

RAYMOND THEVENOT



Raymond THEVENOT nació en Ginebra (Suiza) el año 1942. A los 8 años empieza a aprender la flauta travesera en el Conservatorio de Música de su ciudad. A los 11/12 años tiene sus primeros contactos con la música de América Latina porque algunos conjuntos paraguayos y también las primeras melodías folklóricas de Brasil y Argentina empiezan a llegar a Europa y se hacen populares en el principio de los años 50. Por otra parte se inicia también en esa misma época, la carrera internacional y las giras a Europa de la famosa cantante peruana Yma Sumac. De igual manera Raymond Thevenot tiene la oportunidad de ver en esos tiempos las primeras películas documentales sobre los Andes y sus poblaciones autóctonas con música auténtica grabada en la Sierra de Bolivia, del Perú y Ecuador.

Después, en los años 58/59 los primeros sonidos de la QUENA resuenan en el Viejo Continente cuando ciertos conjuntos argentinos empiezan a grabar en París discos con música del Norte argentino y de Bolivia.

Es así como Thevenot se enamoró definitivamente del folklore andino y sudamericano.

Desde entonces, Raymond THEVENOT trabaja y practica esos novedosos temas con su flauta travesera y poco a poco deja los estudios clásicos para dedicarse a ampliar su nuevo re-

pertorio. En los años 60, él empieza a frecuentar el medio de los estudiantes latinoamericanos de Ginebra y aprovecha de sus nuevas amistades para conseguir discos folklóricos grabados directamente en los países andinos.

Pero Thevenot deberá esperar el año 1967 para tener la oportunidad de agarrar por fin una QUENA en sus manos. En este año, conoció a otros dos suizos fanáticos, como él, de la música andina que tenían una buena colección de instrumentos de procedencia argentina como BOMBOS, QUENAS, CHARANGOS, etc. Decidieron formar un conjunto. Raymond THEVENOT se encargó de todos los instrumentos de viento (quena, zampoña, pinkullo y rondador). En 3 semanas, él trasladó sobre la quena todo su repertorio andino adquirido con la flauta clásica y en el mismo año 67, nació el Trío "LOS QUETZALES", ayudado de vez en cuando por la integración intermitente de amigos estudiantes latinoamericanos. El grupo semi-profesional obtuvo un éxito creciente, ganó 2 concursos en Francia y en Suiza para finalmente grabar 2 discos L.P. en Suiza durante los años 70/71 que también fueron editados en Francia.

Pero el futuro de Raymond THEVENOT era viajar como sea al Perú y es así que se despidió de Los Quetzales en el año 1972, para establecerse en LIMA con la meta desafiante de vivir sólo de la música folklórica en la Capital peruana. En el mismo año se casa con una peruana con quien tuvo 2 niños. Las posibilidades de actividades artísticas en el Perú van aumentando para Thevenot: El forma su primer conjunto en tierra peruana con el nombre de "Conjunto MACHU PICCHU" y rápidamente en 1973 graba su primer disco L.P. para la RCA del Perú. Desde ese momento los éxitos se acumulan y Thevenot realiza una gira fuera del Perú en octubre y noviembre de 1976, se va por dos meses a Ecuador, dando conciertos y grabando videos para televisión en Guayaquil y Quito.

A partir de esa fecha las giras exteriores siguen un ritmo cada vez más acelerado produciéndose anualmente:

1977

Estados Unidos

Thevenot acompañado de una cantante y un guitarrista peruanos, representa al Perú en el Festival Folklórico de Miami.

El trío obtiene un primer premio.

Con "PERU FOLKLORICO" viaja por dos semanas a la ciudad de Atlanta a la Feria Internacional de Georgia.

Alemania y Austria

Contratado por el gran conjunto "PERU FOLKLORICO" realiza una gira de dos meses. Graba un video TV en Hamburgo.

1978

Alemania

Por segunda vez, hace una gira de mes y medio con PERU FOLKLORICO. Participa en Berlín en la BOLSA INTERNACIONAL DE TURISMO.

Graba un video TV de una hora, en la antigua capital alemana.

Francia, Suiza, Alemania, Bélgica, Hungría, Yugoslavia, Dinamarca y Noruega

Siempre con "PERU FOLKLORICO", realiza una gran gira de 5 meses contratado por estos 8 países de viejo continente.

1979/80

Italia, Holanda, Suecia, España

En una segunda GRAN GIRA a través de Europa e integrando el mismo conjunto viaja durante cinco meses visitando nuevos países europeos.

1981/82

Europa e Israel

Nuevamente "PERU FOLKLORICO" recorre Europa durante una larga temporada de diez meses. Tel-Aviv en Israel le brinda una grata estadía de un mes en el hotel HYATT.

1983

Japón

En esta oportunidad lo hace con la agrupación folklórica "TAHUANTISUYO".

1984

Japón

Por segunda vez al Oriente en una gira de trascendental importancia para THENEVOT porque realiza con su propio conjunto: "MACHU PICCHU".

Entre viaje y viaje trabaja en restaurantes turísticos y peñas folklóricas del Perú. También graba nuevos discos L.P. teniendo hasta la fecha 8 discos 30cm. como intérprete —editados por RCA Perú— y 2 L.P. dirigidos como productor para CBS del Perú. Varias grabaciones de su producción fueron copiadas en Japón, México, Ecuador, Chile, España...

Como productor de quena, fabricó desde el año 76 un modelo exclusivo y perfeccionado conocido internacionalmente bajo el nombre de "QUENA DE CONCIERTO THEVENOT". Es un instrumento de madera torneada afinado exactamente al piano y firmado a mano por su propio autor. Actualmente más de 5,000 de estos instrumentos se encuentran circulando por todo el mundo.

F. Villiger

PREFACIO

Con el METODO DE QUENA THEVENOT tenemos el placer de poner al alcance del aficionado una oportunidad única de estudiar este instrumento andino de la manera más completa que sea, con un estudio de concepción clásica y profesional, lleno de los consejos y de las experiencias de un gran concertista y exponente del Arte de la Quena.

La elaboración de esta obra demandó bastante tiempo y su amplitud nos incitó a dividirla en 2 tomos porque, a pesar que la enseñanza del Profesor Thevenot sea muy "condensada", ella está llena de detalles que dan una riqueza fuera de lo común al estudio que él nos propone. Por ejemplo, más de 80 ejercicios para practicar la Quena al igual que cualquier otro instrumento clásico tal como se hace en los Conservatorios de Música, da un valor totalmente inédito al curso de Thevenot.

La importancia y la rareza a la vez de este Método se revela desde las primeras páginas. Raymond THEVENOT nos brinda de arranque todo su conocimiento del instrumento y la manera de dominarlo. El comunica al alumno el deseo de superarse, con un tono alegre pero también, con frases y expresiones pertinentes y directas. Por otra parte Thevenot "elimina", psicológicamente con su texto "Cómo utilizar el Método", a los alumnos, sin convicción y "flojos" que nunca tendrán una chance de terminar el estudio metódico de un instrumento tan delicado como la Quena.

La otra gran ventaja que salta a la vista es que el Método enfoca el estudio del instrumento andino con la enseñanza de la Música escrita o "SOLFEO" y 3 de las 20 clases están dedicadas a ello, con una teoría musical muy concentrada. La progresión psicológica es bastante acelerada y, si los primeros ejercicios empiezan con dibujitos y el nombre de las notas, luego, la aparición del pentagrama viene de pronto y el debutante se encuentra rápidamente confrontado con el mundo de los ritmos y armonías después de algunas clases.

