JOSE LUIS TEMES

TRATADO DE SOLFEO CONTEMPORANEO

Ic

JOSE LUIS TEMES

TRATADO DE SOLFEO CONTEMPORÁNEO

Ic: Entonación

linea

EL CUADERNO IC

Al plantear un trabajo de entonación como el que vamos a seguir en la serie C de este Tratado, hemos tenido siempre presentes los que, a nuestro entender, constituyen los puntos débiles de otros textos didácticos similares.

Primero, preferimos sin duda practicar la entonación aisladamente de la lectura rítmica, con lo que resulta más didáctico trabajar ejercicios de medidas muy sencillas, atendiendo especialmente a la afinación. Segundo, evitar siempre las melodías fáciles y pegadizas, que a la segunda o tercera lectura están ya aprendidas de memoria, por lo que el alumno se suele acostumbrar a «aprender canciones» como si las aprendiera de la radio, pero sin tener conciencia real de la altura de los sonidos que canta y sus funciones. Y tercero: creemos que la mayor dificultad a la hora de entonar reside en conocer las distancias interválicas una a una, en «cómo suenan» los posibles saltos melódicos, aisladamente de los posibles problemas métricos y de su inserción en una melodía determinada. Por ello, trabajamos siempre primero las alturas de las notas sin medida alguna, pudiendo el alumno detenerse en cada intervalo cuanto tiempo necesite para entonarlo correctamente.

Dentro de estos objetivos generales, el cuaderno I C trabaja sólo las escalas de Do M y La m, sin alteraciones accidentales (excepto la posible del VII grado del modo menor) y con medidas muy simples. Complementan este trabajo una serie de melodías populares, otra de melodías originales con las dificultades del curso y varios ejercicios escalonados de introducción al canto coral, que terminan con un coral escrito expresamente por M. Dimbwadyo y que nos sirve de puente con las dificultades del próximo curso.

No debes olvidar trabajar en clase el aspecto inverso al contenido en este cuaderno, o sea la identificación al oído de intervalos y ritmos y su escritura correspondiente. Este trabajo —por medio de los «dictados musicales» —es tan útil como el de entonación que aquí practicamos.

Los ejercicios de lectura sin entonación que se contienen en los cuadernos B, aun siendo importantísimos desde el punto de vista del aprendizaje, no pasan de ser —desde el ángulo artístico— meras prácticas abstractas, pues en ellos no se considera el aspecto fundamental y último del hecho musical que es el sonido real. Para «hacer música», pues, necesitamos dar a estas sílabas convencionales —Do, Re, Mi, Fa, etc.— una entonación precisa que, unida a su aspecto rítmico, nos dé como resultado un auténtico discurso sonoro.

Decía Schumann que el buen músico «debe oír la música con los ojos»[1], con lo que evidentemente señalaba la importancia de poseer una capacidad de entonación que nos permita «oír mentalmente» una partitura sin ayuda de instrumento alguno. No obstante, para aprender la altura de los sonidos y comenzar a identificarnos con sus diversas interrelaciones, puede sernos muy útil —a veces, imprescindible— el ayudarnos con algún instrumento, preferiblemente polifónico. También debemos intentar cantar en la altura real de las notas, con lo que iremos ampliando nuestra tesitura vocal, pues al comienzo casi todo solfista tiene problemas para pasar de la mitad del pentagrama hacia el agudo. Concretamente, las notas Mi, Fa y Sol agudas suelen parecer muy difíciles al recién iniciado en el Solfeo, pero te aseguramos que una voz normal las puede afinar correctamente[2] si poco a poco —nunca debes sobreesforzar la voz— procuras subir hacia esa región del pentagrama. Los progresos en este sentido son más rápidos de lo que te pueda parecer.

Antes de comenzar a trabajar los ejercicios de entonación, te aconsejaríamos que leyeses las breves indicaciones que hacemos sobre el tema en el cuaderno I A (pág. 41.)

Comenzaremos practicando las notas naturales de nuestra escala (concretamente la escala de Do Mayor, aunque quizá aún no conozcas esta terminología) sin preocuparnos de darles ninguna medida. Tómate en cada nota el tiempo que requieras para asegurarte de su localización en la escala y de su correcta afinación. Por otra parte, no te sorprendas si, tras llevar algún rato entonando sin parar, notas cierto cansancio vocal o comienzas a perder facilidad al buscar la entonación precisa de las notas. Si esto te ocurre, descansa tranquilamente y retómalo más tarde.

Es recomendable que al comienzo trabajes la entonación sólo en presencia de tu profesor y no por tu propia cuenta, hasta que adquieras un mínimo de seguridad, pues de otra forma un estudio equivocado pudiera ser contraproducente. Una vez que tengas una mínima base —lo que, en un progreso normal, puede no llevar más de seis o siete clases de entonación— debes intentar entonar por tu propia cuenta, ayudándote si quieres de algún instrumento de que dispongas en tu lugar de estudio, y asesorándote antes de que tal instrumento está correctamente afinado; en este caso, intenta primero entonar los ejercicios sin ninguna ayuda y después confirmarlo con el instrumento auxiliar.

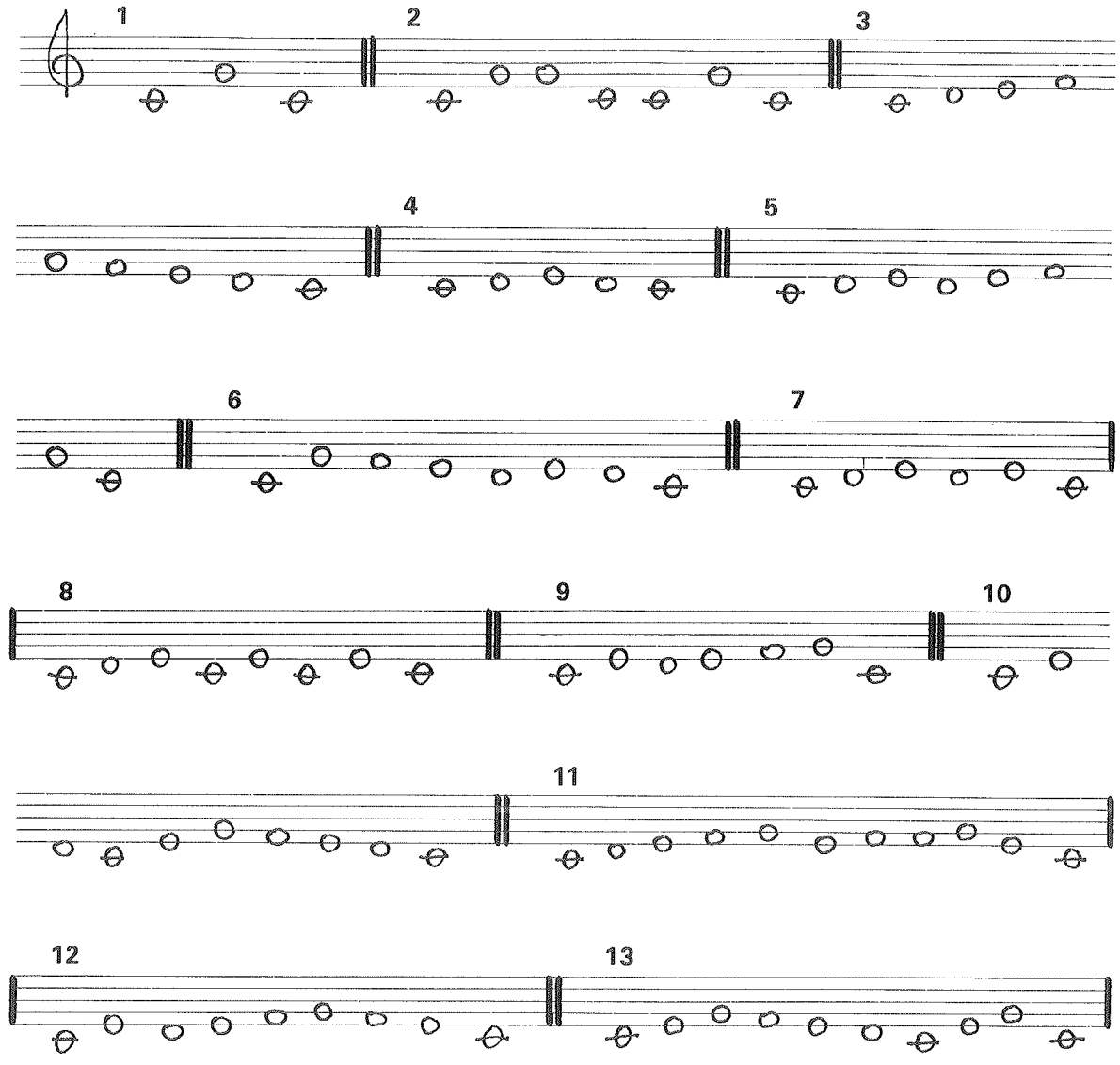
En las clases colectivas es frecuente el caso de que alguno de los alumnos tenga poca facilidad para entonar (o sea, que tenga «mal oído», como comúnmente se dice). Estos casos pueden deberse a di-

[1] R. Schumann (1810-56): «Album de la Juventud». Consejos de los jóvenes músicos.

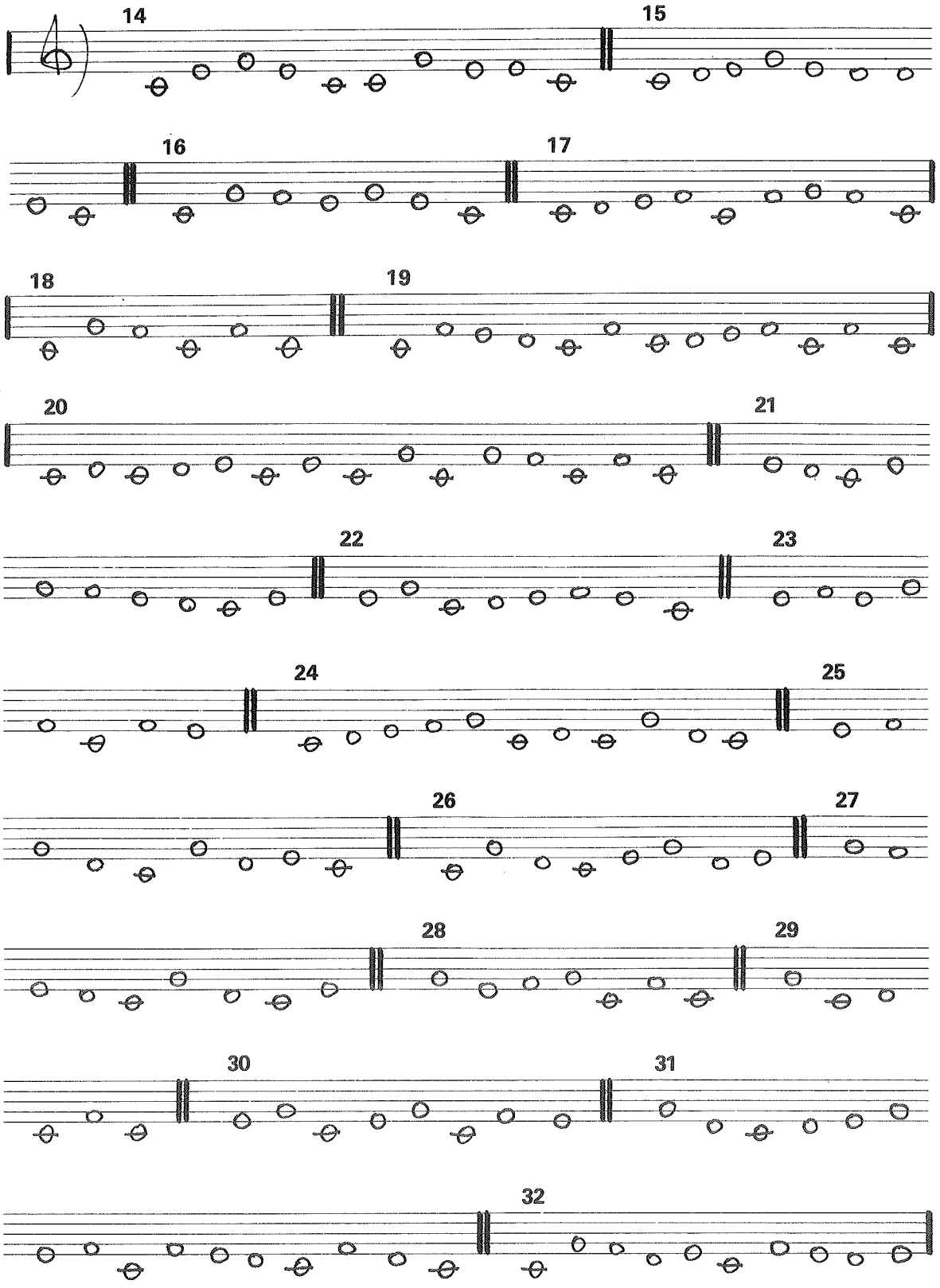
[2] Ten presente que una cosa es llegar a una determinada altura con gran calidad de voz y otra el poder entonar notas agudas a efectos de aprendizaje. Cuando aprendes a solfear estás asimilando las relaciones de altura entre unas notas y otras, pero no pretendas dar un recital de canto con cada ejercicio, aunque haya de procurarse, claro está, que la voz sea lo más depurada posible.

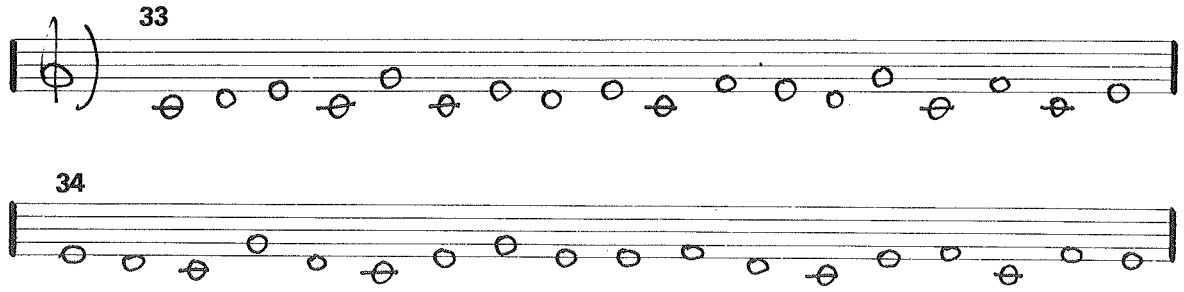
versas razones: en unos, el problema consiste en no distinguir la relación de alturas entre dos sonidos; en otros, en no ser capaz de reproducir un sonido dado, etc.[3] Tal tipo de alumno no debe sentirse en absoluto avergonzado ni desconfiar de su capacidad musical, pues éstos son defectos corregibles con alguna paciencia y —eso sí— con un trabajo individual y metódico del profesor con el alumno.

Comencemos ya nuestro trabajo y vayamos con esta primera serie de notas sin medida, jugando sólo con las alturas Do, Re, Mi, Fa, Sol. Canta a un volumen cómodo: ni demasiado piano ni demasiado fuerte.



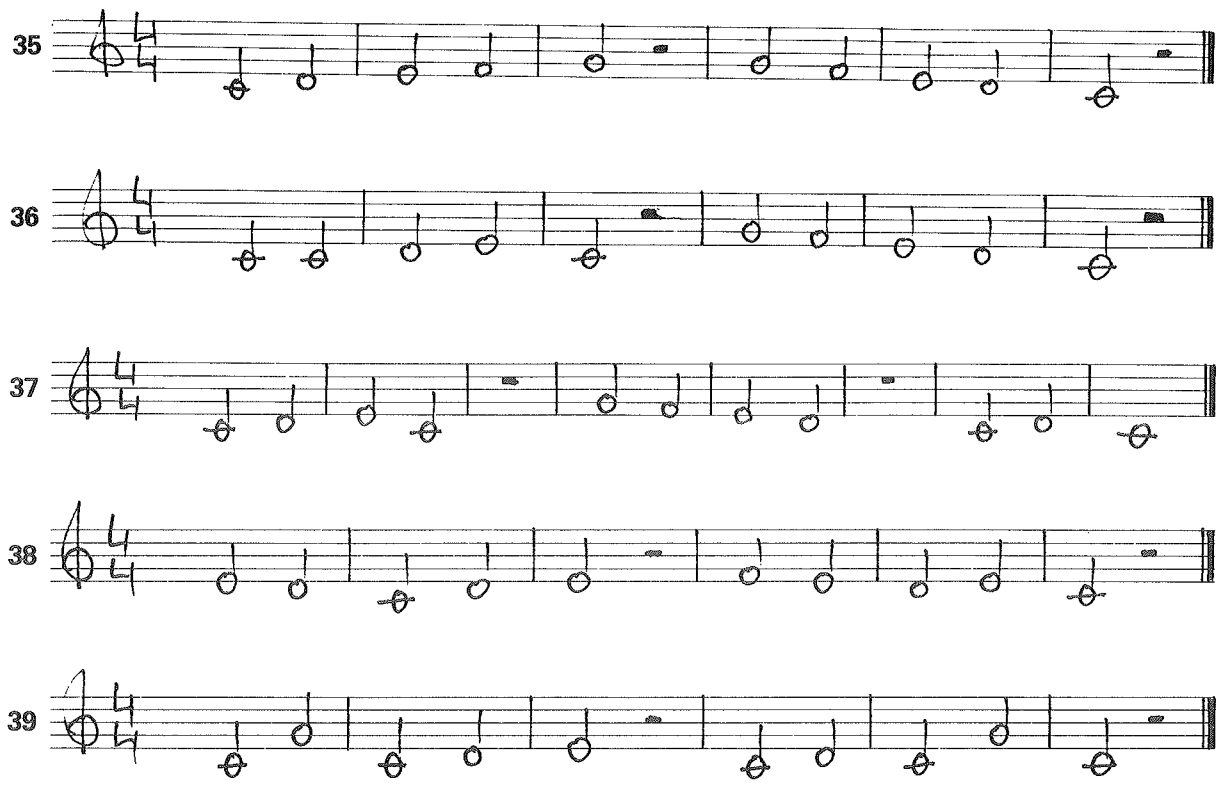
[3] El tema de las causas del buen o mal «oído» y la posible corrección de este último caso es enormemente complejo, por coincidir en él tanto causas fisiológicas como sicológicas. Existen algunas publicaciones que abordan este tema en profundidad.


14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32

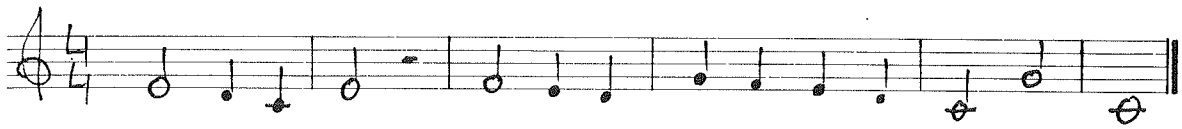


Intentemos ahora dar una medida determinada a estas notas que hemos practicado sin ritmo: en los siguientes ejercicios debes cuidar tanto de la rítmica como de la entonación. Y procura desde el principio cantar dando auténtico sentido musical a lo que estás leyendo. Dejamos al criterio de tu profesor el que prefiera o no acompañar este tipo de ejercicios con un instrumento polifónico. Nuestro criterio es que quizá es útil una primera lectura con acompañamiento instrumental (pues la armonización te dará una mayor perspectiva), pero después debes cantarlos sin ningún tipo de ayuda.

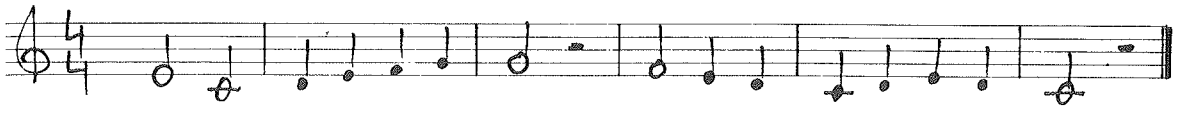
Conforme te vayas familiarizando con esta clase de ejercicios, es importantísimo que escribas tú mismo otros similares, tratando de entonarlos después. Inicialmente te parecerá incoherente lo que escribes, pero pronto irás dando sentido a tus trabajos. Tu profesor te asesorará sobre estas primeras composiciones tuyas.



