

Capítulo 2º. LA FORMACIÓN DEL OÍDO MUSICAL

2.1. NECESIDAD INDISPENSABLE.

Hemos visto en el tema anterior (1.2.3) que una de las cualidades necesarias al director, sobre todo al director de coro, es un oído musical mucho más que normal: excelente. El buen oído musical es el auxiliar indispensable para que el director pueda:

- Tener la audición interna de la obra, antes de que proceda al montaje sonoro y acústico de la obra. El director debe conocer la obra que va ensayar por su trabajo de mesa, de estudio, antes que por cualquier otra forma: escucharla en un concierto, por ejemplo. Si ya conoce la obra por haberla escuchado en otras ocasiones, con más razón necesita el trabajo de mesa: para discernir si la audición interna que tiene de la obra es la correcta y se atiene a la partitura con la *fidelidad* de que hablamos en el tema anterior (1.4.2).
- Juzgar la bondad de la sonoridad real: establecer ese juicio instantáneo sobre la adecuación entre lo que oye y la imagen interna ideal que tiene de la obra. Este constante ejercicio mental que tiene lugar durante toda una sesión de ensayo o de concierto es agotador para la cabeza: un director sale mucho más cansado mental que físicamente, sobre todo de un ensayo en el que, al no estar la obra aún bien preparada, el trabajo mental de comparación es mucho más intenso. En un concierto hay ya más despreocupación sobre este aspecto. Este juicio es muy complejo, pues abarca parámetros tan diversos como la bondad melódica, la armónica, la métrica, la contrapuntística, la bondad de la puesta y dicción del texto, de la calidad vocal, del equilibrio entre las distintas secciones vocales...
- Corregir los defectos a viva voz. Todo lo vocal es peculiar y se comunica por imitación y transmisión de sensaciones a veces de muy difícil comunicación. El error en la entonación de un intervalo o una incorrecta emisión de la voz no pueden corregirse más que con la propuesta correcta por parte del director, y esa propuesta es vocal o no servirá. ¿Qué sentido tiene empeñarse en martillar en el piano un intervalo mal dado por una cuerda del coro, o pulsar en el teclado electrónico con su inexpresivo sonido una melodía que los cantores no cantan con expresividad? Este tipo de *pedagogía* es real en bastantes ambientes.

No me resisto a omitir el hecho de que esta *pedagogía* también ha sido empleada por profesores-directores de coro, que se dicen eminentes, en seminarios y cursos de dirección de un supuesto alto nivel. El profesor-director ha exigido un teclado electrónico para las sesiones de trabajo. No se habla aquí del piano como auxiliar armónico del montaje de las obras, muy usado en los países anglosajones.

Hay que recordar de nuevo que el director de coro no es sólo la persona bien dotada para el lenguaje gestual; si se está de acuerdo con estos criterios expuestos se reconocerá la necesidad de la formación del oído musical que ya debe presuponerse como excelente en la persona que accede a la dirección. Esta formación del oído musical naturalmente bueno significa conducir esta cualidad a la consecución de unas metas difíciles -la audición interna- por unos medios

graduales y, como siempre, lentos, que deben ser parte ineludible de la formación integral de un director de coro.

2.2. MEDIOS Y CONDICIONES.

El oído musical, ya bueno por naturaleza, se agudiza y forma en medio de un ambiente de estudio y práctica de la música. Ciertos aspectos particulares se deben tener en cuenta para avanzar en la formación del oído musical y conseguir la meta final:

a) Concentración. Todo lo que es estudio musical, mental, vocal, instrumental, necesita de la concentración, en lo que comporta de ausencia de distracciones externas o internas; pero en el caso de los ejercicios específicos de formación del oído musical, se requieren con más razón la tranquilidad y relajación, opuesta al nerviosismo o estrés que bloquean la mente más o menos intensamente; la atención total y el silencio tanto exterior como interior dejan expedito el oído interno para imaginarse mentalmente los sonidos; no se puede pensar en música con música externa en la radio, ruido importante de la calle, etc.; no se puede pensar en una música si hay una idea musical distinta dominante en la cabeza. El ingreso en nuestro mundo interior silencioso requiere un cierto esfuerzo, un ejercicio de la voluntad: una concentración relajada es una de las claves de la capacidad auditiva.

b) Ejercitar la memoria musical, en dependencia con la capacidad de concentración. La memoria es una facultad que necesita un adiestramiento continuo, a base de aumentar paulatinamente la duración y la complejidad de lo que oímos, y de concentrarse -al principio por separado, después en unión progresiva- en los procesos rítmicos, melódicos y armónicos. Aparte de este trabajo sistemático, es bueno aprovechar ratos de descanso y ocio mental para recordar frases melódicas, armónicas, secciones y obras completas.