Matizando con la enseñanza, Raymond Thevenot nos ofrece momentos documentales como este pequeño análisis del Huayno a través de la historia andina, análisis basado en sus propios estudios e investigaciones.

No hace falta decir que esta obra impresionable no está reservada únicamente al aficionado principiante, si no que es también el material ideal para el quenista que quiere perfeccionarse y acercarse al profesionalismo.

Debemos también añadir que, si el Método es especialmente indicado para estudiarlo con las famosas QUENAS DE CONCIERTO THEVENOT, el autor no se "cierra" en una digitación exclusiva. Al contrario, menciona las otras posibilidades relativas a tal o cual digitación según otros modelos de quena. La Quena "THEVENOT" reúne las combinaciones de las mejores características de las quenas peruanas y bolivianas. El modelo está garantizado con la firma de su creador que el instrumento debe llevar como marca, y su digitación está estudiada especialmente para llevar la práctica del instrumento a un virtuosismo máximo.

Concluiremos diciéndoles que el segundo tomo del METODO DE QUENA THEVENOT está en preparación y que se tratará de una obra destinada al futuro concertista y al virtuosismo, conteniendo ejercicios y partituras de "alto vuelo", describiendo los distintos efectos realizables con la Quena, dando consejos profesionales tal como "cómo tocar al micro", etc... Hacemos acordar también a los que quisieran tener más partituras, que ellos pueden adquirir en el mismo Editorial, un volumen separado llamado "QUENA Y FOLKLORE LATINOAMERICANO" que reúne 20 partituras escritas por Raymond THEVENOT (12 temas peruanos y 8 temas latinoamericanos) acompañadas por varios textos documentales sobre la instrumentación andina, el pasado de la Quena, ritmos latinoamericanos, etc...

Con estos manuscritos del Profesor Thevenot, el Editorial "LOS PINOS" está conciente de haber participado a la promoción de la Cultura Musical Peruana y de satisfacer plenamente a la demanda del mercado nacional e internacional.

EL EDITORIAL

"COMO UTILIZAR EL METODO"

Ante todo, tenemos que advertir al alumno que este Método es un material de estudio destinado al aficionado serio que desea superar el arte difícil de la Quena, con voluntad, perseverancia y precisión. UNA AUTO-DISCIPLINA DE PARTE DEL DEBUTANTE ES INDISPENSABLE PARA AVANZAR, TRANQUILAMENTE, SIN "CORRER", CON LAS CLASES Y LOS EJERCICIOS. Este Método perderá su meta y su objetivo si el alumno pasa demasiado rápido de una lección a otra y si no se repite muchas veces, con obstinación, los mismos ejercicios hasta llegar a una ejecución fluida y libre de errores. Por ser la única vez que sale un Método de Quena con decenas de ejercicios de tipo "clásico", hay que aprovecharlo!

El estudio de cada lección debe durar por lo menos 8 a 10 días, con una práctica diaria de 30 a 45 minutos como mínimo. EL ALUMNO PODRA ABANDONAR UNA CLASE Y PASAR A LA SIGUIENTE, SOLAMENTE CUANDO SEPA DE MEMORIA LA PARTE TEORICA, Y QUE CADA UNO DE LOS EJERCICIOS SEA EJECUTADO SIN FALLA. Es lógico pensar que, con un trabajo repetido metódicamente, los ejercicios empezarán poco a poco a memorizarse y que, después de un cierto tiempo, el alumno podrá ya tocarlos también sin leerlos. Ello sería lo mejor que pueda sucederle, en realidad.

Está demás decir que ciertos principiantes con menos aptitudes que otros, deberán esforzarse más y que necesitarán quizás hasta 15 días y una hora diaria para obtener un resultado durable en cada clase. Avanzar demasiado rápido sería como construir una casa sobre arena: estaría sin cimiento y se derrumbaría antes de terminar el techado. SI EL ESTUDIO NO TIENE BASES SOLIDAS, LLEGARA UN MOMENTO EN EL CUAL EL ALUMNO SE ENCONTRARA BLOQUEADO POR FALTA DE PRACTICA DURA. LLAMAMOS SU ATENCION SOBRE EL HECHO QUE LA PROGRESION, TAN PEDAGOGICA COMO LA DE LAS DIFICULTADES, ES BASTANTE RAPIDA Y POR LO TANTO, EL ESTUDIANTE NECESITARA MUCHA CONSTANCIA PARA LLEVAR A CABO UNA PRACTICA CORRECTA.

Otra cosa: No todas las quenenas tienen la misma digitación. Sin embargo, las diferentes quenenas de los países andinos se unen cada vez más en un modelo general del cual sólo la forma de embocadura y el ancho del tubo pueden variar. Pero todavía, ciertas notas pueden ejecutarse de 2 o 3 maneras diferentes (sobre la Quena THEVENOT también!). Estas variaciones de digitación están explicadas en el presente Método, porque un quenista debe conocerlas todas.

ES SUMAMENTE IMPORTANTE EL NO TOCAR NINGUNA PARTITURA ANTES DE LA CLASE XVI (a parte del pequeño Yaravi "OLLANTAY" incluido en la clase XIV). Primeramente, porque todas las explicaciones de los signos musicales que permitirán leer los temas, están en la clase XV. Por otra parte, el debutante necesitará la práctica larga de los primeros 57 ejercicios antes de "lanzarse" a tocar piezas completas. Empezar antes de "probar" las partituras por "curioso" tendrá un efecto negativo y vendría a ser como tirarse al agua sin saber nadar! La lectura de una partitura es cosa delicada para un principiante y, francamente, nuestro debutante no estará capaz de cumplir con el primer tema antes de la asimilación completa de las dieciséis primeras lecciones.

A PARTIR DE ESTE MOMENTO, SE TRABAJARA PARALELAMENTE UNA LECCION CON UNA PARTITURA. En consecuencia, el alumno tendrá que dedicar un poco más de tiempo a cada "clase más partitura" (15 días con larga práctica diaria).

Acuérdense que el factor tiempo no importa. SOLO CUENTA EL RESULTADO DEL TRABAJO Y LA META DE TERMINAR ESTE PRIMER TOMO DEL METODO, SABIENDO LEER Y TOCAR LIMPIAMENTE EJERCICIOS Y PARTITURAS.

Cada una de estas partituras lleva, antes, una pequeña "nota técnica" en la cual llamamos la atención del Quenista sobre las dificultades específicas de la obra, sobre la forma de arreglo y también, dándole algunos datos sobre el origen del tema y ciertos consejos para tocarlo.

El primer Tomo presente, no tiene las partituras de los temas más conocidos del folklore peruano como VALICHA, VIRGENES DEL SOL, YAULLILLAY, ADIOS PUEBLO DE AYACUCHO, etc... Estos "clásicos" del Perú ya salieron en un pequeño álbum que se llama "QUENA Y FOLKLORE LATINOAMERICANO" (vean la lista de temas en la parte "Discografía y bibliografía de Thevenot"). En el álbum está también el CONDOR PASA, pero con un arreglo un poco distinto y en otra tonalidad de la presentada en este Método.

