

FILOSOFÍA, VIDA Y OBRA

SOLMIZACIÓN RELATIVA

NIVEL I MÓDULO 3

Mag. Jorge Fuentes

El niño debe aprender que las notas son de igual valor. Si él sabe esto, no tendrá miedo a los sostenidos y bemoles.¹

En la década de 1930, Kodály envió a tres de sus estudiantes a la Academia de la Iglesia y Escuela de Música de Berlín, para estudiar con el pedagogo alemán Fritz Jöde. Uno de los que viajó fue Jenő Ádám, quien quedó impresionado por la formación musical que observaba en los estudiantes de Jöde. A partir de esta experiencia, Ádám buscó la manera de que Kodály y Jöde se conocieran.

En enero de 1938, Jöde finalmente visitó Budapest, donde impartió un seminario para educadores musicales y directores de coro. Esta visita fue históricamente importante debido a los contenidos presentados: en primer lugar, la importancia de cantar melodías folklóricas y el concepto de *clase abierta de canto común*. En segundo lugar, el *método de la mano cantante*, basado en un sistema de signos de mano y el método *Tonika-Do*².

Luego de tomar contacto con el movimiento liderado por Jöde, Kodály no se apresuró en incluir la solmización relativa y fononimia a su propuesta educativa. Primero examinó detenidamente la relación de estas con la historia de la escritura musical, los principios básicos de educación musical que él promulgaba y el material musical que consideraba indispensable. Al descubrir las bases históricas sólidas de la solmización y sus beneficios, Kodály comenzó a difundir su uso a través de escritos, prefacios y ejercicios de lectura desde niveles elementales hasta el más alto nivel posible.

Para ese entonces, las ideas de Kodály sobre Educación musical y su implementación ya se encontraban en una etapa alta de maduración. De hecho, Kodály descubrió en la solmización

¹ KODÁLY. *Hungarian instrumental teaching (First Publication)*. IKS. 1977, pág. 80. Traducción FUENTES, J.

² FUNKHAUSER, Matthias. IKS. 2013, pág. 38.



relativa respuestas a ideas previamente concebidas en áreas que tenían que ver principalmente con la importancia de la lectura en la formación musical.

La solmización relativa, también conocida como solfeo relativo, *sol-fa* o *do-móvil*, es entendida por la Concepción Kodály como una herramienta al servicio de la formación musical, cuyo objetivo principal es desarrollar la lectura, escucha y sensibilidad musical en las y los estudiantes.

Veamos cómo el mismo Kodály, en el prefacio de su libro de ejercitaciones a dos voces *Cantemos limpio*, nos explica de manera sencilla y práctica cómo utilizar la solmización relativa en la lectura:

*Las sílabas usadas en la solmización relativa son las siguientes: Do (tónica) (d), re (r), mi (m) fa (f), so (s), la (l), ti (sensible) (t). Estas sílabas se usan independientemente de la tonalidad donde nos encontramos, 'do' siempre significa tónica y 'ti' el sonido sensible (séptima) de la escala. En menor, la tónica siempre se llama 'la' y 'do' la tónica de la relativa mayor. Las sílabas indican funciones tonales, por lo tanto al memorizar el intervalo, desarrollamos nuestro sentido de las funciones tonales.*³

A las sílabas de la escala diatónica podemos agregar los sonidos alterados que se emplean según las intenciones tonales, notas de color o cromatismos. En los sonidos ascendidos se utiliza la letra *i* (do - di - re - ri - mi - fa - fi - so - si - la - li - ti), mientras que, en los sonidos descendidos, la letra *a* (ti - ta - la - lu o lo - so - sa - fa - mi - ma - re - ra - do). La elección de las vocales a utilizar proviene de la relación **mi-fa** y **fa-mi** que sirven de modelo. En la escritura sin pauta, los sonidos diatónicos se escriben sin la vocal mientras que en los alterados se debe aclarar (por ej.: d di r).

Al escuchar una nota musical, lo que apreciamos es una cierta frecuencia de vibración por segundo. Puede ser una nota grave, aguda, cualquier sonido que tenga altura. Pero al percibir ese mismo sonido dentro de un contexto tonal, es decir la función que posee en relación a otros sonidos, la experiencia sonora se impregna de fuerza emocional. Es ahí donde el claro pensamiento musical se crea bajo el efecto estimulante de la experiencia tonal sonora.

³ KODÁLY. *Let us sing correctly*. (1952). SW, pág. 217. Traducción FUENTES, J.

Los elementos acústicos y emocionales de la tonalidad son inseparables. Las funciones armónicas implícitas en los patrones melódicos y las frases de la melodía establecen la tonalidad. El sentido musical y la interrelación de los sonidos individuales de una tonalidad son parte de un mismo contexto, creando las bases del pensamiento musical tonal.