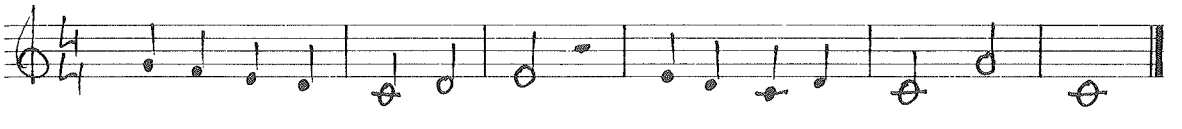
40



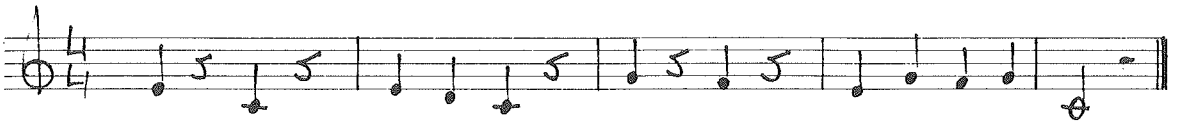
41



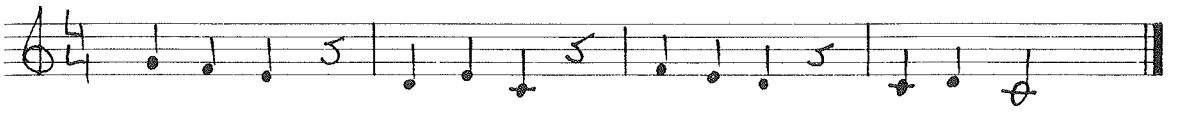
42



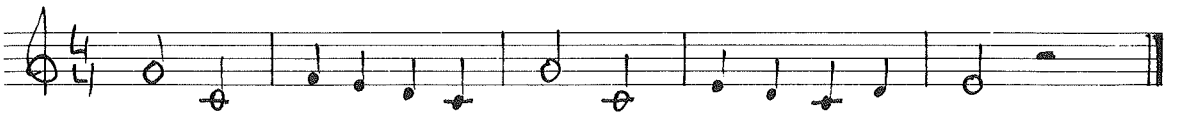
43



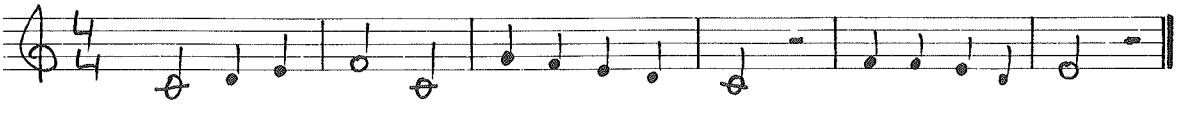
44



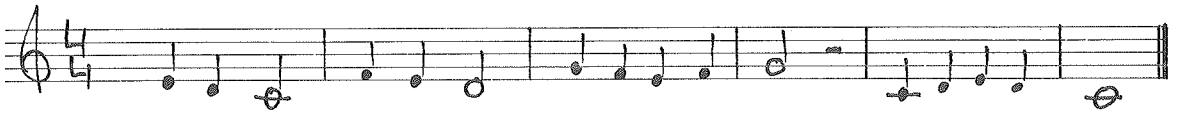
45



46

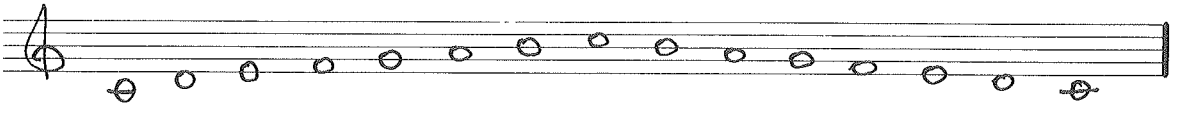


47

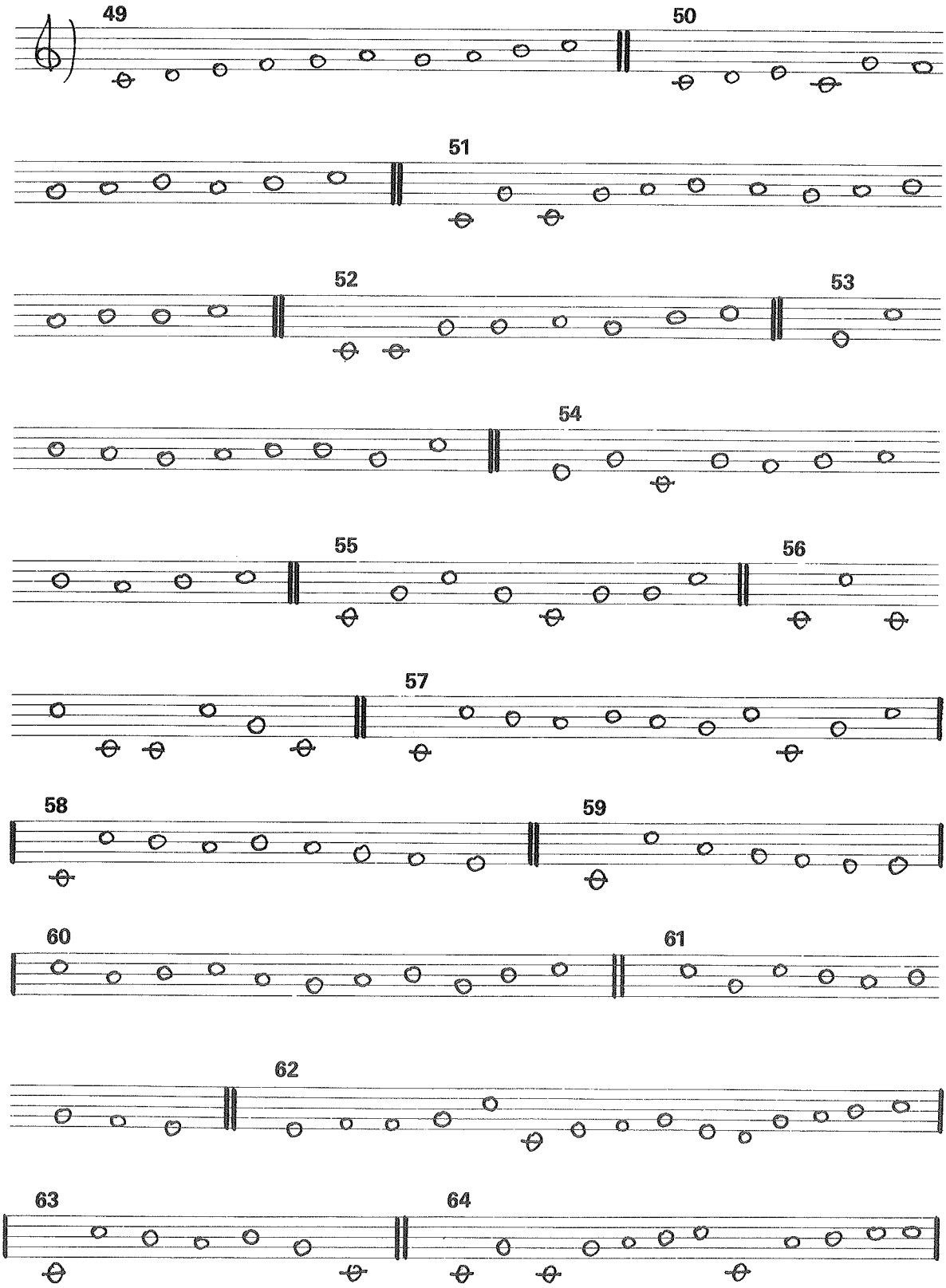


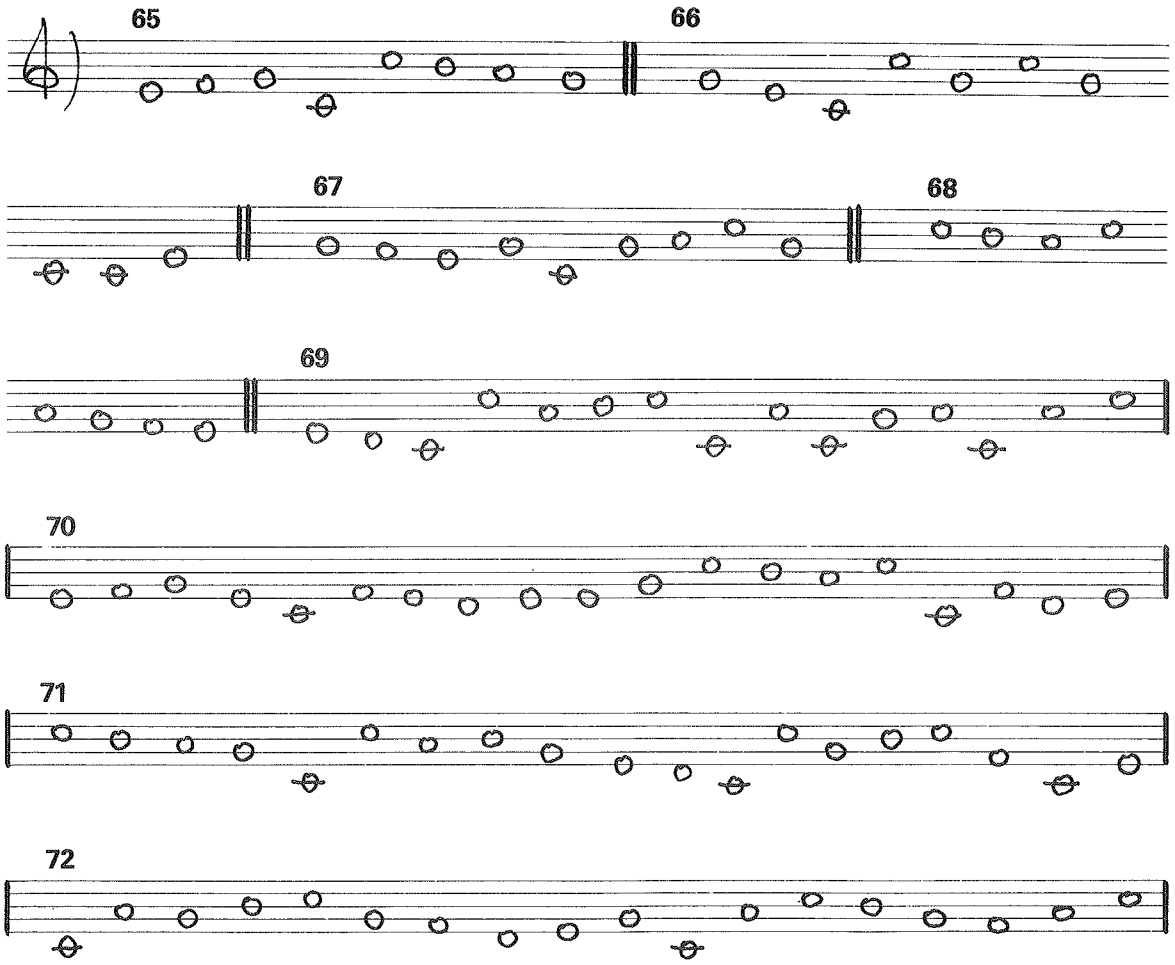
Con los ejercicios 48 al 72 practicamos ya la escala completa de Do M[4], es decir, de Do a Do:

48

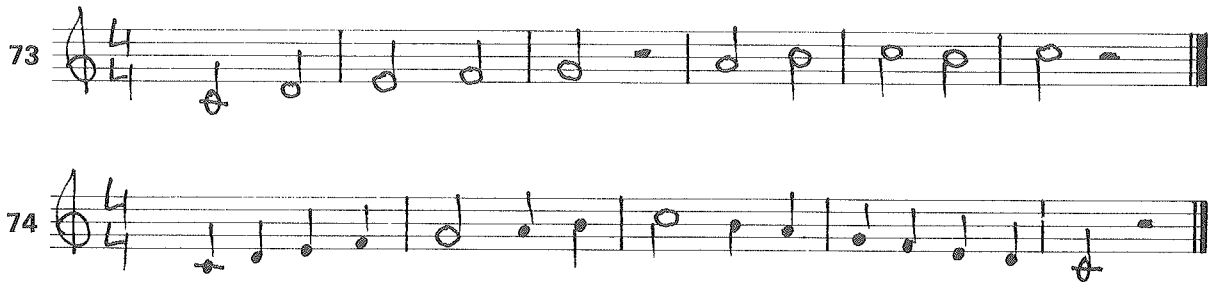


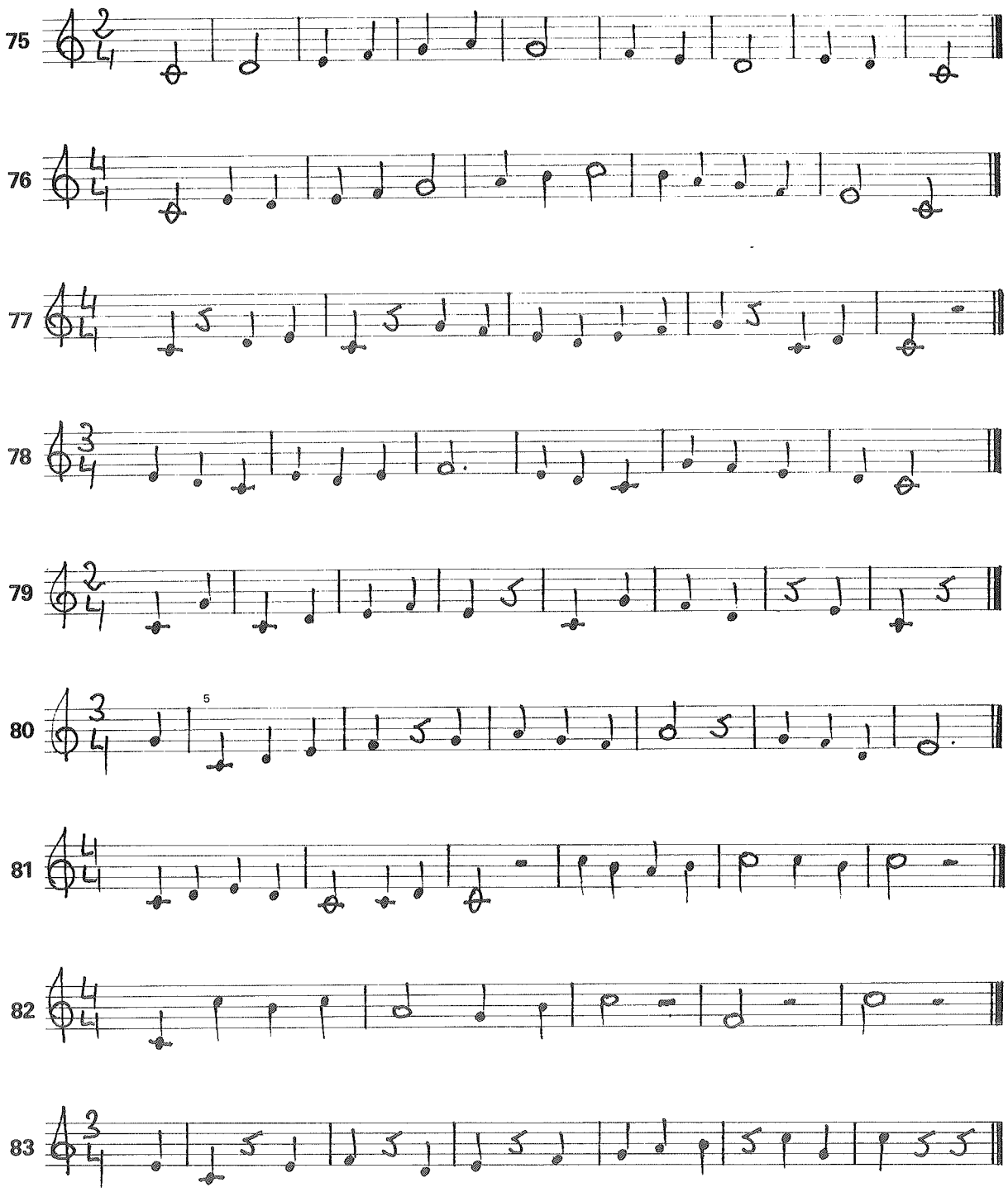
[4] Como sabes, la letra M mayúscula expresa tonalidad Mayor, y la m minúscula, tonalidad menor. Ejemplos: Si m (Si menor), La M (La Mayor), etc.


49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64

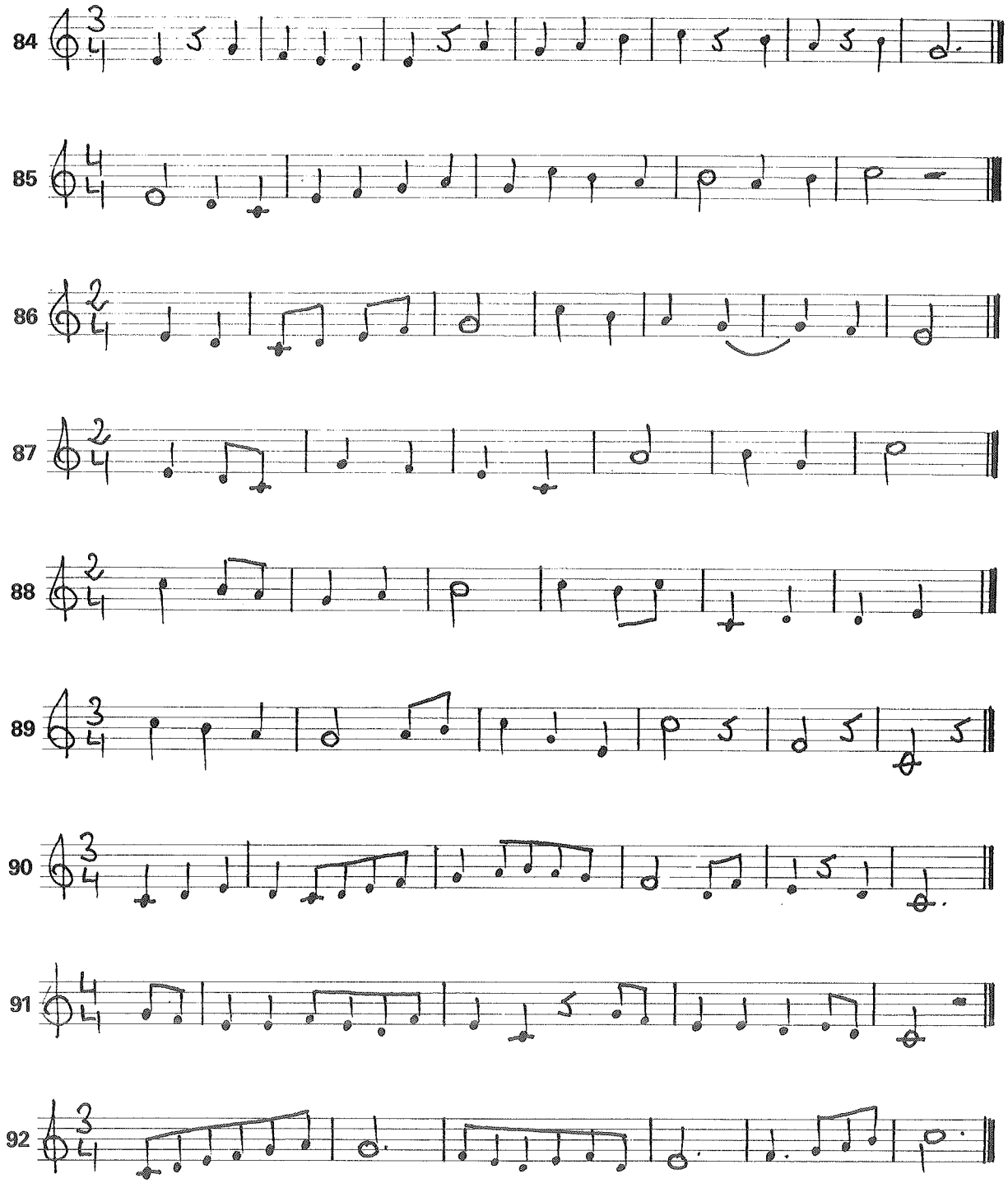


Practiquemos ahora esta misma tesitura (Do - Do) en ejercicios compaseados. Insistimos una vez más en la importancia de que escribas tú también tus propias melodías, supervisadas siempre por tu profesor.





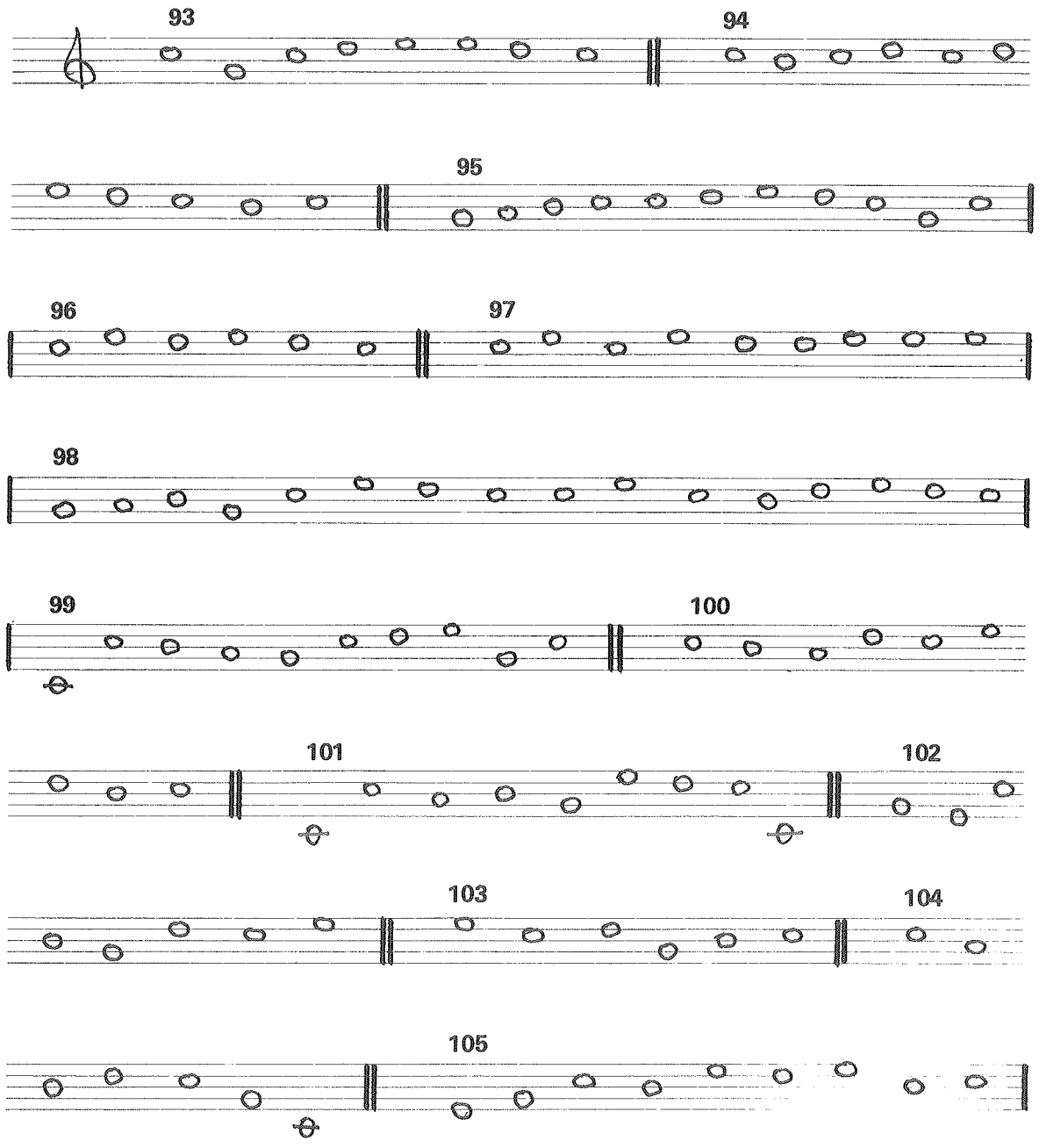
[5] En este cuaderno utilizaremos muy frecuentemente el comienzo en compás incompleto, o anacrusa.