En realidad, el Método está lleno de consejos útiles: PONGANLOS EN PRACTICA. Lean atentamente el pequeño texto "Como trabajar las partituras" y acuérdense de esta regla importantísima para estudiar ejercicios y partituras: NO PIERDAN MUCHO TIEMPO CON LAS COSAS FACILES. TRABAJEN PRIMERO LOS PASAJES DIFICILES PARA LUEGO, UNIRLOS A LOS MAS SENCILLOS. ¡Coraje y ... ADELANTE!

LECCIONES

I	EL PRIMER SONIDO	7
II	LA MANO IZQUIERDA	8
III	LA MANO DERECHA	11
IV	MANERA DE SOPLAR Y ATAQUE DE LENGUA	12
V	LA ESCALA DE "SOL" Y COMO SOSTENER LA QUENA	14
VI	LA RESPIRACION ESCRITA	16
VII	LA ESCALA DE "DO" Y EL "FA" NATURAL	17
VIII	LA LIGADURA DE EXPRESION	20
IX	LA ESCALA DE "RE" Y EL DO SOSTENIDO	22
X	UN POCO DE SOLFEO: "RITMO Y COMPAS"	24
XI	LA SEGUNDA OCTAVA DE LA ESCALA DE "SOL"	26
XII	LA ESCALA DE "LA" Y LOS "SOL" SOSTENIDOS	29
XIII	COMO TOCAR EN DUO Y LA AFINACION DEL OIDO	31
XIV	VIBRACION O VIBRATO	34
XV	UN POCO DE SOLFEO: "SILENCIOS, SIGNOS Y VOCABULARIO MUSICAL"	36
XVI	LAS ESCALAS DE "FA" Y DE "SI BEMOL"	39
XVII	ESCALAS PENTAFONICAS Y ARPEGIOS	42
XVIII	LA SEGUNDA OCTAVA DE LA ESCALA DE "DO"	46
XIX	INTRODUCCION O ENTRADAS DE PIEZAS FOLKLORICAS CONOCIDAS, COMO EJERCICIOS	48
XX	UN POCO DE SOLFEO: "SOSTENIDOS, BEMOLES, BECUARDOS, TONOS Y SEMI-TONOS Y CONSTRUCCION DE UNA ESCALA"	54

LECCION I:

EL PRIMER SONIDO

La primera clase de QUENA debe ser dedicada enteramente a la búsqueda del sonido, porque no es cosa fácil de sacar la primera nota con este instrumento andino que supo conservar todos sus secretos y sus encantos a través de los siglos.

Para ello, tenemos que observar escrupulosamente 6 reglas sencillas pero de suma importancia. Sin la aplicación estricta de dichas reglas, nos vamos a demorar mucho más para sacar el primer sonido y, luego, tendremos mucha dificultad para lograr notas bellas, con sonido puro y fino.

LAS 6 REGLAS BASICAS:

- 1) Labio superior bien estirado y apretado contra los dientes (figura I No. 1).
- 2) Labio superior a 1 mm. encima de la embocadura en forma de "U" de la quena sin tocar las 2 esquinas (o puntas) de esta "U" y tampoco taparla (figura I No. 2 y figura II).
- 3) Labio inferior entrando un poco adentro de la quena y a los 3/4 de altura del cilindro, o mejor dicho, en el medio entre el diámetro y la "U" (figura I No. 3 y figura II).
- 4) Empujar fuertemente la base de la quena contra la barbilla (figura I No. 4).
- 5) Buscar una buena inclinación, mm. por mm. y soplar sin forzar demasiado (figura I No. 5).
- 6) Alinear los 2 labios sobre la misma vertical y no abrir demasiado la boca. Así el sonido estará mejor "canalizado" si la salida de aire es pequeña.

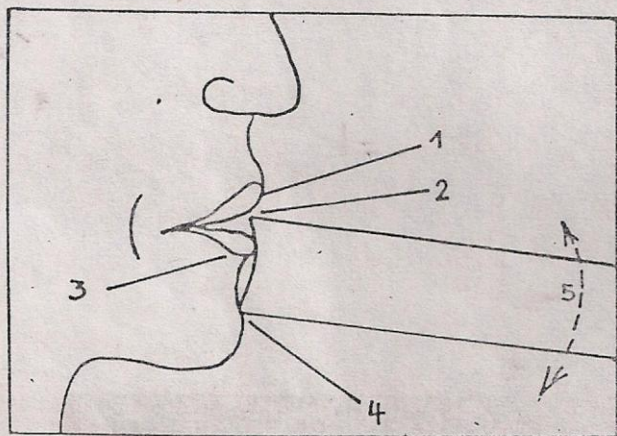


FIGURA I

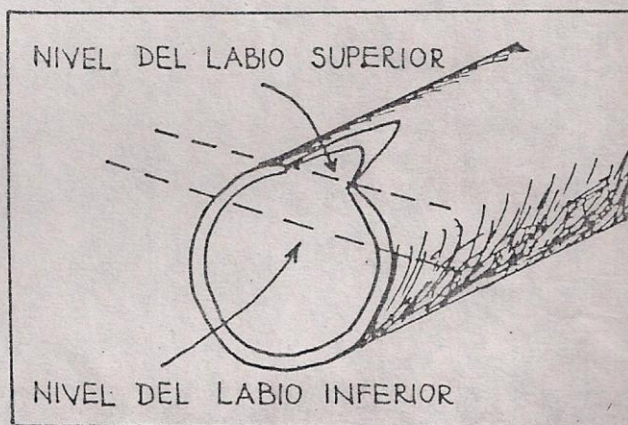


FIGURA II

El primer sonido saldrá por casualidad!

¡No es broma! Efectivamente, el alumno es el primer sorprendido cuando sus esfuerzos logran la primera nota: se pone contento, se ríe, se quita la quena de los labios... y de nada sirvió todo ese trabajo, porque el debutante olvidó cómo y por qué sucedió ese "feliz accidente" y no podrá repetir ese "milagro" enseñada.

Esa reacción es normal, pero tenemos que evitarla

LO QUE HAY QUE HACER:

- 1) Buscar tranquilamente el sonido sin tapar ningún hueco con los dedos. Sólo variar a penas la inclinación y la posición de labios, estando atento al más pequeño sonido naciente.
- 2) No quitar la quena de la boca cuando el primer sonido serio sale.
- 3) Continuar de soplar suavemente, analizando como estaba colocada la embocadura en el momento del primer sonido, cual era la posición de los labios, cual era el grado de inclinación de la quena, ETC...
- 4) Memorizar estos factores y mejorar poco a poco la posición para dar más seguridad y firmeza al sonido obtenido.
- 5) Sólo cuando el sonido estara firme, podremos quitar la quena de la boca, porque sólo en este momento sabremos que nuestra primera nota va a salir con toda seguridad en cualquier rato al repetir la operación.

Un consejo importante para los que tienen un labio superior prominente o los dientes superiores que avanzan un poco: estiren su maxilar inferior hacia adelante de manera que los labios estén bien alineados sobre la misma vertical y no teman introducir el labio inferior adentro de la embocadura de la quena. Abran también un poco más el ángulo formado por la inclinación de la quena y la vertical de la cara (la quena inclinada un poco más hacia abajo).

Ahora para terminar esa primera clase, hablemos de un punto sumamente importante: la inclinación de la quena influye directamente sobre la afinación del instrumento.

