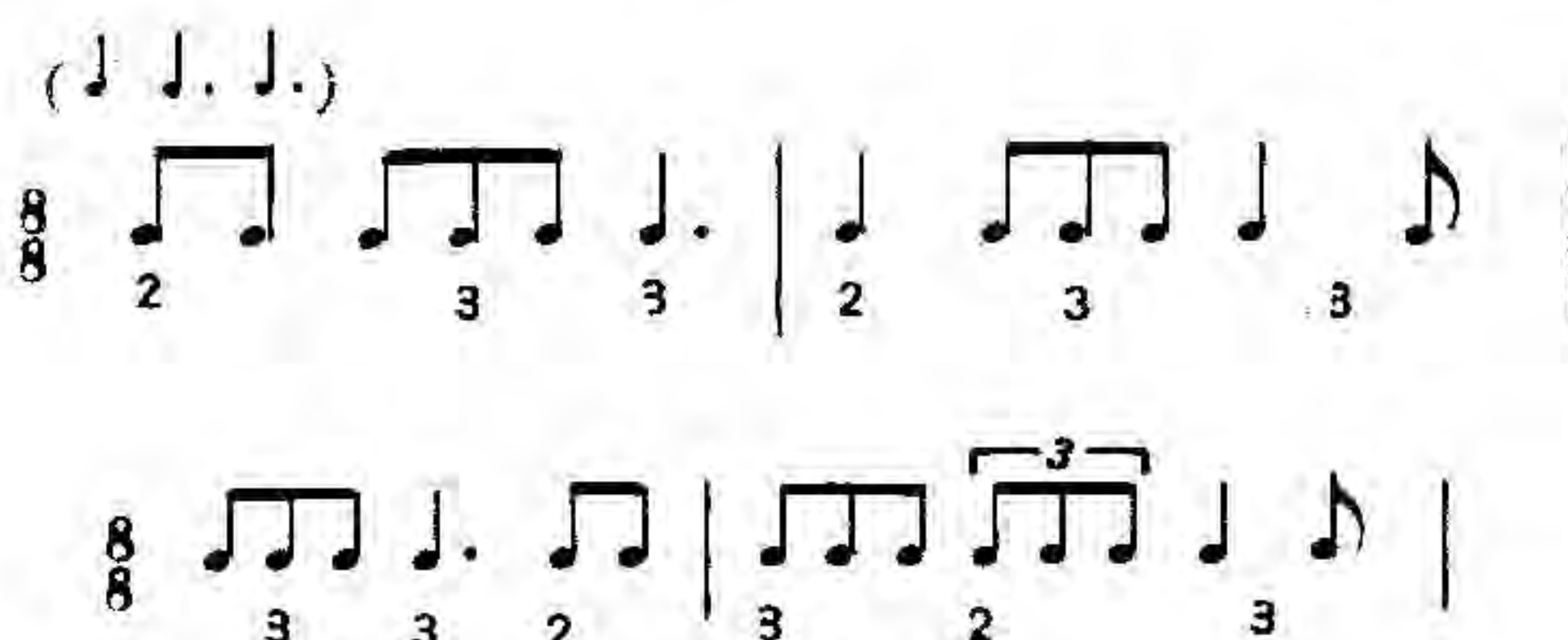
insisto, buscando no sólo la precisión de los valores sino la *sensación* interna de los mismos que aflore cuando la situación lo requiera.

Si pensamos un poco en la utilidad de provocar tales *sensaciones* veremos que:

- a) Son aplicables a todas las situaciones donde un cambio de compás establece una relación de figura igual.



- b) A los compases irregulares cuyos pulsos son desiguales, desarrollados o no en estructuras fijas.



- c) A los compases antes aludidos en los que aparece una fracción añadida.



- d) A los ritmos que, como explica Messiaen en el punto 4.º son insertados en un compás de uso frecuente sin adecuarse a su estructura.