c) Escribir y copiar música. La relación entre la representación escrita de la música y el proceso auditivo, entre la lectura y la audición, es recíproca: al escribir la grafía de los sonidos, éstos van cobrando vida mental, el edificio sonoro que se escribe se va construyendo como tal -sonoramente- en la imaginación. Naturalmente que este medio, como todos los que siguen, supone una formación importante en la *ciencia de la música*. Pero la audición musical pura, sin ciencia que la sustente, es inconcebible, a no ser que uno quiera contentarse con una vaga sensibilización en la que los sonidos se simplifican con matices etéreos de "agudos" o "graves", "largos" o "breves". Copiar música, por otra parte, al carecer de los medios actuales de difusión gráfica y auditiva, ha sido una fuente formidable de formación y conocimiento musicales para grandes compositores, como J.S. Bach o L. van Beethoven.

d) Escribir música al dictado. De modo contrario a lo anterior, la audición, por ejemplo, de una melodía debe llevar, al menos parcialmente, a la representación intelectual de su imagen escrita. Los niveles de dificultad de este dictado deben ser progresivos: dictado melódico, armónico a dos voces, a tres, etc. contrapunto... Naturalmente para realizar dictado o frases memorizadas de elevado nivel, sobre todo armónico-contrapuntístico, es indispensable, a la vez que de gran alivio, la ciencia de la armonía.

e) El conocimiento de la armonía. La ciencia de las reglas, fórmulas y particularidades

de la composición afianzan la comprensión auditiva y le dan la necesaria justificación. La comprensión profunda de la música que escuchamos se aprovecha y facilita con el conocimiento de las reglas del movimiento de las voces, del enlace de los acordes, de la progresión armónica, de las modulaciones, de los procesos cadenciales... Seguramente de esta forma, y sin negar unas cualidades auditivas musicales excepcionales, pudo Mozart escribir o transcribir el *Miserere* de G. Allegri, sin conocer la partitura, tras su audición en la Basílica de San Pedro de Roma: estableciendo el modo, constatando que se trataba de sólo dos frases polifónicas, que estas frases eran de carácter recitativo, que cada una de las frases estaba dividida en dos miembros o hemistiquios, con una cadencia media y final por cada frase, que estas frases alternaban entre sí continuamente, y a su vez con la salmodia gregoriana del respectivo modo, que este carácter recitativo o *fabordón* era el idóneo para adaptarse a las necesidades rítmicas y a la diferente longitud de los distintos versículos del mencionado salmo 50, cuyo texto debía conocer seguramente por su trabajo como maestro de capilla del Arzobispo de Salzburgo.

f) Práctica instrumental. La práctica habitual de hacer música ejerce una influencia buena indudable en el oído musical. Si esa práctica es melódica, por ejercer sobre un instrumento melódico -cuerda o viento-, este aspecto estará muy potenciado; un violinista que quiere hallar mentalmente un intervalo, "agarra", interiormente o de un modo directamente visible, ese intervalo instintivamente con una determinada posición de los dedos de su mano izquierda en un violín imaginario.

Con ser esto bueno, es preferible, sobre todo para el director, la práctica de un instrumento polifónico, preferentemente de tecla. La relación entre la polifonía y el teclado parece innegable. El hábito de leer partituras al teclado hace que los dedos se desplacen instintivamente buscando su lugar armónico-sonoro. Es una especie de *audición a través de los dedos*. El instrumentista de instrumento polifónico -tecla, cuerdas pulsadas- está habituado a la práctica y la audición armónico-polifónica y, de manera semejante al violinista con el intervalo, pulsa instintiva e interiormente los acordes y las armonías en su instrumento imaginario y los escucha mentalmente. La audición se concretiza -también- en representaciones prácticas instrumentales que, en cambio, repercuten a su vez en la audición.

g) Amplitud y variedad de repertorio. La capacidad auditiva es pequeña en quien tiene un repertorio escaso; el intérprete que ha madurado muchas obras de tipos muy diferentes tiene mucha más capacidad en su captación auditiva. Aquí está la condición básica de la capacidad de distinguir y clasificar las obras por su estilo armónico y compositivo, e incluso por la forma. El estilo de una obra no se detecta tanto por su análisis teórico sobre la partitura, sino por su audición guiada. Pero el repertorio personal de un intérprete es muy limitado a unas decenas de obras; por eso se requiere absolutamente el medio siguiente:

h) Oír mucha música reflexivamente. Antes sólo podía escucharse música directamente en un concierto; hoy los medios son mucho más cercanos y cómodos: el disco, la cinta, la radio... Pero no basta con oír música de fondo, cosa hoy habitual, mientras se hacen las más diversas acciones y trabajos; sin despreciar el buen influjo que puede crear en el subconsciente la audición habitual de música culta de fondo, tenemos que insistir en que aquí hablamos de un trabajo de formación y, por tanto, de una escucha reflexiva y analítica de la música, o sea, de la que impide hacer otras acciones mientras se realiza esa escucha. En la introducción a este tratado se habló del valor formativo inmenso de esta actividad (0.3).