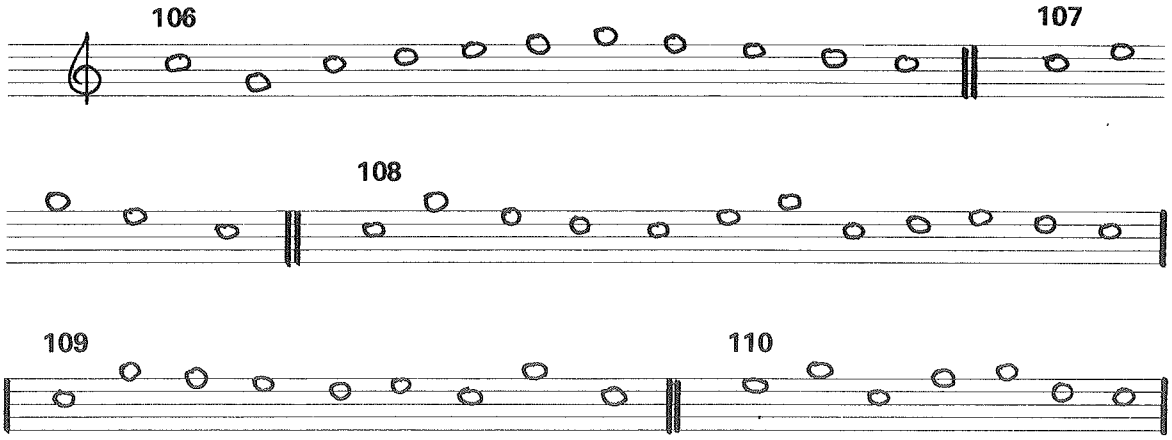


La tercera Do - Mi aguda funciona, evidentemente, igual que la tercera Do - Mi grave, que ya practicamos al comienzo, pero su altura la hace algo difícil para muchas voces, que creen imposible llegar a entonarlas. Volvemos a decir que no a todas las personas se les puede exigir calidad de voz en esa región —propia sólo de las voces agudas—, pero una cosa es cantar con calidad y otra acostumbrarnos

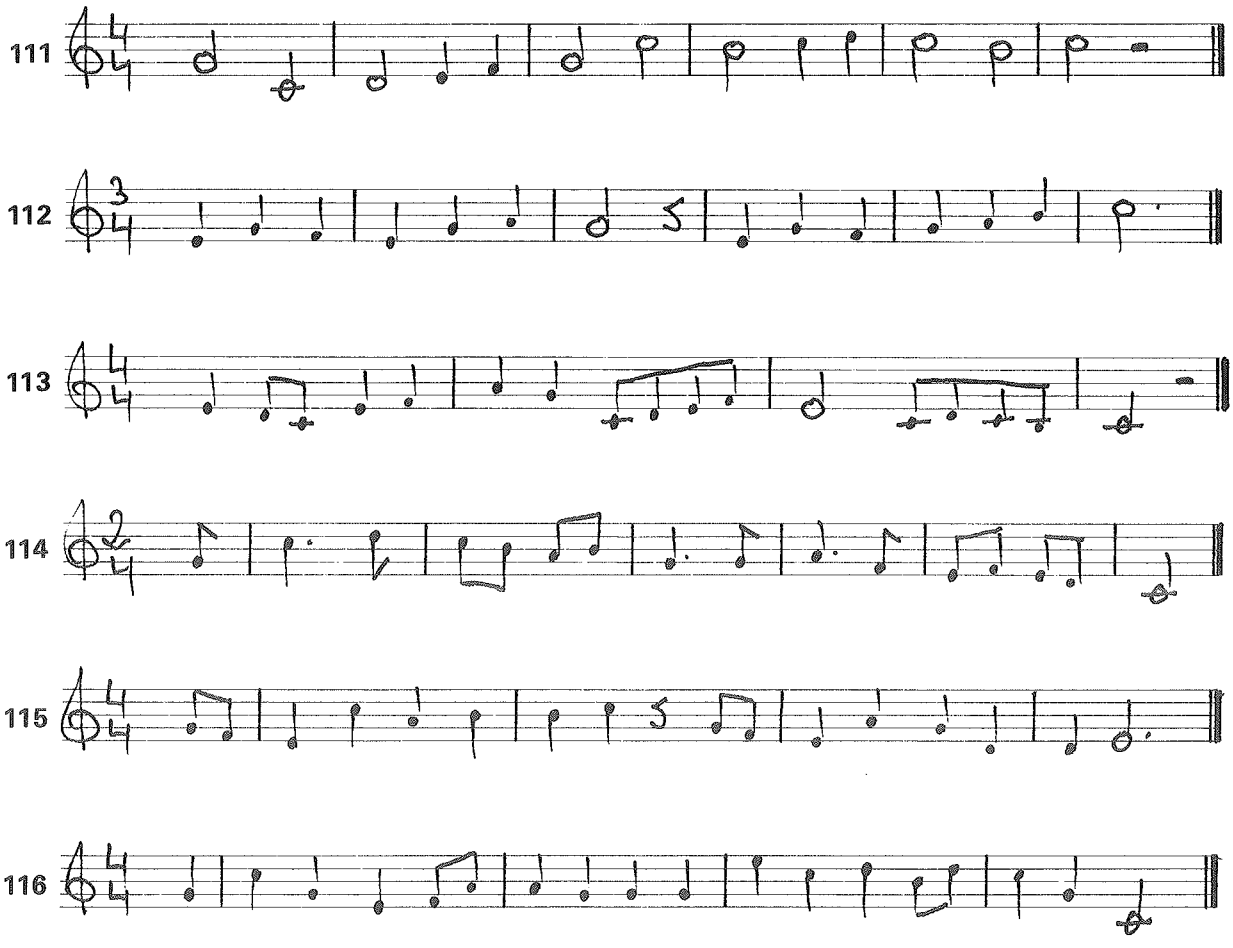
a solfear esas notas. Es muy probable que hayáis de recurrir al «falsete»; no importa, pues una clase de solfeo no es un recital de canto.

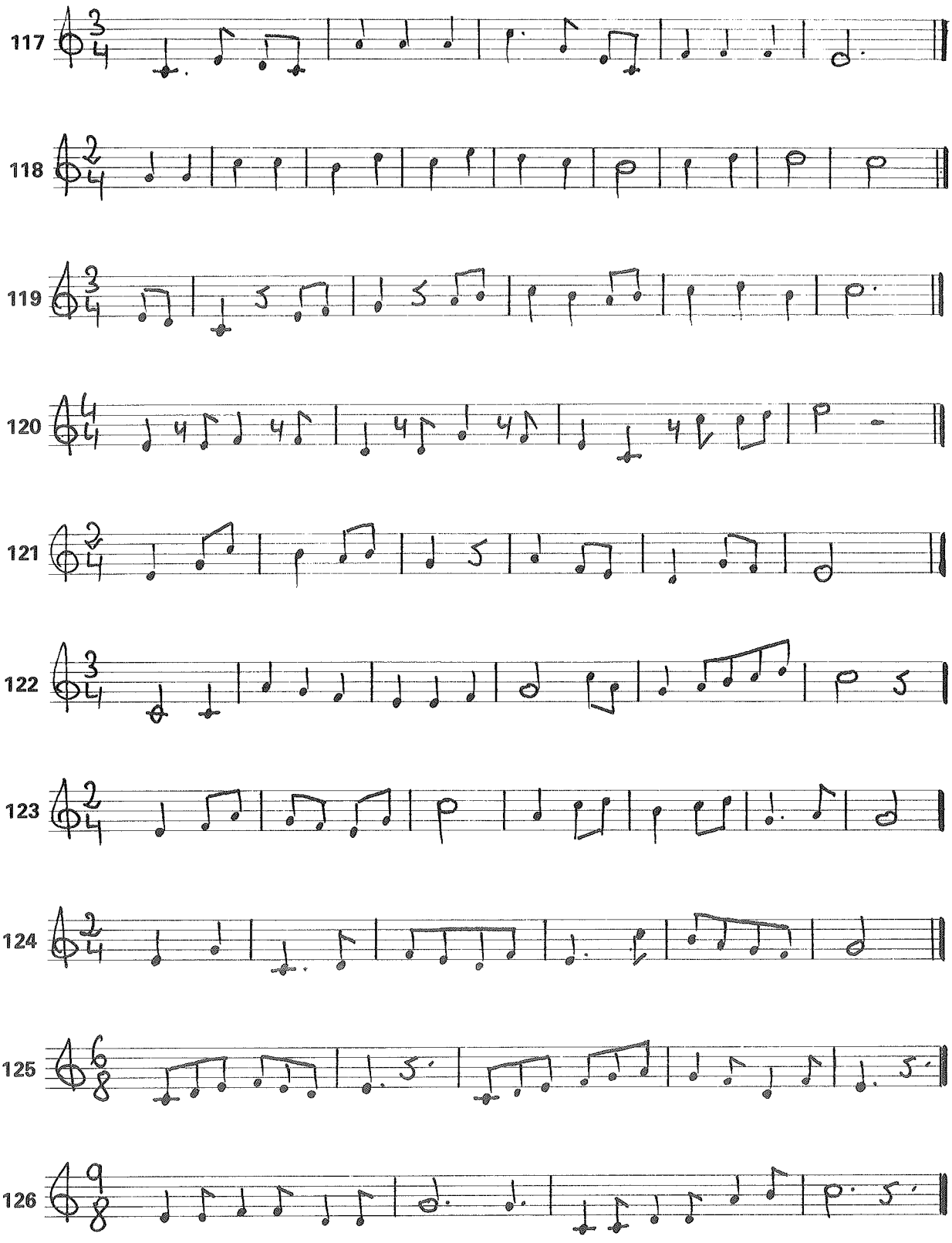
Verás incluso que los ejercicios 106 a 110 trabajan la quinta Do - Sol aguda, que probablemente te cueste entonar con calidad de emisión. Tampoco te preocupe: son simples ejercicios para que tengas conciencia de la altura real de esa región del pentagrama. Intercala su estudio con el de otro tipo de ejercicios para no fatigarte demasiado. Sólo excepcionalmente volveremos sobre esas notas sobreagudas.

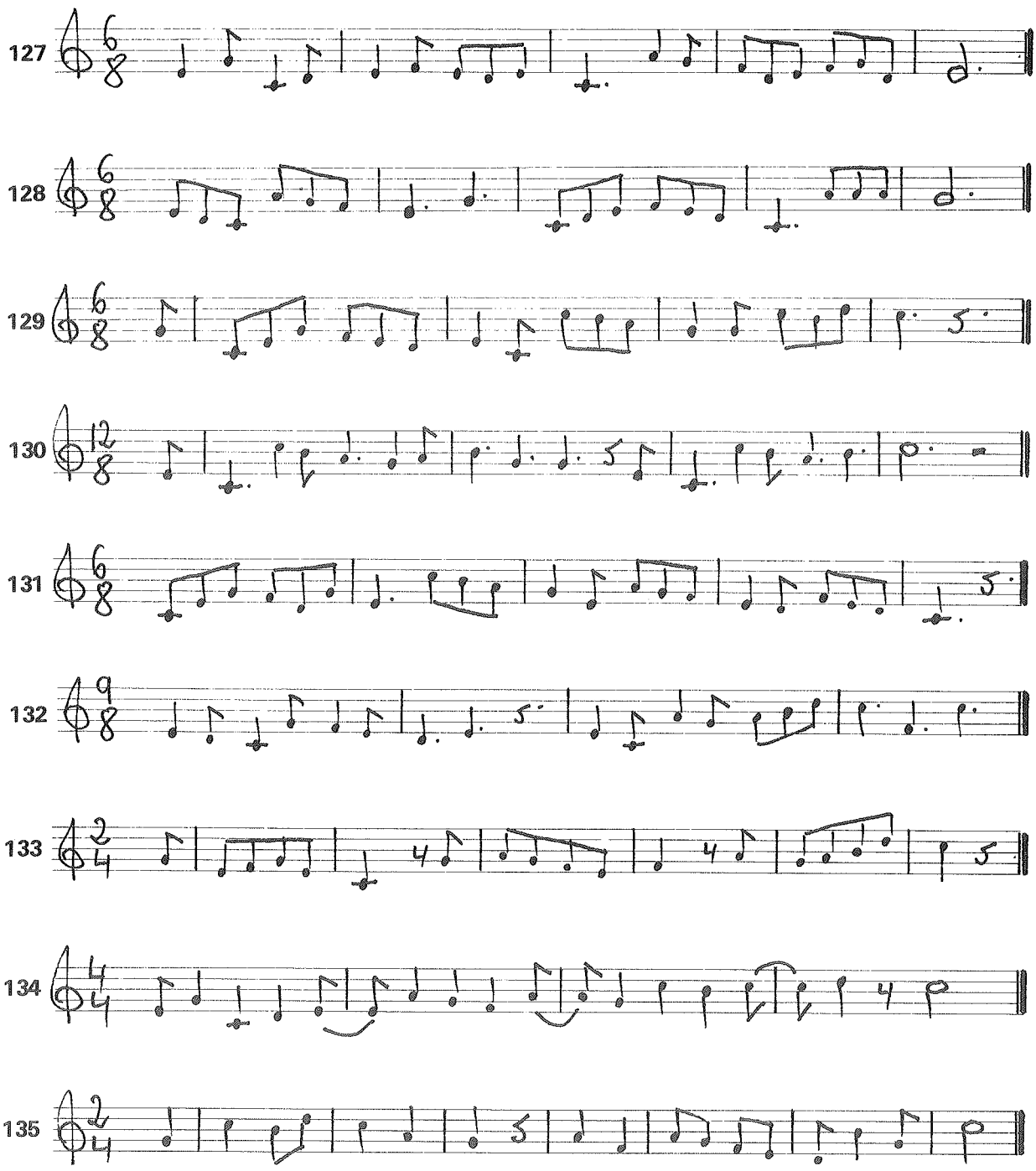




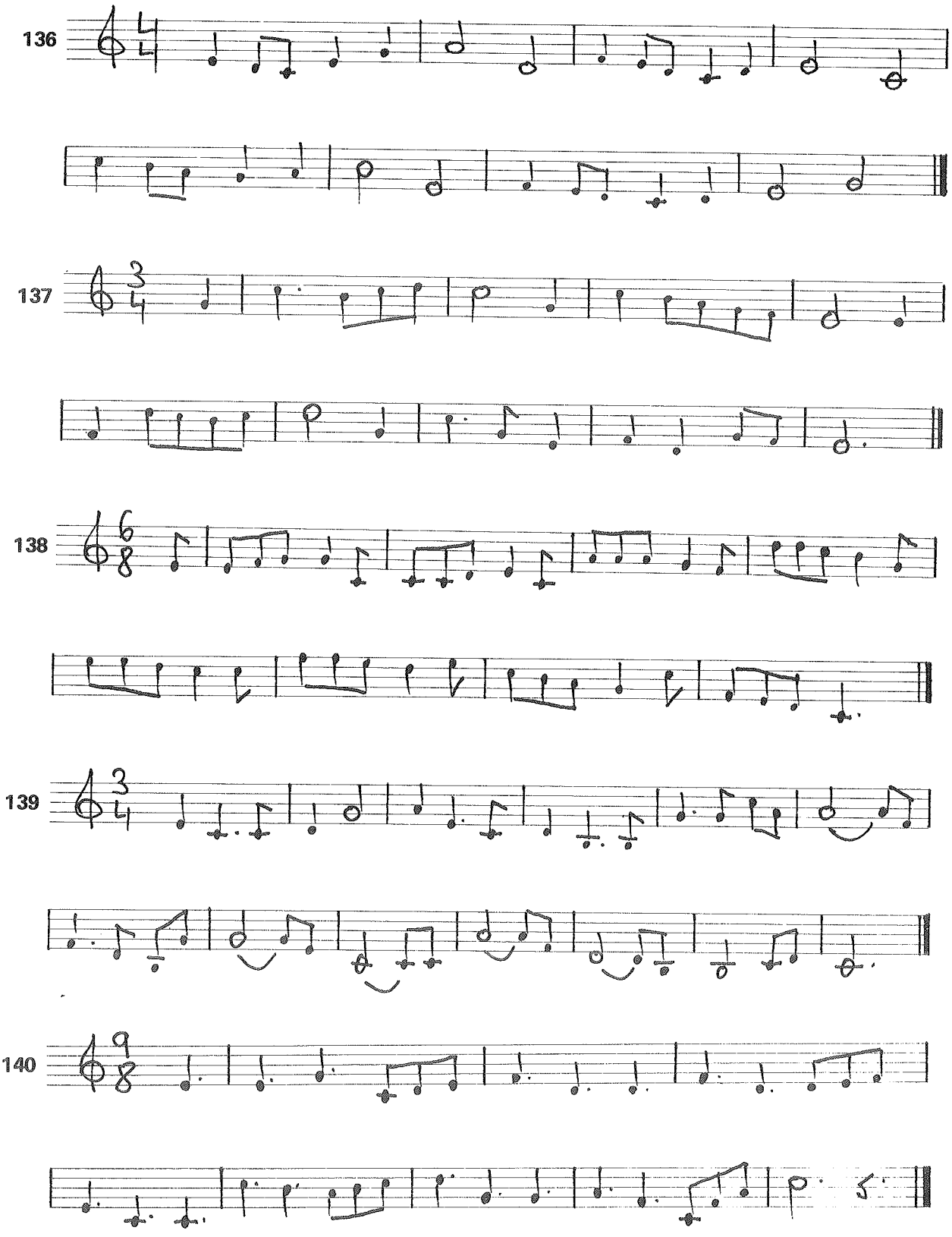
La siguiente larga serie presenta ejercicios de entonación medida, utilizando todos las notas trabajadas hasta el momento:




117
118
119
120
121
122
123
124
125
126

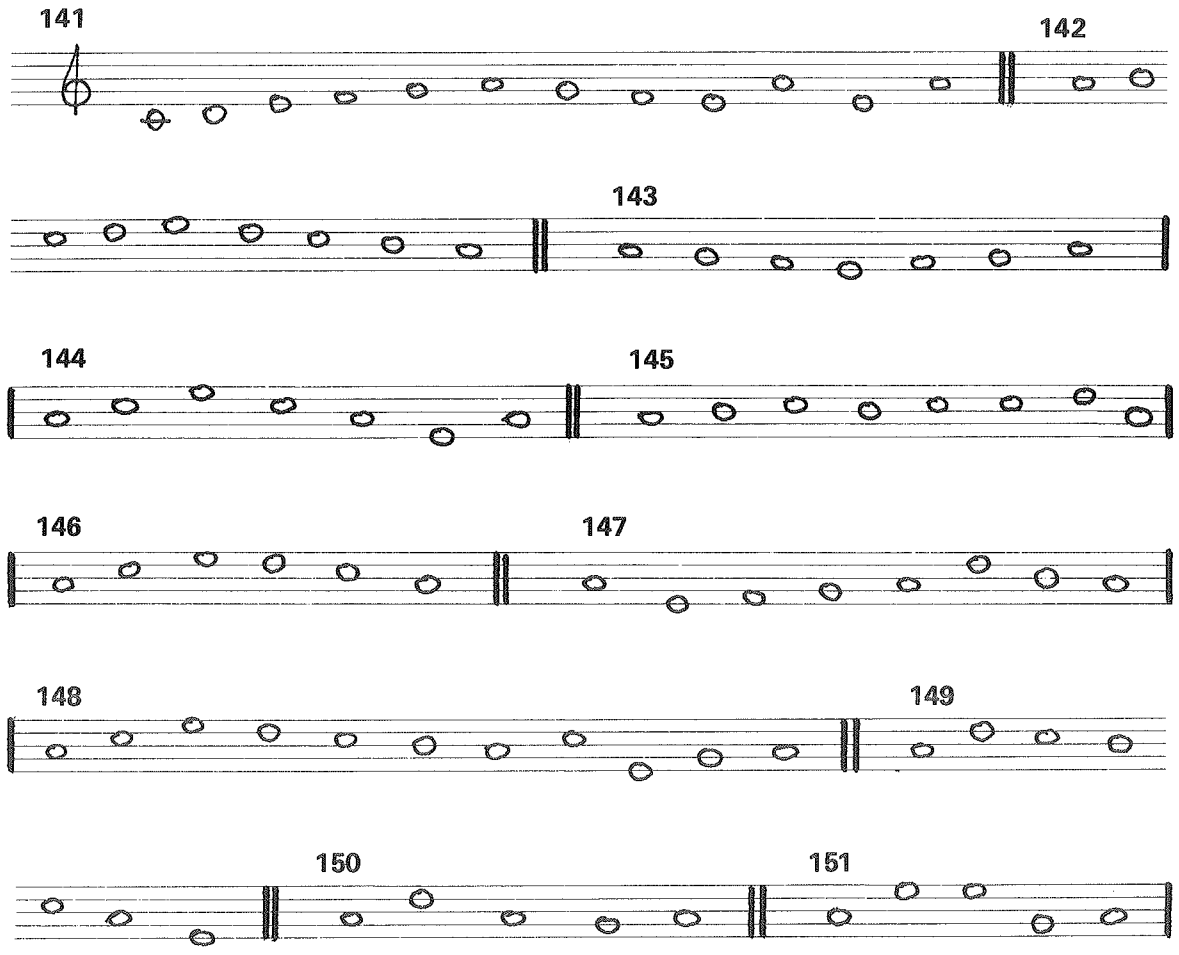


Los cinco próximos ejercicios son algo más extensos que los anteriores. Serán una buena ocasión para que tu profesor te introduzca en los conceptos de *período, frase, articulación,* etc. Incluso que te vaya indicando dónde se colocarían las «ligaduras expresivas» que, aunque no son materia de este primer curso, debes ya ir conociendo. Lo antedicho es también válido para los ejercicios 218 y siguientes.