Cuando se habla de la inclinación de la quena, se entiende el ángulo que forma la recta de la quena con la vertical de la cara. No sirve de nada variar la inclinación de la quena si la cabeza sigue el movimiento! Hemos dicho que de esa inclinación o de este ángulo depende la salida de nuestro primer sonido. Pero también, un ángulo muy abierto o demasiado cerrado nos va a cambiar la calidad de nuestra nota y la va a subir o bajar. Es decir que con un ángulo inadecuado estaremos desafinado con los demás. El alumno podrá tener la mejor quena, el instrumento mejor afinado, de nada le servirá si su posición está equivocada.

Para concluir, acuérdense de buscar primero el sonido sin intervención ninguno de los dedos. Agarran la quena con una mano (en el sitio donde no hay huecos perforados) y colóquenla a la boca, cuidando todos los detalles enumerados en esta lección No. I. Puede ser un trabajo de varios días hasta que el sonido sea suficiente firme para ocuparnos de los dedos.

Nota: No se preocupe del pequeño mareo o efecto de "soroche" que les provocarán los primeros soplos. Es normal que la cabeza les "de vueltas" los primeros días que practican el instrumento. Esta sensación desaparecerá después de una semana, a más tardar. Es que la quena demanda bastante aire; mucho más que la flauta dulce por ejemplo.

LECCION II:

LA MANO IZQUIERDA

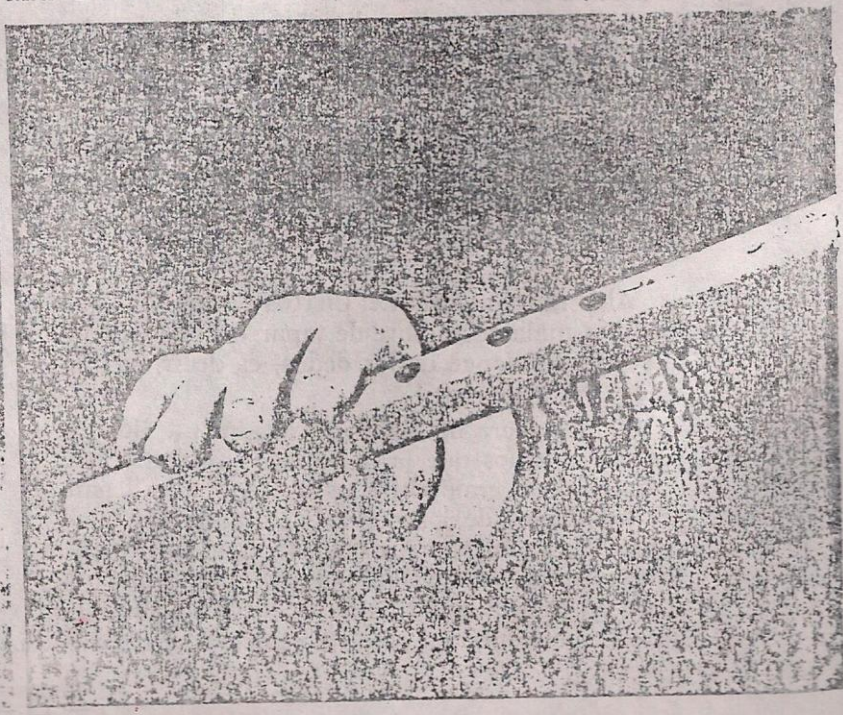
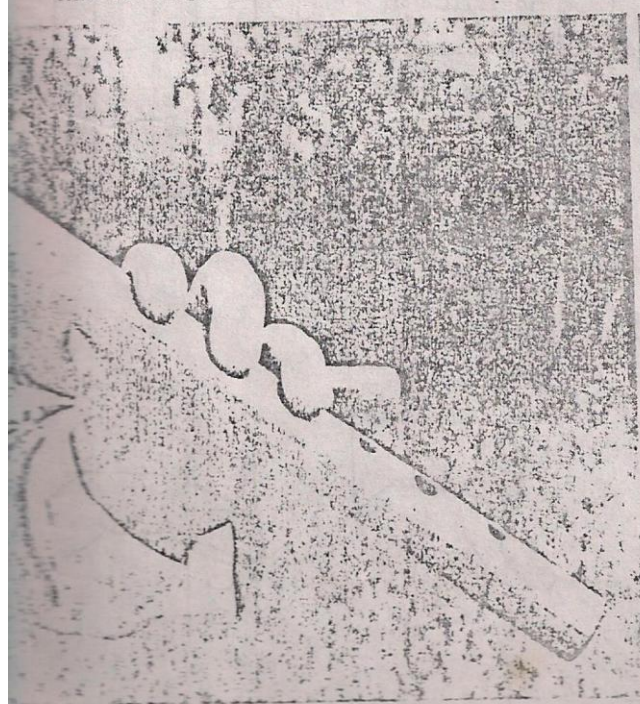
Ahora sí, nos vamos a preocupar de los dedos. Pero de los de la mano izquierda no más por el momento. Más vale avanzar lentamente con seguridad, construyendo bases sólidas que devorar un montón de teoría y quedar con la práctica paralizada.

Hay que aclarar antes, que para tocar la quena, existen 2 digitaciones bien diferentes que podríamos calificar de "moderna" y "antigua" o "tradicional". En este método aprenderemos la digitación "moderna" porque es la que permite tocar las piezas difíciles y que nos hará pasar la frontera del virtuosismo. Ella tiene la ventaja de usar un dedo más, lo que da posibilidades netamente superiores al instrumentista. Pero explicaremos también rápidamente la "antigua" porque todavía muchos que-nistas la usan y porque se encuentran todavía ciertas quenass primitivas con las cuales sólo se puede usar este tipo de digitación.

La diferencia que hay entre las dos es que la antigua usa 6 dedos (3 de la mano izquierda y 3 de la mano derecha) mientras que la moderna usa 7 dedos (4 de la mano izquierda y 3 de la mano derecha):

MANO IZQUIERDA

MANO DERECHA



Digitación con 6 dedos:

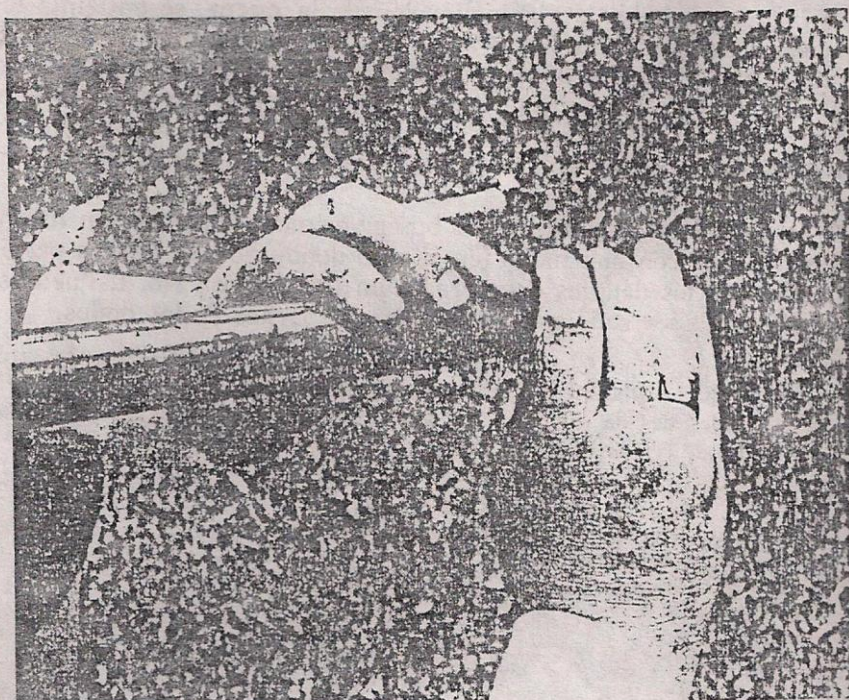
Mano izquierda: Pulgar
Índice
Medio

Mano Derecha: Índice
Medio
Anular

Digitación con 7 dedos:

Mano Izquierda: Pulgar
Índice
Medio
Anular

Mano Derecha: Índice
Medio
Anular



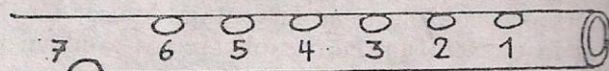
En los dos casos el pulgar de la mano derecha sirve para sostener la quena.