Esta escucha reflexiva de la música deja a un lado, muchas veces, el aspecto del placer

estético que puede producir el arte de la música, para fijarse en sus aspectos más técnicos, por ejemplo: detectar esquemas rítmicos, averiguar el compás, tonalidad aproximada, tema melódico musical, variaciones o desarrollos del tema, seguir modulaciones desde la tonalidad inicial, seguir una voz o parte instrumental sobre el fondo armónico general; si la obra es desconocida, conjeturar el estilo, la época e incluso el autor -sabiendo que es frecuente errar en este caso-, intentar seguir el proceso o los elementos de la forma musical concreta, etc.

i) Cantar bien. No es preciso decir que el cantar ejercita necesariamente el oído musical. El órgano fisiológico de la voz es musicalmente ciego y reproduce sólo el sonido que la mente le ha propuesto. La voz reproduce de manera instantánea el sonido musical imaginado en la mente, si no hay una patología orgánica o nerviosa que lo impida. De modo inverso, la captación cantada -interpretada por el propio organismo como el más sensible de los instrumentos- favorece del modo más sólido y decisivo la representación interna del sonido y de la audición.

Terminemos este apartado con los sabios consejos de C. Kühn en su libro *La formación musical del oído*: "Cantar, tocar, escribir (se deberá tener siempre a mano un cuadernillo de papel pautado) y oír: pero lo imprescindible es que esas actividades interactúen. Y también es muy importante esto: es del todo preferible la continuidad de los ejercicios a su aglomeración en un momento dado... una concentración total en unos pocos ejercicios aporta más que un recorrido superficial de numerosas lecciones. No olvidemos, por último, que la formación del oído, si se toma en serio, es muy laboriosa a nivel mental, y tanto más agotadora cuanto más se aferra uno a un tipo determinado de tareas. Por ese motivo convendrá variar los temas, para brindar al oído y al espíritu nuevos estímulos y nuevas direcciones".¹

2.3. EL DIAPASÓN.

2.3.1. Definición e historia.

El diapasón es un pequeño instrumento de distinta construcción y mecánica que da, en su origen, un sonido único, llamado sonido *patrón*, necesario para la unificación de criterios de afinación de la altura de todos los instrumentos en todo el mundo que quiera aceptarlo. Etimológicamente, la palabra diapasón proviene de las palabras griegas δια (dià), a través de, y πασον (pasón), todas (las notas o sonidos).

El sonido patrón es algo puramente convencional o acordado por los científicos y técnicos, que lo han establecido en el sonido LA³ o LA del 2º espacio en clave de SOL.

La frecuencia de este sonido aceptado como patrón de afinación ha sido variable a lo largo de los tiempos y lugares. En la época barroca todavía era distinta la altura de la afinación según se tratara de música sagrada o profana. Esta altura era, desde luego inferior a la actual en un semitono o más incluso. Algunos teóricos durante el siglo XVII y XVIII van tomando conciencia de las dificultades creadas por esta situación de diversidad, y proponen soluciones que

¹ C. Kühn: *La formación musical del oído*, pág. 17. Editorial Labor, S.A. Barcelona, 1989.

no serán aceptadas por los músicos hasta entrado el siglo XIX.

En 1827, François-Joseph Fétis expresa la necesidad de un solo diapasón para toda Europa "para que la música conserve el carácter que cada compositor ha querido imprimir a sus obras".

Distintos países empiezan a tomar conciencia del problema de la afinación, y así el Gobierno Francés dispone en 1858 un decreto fijando el diapasón en Francia en 435 Hz. (hertzios o vibraciones compuestas por segundo). Se fabrica un diapasón patrón de horquilla con esa frecuencia a 15 grados centígrados, y se deposita en el Conservatorio de París.

Este diapasón francés es bien acogido en Europa, y el Congreso Internacional de Viena en 1885 adopta la frecuencia de dicho diapasón. Sólo Gran Bretaña se mantiene fuera de esa corriente de normalización.