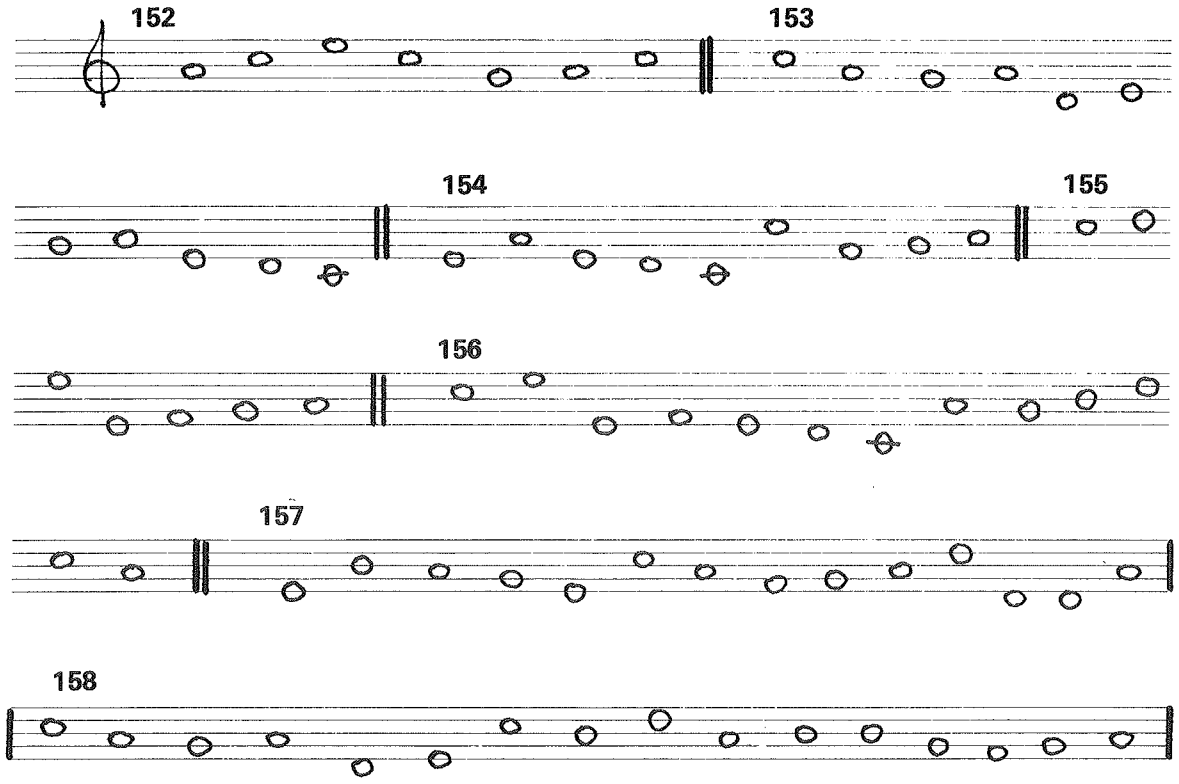

136
137
138
139
140

En el cuaderno I A(pág. 39) explicamos elementalmente la diferencia de construcción interna entre las escalas mayores y las menores. También verás que la escala de La menor es la única de las menores que se forma sólo con notas naturales. De ahí puedes deducir que las notas que integran la escala de La m son las mismas que las que forman Do M, pero la diferente «jerarquía» interna entre ellas hace que, pese a emplear las mismas notas, el sentimiento expresivo sea muy diferente. Sugerimos a tu profesor que te cante o toque diversos ejemplos de música escrita en La m y te sorprenderás de que con las mismas notas que en Do M se pueda obtener un resultado expresivo tan diferente. Se dice que el modo menor tiene mayor carácter religioso, nostálgico, evocador, etc. Pueden valer estos términos para tratar de entendernos convencionalmente en un momento dado, pero es preferible huir de tales términos tópicos[6].

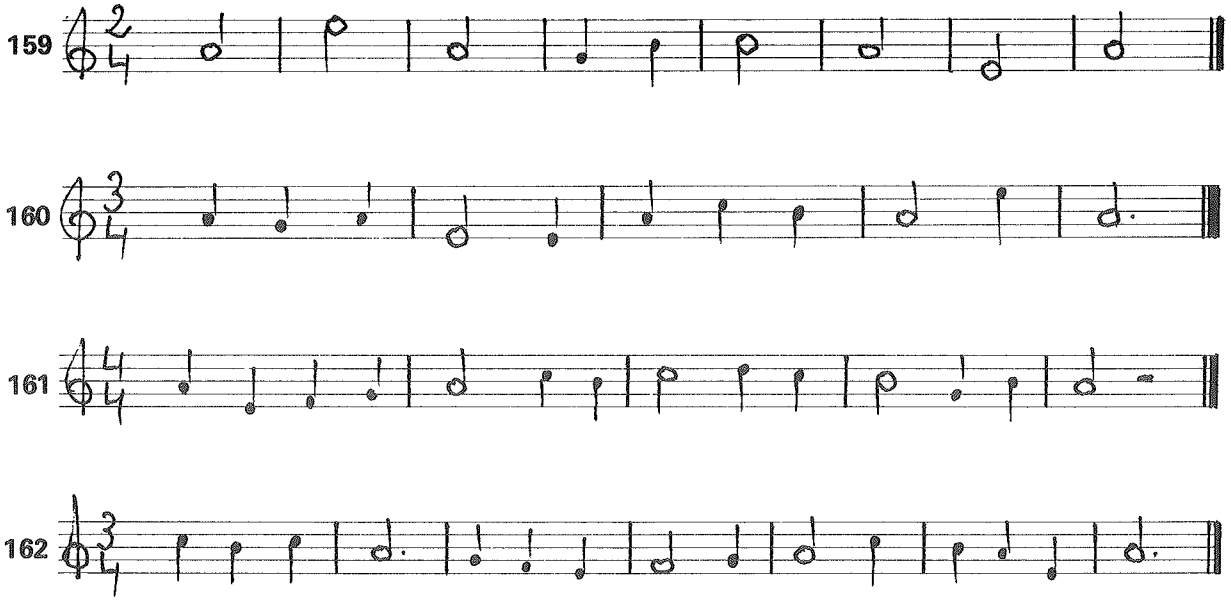
Al igual que hicimos con la práctica de Do M, trabajaremos primero la entonación de las notas sin darles una medida determinada. Te aconsejamos trabajar siempre la entonación sin prisas, prestando la mayor atención a cada una de las notas, y sin afinar «por aproximación».

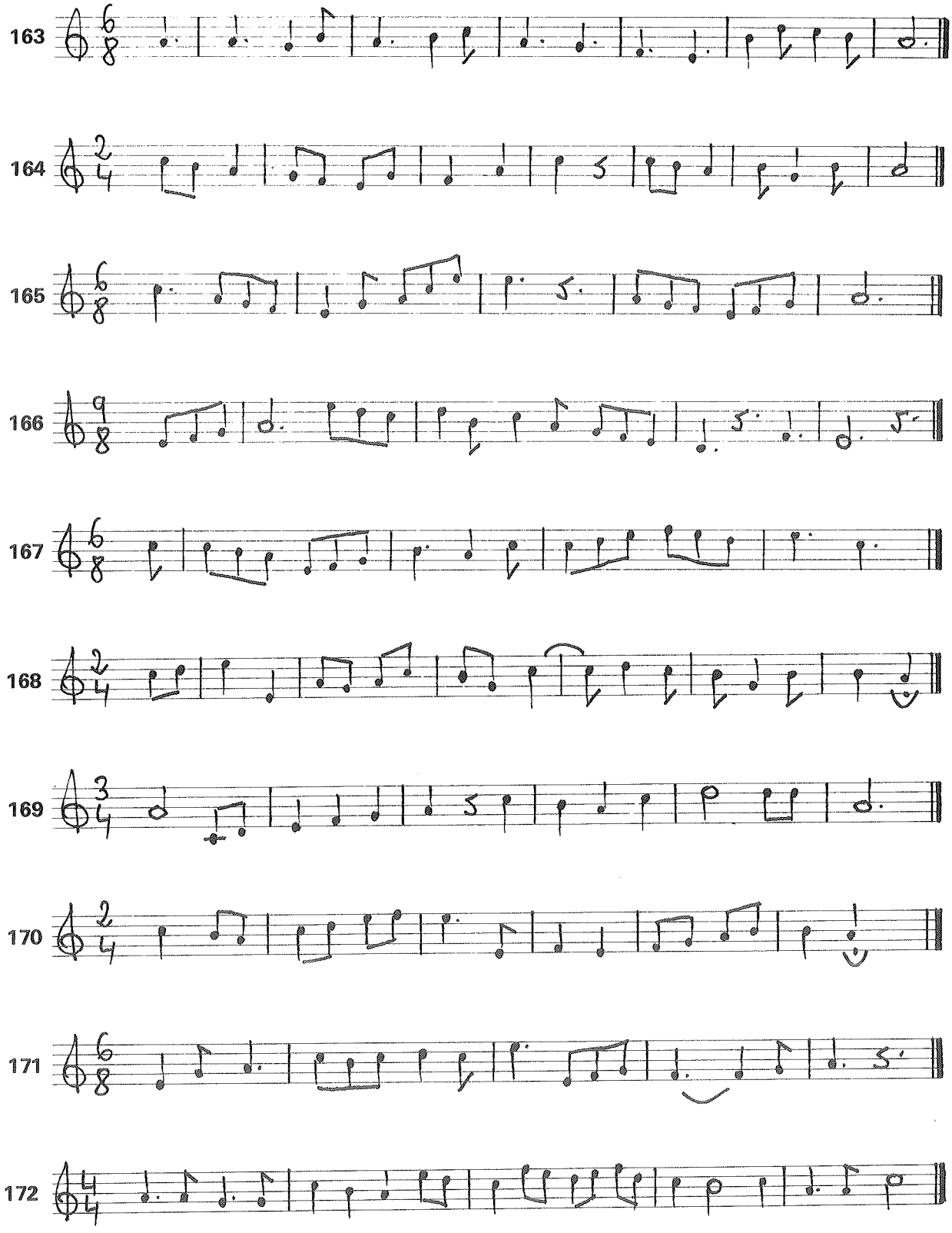


[6] En cierto libro se habla de La m como tonalidad «enfermiza» (!).

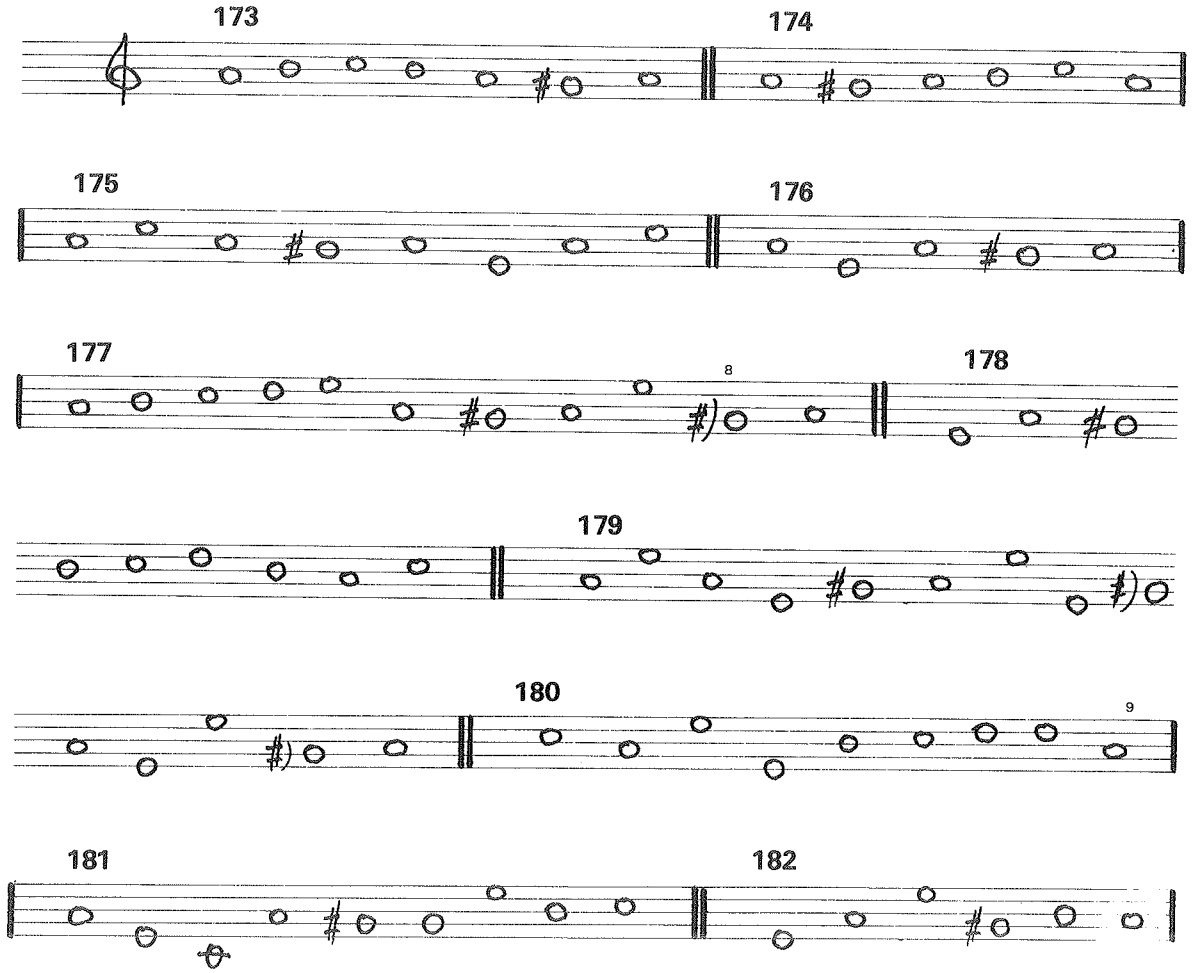


Ahora practicaremos estos mismos intervalos integrándolos en sencillas melodías. Insistimos en que no cantes estas melodías «por inercia», es decir, cantando lo que te imaginas más o menos que debe sonar, sino afinando primero cada una de las notas con exactitud y dándoles después el ritmo indicado.



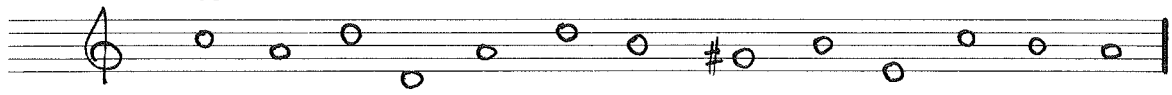

163
164
165
166
167
168
169
170
171
172

En el texto I A también tienes explicado el porqué de la alteración ascendente del VII grado en las escalas menores. Vamos a practicarlo en los siguientes ejercicios sin medida, en los que evitamos el intervalo Fa - Sol sostenido, por ser de más incómoda entonación[7].
Los ejercicios 186 a 199 tratan de estas mismas notas de la escala de La menor con el VII grado alterado, pero integrándolas en diseños melódicos.

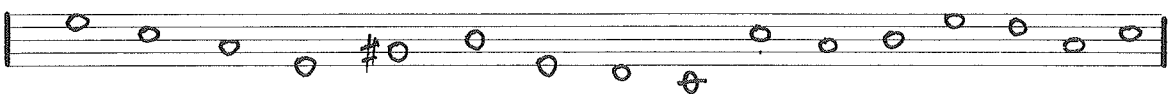


[7] En efecto, este tipo de escala menor presenta entre el VI y el VII grados un intervalo de 2.ª Aumentada, de difícil entonación a este nivel. Más adelante, cuando estudiemos las especies de intervalos, comprenderás mejor este asunto.
[8] En todos estos ejercicios sobreentendemos que una alteración accidental afecta a todas las notas del mismo nombre, hasta la siguiente línea divisoria. No obstante, en la práctica es frecuente volver a indicar la alteración correspondiente —aunque sea una redundancia— para evitar «olvidos» al lector.
[9] Observa en casos como éste, la no aparición del VII grado en la melodía nos deja sin determinar el tipo de escala que estamos empleando, con lo que este diseño resulta ambivalente. Lo mismo ocurre, por ejemplo, el ejercicio 192.

183



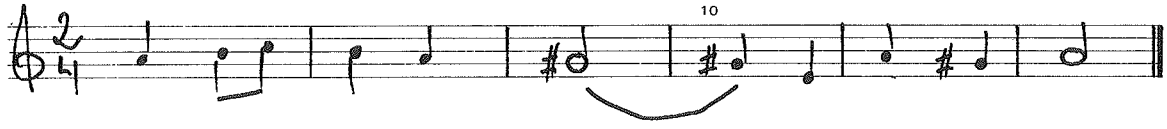
184



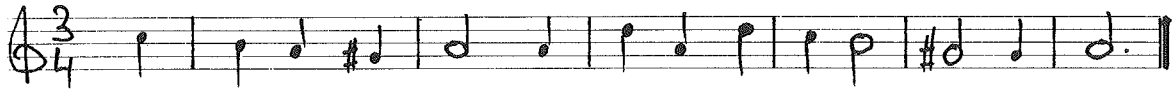
185

186

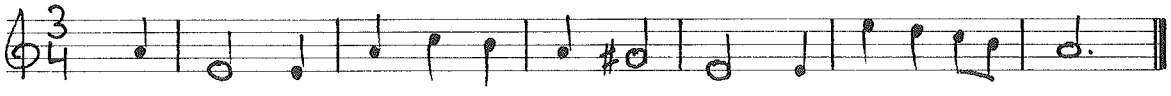
187



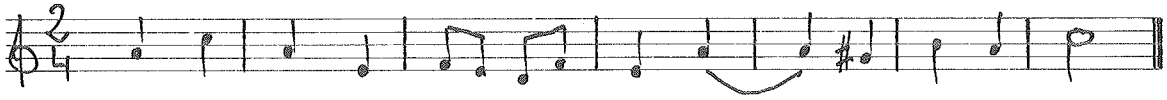
188



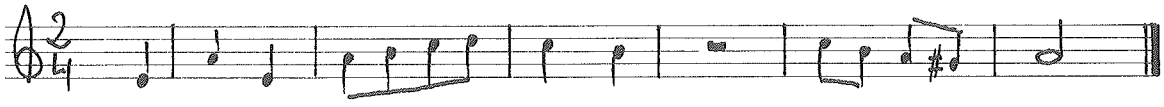
189



190



191

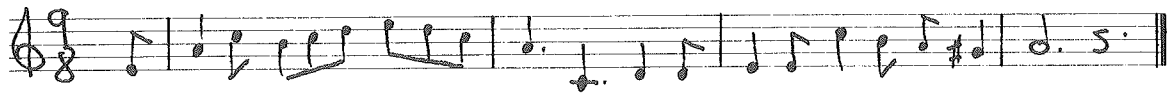


[10] Cuando una nota alterada va ligada a otra homónima del compás siguiente, es necesario explicitar la alteración en ambas notas.