Ahora, pongamos números a los orificios de la quena a fin de ver qué dedo le corresponde:

En la manera antigua, el hueco No. 1 quedaba libre sin ser utilizado.

Ocupémonos de la manera moderna:

Tapamos el hueco No. 7 con el pulgar
el hueco No. 6 con el índice
el hueco No. 5 con el medio y
el hueco No. 4 con el anular



Esos 4 huecos tapados nos dan la nota: "DO"
Si levantamos el anular (4), subimos 1 nota y va a sonar la nota "RE"

Si levantamos el medio (5), subimos 1 nota más y va a sonar la nota "MI"

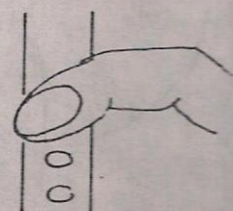
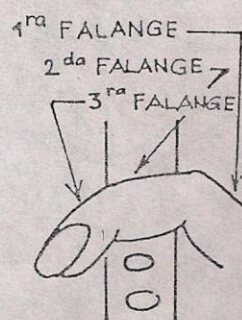
Así, podemos dibujar el esquema siguiente:

Y con estos dibujos de digitación podemos ahora trabajar nuestros primeros ejercicios exclusivos para la mano izquierda:

	DO	RE	MI
MANO DERECHA (que no trabaja todavía)	○ 1 ○ 2 ○ 3	○ ○ ○	○ ○ ○
MANO IZQUIERDA	● 4 ● 5 ● 6	○ ● ●	○ ○ ●
HUECO DE ATRAS	● 7	○	○

Fig. I

Fig. II



Algo muy importante: Ciertos jóvenes han tomado la mala costumbre de tapar los huecos con la segunda falange de los dedos, es decir, con el medio del dedo (fig. 1)

Esta manera de digitar es totalmente ilógica porque sabemos que la mejor sensibilidad táctil está en la extremidad de los dedos donde llegan los terminales de los nervios. Tapando los huecos con la falange central del dedo, el instrumentista carecerá de sensibilidad y ello le impedirá tener un control eficaz en la precisión de su digitación, sobre todo en caso de velocidad y de virtuosismo.

Esta falsa manera se originó en Bolivia por parte de ciertos quenistas que lanzaron esta moda en los años 60 y algunos principiantes de quena la copiaron por puro "Snobismo" o por falta de personalidad (lo que viene a ser lo mismo!).

Acuerdense: Hay que tapar los orificios con la yema de los dedos. Debajo de las uñas (extremidad de la tercera falange) (fig. 2). Lograrán así una mejor digitación en el futuro.

CONSEJOS GENERALES PARA ESTUDIAR LOS EJERCICIOS:

Los ejercicios se deben repetir hasta llegar a una completa automatización, sin tener la necesidad de pensar cada nota, aumentando poco a poco la velocidad. Los dedos tienen que colocarse exactamente en su sitio, casi sin intervención del cerebro.

Para los alumnos que tienen un poco de dificultad, cada ejercicio debería ser repetido por lo menos 20 a 30 veces al día.

Es sumamente importante que aprendan de memoria el nombre de las notas que corresponden a cada hueco porque a partir de la Lección IV, el dibujo de la digitación va a desaparecer y tendrán que saber automáticamente como se hacen el DO, el SOL, el RE, el SI, etc...

Como estos ejercicios son solamente para trabajar las 3 notas DO, RE y MI, no dibujamos el hueco de atrás (pulgar izquierdo) porque este está siempre tapado.

Ejercicio No. 1

DO	RE	MI	MI	RE	DO	DO	RE	MI	MI	RE...	No. de dedo (o de hueco)
4	5	6	6	5	4	4	5	6	6	5	
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	
●	○	○	○	○	●	●	○	○	○	○	
●	●	○	○	○	●	●	●	○	○	○	
●	●	●	○	○	●	●	●	○	○	○	

Muy Importante: Para estudiar en la casa y practicar con regularidad, es importantísimo de llevar el compás o mejor dicho los tiempos (lean atentamente la lección No. X), golpeando despacito la punta del pie contra el piso. Es una costumbre que se enseña en los Conservatorios de Música y que ayuda bastante al debutante, a condición que él, golpee con exacta regularidad cada tiempo. No es estético, pero ello permite al alumno fijar la precisión de su digitación. Claro que no deben hacer eso en un escenario (el público tendrá la desagradable impresión de escuchar a un principiante) ni en una sala de grabación (el ruido del golpecito puede pasar por el micro!). Es feo, pero háganlo hasta que tengan el compás exacto en la cabeza.

Ejercicio No. 2

DO	MI	RE	MI	DO	MI	RE	MI	DO	MI	RE...
4	6	5	6	4	6	5	6	4	6	5
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○

Ejercicio No. 3

MI	DO	RE	DO	MI	DO	RE	DO	MI	DO	RE...
6	4	5	4	6	4	5	4	6	4	5
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○

Ejercicio No. 4

DO	MI	DO	MI	MI	DO	MI	DO	RE	MI	RE	DO
4	6	4	6	6	4	6	4	5	6	5	4
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○

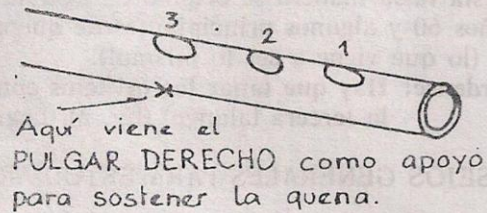
Y empezar de nuevo.

LECCION III:

LA MANO DERECHA

Tapar los 3 huecos de la quena con los dedos de la mano derecha, del modo siguiente:

- el hueco No. 3 con el índice
- el hueco No. 2 con el medio
- el hueco No. 1 con el anular



Pongamos los dedos uno por uno:

Al bajar el índice, bajamos 1 nota y suena el "SI"

Al bajar un dedo más, el medio (2), obtenemos la nota "LA"

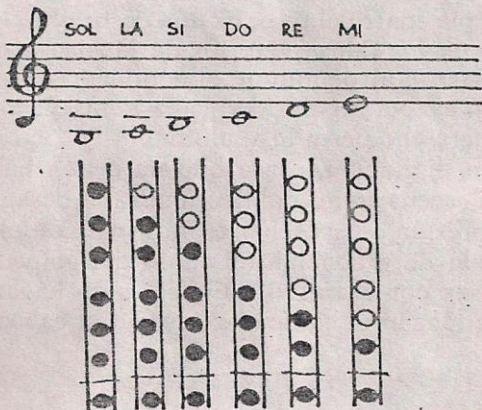
Y cuando los 7 huecos están tapados, la nota obtenida es el "SOL"

Siendo la nota base de nuestra quena un "SOL", comprenderemos que nuestra quena está en la tonalidad de SOL.