Una nueva conferencia internacional se reúne en Londres en 1939 y fija la frecuencia del LA patrón en 440 Hz., que es la que está en vigor actualmente, definida por L'International Standard Organisation (ISO) de la siguiente manera: *La frecuencia de afinación normal es la frecuencia de la nota LA³ y está fijada en 440 Hz.*

El problema subsiste todavía, en el sentido de que hay una tendencia a subir de altura el LA patrón para obtener un sonido más brillante de los instrumentos. Son numerosas las reuniones, congresos y simposios donde el problema se sigue debatiendo. De hecho las orquestas afinan hoy con el LA a 442 Hz. o más, llegando algunas a los 450 Hz. para indignación de los cantantes cuyo instrumento no varía la altura con el paso de los siglos o los años. Esta frecuencia exageradamente alta no solamente atrofia ilustres cuerdas vocales, sino que deforma la sonoridad y equilibrio de las obras. Algunos cantantes exigen en sus contratos que las orquestas respeten el nivel justo de afinación.

2.3.2. El diapasón del director.

El diapasón es el instrumento del director de coro, a la vez que su símbolo. Le es indispensable para tomar el sonido apropiado del comienzo de la obra coral que, a su vez, deberá transmitir al coro. Esta función del director es ineludible y no puede dejarla en manos de tercera persona, como el subdirector o un jefe de voz, so pena de perder una importante cota de control sobre el coro y el medio de transmitir, junto con el sonido inicial, toda una carga de intenciones tímbricas, de *colocación* vocal, etc.

El director debe dar las notas *viva voce*; esto ya se ha visto en otro lugar, y se detallará más en el capítulo 5º, al tratar del comienzo o ataque de una obra. Hay que dejar fuera extraños comportamientos, reales, nunca inventados, que denotan, por un lado, la no formación de los directores en este campo del oído musical o la falta de confianza en su propio oído; por otro lado, estos extraños comportamientos van en contra de la seriedad y, si queremos, del protocolo con los que debe rodearse el concierto coral: nos estamos refiriendo a los casos en que el director quiere transmitir los sonidos al coro por medio del piano, de un teclado electrónico, o de otros medios acústicos y sonoros, no sólo para los cantores, sino para todo el público.

Sin entrar en la no pedagogía de estos métodos, quiero resaltar ahora sus aspectos más pintorescos, cuando no ridículos: directores he visto que, al estar el piano de cola en un extremo del escenario, *se pasean* desde el podio hasta el piano para tomar *sonoramente* las notas, volviendo *con un nuevo paseo* desde el piano al podio, y esto tantas veces como obras integran

el programa. Directores que ponen al lado del atril de dirección una *silla* para poner sobre ella un teclado electrónico que emite sus peculiares sonidos de onda plana. Directores que utilizan algo tan poco técnico como un instrumento didáctico llamado *melódica* y que ponen en el suelo, agachándose para tomarlo y volverlo a dejar otras tantas veces. Para rizar el rizo, si se equivocan de tecla, y por tanto de sonido, tienen que hacer gesticulaciones y aspavientos para hacer comprender a los cantores, que ése no es el sonido correcto, sino otro que tocarán a continuación con sonora reiteración.

El director ha de usar, repitámoslo todavía una vez, sólo el diapasón para tomar él mismo los sonidos que después transmitirá al coro con su voz.

Hay varios tipos de diapasón, no todos técnicamente correctos, como veremos, pero todos tienen en común el ser instrumentos más o menos pequeños de tamaño, y discretos en cuanto al volumen del sonido que producen.

El diapasón técnico físicamente hablando es un instrumento muy perfecto en cuanto que es muy simple, por la ausencia de cualquier tipo de mecanismos. Se llama *diapasón de horquilla* por su forma de <U> con un pequeño mango y es una aplicación de la vibración de las varillas al arte musical como patrón de frecuencias, aunque también se puede construir en forma de varilla recta. Fue inventado en 1711 por el inglés John Shore.



Las ramas del diapasón de horquilla o en <U> están formadas por una sola varilla curvada en forma simétrica que vibra transversalmente. La vibración transversal de las ramas es fácil de demostrar, bastando el simple impedimento de la vibración de la varilla en cualquiera de sus ramas con un dedo para que cese el sonido. Por su parte, el mango también vibra como, lo pone de manifiesto el hecho de que al apoyarlo sobre un cuerpo se amplifica su sonido debido a las vibraciones que el mango transmite a dicho cuerpo. Esta vibración es longitudinal, ya que al cogerlo por el mango no cesa de vibrar, como ocurriría si fuera transversal.

Este diapasón de horquilla se llama también diapasón de percusión, ya que la varilla se pone en vibración al golpear una de sus ramas -no las dos a la vez- contra otro cuerpo. El director queda invitado a usar preferente y únicamente este diapasón, por ser el más exacto físicamente, perfecto organológicamente, discreto en su uso y silencioso de cara al público. Por ello deberá ejercitarse en su uso correcto y discreto para evitar situaciones de tensión en conciertos, en los que el director, sin duda por exceso de nervios, no lo oye bien y lo golpea y vuelve a golpear contra el atril (?) produciendo un ruido inútil y contagioso de su nerviosismo.