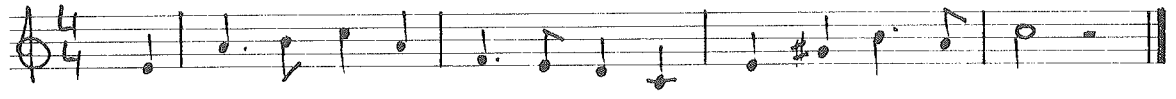
192

193

194

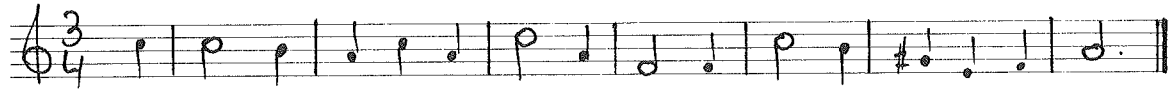


195

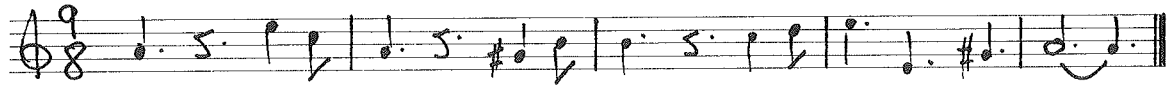


196

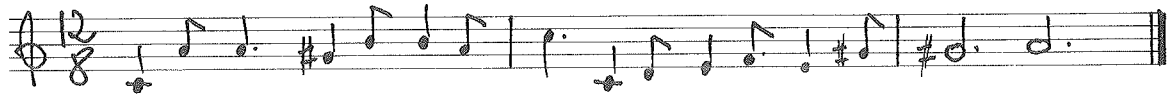
197



198

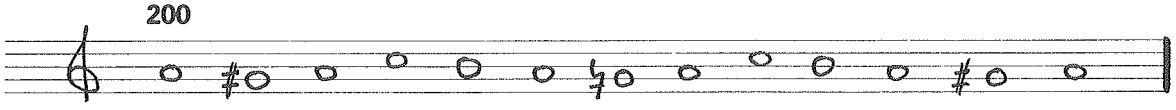


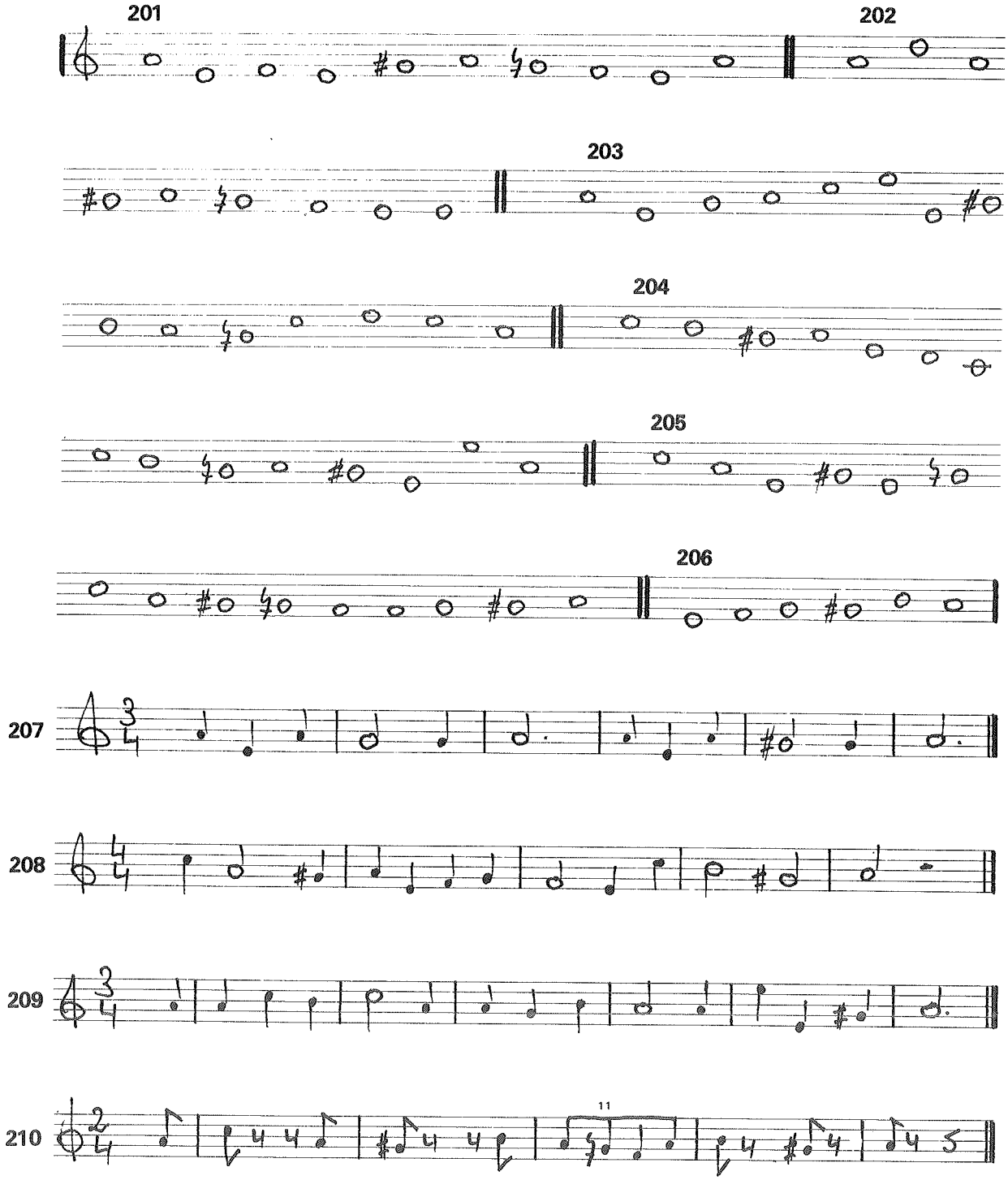
199



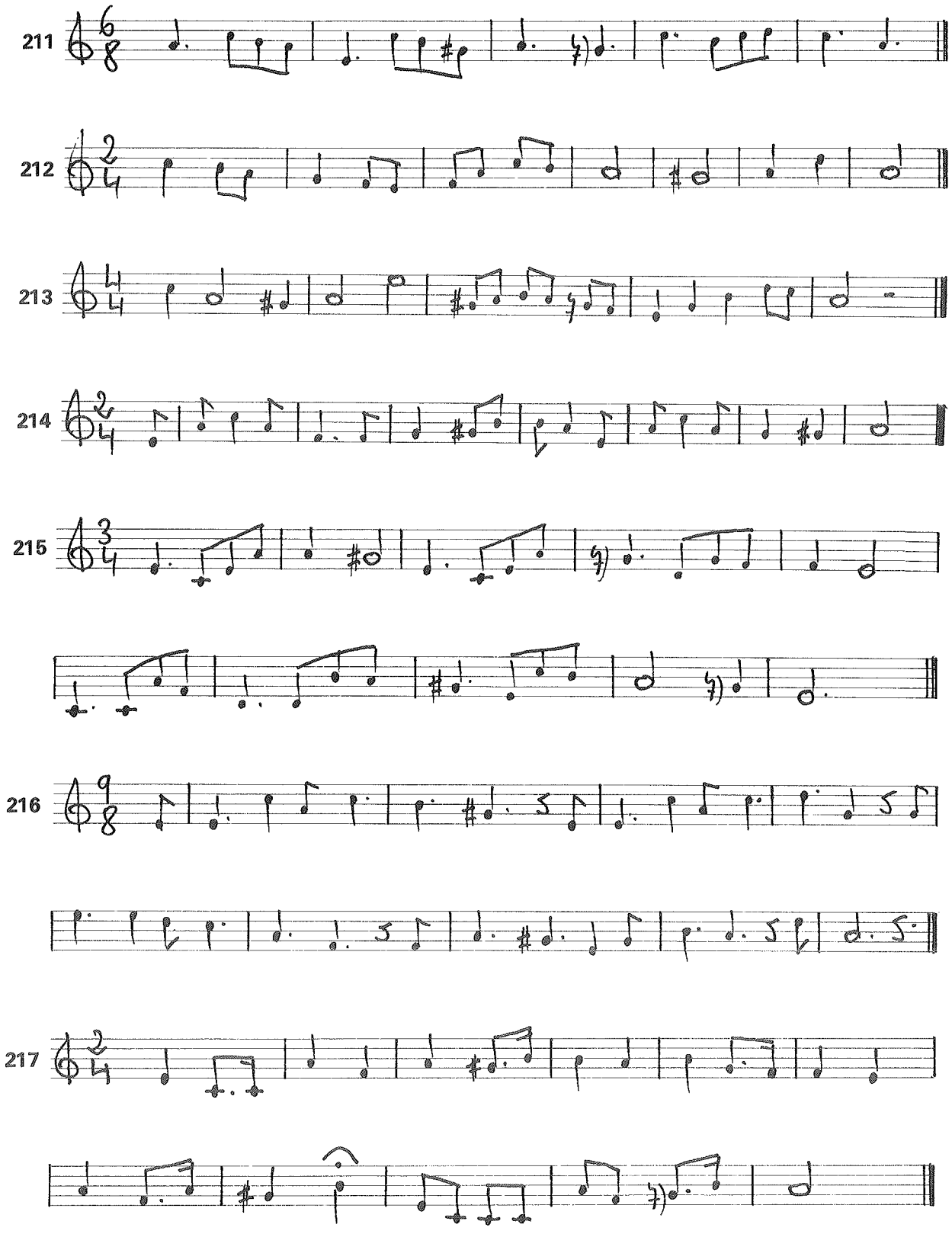
Te será muy útil ahora trabajar entremezclados uno y otro tipos de escala de La m, es decir, combinar el VII grado natural y el VII grado alterado. Los practicamos, como siempre, primero sin medida y después con ella:

200



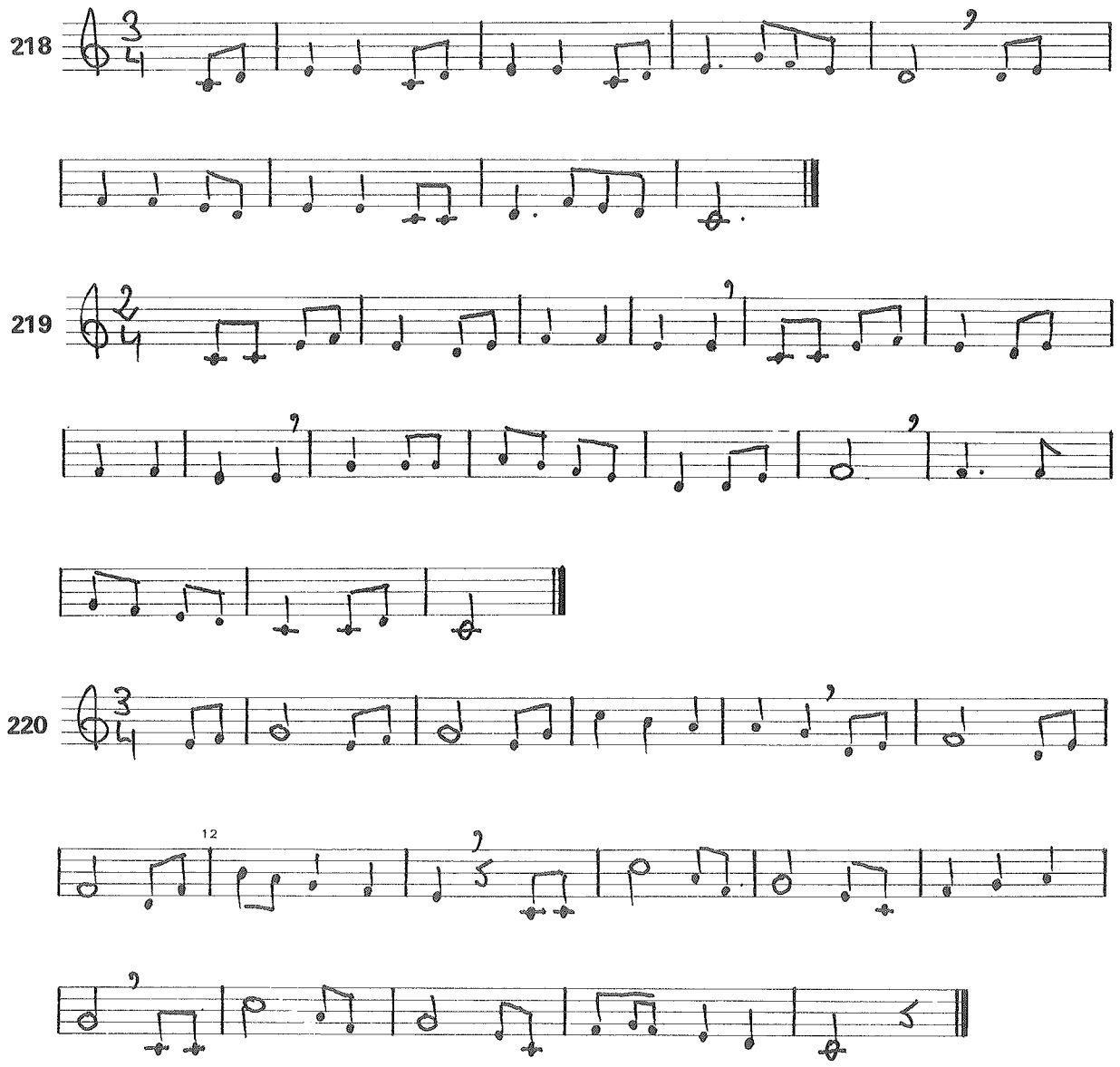


[11] El becuadro en este caso sería innecesario, pues ese Sol debe ser natural. Pero a veces se vuelven a escribir las alteraciones que podrían sobreentenderse, para disipar toda duda visual, como ya vimos en el ejercicio 177. Son las llamadas «alteraciones de precaución», que a veces van entre paréntesis.


211
212
213
214
215
216
217

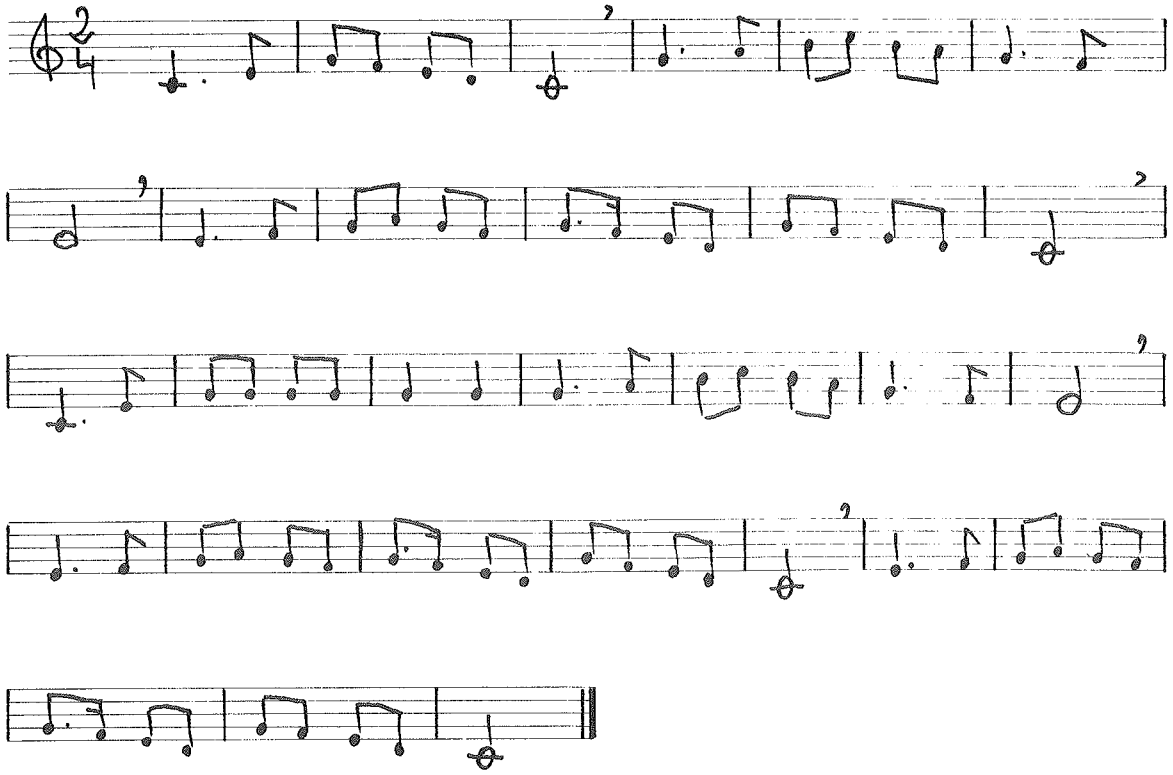
Hasta aquí propiamente la materia de práctica de entonación en Do M y La m característica de este I Curso. Entramos ahora en lo que podríamos llamar «complementos» a esa práctica.

Lo que a continuación recopilamos es una serie de melodías tradicionales que te serán, sin duda, muy familiares. Su lectura y práctica puede intercalarse con las de ejercicios de otro tipo, para amenizar el estudio. Volvemos a recordar lo dicho en la página 18 sobre lo importante que es, en estos próximos ejercicios, que observes dónde comienzan y terminan las frases musicales. Deliberadamente omitimos las ligaduras expresivas, en la seguridad de que tu profesor te orientará sobre este tema. Unicamente especificamos, en algunos casos, y como pequeña orientación previa, las «comas» que suponen una mínima pausa expresiva.

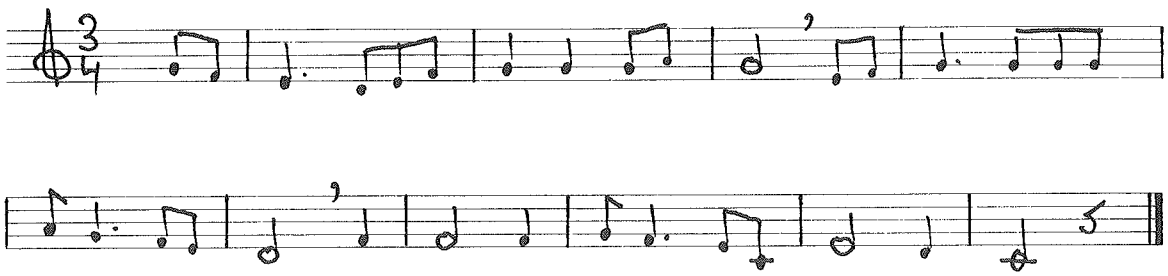


[12] Hemos evitado en todo momento el intervalo Fa-Si (y su inversión), por ser un intervalo de los llamados «aumentados» (ver texto II A). Pero aquí el diseño es tan conocido y sencillo que te resultará muy fácil de entonar.