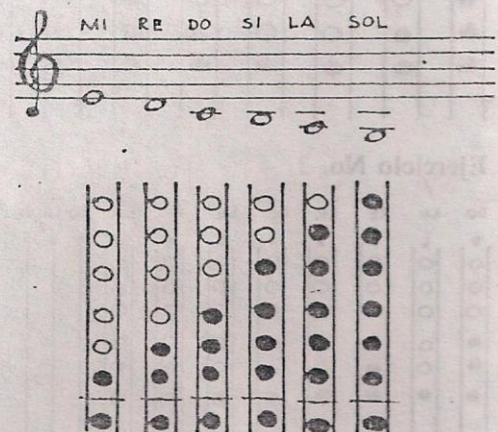
Existen quenás de varios tamaños que por consecuencia no dan la misma nota de base y que así están en LA, en DO, en RE, etc...

Todos conocen la escala de "DO" (DO RE MI FA SOL LA SI DO). Pero en música, se puede construir una escala a partir de cualquier nota y si nuestra quena está en SOL, empecemos la escala desde el SOL. Será motivo para empezar a escribir los 3 ejercicios de esta clase con las notas colocadas sobre el pentagrama (las 5 líneas en las cuales se escriben las notas).

Ejercicio No. 5



Ejercicio No. 6 (lo mismo pero bajando)



Guardamos las dos últimas notas para la lección V en la cual terminaremos la escala de SOL.

Hay que tomar en cuenta que las notas graves (bajas) son más difíciles a sacar. Asegúrense de la fuerza y pureza de ellas.

Acuérdense de soplar despacito, suavemente pero de fuerza continua. La regularidad del aliento es la condición para que las notas graves (del SOL al MI) suenen bonito y que cada nota suene al mismo nivel, desde su principio hasta su final. Para ello, vamos a dedicar nuestra lección IV a la respiración y sus secretos.

LECCION IV:

MANERA DE SOPLAR Y ATAQUE DE LENGUA

Antes de avanzar, tenemos que hablar un poco de la respiración, o mejor dicho, como soplar las notas y como tomar aire.

Al igual que los otros instrumentos de viento, la quena está directamente sujeta a la fuerza del aliento. Al soplar de manera equivocada, las notas saldrán con sonido feo o desafinadas, aun cuando sea bueno el instrumento.

Podemos tomar como ejemplo, el avión en el aire:

Para sostenerse en el cielo, un aeroplano necesita una cierta velocidad. Si esta velocidad baja, el avión pierde altura y empieza la caída fatal. El motor de un avión no se acelera o retrasa irregularmente en cualquier momento. Su potencia y su régimen mantienen su velocidad y su altura con regularidad a fin que el vuelo sea estable.

Lo mismo pasa con la quena.

Tenemos que mandar el soplo con regularidad a fin que se mantenga la nota a su nivel justo.

El debutante tiene tendencia, al principio de la nota, de soplar fuerte y luego terminar agotado, con un soplo muy débil. Y por consecuencia, la nota efectúa una curva irregular y fea que baja así:

Nivel justo de la nota

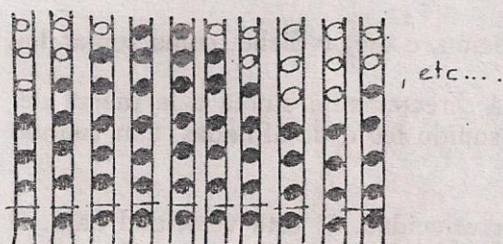
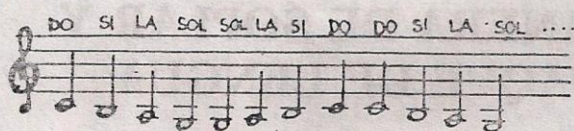


Al principio la nota está saturada, luego se mantiene un ratito cerca de su nivel normal y termina totalmente baja y "asfixiada".

Para evitar todo esto tenemos que cuidar estrictamente esos detalles de gran importancia:

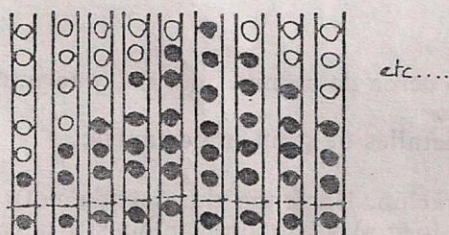
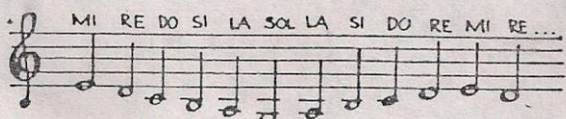
- A) Debemos regularizar nuestro aliento y domar nuestra respiración. Haciendo durar cada nota lo más que se pueda, soplando con regularidad (con la misma fuerza) y economizar nuestro aire a fin de no gastárselo todo al principio de la nota. Después, traten de tocar con el mismo soplo (con una respiración) 2 notas, luego 3 o 4 notas seguidas con el mismo aliento. Debemos abandonar esa fea costumbre del principio: respirar después de cada nota, porque no es estético y cansa demasiado.
- B) Nunca olvidar que el caudal del aliento debe ser continuo si no, la nota se saturará y saltará a la octava superior (como decir a un piso más elevado) o la nota bajará y desafinará con relación a los otros instrumentos que la acompañan.
- C) Poco a poco vamos a desarrollar nuestro soplo (el que se zambulle practica varios tiempos antes de ser un campeón de natación submarina). La capacidad de nuestros pulmones va a ir aumentando cada vez más.
- D) Saber cortar la nota (o callarla, hacer silencio) antes que se descomponga su sonido o su nivel. Para eso está el oído. Escuchar su nota y parar de inmediato cuando ella da signo de debilidad y antes que desafine. También saber tomar aire es muy importante:
- E) Respirar profundamente pero no bruscamente, ni tampoco llenarse totalmente de aire. Si no, los pulmones saturados van a querer expulsar rápidamente ese aire que los molesta y nuestra nota durará menos que si hubieramos tomado aire con calma!
- F) Saber atacar las notas: "atacar" una nota es dar un pequeño golpe de lengua al empezar de soplar dicha nota (de la misma manera que hacemos cuando queremos botar algo desagradable en la boca: pepelito, pelo, pedacito de tabaco, etc...) Es como pronunciar una "T" o una "D" pero no muy fuerte, si no la nota saltará a otro nivel.
- G) Soplo, ataque de lengua y digitación deben estar perfectamente sincronizados. Es lógico que el dedo debe ya estar en su sitio antes de mandar el ataque de lengua.

Ejercicio No. 7



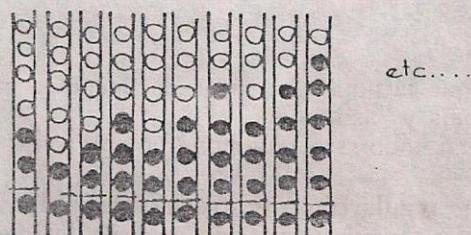
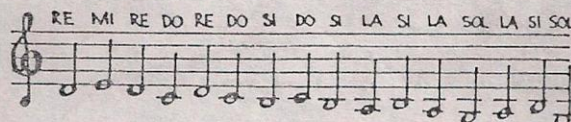
Soplar cada nota durante 2 segundos, averiguando que la calidad del sonido sea cada vez mejor y atacando el principio de cada nota. No hacer velocidad en esta clase porque aquí nos interesa más el soplo y el sonido que la digitación.