*(...) al decir el nombre de una sola sílaba de la solmización relativa determinamos el papel de un sonido en un sistema de notas que, a la vez, nos recuerda a sus vecinos y su relación con ellos.*⁴

Así como un niño comienza a incorporar las leyes gramaticales de su lengua materna sin un proceso racional, de la misma manera, el uso del solfeo relativo permite la aprehensión de las leyes del lenguaje tonal a través de la práctica del canto, sin un proceso de intelectualización. Cada intervalo está al servicio de un pasaje musical completo, el cual, a su vez, pertenece a un contexto tonal más amplio. A través de la solmización relativa, *las funciones se condicionan y se fijan en nuestras cabezas y oídos, sin pensar en ellos.*⁵

El canto con solmización relativa produce en la mente del que canta una clara asociación entre la sílaba que designa una función y la experiencia sonora que representa dicha sílaba. Otorga una imagen tonal en nuestra percepción que permite transferir esa imagen a diferentes sistemas tonales. Esta es la razón por la que *nuestros oídos pueden identificar más fácilmente grados tonales que intervalos por si solos.*⁶

A modo de síntesis, la solmización relativa:

- Permite obtener impresiones musicales de cada sonido.
- Asocia la experiencia musical con las características acústicas y emocionales de los sonidos, favoreciendo el desarrollo de una entonación clara.
- Posibilita un acercamiento práctico con los grados de la escala y las funciones tonales de cada sonido.
- Permite a los estudiantes leer en tonalidades con muchos sostenidos o bemoles sin considerarlo algo complicado, ya que sus mentes generan estructuras y relaciones tonales, y no piensan en sonidos aislados.

⁴ KODÁLY. *Hungarian instrumental teaching (First Publication)*. IKS. 1977, pág. 77. Traducción FUENTES, J.

⁵ KODÁLY. *Hungarian instrumental teaching (First Publication)*. IKS. 1977, pág. 77. Traducción FUENTES, J.

⁶ DOBSAY, L., 2009, pág. 54.



- La experiencia sonora evoca las sílabas que ayudan a decodificar las melodías que los alumnos han oído y que desean pasar al papel.
- Es el mejor camino para el desarrollo de la escucha interna.

La escucha interna es una de las habilidades más beneficiadas por el uso de la solmización relativa, ya que la unión entre las sílabas y los sonidos cantados que representan genera una imagen que desarrolla la sensibilidad auditiva del estudiante. Esta *imaginación musical* es equivalente a la imaginación de las palabras en un lenguaje: al cantar con solmización relativa, la persona puede pensar e imaginar sonidos musicales de la misma manera que lo hace al leer un libro en silencio.

*(...) el uso de la solmización relativa debe continuar hasta el más alto grado de enseñanza tanto en el canto como en el estudio instrumental, hasta el punto en el cual podamos leer música de la misma manera que un adulto educado puede leer un libro de literatura: en silencio, pero imaginando el sonido.*⁷

Nuestro rol como docentes será determinante en la relación que establezcan los estudiantes con la percepción musical. Debemos ser conscientes de que *el contacto directo con el sonido, la experiencia acústica-emocional de este y la frescura de la percepción se pueden desplomar si la lectura es mecánica*⁸ y entendida como una mera ejercitación.

El desarrollo de habilidades como el oído tonal, el pensamiento musical, el oído interno y la entonación pura, son los beneficios más destacados de la solmización relativa, siendo la experiencia sonora tonal el punto de partida hacia una percepción musical pura del sonido y su contexto.

⁷ KODÁLY. *Preface to the volume Musical Reading and Writing* (1954). SW. p. 204.

⁸ DOBSAY, L., 2009, pág. 104.



BIBLIOGRAFÍA

DOBSZAY, László. *After Kodály: Reflections on Music Education*. Kecskemét. Kodály Institute of the Liszt Academy, 2009.

FUENTES, Jorge. *Music for everyone. Zoltán Kodály and José Antonio Abreu. Philosophies in comparison*. MA in KODÁLY Music Pedagogy. Kecskemét, Kodály Institute of the Liszt Academy, 2016.

FUNKHAUSER, Matthias. *Fritz Jöde's tonika-do seminar in Budapest in 1938*. International Kodály Society. Boletín Vol. 38, N° 2, 2013.

Mrs. KODÁLY, Zoltán. *The Selected Writings of Zoltán Kodály*. Budapest, Corvina Press, 1974.

Preface to the volume Musical Reading and Writing (1954).

Let us sing correctly (1952).

KODÁLY. Hungarian instrumental teaching (First Publication). International Kodály Society. Boletín Vol. 2, N° 1-2, 1977.