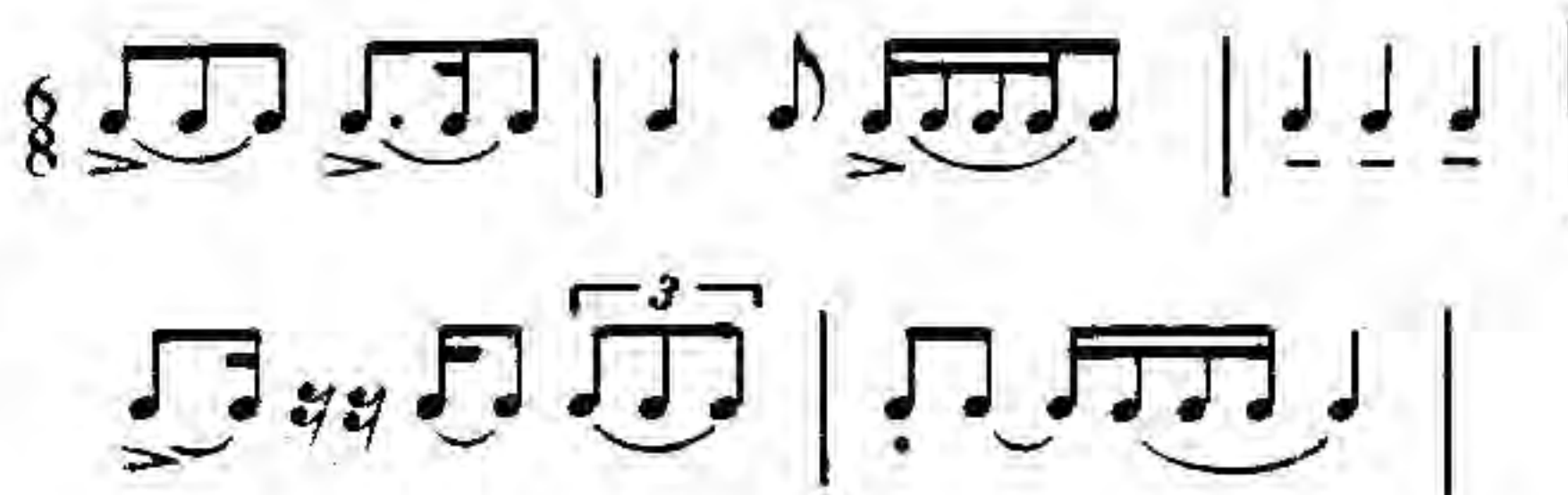


Y también a aquéllos que, escritos sin compás, deben ser respetados así en su duración como en su articulación.



No parece en absoluto deseable que allí donde aparecen ritmos que, bien de forma eventual o constante, no están adaptados al compás en el que se inscriben, se piensen con los mismos esquemas aplicables cuando el ritmo es el genuinamente vinculado al metro en cuestión.

Por poner otro ejemplo que aclare más estas situaciones, si en un compás de $\frac{6}{8}$ aparecen ritmos cuya escritura y articulación se presenta como binaria, resulta contradictorio y máximamente complicado aplicarle los acentos marcados por el autor si seguimos pensando en la acentuación «tipo» del compás:



Aquí todo se simplifica si, a partir del tercer compás lo pensamos como $\frac{3}{4}$ (o sensación de 2 en vez de 3) ya que los ritmos escritos y su articulación quedan perfectamente adecuados a este compás, mientras resultaría difícil, y, lo que es peor, absurdo e innecesario superponer en la mente ese ritmo a la estructura, pulsos, acentos, etc de $\frac{6}{8}$ luchando con nosotros mismos para obtener, probablemente, resultados harto discutibles.

Aunque pertenezca al reino de Perogrullo y ante preguntas tales como ¿y ésto, como se *marca*?, habría que decir que los ritmos no importa marcarlos, sino *medirlos*; interpretarlos con la duración y acentuación que nos permitirá su correcta ejecución e identificación.

Podemos tener la tentación de pensar que el solfeo se complica estérilmente. Lo cierto es que nos corresponde ser notarios de una realidad musical que

existe y de la cual no podemos prescindir a la hora de pretender una formación e información del alumno adaptada a los tiempos.

En ocasiones los profesores tendemos a extrapolar la dificultad que un aspecto cualquiera representa para nosotros como consecuencia de una educación sensiblemente más limitada, con la dificultad que el mismo hecho bien planteado puede representar para el alumno. Este, afortunadamente está en disposición de superarnos si le damos los medios de entender y resolver los problemas.

Así, en este volumen, amén de resúmenes de materias ya tratadas aparecen ejercicios en compases irregulares —partes desiguales— con estructura fija o variable y con uso de grupos de valoración especial. Algunos de estos ejercicios aparecen con una línea para percutir lo que provocará una «atención bifurcada», situación que, de hecho, se produce en cualquier práctica instrumental. El hecho de percutir con valores diferentes puede ir generando también las sensaciones de que tanto hablamos.

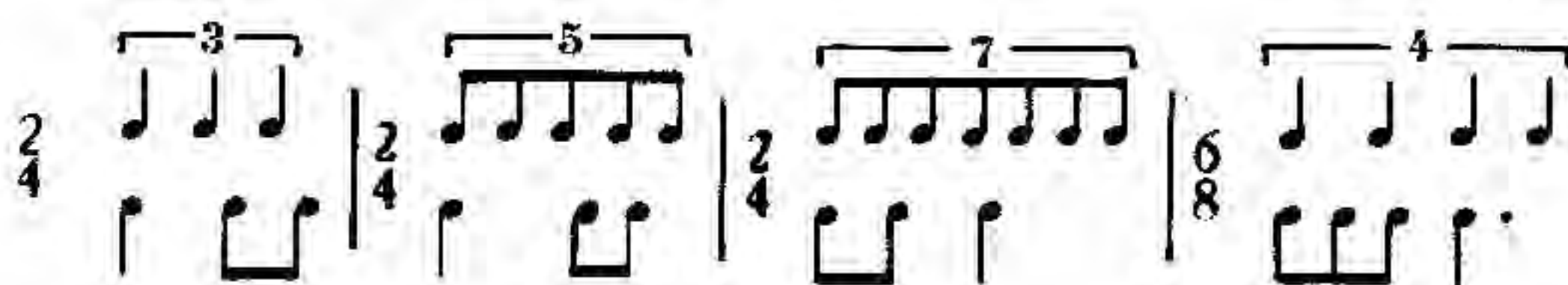
También la presencia insistente de grupos de valoración especial, en ocasiones con otros grupos dentro del principal.