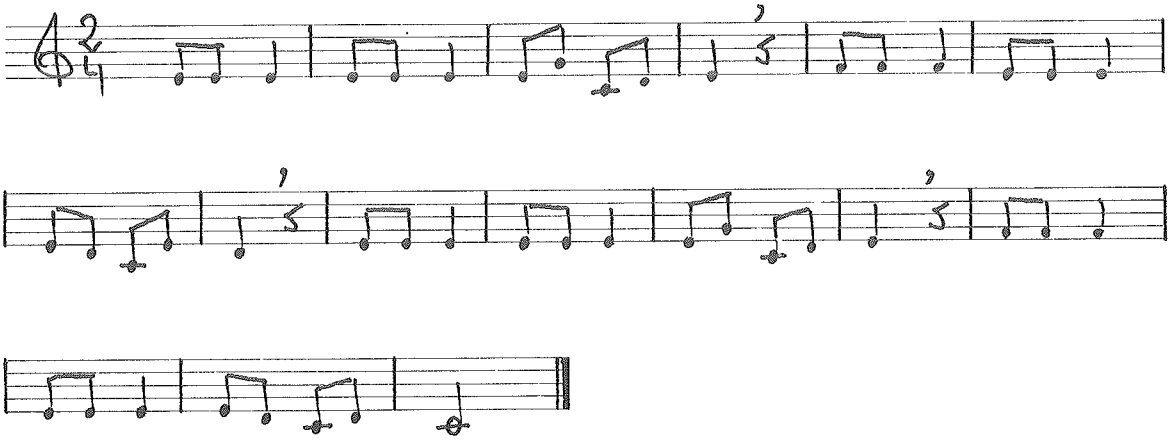
221

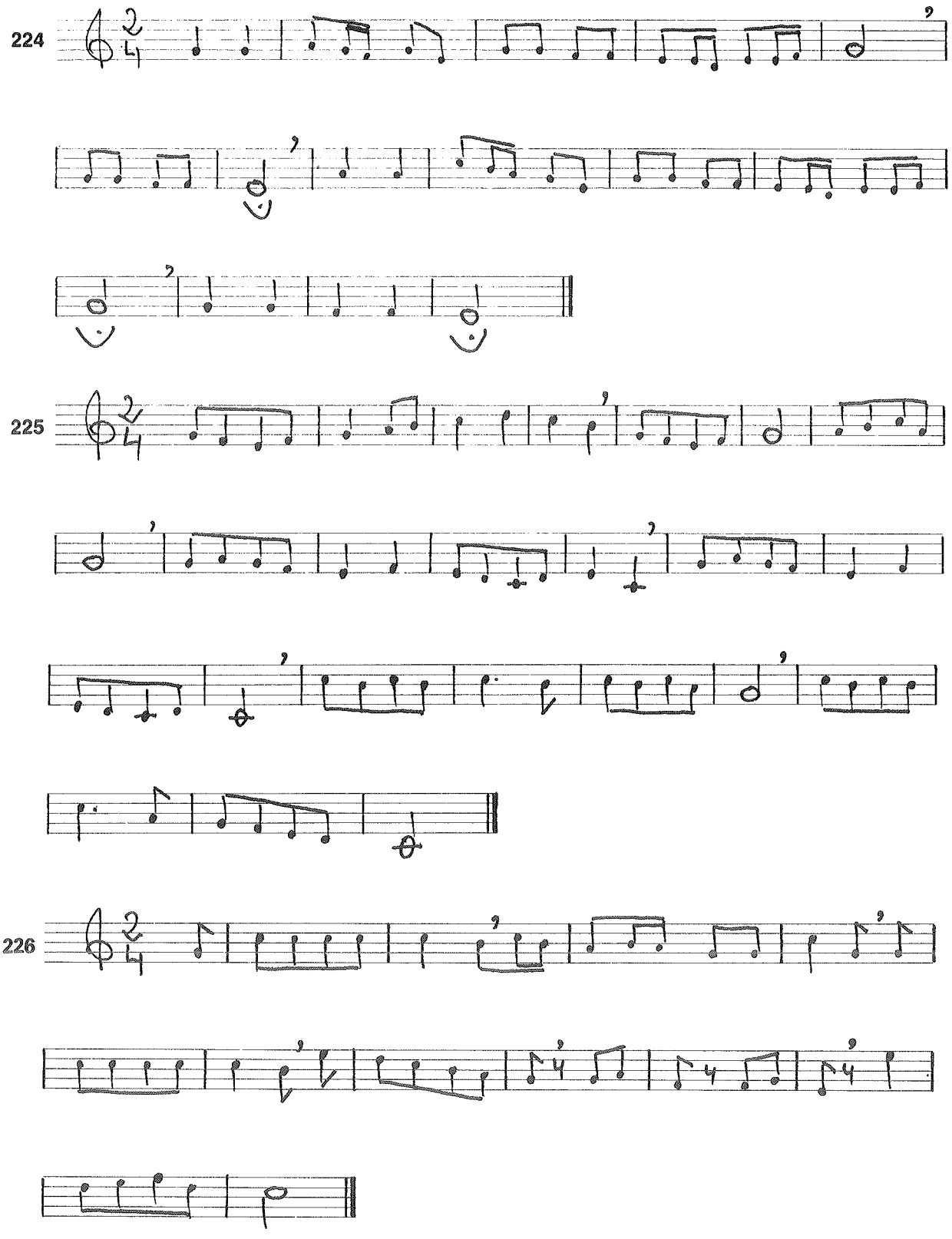


222

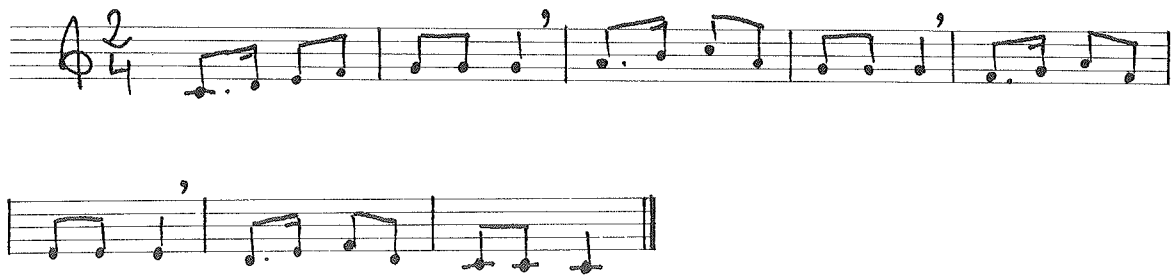


223

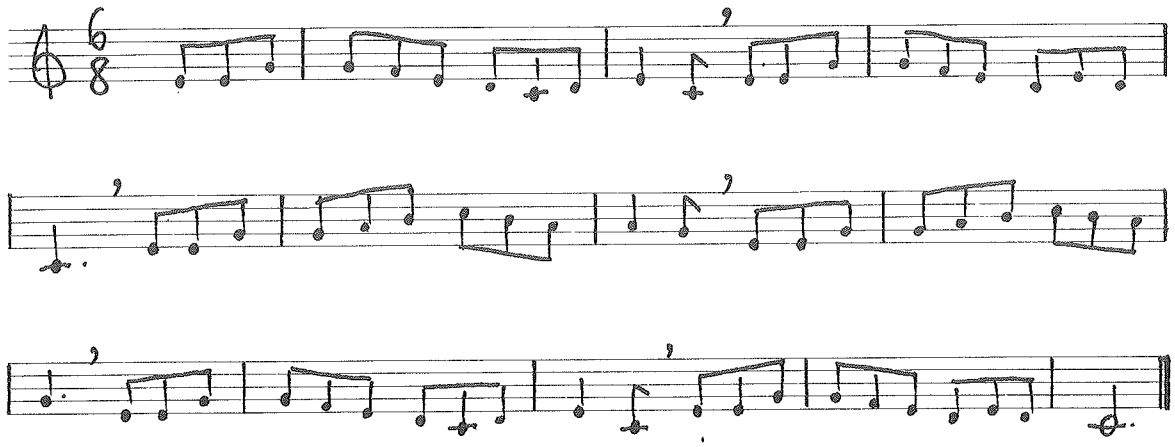



224
225
226

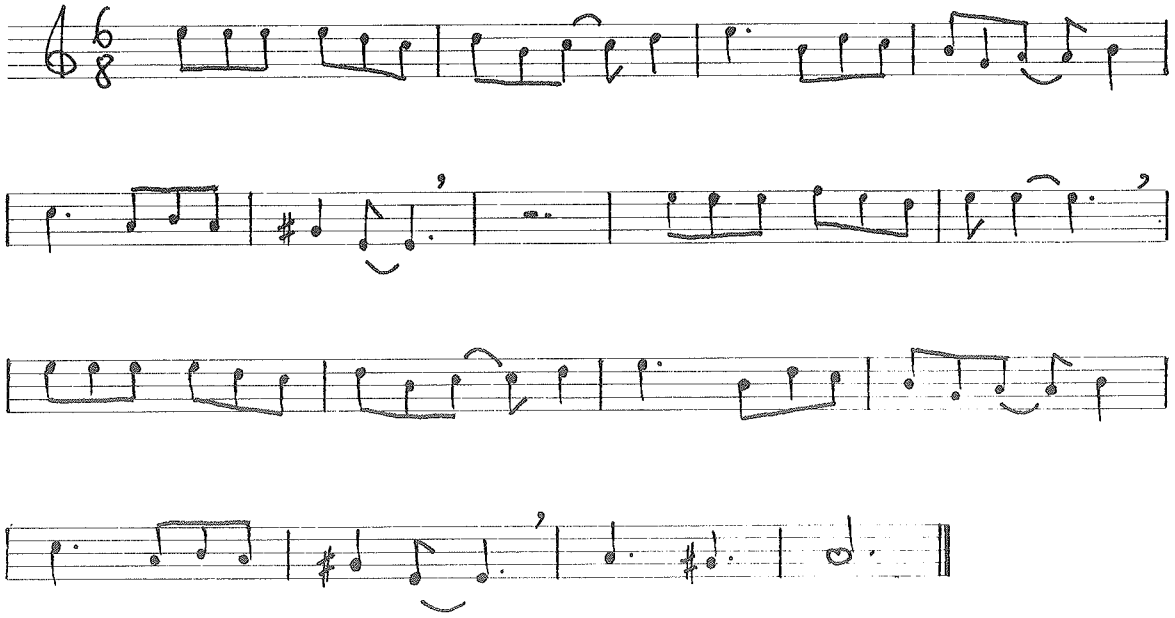
227



228

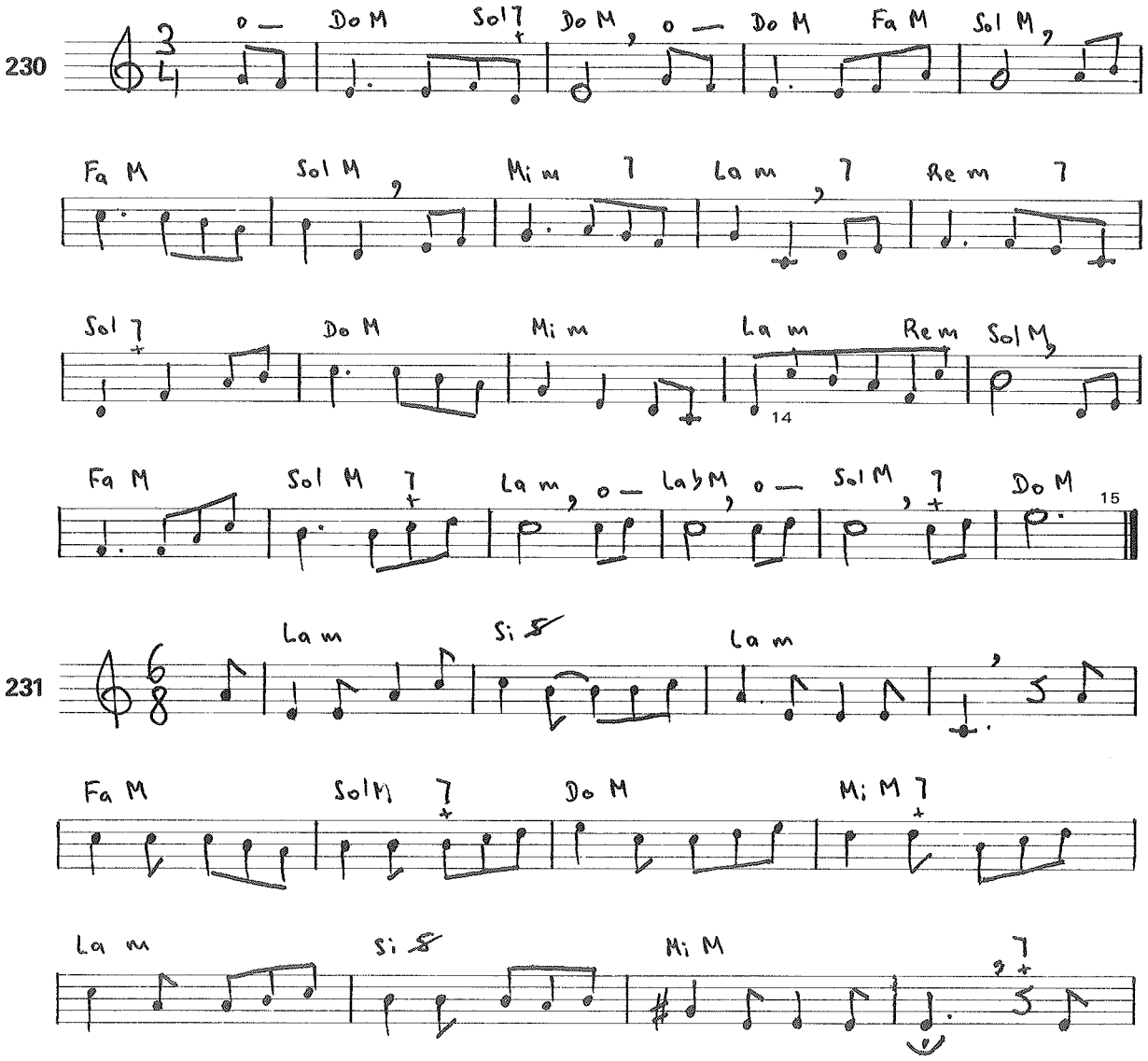


229



Los ejercicios de entonación que hemos leído en este texto —a excepción de estas últimas melodías populares— están pensados sobre todo en función de la asimilación didáctica de las diferentes alturas y los diferentes intervalos, más que en su posible interés melódico. Conservando los mismos intervalos que ya has trabajado, puedes cantar ahora estas próximas melodías, más interesantes musicalmente.

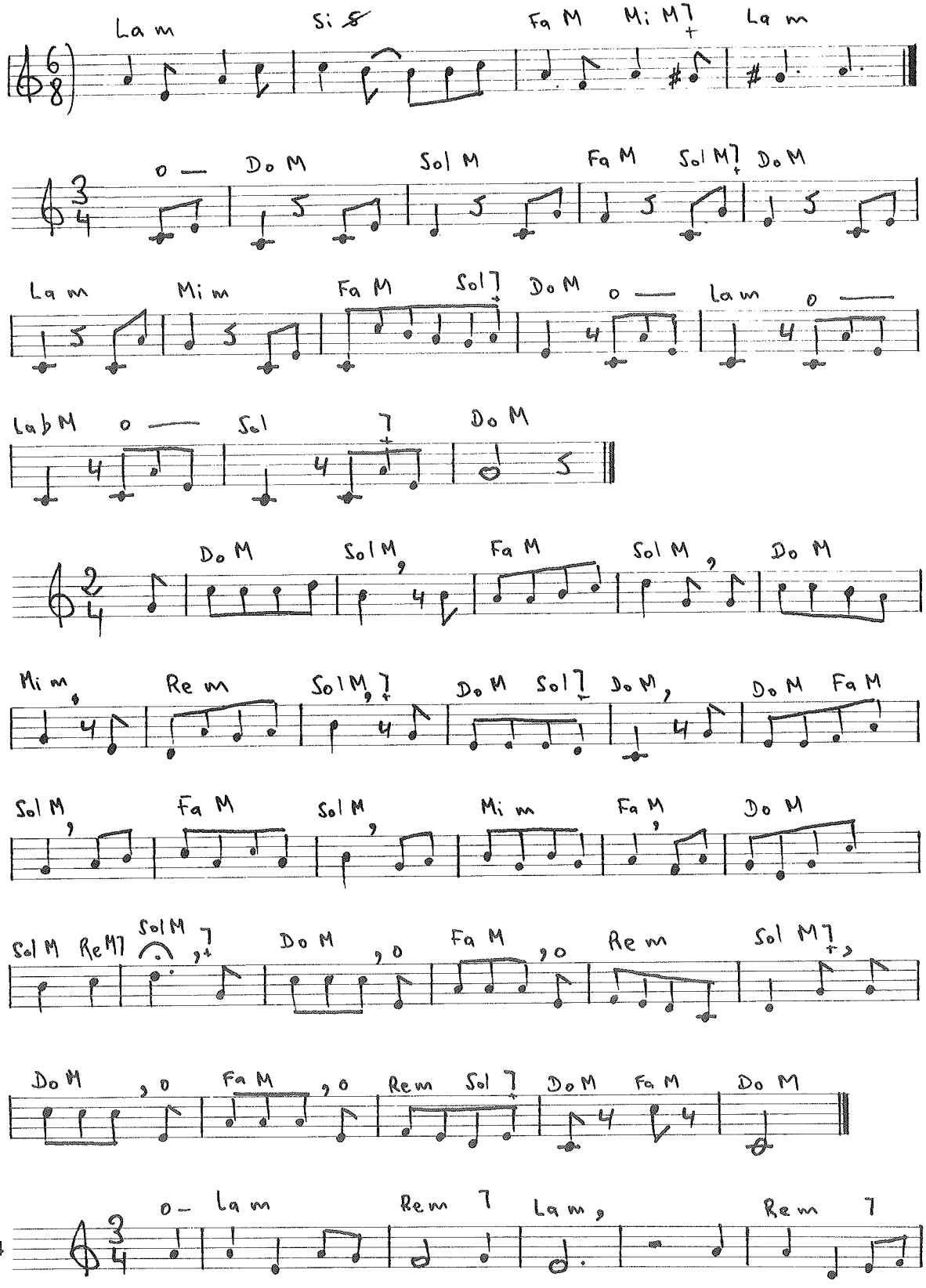
Quizá te sean algo más difíciles que las anteriores, pero es lógico que así ocurra por estar pensadas para estudiar más detenidamente. Trabájalas primero entonando sus notas aisladamente y después con el ritmo correspondiente. Por si tu profesor te puede acompañar a un instrumento polifónico, incluimos indicaciones de los acordes que corresponden a tales melodías[13].

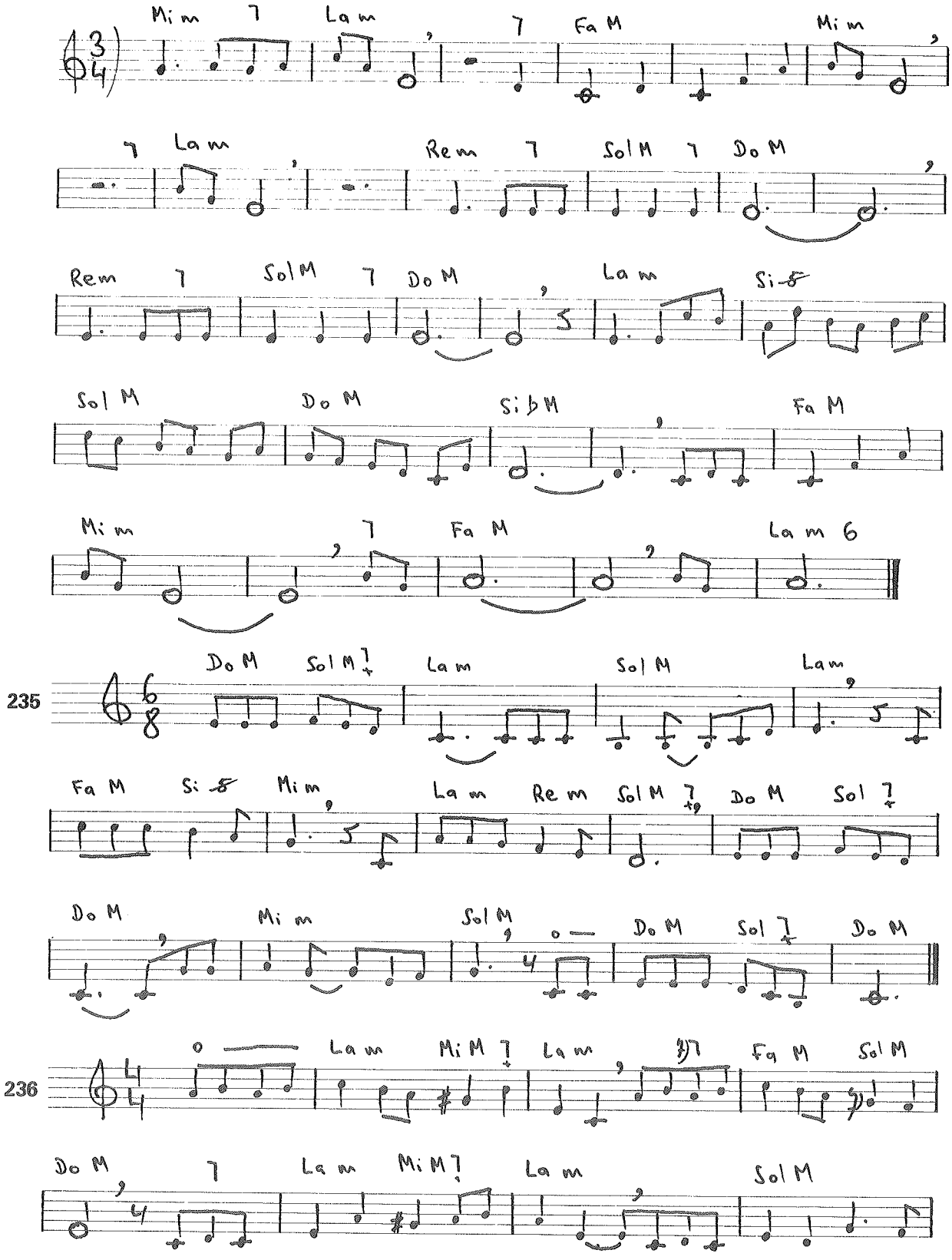


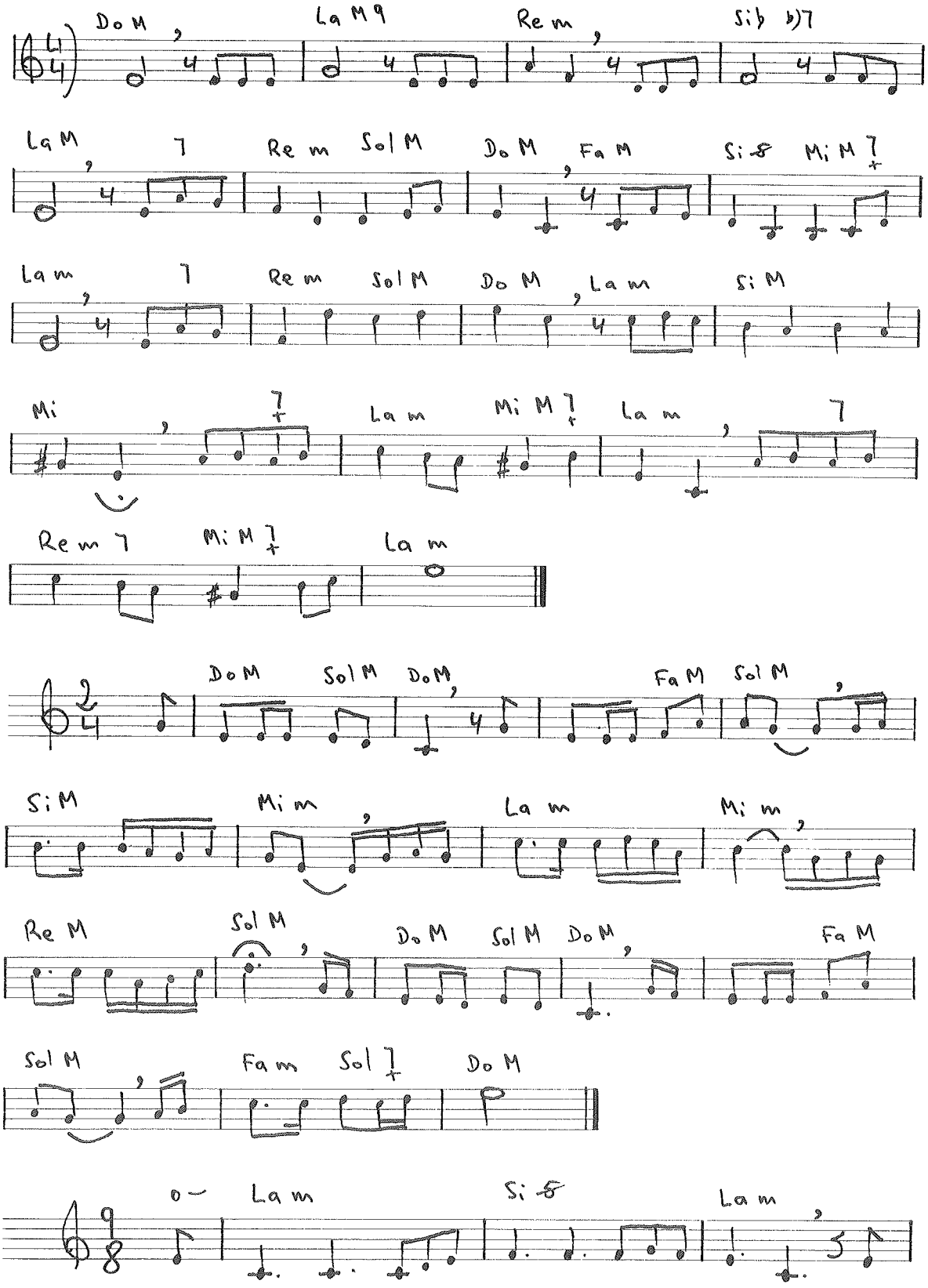
[13] Sería mucho más ortodoxo incluir la armonización por medio de un «bajo continuo», pero como muchos profesores no conocen bien su realización, resulta más práctico indicar simplemente los diversos acordes, como se suele hacer en las armonizaciones de música ligera.