La percusión del diapasón debe ser silenciosa, no contra un cuerpo duro y ruidoso; puede hacerse contra el dedo índice de la mano contraria con un golpe leve. Se oye simplemente acercándolo al oído, o aplicando la bola del mango a algún sitio de la oreja o, más discretamente, aplicando dicha bola a los dientes superiores; los que tienen más práctica lo pueden escuchar aplicando siempre la bola del mango a distintas superficies corporales que reciben la vibración y la amplifican de alguna manera o la transmiten hasta el oído medio o interno, por ejemplo, aplicándolo a la frente o cráneo, a la rodilla o a la yema de un dedo.

Hay otros tipos de diapasón, cuyo uso es desaconsejable por las razones ya expuestas, y que en resumen son:

- El diapasón de viento, consistente en una delgada lengüeta metálica encerrada en un pequeño tubo también metálico por el que al soplar se pone en vibración. Puede ser monofónico, que sólo da el LA patrón, o cromático, con doce lengüetas para los doce sonidos cromáticos, adoptando una forma circular o alargada de *armónica*. Este diapasón se oxida frecuentemente por la humedad ambiental o por la acción constante de soplar sobre él, siendo su afinación mala como patrón de la altura. Y el diapasón cromático es rechazable como lo eran otros instrumentos que pretenden sustituir a la propia voz del director como transmisora de los sonidos iniciales de la obra a los cantores.

También es lastimoso el espectáculo frecuente del director dando vueltas y más vueltas al diapasón cromático, buscando el orificio de la nota deseada, soplando y dando un extraño sonido que todos escuchamos y, además, equivocándose de orificio y tratando de rectificar como puede.

- El diapasón electrónico que, siendo excelente para la afinación de instrumentos de cuerdas múltiples (piano, arpa, clave) y otros, no es aconsejable por su tamaño, el tiempo que se invierte en el proceso de búsqueda y selección del sonido o sonidos deseados, no puede sustituir la voz del director y, lo más grave, depende de acumuladores de energía o pilas eléctricas que se descargan pudiendo no funcionar en un momento dado, o desprogramarse produciendo sonidos erróneos, etc.

2.4. EJERCICIOS.

Los ejercicios que siguen a continuación no están destinados a formar el oído musical de un estudiante de Dirección de Coro o, mucho menos, el de un director de coro ya en ejercicio. La formación del oído musical en estos casos ya debe darse por supuesta.

Los ejercicios que se proponen pueden, si acaso, comprobar el buen estado del oído musical del director y detectar alguna deficiencia en este aspecto para trabajar especialmente sobre ella y subsanarla.

Muchos de estos ejercicios están tomados del ya citado libro de Clemens Kühn *La formación musical del oído* (Ed. Labor S.A., Barcelona, 1989), y a él deben dirigirse quienes deseen profundizar más sobre el particular.

A) Notas sueltas.

1. El profesor toca en el piano notas sueltas, únicas, aisladas, de altura cómoda; el alumno debe cantar a continuación cada nota (llamando a los sonidos con la sílaba "ma", por ejemplo). Después de cantar cada nota, averiguará el nombre o altura con la ayuda del diapasón.

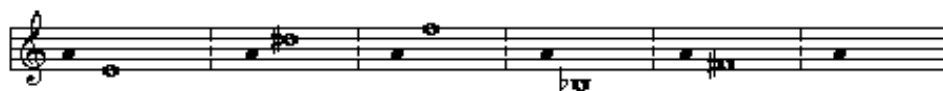
2. El alumno canta notas sueltas a voluntad; a continuación hallará su altura con el

diapasón; el profesor comprobará acústicamente la veracidad con el piano (para satisfacción del alumno).

3. El profesor toca en el piano notas muy agudas, o muy graves; el alumno debe cantarlas transportándolas a la altura de su tesitura vocal; a continuación averiguará el sonido con el diapasón.

B) Intervalos.

1. A partir del "La" del diapasón entonar diferentes intervalos ascendentes o descendentes. El profesor controlará la veracidad acústica con el piano, si es preciso. Por ejemplo:



2. A partir del "La" del diapasón entonar todos los intervalos ascendentes y descendentes, por su orden: 2ª menor (m) - 2ª Mayor (M) | 3ª m - 3ª M | 4ª justa (j) - 4ªaum. | 5ª dism. - 5ª j | 6ª m - 6ª M | 7ª m - 7ª M:



El profesor, si parece oportuno, dejará constancia desde el piano de la bondad o error de cada entonación.