Diferentes equivalencias estableciendo la relación entre dos compases. Puntos a pensar éstos ya que tales equivalencias pueden provocar, según los casos aceleración o desaceleración del tiempo.

Una frecuente presencia de ritmos sincopados es el problema que plantean otro bloque de trabajos donde, claro es, se siguen produciendo supuestos contemplados en los ejercicios anteriores.

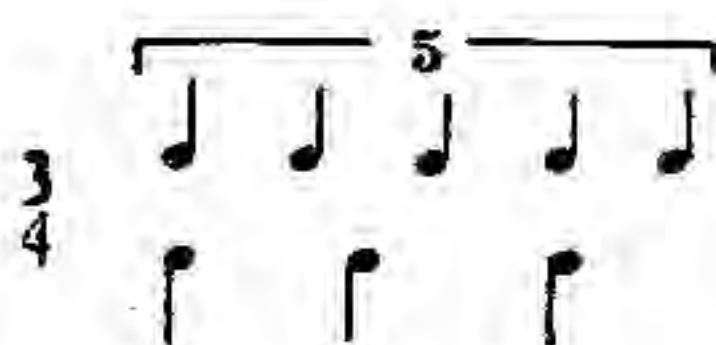
El ostinato se hace presente como una línea rítmica a percutir simultáneamente con la lectura de los correspondientes ejercicios.

Esto provoca, en ocasiones enfrentamientos de ritmos



lo que deberá ser cuidadosamente considerado. Este tema ya sucintamente

explicado en el tercer volumen debe ser trabajado en la misma forma indicada allí, es decir, buscando el múltiplo común de los dos valores en oposición



$$3 \times 5 = 15$$



Esto nos permitirá, convirtiendo en tresillo cada nota del grupo del cinco, saber dónde percute exactamente cada parte del $\frac{3}{4}$ que será, claro, cada 5 figuras

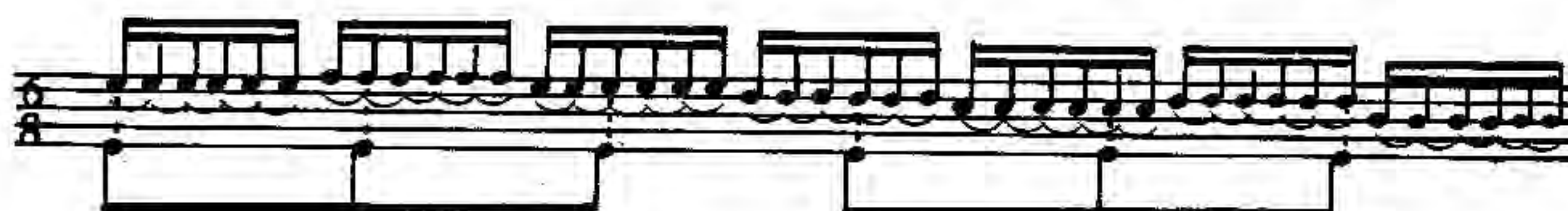


O un caso más complejo para que pueda servir de ejemplo para otros similares.



$6 \times 7 = 42$, múltiplo común. Convertimos en seisillo cada corchea del grupo de 7.

Cada 7 de estas figuras percutirá una corchea regular del $\frac{6}{8}$.



Yo aconsejaría estudiar sobre el papel y realizar lentamente cada uno de estos problemas para, una vez clarificados los puntos donde han de percutir, pulsos o tercios, etc., ejecutarlo a su velocidad no dejando ya ni al azar ni a un presunto «instinto» la correcta interpretación.

La alternancia de compases, manteniendo como constante $\text{♩} = \text{♩}$ es otro grupo de ejercicios que, una vez más conducen a la sensación de pulsos desiguales, al sucederse, no regularmente pulsos de subdivisiones binaria y ternaria.

Los temas anteriores contemplados ahora con articulaciones progresivamente menos coincidentes con los acentos métricos convencionales es el trabajo que plantean los ejercicios 46 y siguientes. De su planteamiento ya hablamos más arriba y son, a mi entender, ejercicios no para hacer como unos más sino para analizar con los alumnos la mejor forma de realización y trabajarlos sin prisa en orden a obtener esa flexibilidad de aplicación de los pulsos variables que en cada caso establezca la articulación independientemente del compás indicado.