Ejercicio No. 8



Ejercicio No. 9

Un poco más complicado. Hay que pensarlo como grupos de 3 notas.



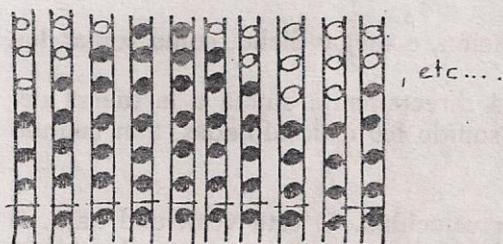
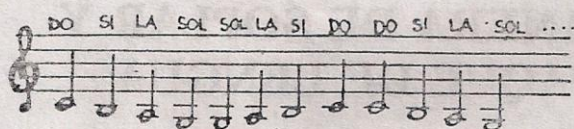
Ejercicio No. 10 Ya no hay el dibujo de la digitación! Traten de respirar solo entre cada grupo de 3 notas. Si aumentan un poco la velocidad los pulmones estarán también más cómodos!



Ejercicio No. 11

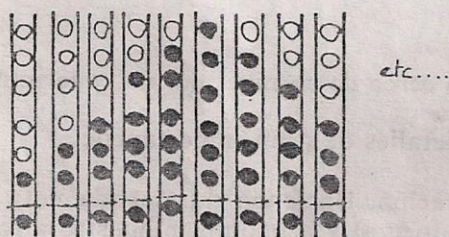
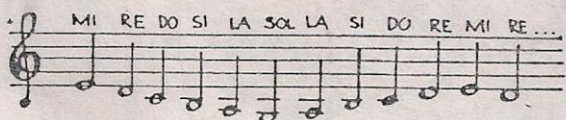


Ejercicio No. 7



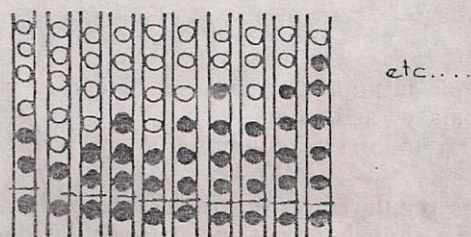
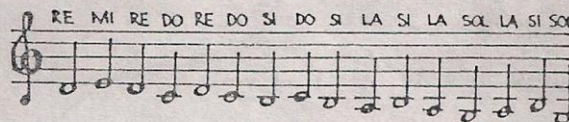
Soplar cada nota durante 2 segundos, averiguando que la calidad del sonido sea cada vez mejor y atacando el principio de cada nota. No hacer velocidad en esta clase porque aquí nos interesa más el soplo y el sonido que la digitación.

Ejercicio No. 8



Ejercicio No. 9

Un poco más complicado. Hay que pensarlo como grupos de 3 notas.



Ejercicio No. 10 Ya no hay el dibujo de la digitación! Traten de respirar solo entre cada grupo de 3 notas. Si aumentan un poco la velocidad los pulmones estarán también más cómodos!



Ejercicio No. 11



LECCION V:

LA ESCALA DE "SOL" Y COMO SOSTENER LA QUENA

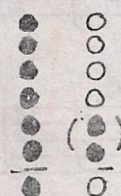
Para terminar nuestra escala de "SOL", necesitamos conocer algo nuevo y muy práctico:

Los puntos de apoyo sobre la quena para sostenerla cuando los 7 huecos están destapados.

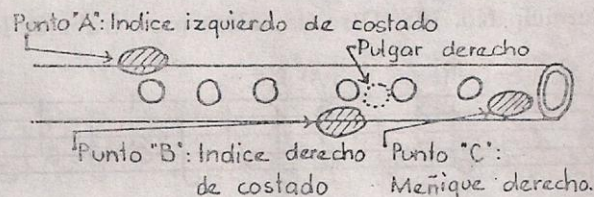
Efectivamente, las 2 últimas notas de la escala SOL (el FA y el SOL mediano) son peligrosas: La quena puede caer!



Cuidado: Que algunos tipos de quena, necesitan tapar de nuevo todos los huecos para el SOL mediano. Pero la mayoría usan el destape completo; o una corrección con los huecos 6 y 5:



Para destapar todo manteniendo la quena firme, se usan los siguientes Puntos de Apoyo:



Cuando se sube la escala de SOL, en el momento que se levanta el dedo medio de la mano derecha (para pasar a SI) o el índice (para pasar a DO), se baja el meñique derecho (Punto "C") rápidamente. Es un poco como un balanceo rápido de la muñeca a manera de compensar la próxima ausencia de los 3 dedos derechos. Con la costumbre, este movimiento va a volverse instintivo. En realidad, no hay reglas que hablan de eso y cada uno se puede acomodar a su manera de usar tal o cual punto de apoyo según la digitación que esté haciendo. Pero en la mayor parte de los casos, el meñique derecho es muy útil.

Los puntos "A" y "B" son también muy importantes, sobre todo el "A". Si debemos destapar los 2 índices, es generalmente necesario de no quitarlos totalmente de la quena, pero de dejarlos apoyados de costado a fin de mantener el contacto con la quena.

Todos esos movimientos dependen mucho de la digitación que tengamos antes y después de ellos, (es decir, antes o después de destapar todo para el SOL mediano).

En general no es recomendable levantar los dedos demasiado alto, porque ello nos hace perder tiempo.

Al contrario, los dedos deben quedarse cerca de los huecos, listos para intervenir en cualquier momento.

Tienen que trabajar esos movimientos de dedo con apoyos, de manera mecánica para luego hacerlo sin pensar.

Si están cansados de soplar, sepan que se puede trabajar la digitación sin necesidad de poner la quena a la boca, trabajando sólo los dedos, agarrando simplemente la quena con las manos.

Cuidado de cometer este error grave: Algunos principiantes desplazan los dedos índices más abajo o más arriba de los orificios para sostener su Quena. Este movimiento es totalmente ilógico ¿Cómo piensan poder llegar un día a digitar rápidamente, si sus dedos tienen que moverse a lo largo de la quena para ir a tapar un hueco?! Necesitarán más de medio segundo para volver a una posición normal!

En el Perú, ciertos quenistas ponen también el meñique de la mano izquierda debajo de la quena para sostenerla. ¡No es nada recomendable! Porque este meñique bloqueado va a paralizar completamente el anular izquierdo y también impedir una libre digitación del dedo mayor.

Ejercicio No. 12: Toda la escala de SOL, ida y vuelta repetidas. Aumenten poco a poco la velocidad. Ahora, sólo de vez en cuando ponemos el nombre de las notas!



Ejercicio No. 13: Para trabajar los "Puntos de Apoyo" sobre la quena. Al final la última nota lleva un arco con un punto. Este signo se llama "CALDERON" y sirve para alargar una nota. Es para finalizar la melodía con majestad, háganla durar.



Ejercicio No. 14: Otro de saltos para trabajar los "Puntos de Apoyo". Siempre con el calderón.



Ejercicio No. 15: Este es mucho más difícil, es por eso que le ponemos el nombre a todas las notas: son ARPEGIOS (saltos de 2 en 2 ó de 2 en 3). Mucho cuidado!



LECCION VI:

LA RESPIRACION ESCRITA

El instrumento de viento exige una perfecta disciplina de respiración.