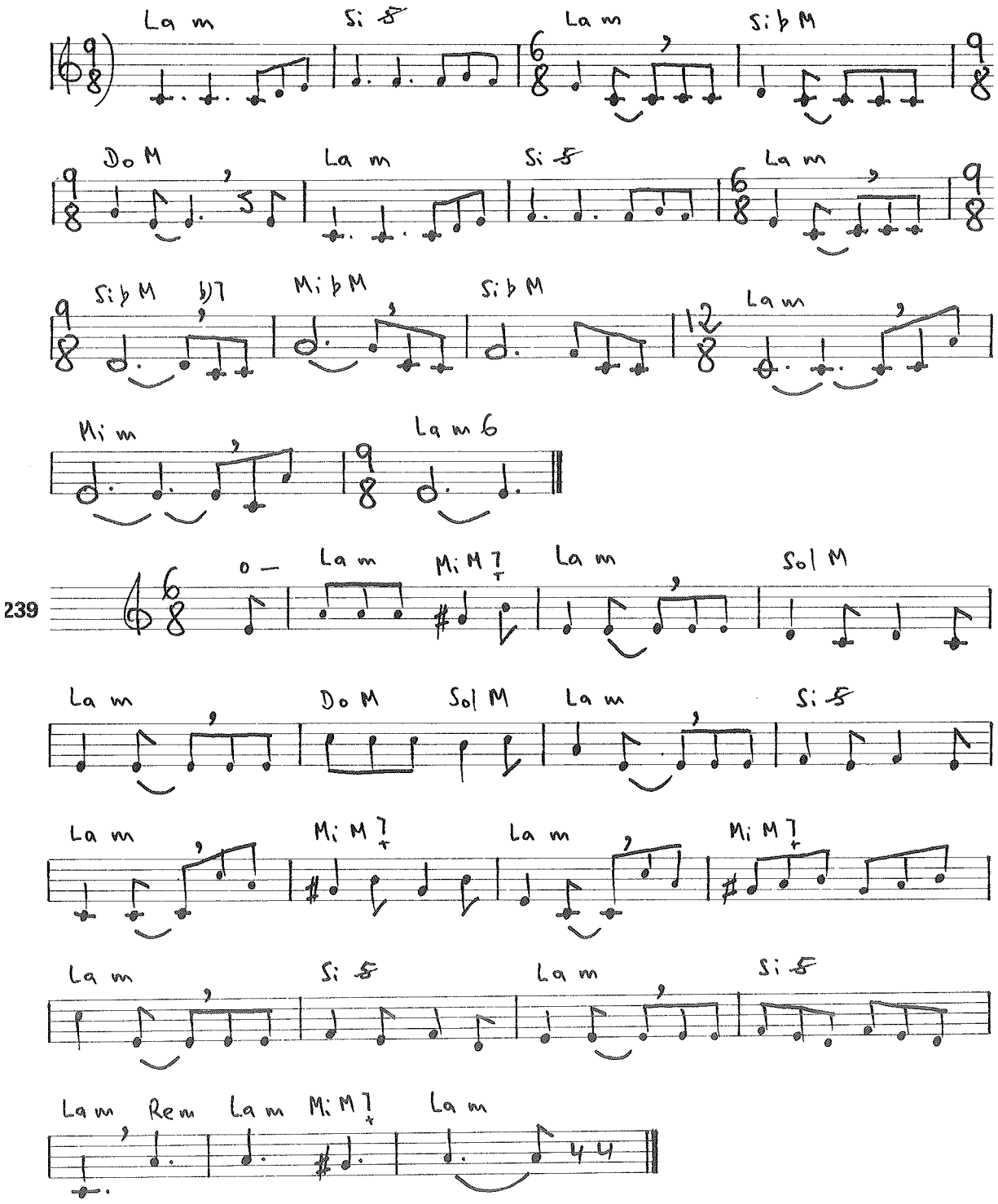
[14] Hemos huido también en este I Curso de los intervalos de séptima, pero en este caso el diseño es muy sencillo y puede servirte de introducción a su práctica.

[15] Observa cómo un mismo dibujo melódico, armonizado de formas diferentes, puede resultar interesante y variado. Lo mismo ocurre con los ejemplos 232 (final), y 234 (compases 15 al 22).


La m
Si
Fa M
Mi M7
La m
232
o
Do M
Sol M
Fa M
Sol M7
Do M
La m
Mi m
Fa M
Sol7
Do M
La m
Lab M
Sol
Do M
233
Do M
Sol M
Fa M
Sol M
Do M
Mi m
Re m
Sol M
Do M Sol7
Do M
Do M Fa M
Sol M
Fa M
Sol M
Mi m
Fa M
Do M
Sol M Re M7
Sol M
Do M
Fa M
Re m
Sol M7
Do M
Fa M
Rem Sol7
Do M
Fa M
Do M
234
o
La m
Rem 7
La m
Rem 7


Mi m
La m
Fa M
Mi m
La m
Re m
Sol M
Do M
Re m
Sol M
Do M
La m
Si
Sol M
Do M
Si♭M
Fa M
Mi m
Fa M
La m 6
235
Do M
Sol M
La m
Sol M
La m
Fa M
Si
Mi m
La m
Re m
Sol M
Do M
Sol
Do M
Mi m
Sol M
Do M
Sol
Do M
236
La m
Mi M
La m
Fa M
Sol M
Do M
La m
Mi M
La m
Sol M

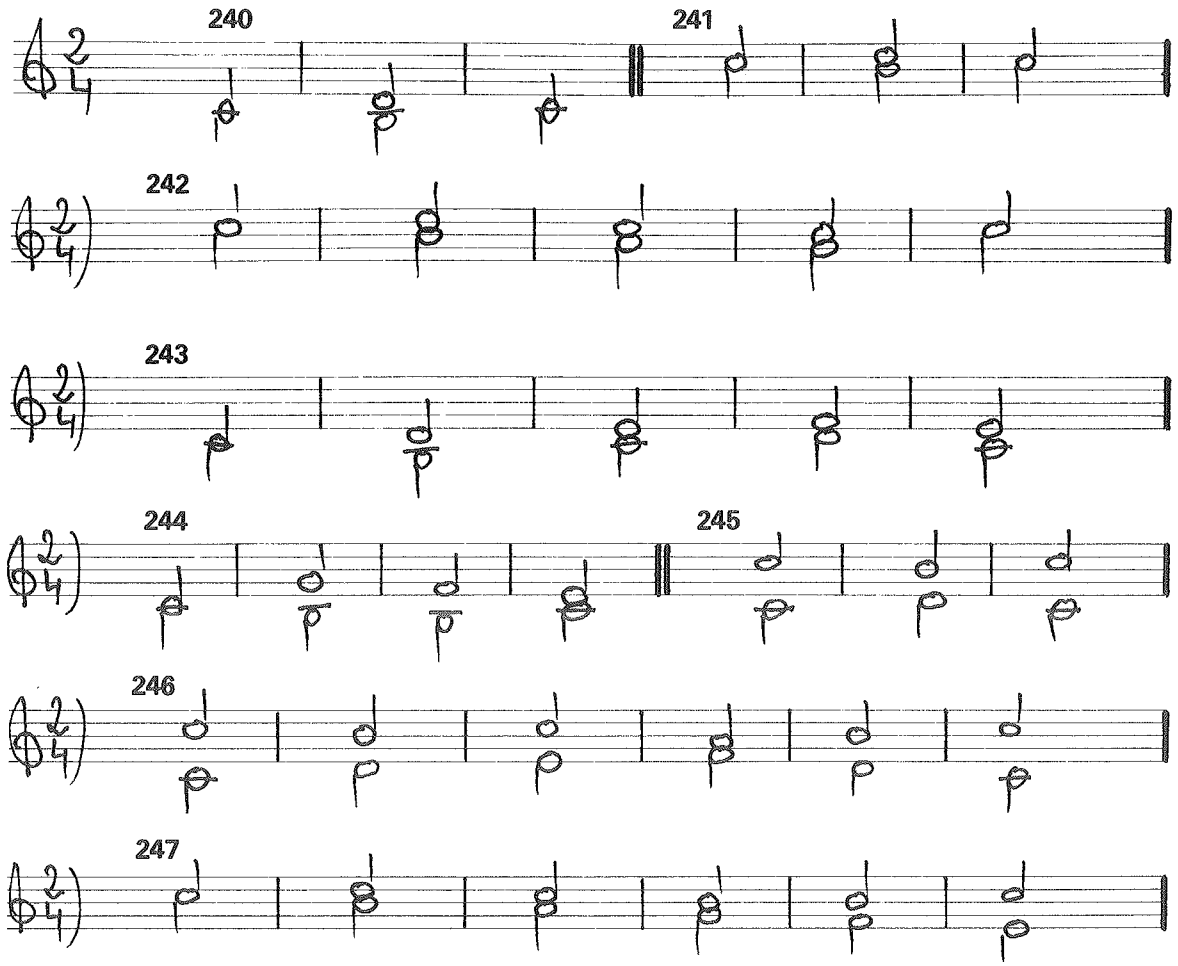

Do M
La M 9
Re m
Si♭ ♭7
La M 7
Re m
Sol M
Do M
Fa M
Si ø
Mi M 7+
La m 7
Re m
Sol M
Do M
La m
Si M
Mi 7+
La m
Mi M 7+
La m 7
Re m 7
Mi M 7+
La m
237
Do M
Sol M
Do M
Fa M
Sol M
Si M
Mi m
La m
Mi m
Re M
Sol M
Do M
Sol M
Do M
Fa M
Sol M
Fa m
Sol 7+
Do M
238
La m
Si ø
La m

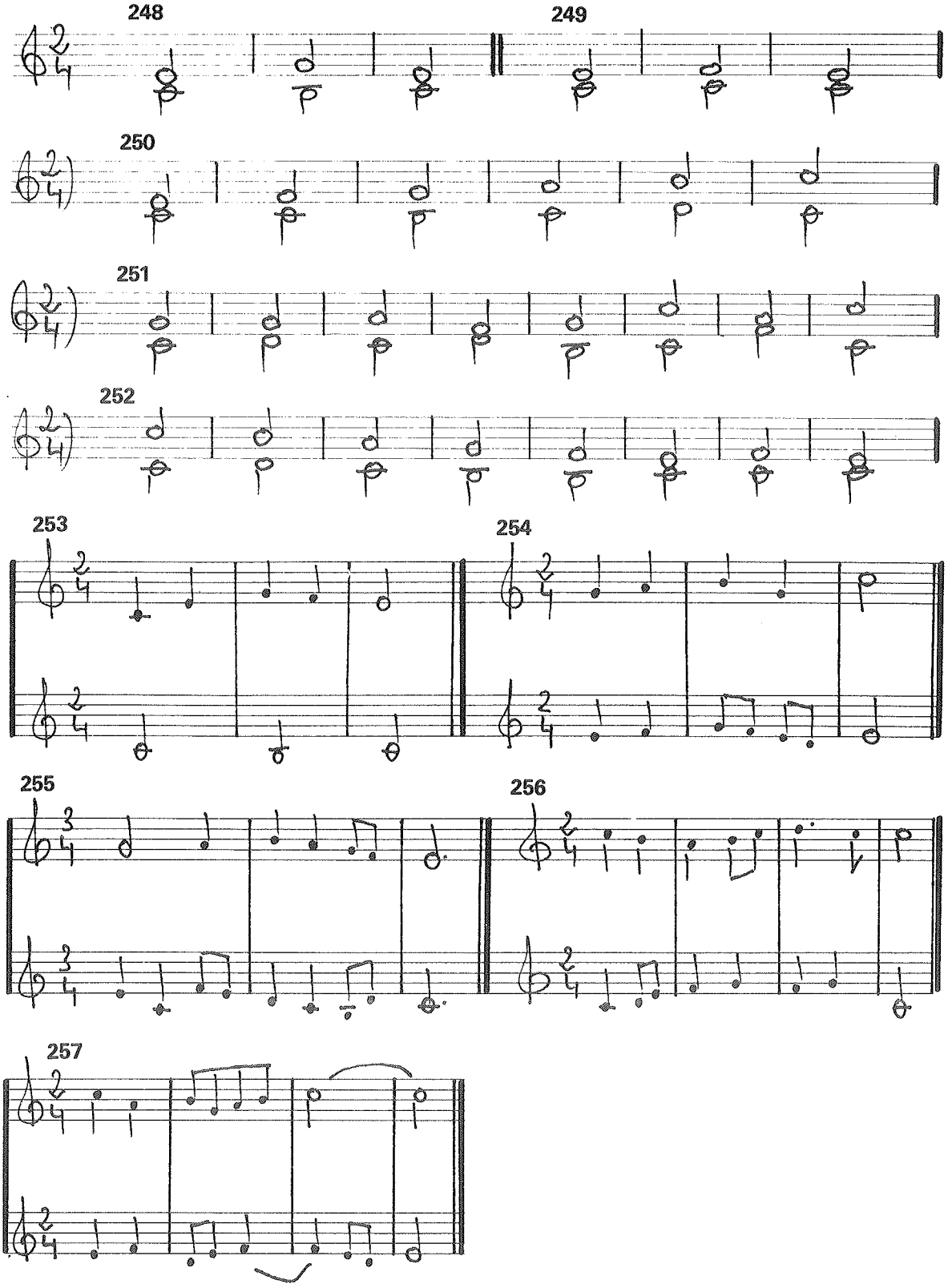

La m
Si 5
La m
Si♭M
Do M
La m
Si 5
La m
Si♭M
♭7
Mi♭M
Si♭M
La m
Mi m
La m 6
239
o —
La m
Mi M7
La m
Sol M
La m
Do M
Sol M
La m
Si 5
La m
Mi M7
La m
Mi M7
La m
Si 5
La m
Si 5
La m Rem
La m
Mi M7
La m

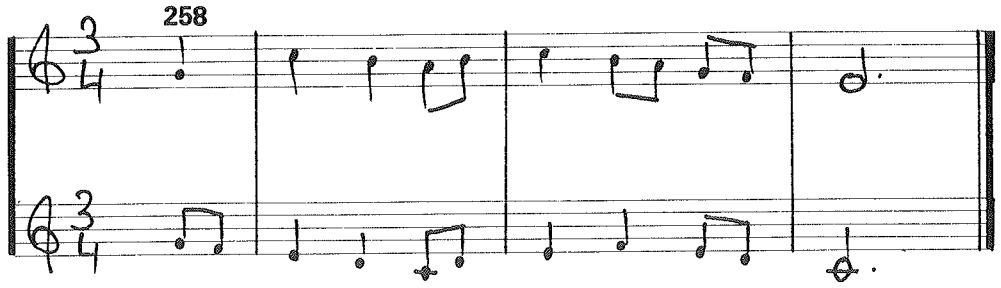
La práctica del solfeo a varias voces es importantísima desde el primer momento, pues te obliga a tener gran seguridad en lo que estás afinando y no pasarte a cantar lo que cantan otras voces. Además, supone acaso la primera toma de contacto del solfista con la interpretación musical en grupo, lo que es una experiencia valiosísima. Por ello, y pese a las escasas posibilidades de interpretación que aún tenemos, incluimos una serie de ejercicios de iniciación al canto coral para que practiques con tus compañeros de clase. Al principio será frecuente el paso involuntario de una voz a otra, pero no os desaniméis porque en poco tiempo pueden coneguirse resultados muy aceptables.

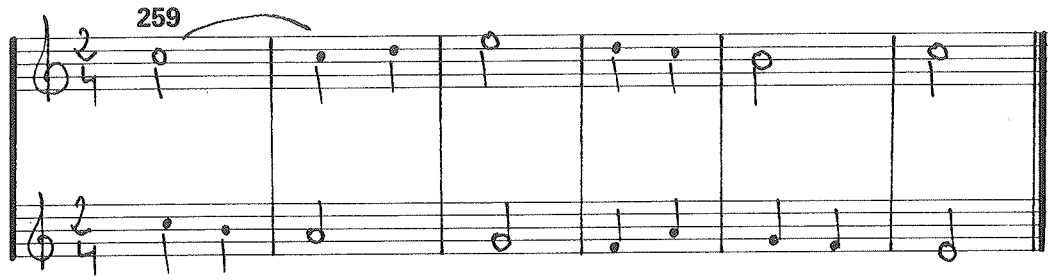
Cuando practiquéis los siguientes ejercicios, es muy importante que todos los alumnos paséis por todas las voces y no os acostumbréis a leer siempre la misma. La tesitura real de las voces no nos importa en este momento, pues se trata de ejercicios meramente didácticos; no os preocupe, pues, la relación real de las alturas de unas voces con otras.

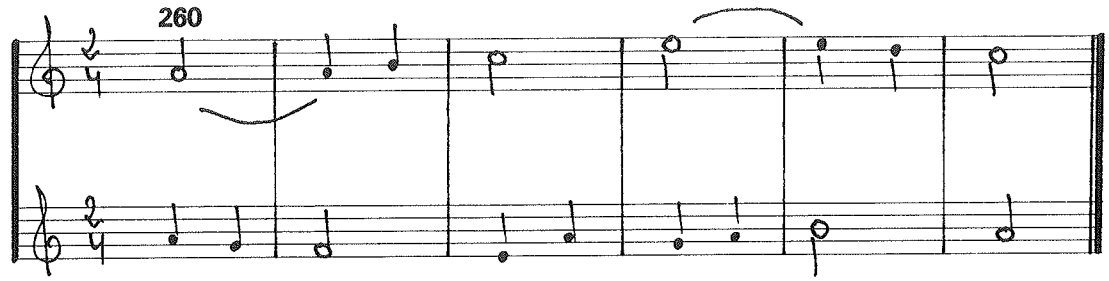
Practicad los siguientes ejercicios poniendo cuidado en que la afinación del grupo sea lo más correcta posible. Para mayor claridad de lectura, escribiremos en un solo pentagrama los ejercicios primeros, con notas tenidas; y en pentagramas independientes, los ejercicios en los que cada voz tiene mayor movilidad.