Algunos de estos ejercicios están directamente inspirados en ritmos y formas de expresarlos de obras de compositores contemporáneos, especialmente para habituar a unas formas que si en el ejercicio rítmico pueden parecer una pura especulación o una búsqueda estéril de dificultad, tienen presencia en la música de nuestro siglo y es menester conocerlas.

Puede observarse que en algunos grupos de valoración especial aparecen indicaciones tales como

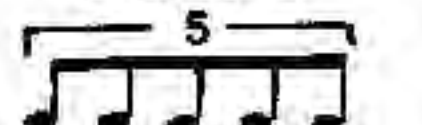
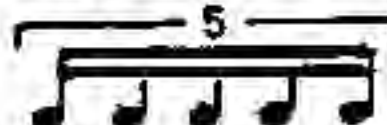
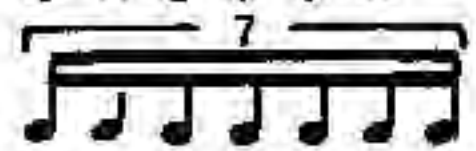
$$\text{— } 5 : 4 \text{ —} \quad \text{— } 7 : 4 \text{ —}$$

Es una manera de clarificar lo escrito ya que perdida en ocasiones la estructura «tipo» del compás —cuando éste existe— y dado la diversidad de formas adoptadas por los compositores a la hora de escribir los grupos de valoración especial, formas no homologadas —a veces por reducción, otras por ampliación— con esa escritura nos indican las figuras contenidas en el grupo y a cuántas de su misma duración sustituyen.

A propósito de este tema y dado que la tendencia más generalizada o, cuando menos, la que se pretende generalizar es la de escribir los grupos de valoración especial por ampliación, a tal forma me he acogido, lo que quiere decir

que, por ejemplo un dosillo en un pulso ternario (♩.) aparecerá escrito $\overline{\text{♩}^2\text{♩}}$

o en el mismo valor, un cuatrillo será de corcheas y no de semicorcheas y así sucesivamente hasta que el grupo alcanza el siguiente valor regular

Valor regular		Valor regular	
			
Valor regular		Valor regular	
			
			
Valor regular			
			
	etc.		etc.
		Valor regular	

Los compases con fracción añadida cuyo comentario quedó hecho arriba y unas pequeñas muestras de ritmos sin compasear cierran el contenido de este volumen.

Sobre el momento de su utilización quisiera hacer la sugerencia de que el ordinal que identifica a este texto respecto a los anteriores —cuarto en este caso— no significa que deba trabajarse en el curso de igual orden numérico.

Dependiendo del nivel de los grupos, labor realizada previamente, etc., podrá ser trabajado parcialmente en 4.º curso (el 3.º volumen bien realizado cubre con pocas incorporaciones el 4.º curso además del 3.º, como en parte, el 2.º volumen puede cubrir aspectos del 3.º curso-, podrán trabajarse en el 5.º curso desde luego, tendiendo, más que a pasar hojas a resolver con calma los aspectos planteados lo que dará al alumno los medios que le permitan afrontar los problemas que le surjan, no ya en su etapa solfística, sino en su vida profesional futura.

A eso hay que tender. No a aprender unas lecciones sino a comprender unos problemas y formas de solventarlos cualesquiera que sean las situaciones en que se los encuentre.

La partitura donde los problemas toman cuerpo musical y artístico es el punto de obligada referencia. Si al acudir a ella pueden verse los aspectos rítmicos más clarificados por el trabajo del Ritmo y Lectura 4, éste habrá cumplido el objetivo que pretende.

Madrid, febrero de 1989

Ejercicios resumen de materias ya tratadas

$\text{♩} = 60 \text{ ca}$

X 1

4

5

2

$\text{♩} = \text{♩}$

3

$\text{♩} = \text{♩} (\text{♩} . \text{♩} . \text{♩})$

3

$\text{♩} = \text{♩}$

$\text{♩} = \text{♩}$

3

$\text{♩} = 70$

X 2

6 3 3 3

5 3

$\text{♩} = \text{♩ prec.}$

2 2

7

$\text{♩} = \text{♩} (\text{♩. ♩ ♩})$

♩ = 68 aprox.



♩ = ♩ . prec.



♩ = ♩ (a2)



♩ = ♩ (♩ ♩ ♩ .)



♩ = ♩ .



$\text{♩} = 68 \text{ aprox.}$



$\text{♩.} = \text{♩} \text{ prec.}$



$\text{♩} = \text{♩} (\text{♩. } \text{♩})$



$\text{♩} = \text{♩}$



$\text{♩} = \text{♩}$

$\text{♩} = \text{♩}$





Compases de partes desiguales —irregulares— con estructura variable y empleo de grupos de valoración especial

$\text{♩} = 72$ ($\text{♩} = 108$)

× 7

> 8

$\text{♩} = 68$

$\text{♩} = 51$ ($\text{♩} = 68$ $\text{♩} = 102$)

X 9



⑩

10

 $\text{♩} = 68$ 

11 $\text{♩} = 72$

Exercise 11 consists of four measures. The first two measures are on a single staff, and the next two are on a second staff. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 72. The first staff contains measures 1 and 2, with a slur over the first four notes. The second staff contains measures 3 and 4, with triplets and slurs.