La tesitura propuesta es más o menos buena si el alumno/a es tenor o soprano. En el caso de que sea contralto o bajo se debe bajar el ejercicio dos tonos, o sea, partir del "Fa" como nota básica:



3. Entonar diversos intervalos a partir de notas que cambian rápidamente (el profesor dará siempre la nota inicial con el piano), v. gr.: 2ª M asc. | 7ª M asc. | 3ª M desc. | 4ª J asc. | 6ª m asc. | 5ª dism. desc. | etc.:



4. El profesor toca al piano intervalos armónicos diversos, entremezclados (desde la 2ª menor hasta la 12ª). El alumno canta cada intervalo con la sílaba "Ma" para ambos sonidos, eligiendo a su gusto en cada caso la nota inferior o la superior como primera nota del intervalo; establece la naturaleza del intervalo y, con ayuda del diapasón, averigua los sonidos concretos:



Hacer lo mismo en alturas muy agudas o muy graves, realizando el alumno el transporte correspondiente a la tesitura de su voz:



5. Dar intervalos seguidos que mantengan alguna nota común entre ellos; por ejemplo:

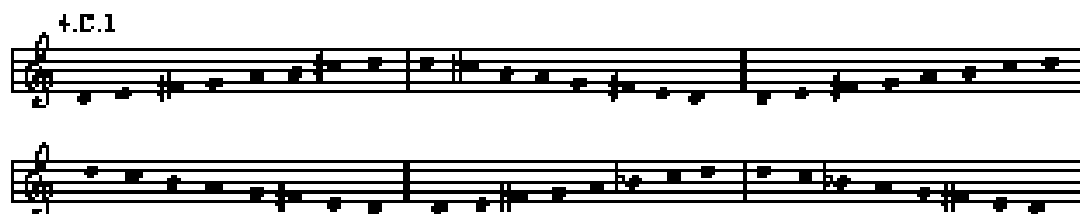


6. El alumno se sienta al piano y con los ojos cerrados toca con cada mano una nota cualquiera. Hallar el intervalo (compuesto), cantarlo reduciéndolo a intervalo simple y transportándolo a la propia altura vocal; establecer los sonidos finales con el diapasón.

(Es importante al volver a empezar, tener siempre las manos fuera del teclado, para evitar pensar a partir de la colocación precedente; variar la separación de las manos).

C) Escalas.

1. Entonar, con seguridad en las variantes, los diferentes tipos de las escalas mayores y menores, en sentido ascendente y descendente. Solfear:





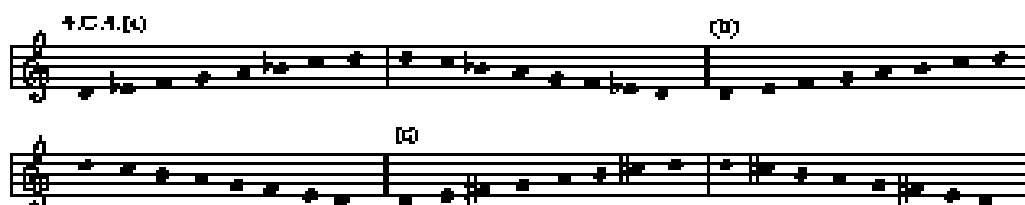
2. Escalas cingaras de modo mayor (a) y menor (b):

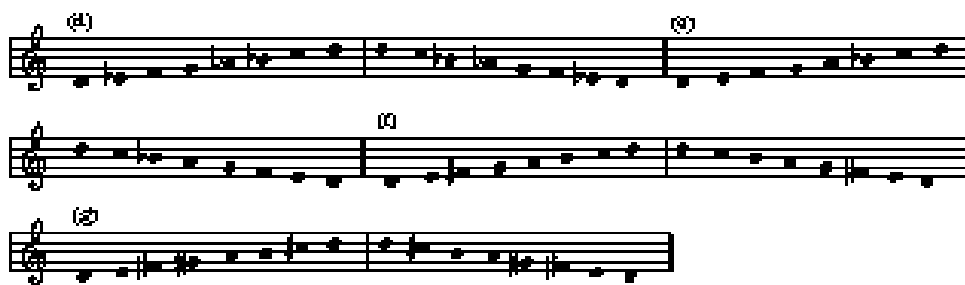


3. Escalas basadas en los modos gregorianos: Protus (a), Deuterus (b), Tritus (c) y Tetrardus (d):



4. Escalas basadas en los modos griegos: Dórico (a), Frigio (b), Lidio (c), Mixolidio (d), Hipodórico (e), Hipofrigio (f) e Hipolidio (g):





5. Escala "enigmática", tomada del *Ave, Maria* (4 v.m.) de G. Verdi:



6. Escalas que alteran alguno o algunos de sus grados a voluntad; por ejemplo:



7. Enlaces de escalas fragmentarias, tomando cualquier nota como tónica y comienzo de una nueva escala; por ejemplo:



Variantes del ejercicio anterior: la nueva escala no comienza por su nota tónica, sino por

cualquier otro grad



8. Escala hexatónica:



D) Tríadas:

1. A partir de notas propuestas, el alumno debe construir tríadas mayores y menores, ascendentes y descendentes; por ejemplo:



2. Tomar una nota y constituirla en fundamental, tercera y quinta de sendas tríadas mayores y menores; por ejemplo:



3. Enlaces de tríadas. Para solucionar bien la entonación de estas tríadas enlazadas es

bueno fijarse en las notas de enlace de una tríada a la otra. Debe comprobarse con el piano la nota final de este ejercicio, así como de los que le siguen: si la nota final es correcta en su afinación es de suponer que el ejercicio entero ha estado bien afinado; en caso contrario ha habido algún error de entonación a través de él, cosa que el profesor, de cualquier modo, debe detectar.

(En los siguientes ejercicios las notas redondas [○]son las fundamentales de cada tríada).
Ejemplos de enlaces de tríadas:

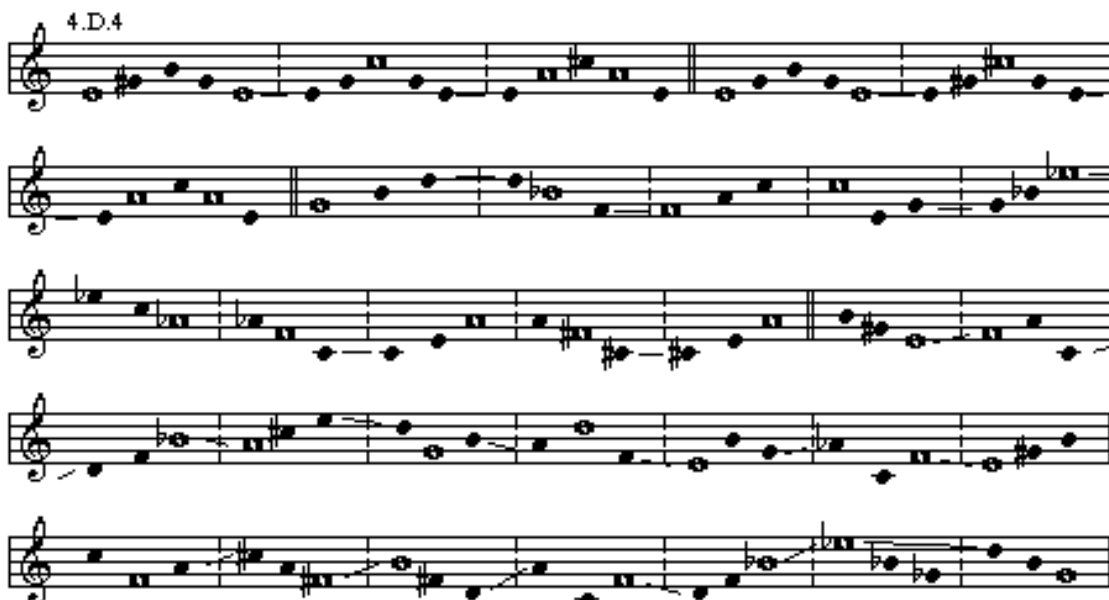


Variante del ejercicio anterior, en el que las notas de enlace de las tríadas están más alejadas:



4. Enlaces de tríadas en diversas posiciones. Comprobar siempre el final, pues, aunque parezca que el ejercicio ha estado entonado correctamente, hay desafinaciones levemente imperceptibles entre una y otra tríada, lo que, multiplicado por la sucesión de varias, hace que se llegue a un final erróneo. De cualquier modo, el profesor deberá detectar por su solo oído estas malas afinaciones, por muy sutiles que sean.

Algunos ejemplos:



5. El profesor toca acordes tríadas armónicos (no arpegiados) en el piano: el alumno deberá establecer, en primer lugar su posición (fundamental, primera o segunda inversión); en segundo lugar la naturaleza abierta o cerrada del intervalo; por fin, con la ayuda del diapasón

establecer y cantar los sonidos del intervalo.

Algunos ejemplos:



E) Acordes de séptima.

1. A partir de notas propuestas por el profesor, el alumno debe construir arpeggios de séptima de dominante, ascendentes y descendentes. ¡Atención a la mayor dificultad de los arpeggios de séptima descendente!