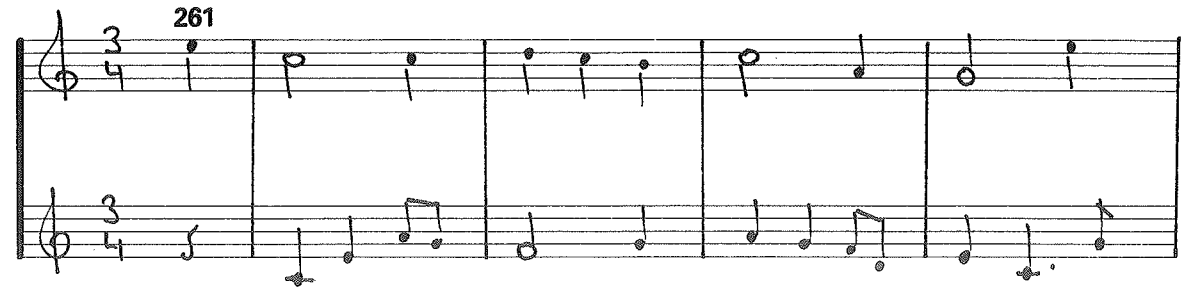


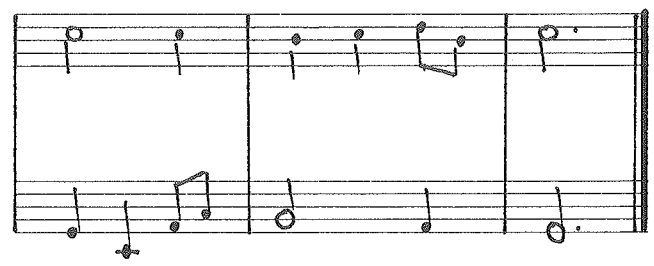

248
249
250
251
252
253
254
255
256
257

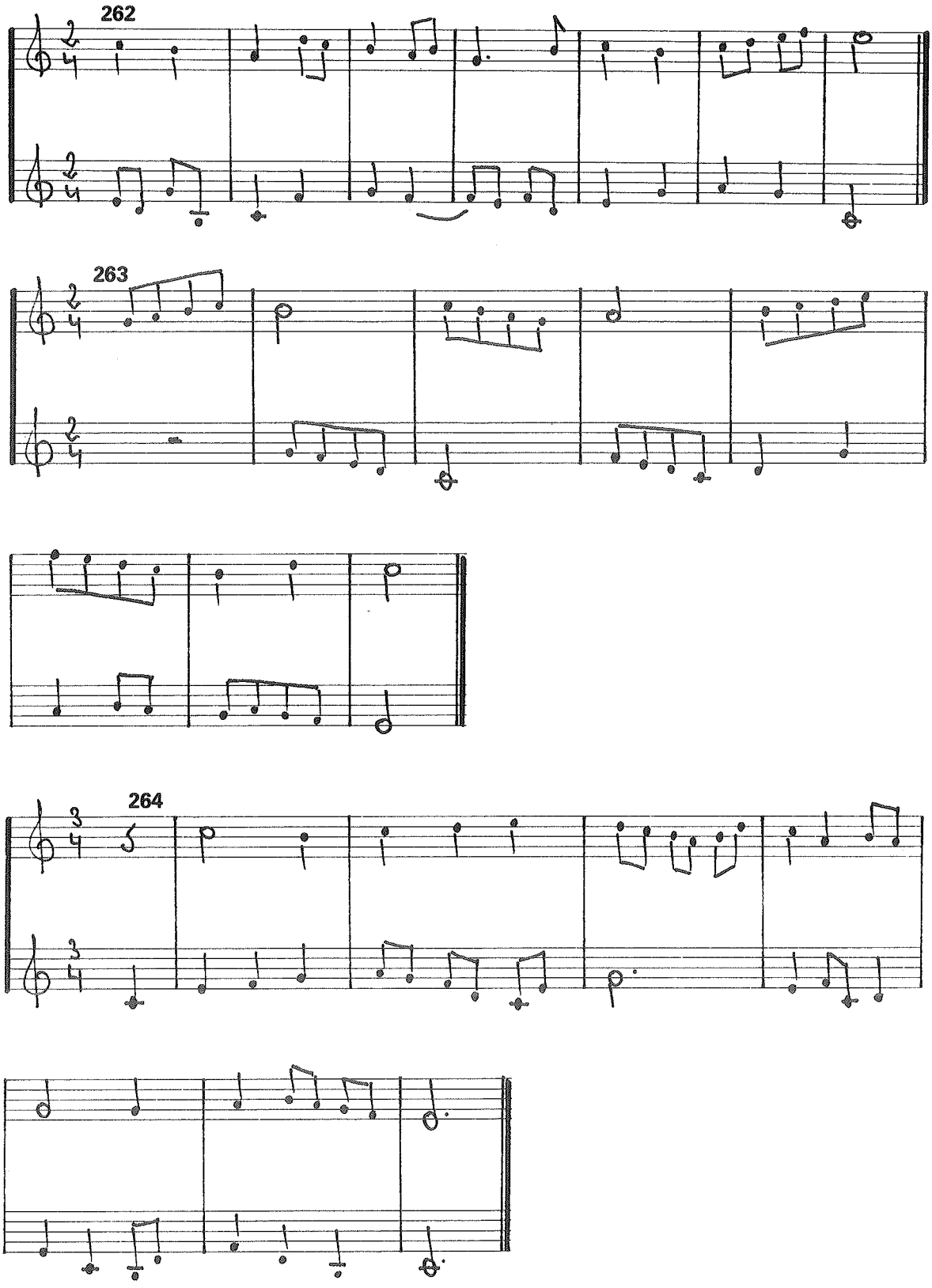

258

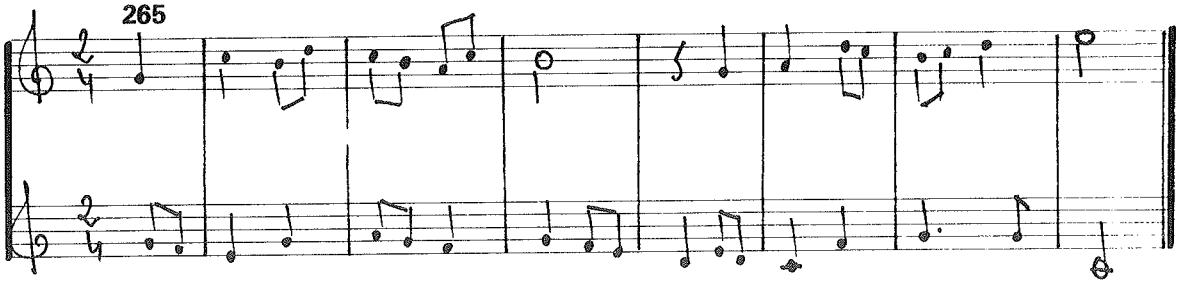

259

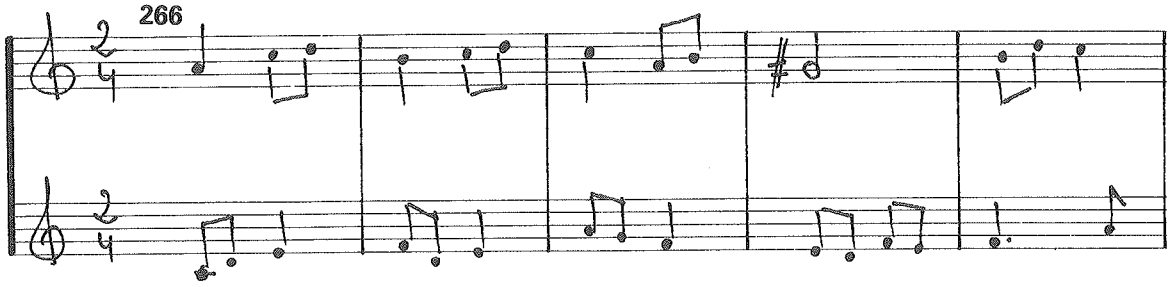

260

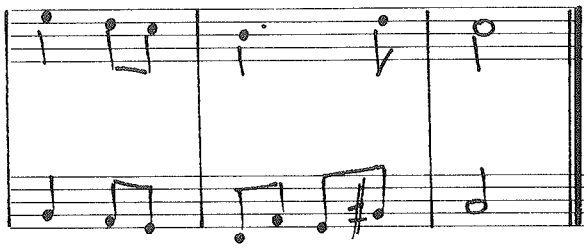

261

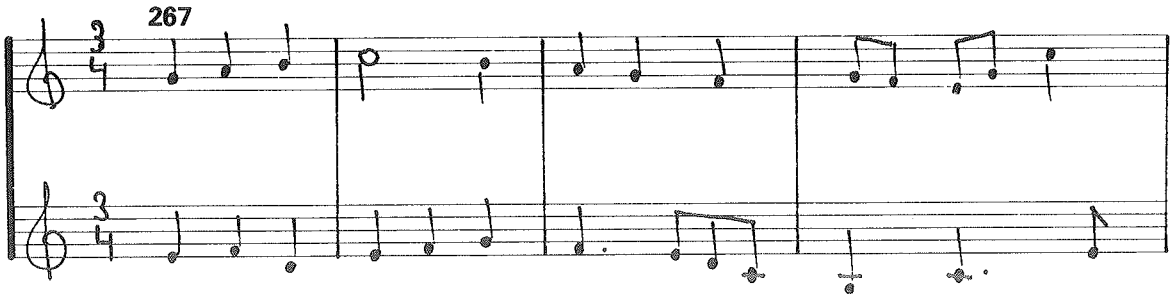


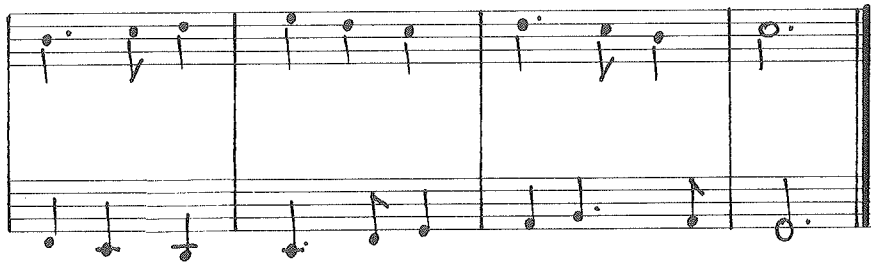

262
263
264

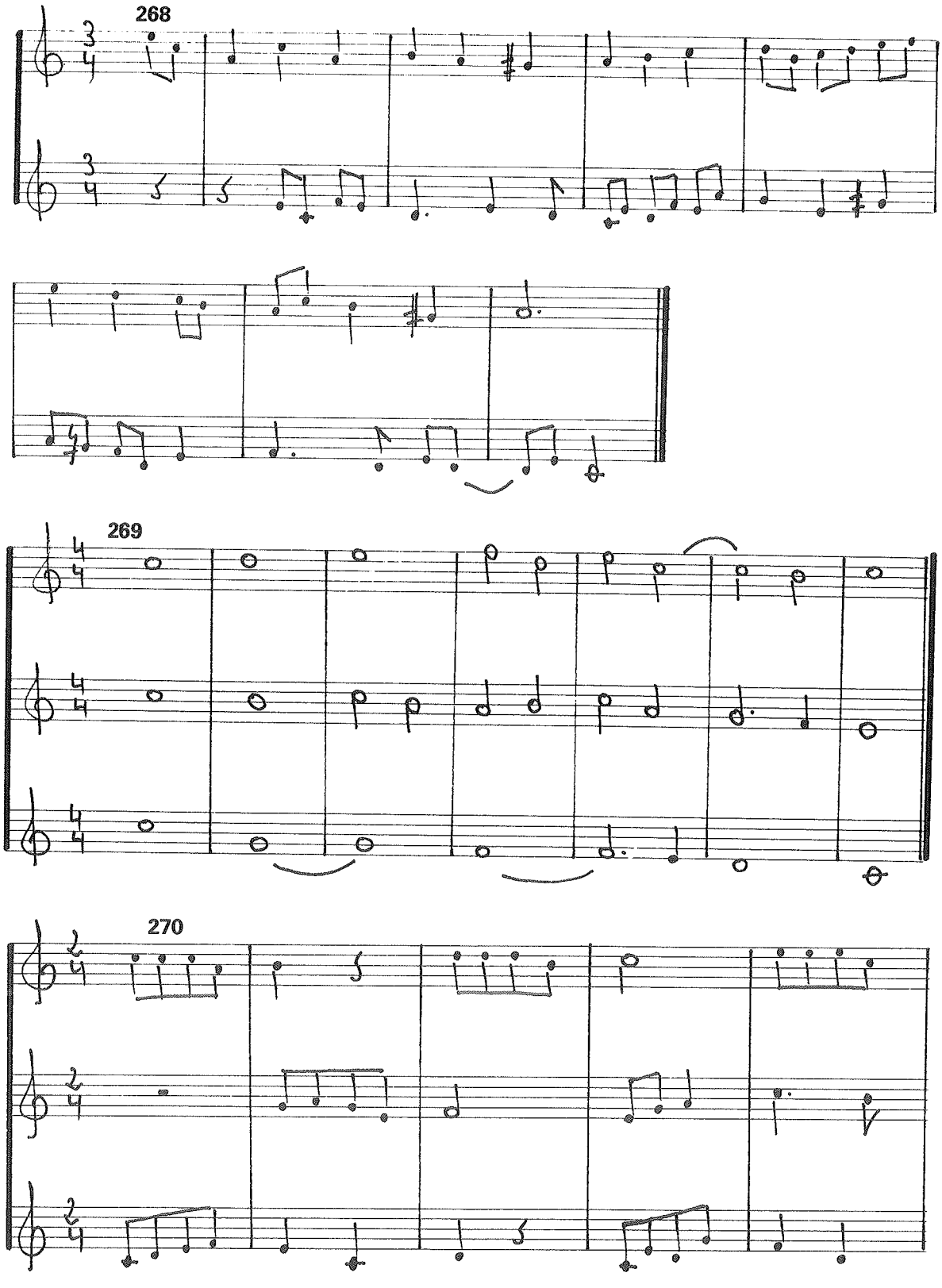

265

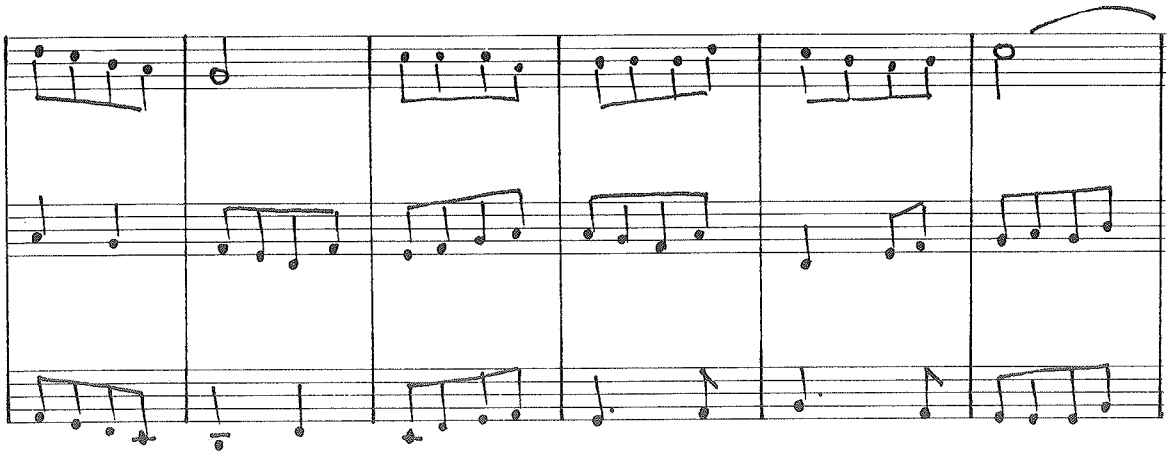

266

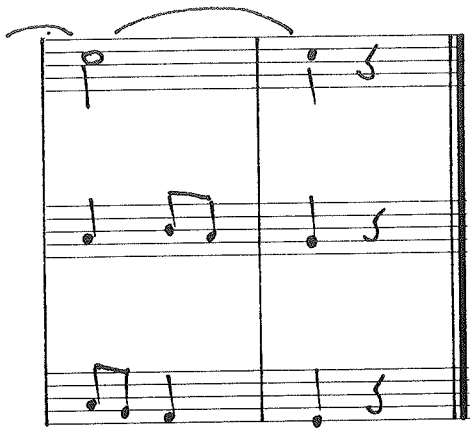



267



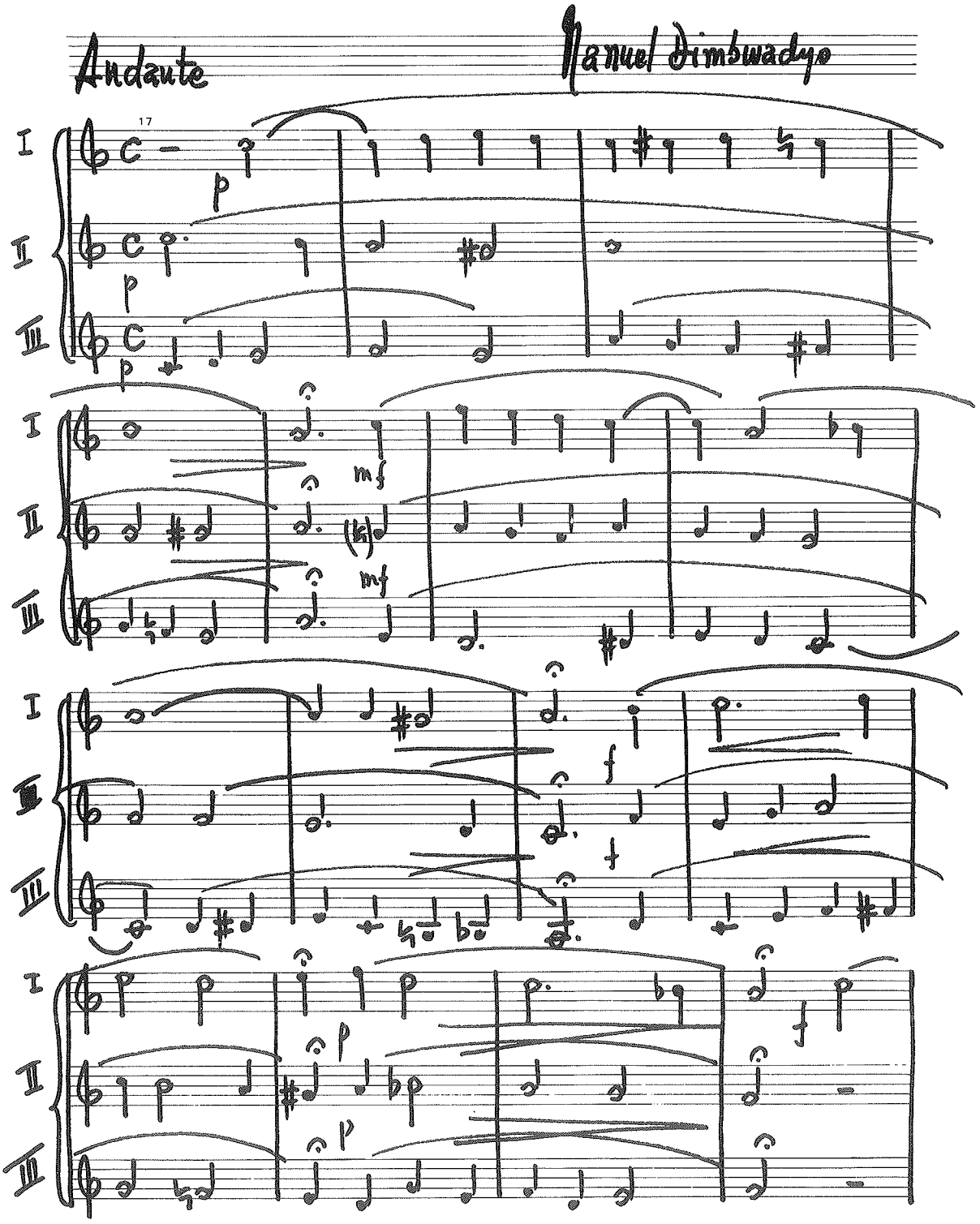

268
269
270



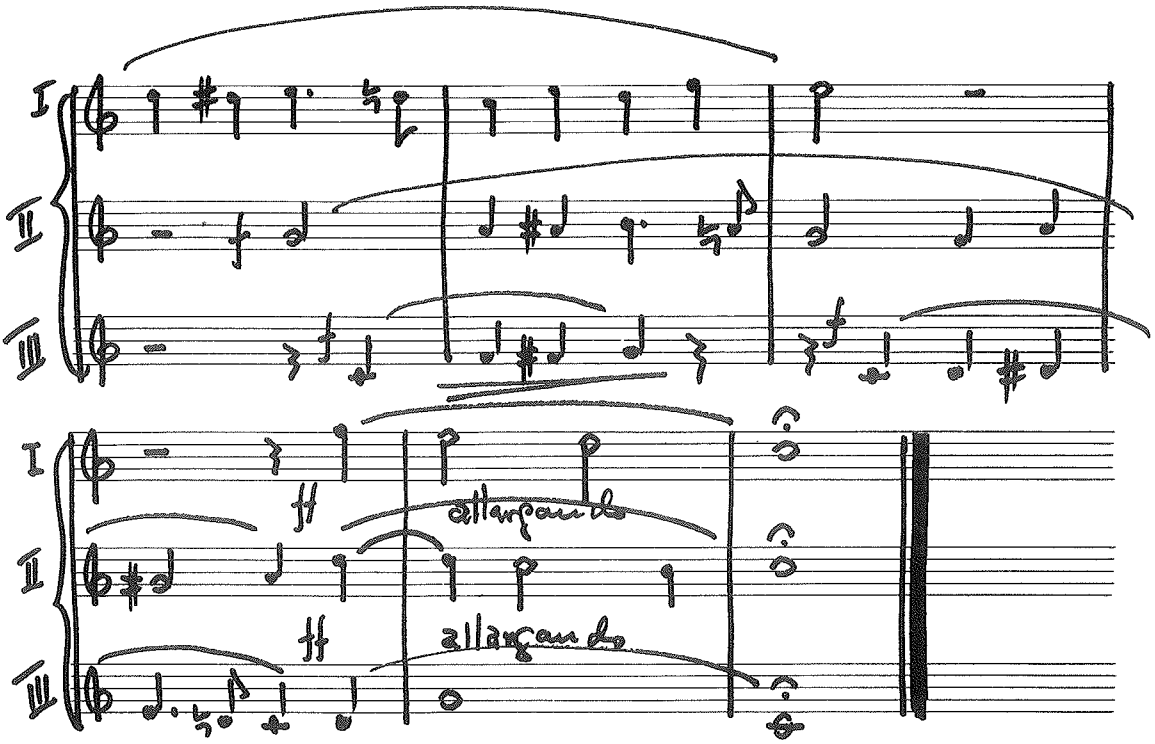


En el próximo cuaderno de entonación (II C) seguiremos tratando con todo interés el tema del solfeo a varias voces y, ya con mayores posibilidades, cantaremos algunas obras corales sencillas. Como puente con aquello, terminamos el cuaderno presente con un coral a tres voces escrito exclusivamente para este fin por el compositor Manuel Dimbwadyo[16]. Su objetivo es introducirnos en la práctica de las alteraciones accidentales sencillas, que en este caso se encuentran siempre en puntos de entonación muy natural. Pon especial atención a la diferencia entre las notas naturales y las alteradas, aunque este tema lo iremos viendo metódicamente en cursos sucesivos. Trabaja este coral con detenimiento y procurando darle toda su musicalidad. Será un bonito trabajo de «fin de curso».

[16] Manuel Dimbwadyo (Angola, 1943; nac. español en 1979) estudia en Lisboa, París, Milán y Madrid. En esta última ciudad se titula en Composición, obteniendo Premio Fin de Carrera con su obra «Cosmogénesis», para gran orquesta. Otras obras: «Cantata Budapest», «Creación», «Triple Trío», «Cantata alla Mamma Nera», «Oración Cósmica», etc.



17 En esta pieza hemos respetado todas las indicaciones del original, incluidas las ligaduras expresivas. El profesor puede explicar algunos de estos recursos, como introducción a su estudio en el próximo curso.



Con nuestro agradecimiento a M. Dimbwadyo por su colaboración y a ti por el tiempo que nos has dedicado, terminamos este cuaderno. Seguiremos intentando orientarte en cursos sucesivos.

PLAN GENERAL DE LA OBRA

PRIMER CURSO:

I-A: Fundamentos de nuestro sistema de escritura musical. Razonamiento de sus elementos básicos. Recursos elementales. Conceptos teórico-prácticos de aplicación más común.

I-B: Lectura rítmica sencilla y progresiva. Subdivisión binaria y ternaria. Figuraciones de uso más habitual. Ejemplos de ejercicios rítmicos a dos voces. (Claves de Sol y Fa en 4.ª).

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

SEGUNDO CURSO:

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

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

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

TERCER CURSO:

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

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

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

CUARTO CURSO:

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

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

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

QUINTO CURSO: (En preparación.)

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

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

linea

© Copyright 1986 by José Luis Temes
© le EDICIONES LINEA - Fuencarral, 132 - 28010 Madrid (España)
Depósito legal: M. 29.874-1995
I.S.B.N.: 84-85971-01-9 Ia. I.S.B.N.: 84-85971-02-7 Ib.
I.S.B.N.: 84-85971-13-2 Ic. I.S.B.N.: 84-85971-00-0 Obra completa.
Impreso en España por FARESO, S. A. - Paseo de la Dirección, 5 - 28039 Madrid
Compuesto en JALME - Juan de Olías, 12 - 28020 Madrid.