12 $\text{♩} = 66 \text{ aprox.}$

Exercise 12 consists of four measures. The first two measures are on a single staff, and the next two are on a second staff. The key signature has two flats (Bb, Eb). The tempo is marked as quarter note = 66 approx. The first staff contains measures 1 and 2, with a slur over the first four notes. The second staff contains measures 3 and 4, with triplets and slurs.

13 $\text{♩} = 62 \text{ aprox.}$

Exercise 13 consists of four measures. The first two measures are on a single staff, and the next two are on a second staff. The key signature has two sharps (F#, C#). The tempo is marked as quarter note = 62 approx. The first staff contains measures 1 and 2, with a slur over the first four notes. The second staff contains measures 3 and 4, with triplets and slurs.

14 $\text{♩} = 70$

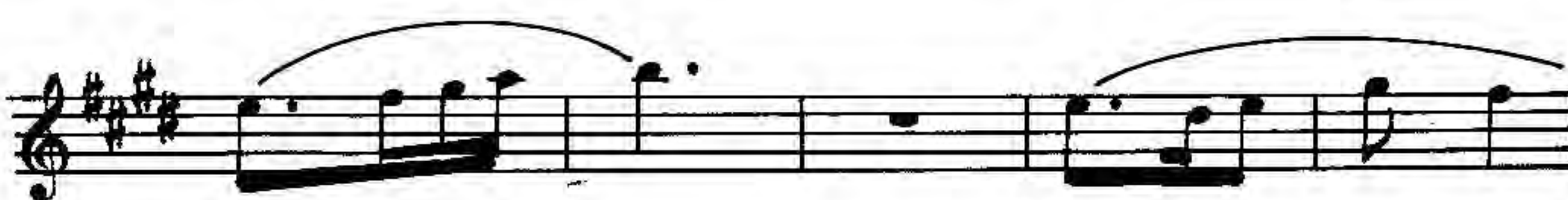
Musical score for system 14, measures 1-6. The system consists of six staves. The first staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 7/8 time signature. It contains a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The second staff is a single line with a few notes. The third staff continues the melody with various note values and rests. The fourth staff is another single line. The fifth staff continues the melody. The sixth staff is a single line. The system ends with a double bar line.

15 $\text{♩} = 72$

Musical score for system 15, measures 7-12. The system consists of six staves. The first staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 7/8 time signature. It contains a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The second staff is a single line with a few notes. The third staff continues the melody with various note values and rests. The fourth staff is another single line. The fifth staff continues the melody. The sixth staff is a single line. The system ends with a double bar line.



Amplio uso de grupos de valoración especial



19 $\text{♩} = 80$

♩ = 80

♩. = ♩ prec.

♩. = ♩

♩ = ♩. prec.

$\text{♩} = 52 \text{ aprox.}$

20

The musical score for guitar, page 32, begins at measure 20. The tempo is marked as quarter note = 52 approx. The music is in D major (two sharps). The notation includes treble clef, key signature of two sharps, and various note values and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Slurs connect groups of notes. Triplet and quintuplet markings are present over specific note groups.

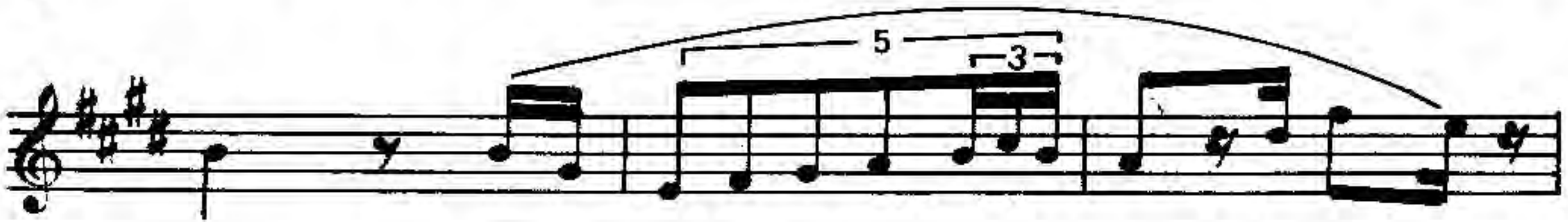
$\text{♩} = 100 \text{ aprox.}$

21



$\text{♩} = 66$

22



23 $\text{♩} = 94$

The musical score for exercise 23 is written on eight staves. The first staff begins with a circled number 23 and a tempo marking $\text{♩} = 94$. The music is in 2/4 time and B-flat major. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, often grouped with slurs. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above specific notes. There are several triplet markings (3) and one sextuplet (6). The exercise concludes with a double bar line on the eighth staff.