Algunos ejemplos:



2. Tomar una nota central para el tipo de voz del alumno (soprano/tenor o contralto/bajo), y constituirla en fundamental, tercera, quinta y séptima de un acorde de séptima de dominante. Por ejemplo:



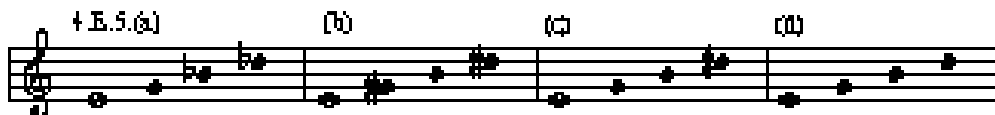
3. Tomar un mismo bajo como nota fundamental, tercera, quinta y séptima de un acorde de séptima de dominante, con lo que se consiguen sucesivos acordes en posición fundamental, primera, segunda y tercera inversión. Por ejemplo:



4. Solfear enlaces de acordes de séptima de dominante con una nota común entre ambos. Las notas redondas [O] son las fundamentales de cada acorde. Como en ejercicios anteriores el profesor avisará al alumno de los sonidos no bien entonados, comprobando la nota final con el piano. Por ejemplo:



5. Práctica de otros acordes de séptima: a partir de cualquier nota, construir arpeggios de séptima disminuida (a), séptima mayor con tercera mayor (b) y con tercera menor (c), séptima menor con tercera menor (d):



F) Superposiciones sonoras.

El profesor toca un determinado acorde en el piano, y lo repite continuamente, mientras el alumno canta otras notas, por ejemplo:

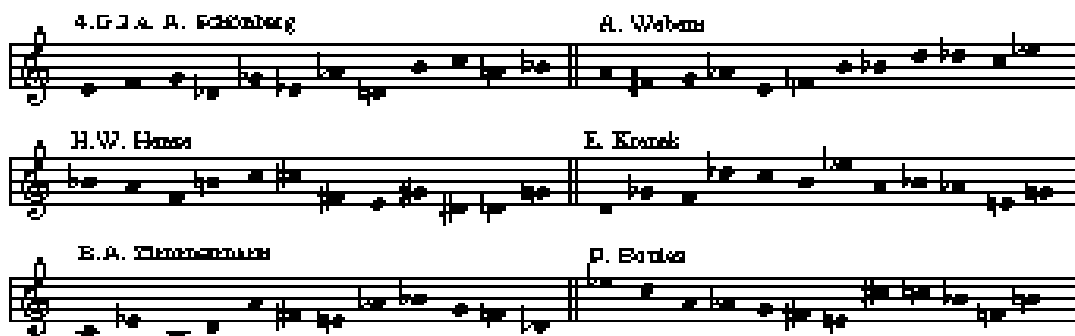


G) Escalas y series cromáticas.

Los ejercicios que se pueden hacer en este apartado son los más difíciles y quizá inadecuados para la voz humana, instrumento que produce el sonido por impulsos nerviosos ordenados desde el cerebro, pero con ausencia absoluta de elementos mecánicos (teclas, llaves, posiciones, etc.) a los que se asocie un determinado sonido. Los ejercicios que siguen son fáciles para un instrumento mecánico de tecla, cuerda o viento, pero muy arriesgados para la voz, cuanto más si no tienen un soporte armónico que ayude el sentido melódico, o carecen de toda relación tonal, como es el caso de las series dodecafonías. Teóricamente haría falta un "oído absoluto" -cualidad que algunos dicen que existe- para cantarlos con agilidad.

Como no es momento de entrar en el problema de si la voz humana es tonal por naturaleza o por formación, o de si la atonalidad es o no natural física y acústicamente, los ejercicios siguientes se proponen para que los más preparados o atrevidos se los pongan como meta a superar. Se deben hacer despacio, pensando cada intervalo como independiente de los demás, comprobando con el piano cuando sea necesario y, desde luego, al final de cada serie.

1. A partir de un sonido dado, solfear la escala cromática ascendente y descendente.
2. Solfear series dodecafonías (en sentido directo, en sentido retrógrado, inversión y retrogradación de la inversión), por ejemplo:





Paul Hindemith en su libro *Adiestramiento Elemental para Músicos* (Ricordi Americana. Buenos Aires, 1949, pág. 178) propone este difícil ejercicio de entonación para la práctica del cromatismo:



Consideración final.

Se han presentado aquí unas complejidades de afinación y entonación que, en la práctica, son poco frecuentes en el repertorio coral normal, incluidas las obras consideradas difíciles e incluidas muchas obras del siglo XX. Pero todo es poco para formar y agilizar el oído musical del director de coro, que tiene que, primero detectar, y luego corregir en el ensayo sonidos falsos producidos por alguna o varias voces del coro, dar nuevas notas de entrada, etc.

Especial hincapié debe hacer en este aspecto el director interesado vocacional o profesionalmente en la interpretación del repertorio intertonal, politonal, atonal, serial, etc. del siglo XX, aunque se deba poner un serio interrogante a la *cantabilidad* de muchas de estas obras, o se tengan serias reservas a veces sobre la sabiduría vocal y coral -y hasta compositiva- de sus autores.