(1) Realizar también este ejercicio pensando aquí como equivalencia $\text{quarter note} = \text{quarter note} \cdot \text{prec.}$

♩. = 46

(25)

3

3

3

3

3

3

3

3

♩ . = 56

(26)

3

3

3

3

3

3

♩ . = 48

27

3

6

6

3

3

6

6

6

6

6

6

♩ = 93

28

(1)

29 $\text{♩} = 93$

30 31 32 33 34 35 36 37 38

39

30 $\text{♩} = 52$

The musical score is written on a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). It begins with a measure number of 30 and a tempo marking of $\text{♩} = 52$. The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Slurs are used to group notes across measures. The music features a mix of eighth, sixteenth, and quarter notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The final measure of the seventh staff ends with a double bar line.

31 $\text{♩} = 78$

The musical score for exercise 31 consists of seven staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The tempo is indicated as $\text{♩} = 78$. The exercise includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, triplets, sextuplets, and a quintuplet, all connected by slurs. The exercise concludes with a double bar line.

(1) Realizar también con las equivalencias $\text{♩} = \text{♪}$ prec.

Insistencia en sincopas

♩. = 56

32

The musical score consists of seven staves of music in 9/8 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature of 9/8. The tempo is marked as ♩. = 56. The score is numbered 32 at the beginning. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures with syncopation, indicated by the title and the placement of notes. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and fingerings (e.g., 2, 3, 2). The final staff ends with a double bar line.

$\text{♩} = 56$

33

Musical score for piano, measures 33-42. The score is written on ten staves in treble clef, 2/4 time. The tempo is marked $\text{♩} = 56$. The key signature has one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Slurs and ties are used to connect notes across measures. Measures 35 and 36 contain triplets, indicated by a '3' over the notes. Measure 37 includes the instruction 'prec.' (precise) with a note. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 42.

Resumen y desarrollo de materias anteriores.
Grupo de valoración especial y sincopas

34

$\text{♩} = 42$

The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 12/8 time signature. A tempo marking indicates a quarter note equals 42 beats per minute. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including numerous triplets and sextuplets, and syncopated rhythms. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The piece concludes with a double bar line on the tenth staff.

35 $\text{♩} = 42$

The musical score is written on a single treble clef staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. A tempo marking of $\text{♩} = 42$ is present. The score consists of nine measures. The first measure contains a half note G4 and a half note F#4. The second measure contains a half note E4 and a half note D4. The third measure contains a half note C4 and a half note B3. The fourth measure contains a half note A3 and a half note G3. The fifth measure contains a half note F#3 and a half note E3. The sixth measure contains a half note D3 and a half note C3. The seventh measure contains a half note B2 and a half note A2. The eighth measure contains a half note G2 and a half note F#2. The ninth measure contains a half note E2 and a half note D2. The piece concludes with a double bar line.

36 $\text{♩} = 56(a1)$

37 $\text{♩} = 50$

38 $\text{♩} = 60 \text{ aprox. (a1)}$ (por 6) (1)

5

5:4

3

4

5:4

3

(por 5 6)

3

5:4

3

4

(1) Indicaciones y ritmo dados por P. Boulez en «Le Marteau sans maître».

Lectura sobre «ostinatti» percutidos

♩ = 66 aprox.

39

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in 2/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as approximately 66 beats per minute. The score consists of 12 measures, grouped into six pairs, each pair featuring a melodic line and a corresponding rhythmic ostinato line. The melodic line includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. The ostinato line is a continuous sequence of eighth notes. The score includes several triplets (marked with a '3') and quintuplets (marked with a '5'). The piece concludes with a double bar line.

$\text{♩} = 60 \text{ aprox.}$

40

Measures 40-49. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The treble staff contains the main melody, and the bass staff contains the accompaniment. The melody includes several ornaments: a triplet in measure 41, a quintuplet in measure 42, a quintuplet in measure 43, a triplet in measure 44, a quintuplet in measure 45, a septuplet in measure 46, a septuplet in measure 47, and a triplet in measure 48. The piece concludes with a double bar line at measure 49.

41 $\text{♩} = 60$

The musical score consists of five systems, each with a treble staff and a bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The measures are numbered 41 through 45. Measure 41 features a long melodic line in the treble staff and a bass line of eighth notes. Measures 42-45 contain various musical notations including triplets, quintuplets, and a septuplet, all marked with brackets and numbers 3, 5, 5, 4, and 7 respectively. The bass line consists of eighth-note patterns.

42

42 43 44 45 46 47 48 49

Alternancia de compases

43 $\text{♩} = 76$

44 $\text{♩} = 74 (\text{♩} = \text{♩})$

$\text{♩} = 68 (\text{♩} = \text{♩})$

45

The musical score is written on seven staves. The first staff is marked with the number 45. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is indicated as quarter note = 68 (half note = quarter note). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music continues across seven staves, ending with a double bar line. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Insistencia en articulaciones y ritmos no coincidentes con acentos métricos convencionales $\text{♩} = 72$

46

Measures 46-55. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, triplets, and quintuplets. Measure 46 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. Measures 47-55 continue with complex articulations and groupings. Measure 55 ends with a double bar line. The tempo is marked as quarter note = 72.

47 $\text{♩} = 72$

Measures 47-54. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, triplets, and slurs. Measure numbers 47 through 54 are indicated at the start of each line. A tempo marking of quarter note = 72 is present at the beginning.

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 3/4 time. The score consists of 11 staves. The tempo is marked "♩ = 62". The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with rests and accidentals. There are also some performance markings like "prec." and "4". The score is written in a single system, with the first staff starting at measure 48.

49 $\text{♩} = 70$

Measures 49-57. Key signature: two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers 49 through 57 are indicated at the start of each line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Trills are marked with 'tr'. A 'prec.' (previous) marking is present above measure 52. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 57.

♩. = 80

50

♩. = ♩ prec.

51 $\text{♩} = 60$

$\text{♩} = \text{♩ prec.}$

$\text{♩} = \text{♩ prec.}$

(1) | |  | |

(1) | |  | |

(1) | |  | |

(1) | |  | |

(1) | |  | |

(1) | |  | |

(1) | |  | |

(1) | |  | |

60

First staff: Treble clef, 4/4 time signature. Key signature: one sharp (F#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. A slur covers the first four measures.

Second staff: Treble clef, 4/4 time signature. Key signature: one sharp (F#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. A slur covers the first four measures. Above the staff, there is a note: $\text{♩} = \text{♩} \cdot \text{prec.}$

Third staff: Treble clef, 4/4 time signature. Key signature: one sharp (F#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. A slur covers the first four measures. Above the staff, there is a note: $\text{♩} = \text{♩} \cdot \text{prec.}$

Fourth staff: Treble clef, 4/4 time signature. Key signature: one sharp (F#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. A slur covers the first four measures. Above the staff, there is a note: $\text{♩} = \text{♩} \cdot \text{prec.}$

Fifth staff: Treble clef, 4/4 time signature. Key signature: one sharp (F#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. A slur covers the first four measures. Above the staff, there is a note: $\text{♩} = \text{♩} \cdot \text{prec.}$

Sixth staff: Treble clef, 4/4 time signature. Key signature: one sharp (F#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. A slur covers the first four measures. Above the staff, there is a note: $\text{♩} = \text{♩} \cdot \text{prec.}$

Seventh staff: Treble clef, 4/4 time signature. Key signature: one sharp (F#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. A slur covers the first four measures. Above the staff, there is a note: $\text{♩} = \text{♩} \cdot \text{prec.}$

$\text{♩} = 70$ aprox.



The musical score consists of seven staves of music in G major (one sharp). The notation includes various techniques and performance instructions:

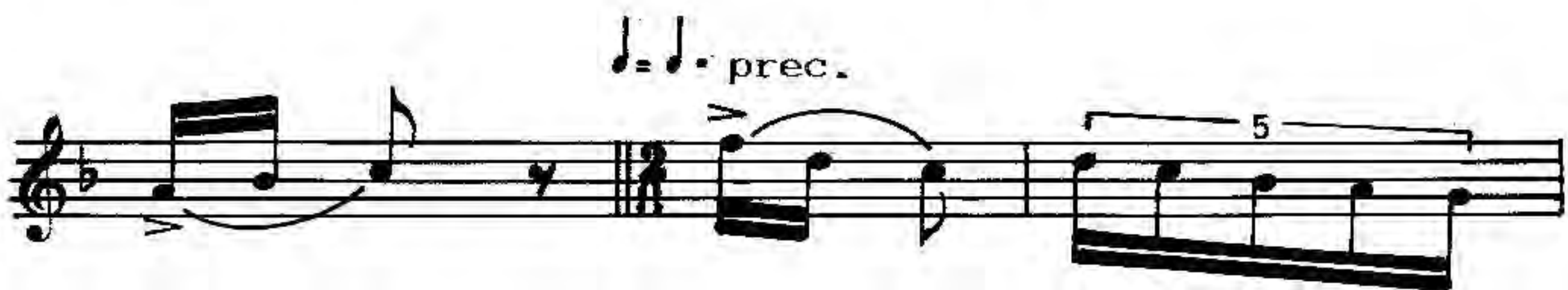
- Staff 1:** A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a series of eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents.
- Staff 2:** A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a triplet of eighth notes, a quintuplet of eighth notes, and a performance instruction "prec." (precise) above a quarter note.
- Staff 3:** A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a quintuplet of eighth notes, a performance instruction "prec." above a quarter note, and a quintuplet of eighth notes.
- Staff 4:** A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a triplet of eighth notes, a slur over a group of notes, and a performance instruction "d. = d." (double) above a quarter note.
- Staff 5:** A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a triplet of eighth notes, a slur over a group of notes, and a performance instruction "d. = d." above a quarter note.
- Staff 6:** A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a triplet of eighth notes, a slur over a group of notes, and a performance instruction "d. = d." above a quarter note.
- Staff 7:** A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a slur over a group of notes, a quintuplet of eighth notes, and a slur over a group of notes.

53 $\text{♩} = 52$

The musical score consists of seven staves of music, each containing measures 53 through 62. The notation includes treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of quarter note = 52. The music is written for a single melodic line. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes, and rests), slurs, and fingerings (1, 2, 3) indicated above notes. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 62.

54 $\text{♩} = 64$

The musical score consists of seven staves of music. The first staff is circled with the number 54. The tempo is marked as $\text{♩} = 64$. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, triplets, and a quintuplet. The seventh staff includes the instruction "prec." (precise).



$\text{♩} = 74 \text{ aprox.}$

55

(1)

(1)



56 $\text{♩} = 74$

56 $\text{♩} = 74$

Ritmos atípicos en compases convencionales

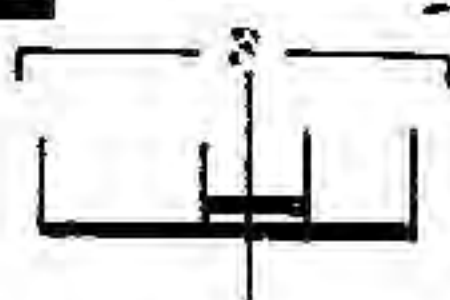
♩ = 66



♩ = 72



(1)



59 $\text{♩} = 74$

60 $\text{♩} = 50$

61 $\text{♩} = 46$

62 $\text{♩} = 52 - 56$

(1)

63 $\text{♩} = 70$

(1) 5- (2) 4-

-5 -4- 3 3 5

64 $\text{♩} = 64 \text{ (a)}$

(1) 5 (2) 4

a) Ritmo inspirado en la Sonata n.º 1 para Piano de Charles Ives.

65 $\text{♩} = 72$ $\text{♩.} = \text{♩ prec.}$

$\text{♩.} = \text{♩.}$

$\text{♩} = \text{♩}$

$\text{♩} = \text{♩}$

$\text{♩.} = \text{♩ prec.}$

$\text{♩.} = \text{♩ prec.}$



$\text{♩} = \text{♩} \cdot \text{prec.}$



Compases de unidad semicorchea

♩ = 92

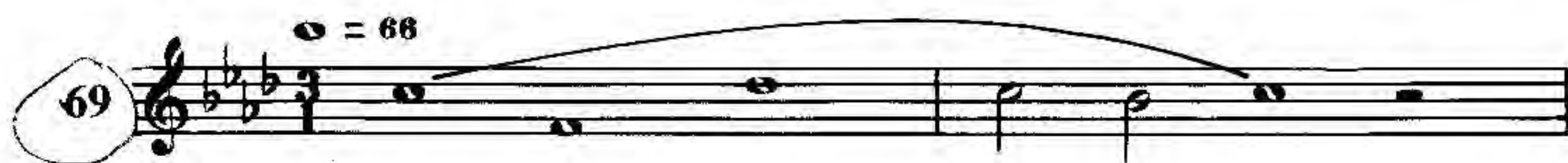
67

(1) puede pensarse: $\frac{8}{16}$ ♩. ♩. ♩.

68 $\text{♩} = 108$

The musical score for 'The Rose Tree' is written for a single melodic line in treble clef, featuring a key signature of one flat (B-flat) and a 2/16 time signature. The tempo is marked as 108 beats per minute. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/16 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The second staff continues the melody, featuring a measure with a triplet of eighth notes. The third staff shows a measure with a triplet of eighth notes. The fourth staff features a measure with a triplet of eighth notes. The fifth staff includes a measure with a triplet of eighth notes. The sixth staff contains a measure with a triplet of eighth notes. The seventh staff concludes the piece with a final measure. The score is presented in a clear, legible format, suitable for a music book or manuscript.

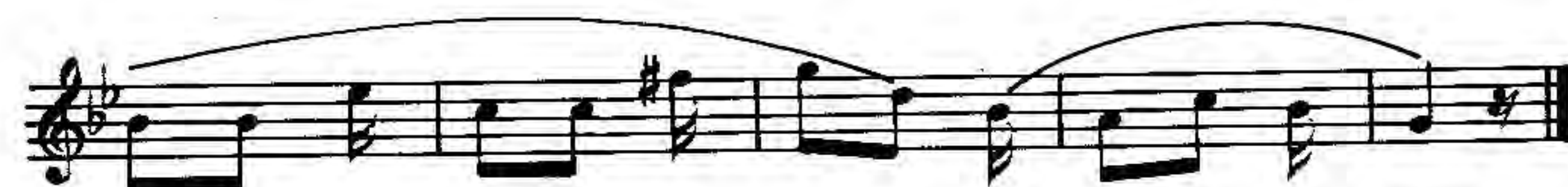
Compases de unidad (pulso) redonda



70 $\text{♩} = 62$

71 $\text{♩} = 96$

Compases con fracción añadida



76

77

78

Ritmos sin compasear