En la lección IV decíamos que debemos acostumbrarnos a tocar 3 ó 4 notas a la vez (párrafo "A") es decir, respirar solamente entre grupos de 3 ó 4 notas.

Pero un flautista, trompetista o saxofonista profesional puede tocar fácilmente 3 veces la ida y vuelta de la escala de SOL sobre 2 octavas, lo que representa 85 notas sin respirar!

Dentro de 1 ó 2 años, si trabajamos bien, estaremos también capaces de hacerlo. Simplemente, hay que observar bien una cierta disciplina personal y exigirse a sí mismo siempre más esfuerzo para llegar a la cumbre de la dificultad.

Un "truco" práctico para trabajar la disciplina de la respiración con eficacia, consiste en marcar sobre el pentagrama los puntos estratégicos de respiración con APOSTROFOS. Es sólo en estos lugares que tomaremos aire, porque existen en música reglas estrictas de estética:

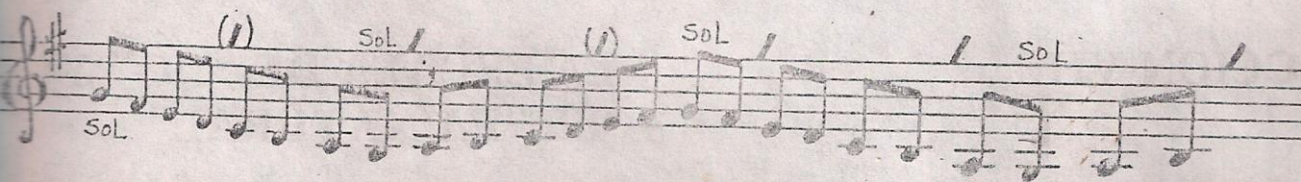
Dentro de una línea melódica no se puede respirar en cualquier sitio, si no, cortamos la melodía de manera feísima y nuestra interpretación será muy pesada al escucharla.

Tomemos como ejemplo la escala de SOL que conocemos bien y la tocaremos un poco más rápido para ayudarnos:



Primero, tocamos tomando aire en todos los apóstrofos y luego, trataremos de eliminar los que están entre paréntesis. Así, tomaremos aire sólo entre el DO y el RE, y después el último SOL.

Una vez acostumbrados a este ritmo de respiración, empezaremos a tocar toda la ida o toda la vuelta sin respirar. Más tarde, serán la ida y vuelta sin tomar aire (15 notas sin respirar). Con la digitación que se va mejorando y la velocidad adquirida, nos va a ser cada vez más fácil aumentar los grupos de notas sin tomar aire, de modo que llegaremos a esto:



Son corcheas (notas ya bastante rápidas) que representan, más o menos una velocidad de 4 a 5 notas por segundo!

Cuidado! esos ejercicios de respiración con variaciones de aspiración, no son trabajo de 5 minutos.

Debemos tratar de practicarlos una 1/2 hora diariamente de manera que el ritmo de respiración venga automáticamente y que los dedos se pongan en su sitio directamente sin necesidad de pensar en la digitación en cada nota.

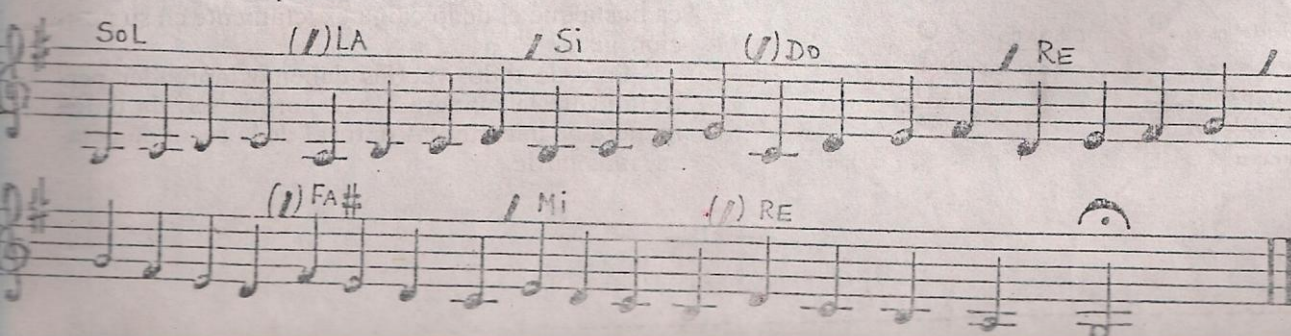
No se trata tampoco de aspirar como un hipopótamo entrando en el agua! Pero sí de economizar la salida de aire y soplar suavemente con regularidad la misma potencia de expiración.

Ahora, van los ejercicios con APOSTROFOS DE RESPIRACION: Los vamos a escribir con "negras" que son figuras rítmicas ya más rápidas (vean la lección No. X que trata del ritmo escrito).

Tampoco vamos a escribir el nombre de todas las notas, sólo de vez en cuando —cada 4 ó 5 notas— o en pasajes un poco delicados.

ACUERDENSE QUE UNO SIEMPRE TIENE MAS CAPACIDAD DE RESPIRACION, TOCANDO PA-
CADO (DE PIE) QUE SENTADO.

Ejercicio No. 16: Grupos de 4 notas



Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves in G major (one sharp, F#). The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melody of eighth and sixteenth notes, with several measures marked with a double bar line and a repeat sign. The bottom staff also begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melody of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line and a repeat sign. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical notation for 'The Alphabet Song' on two staves. The first staff contains the notes Sol, Si, Re, La, Do, Mi, Si, Re, Fa. The second staff contains the notes Do, Mi, Sol. The notes are written on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notes are connected by a continuous line, and there are slurs and bar lines indicating the structure of the melody.

LA ESCALA DE "DO" Y EL "FA NATURAL"

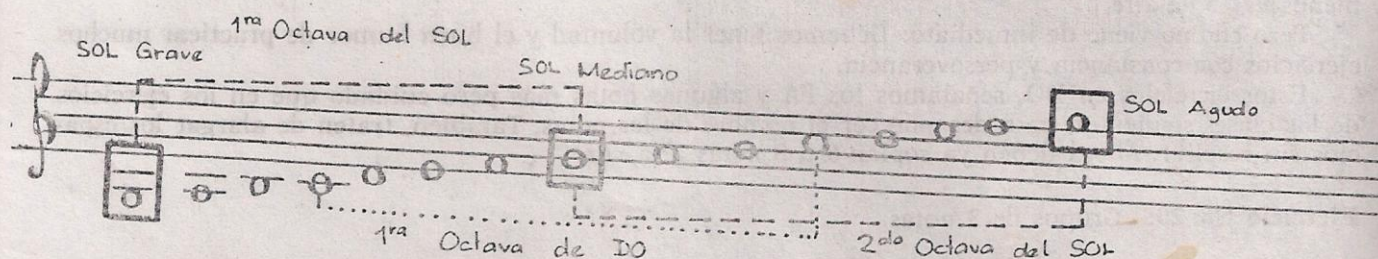
Es la escala natural: sin ninguna alteración a las notas. Si empezamos una escala por otra nota que no sea DO, vamos a tener que hacer varias correcciones a pocas o muchas notas para respetar la construcción de la escala original (siquieren lean a menudo, la lección XX que habla de la construcción de las escalas). Como hemos dicho que nuestra quena está en SOL y no en DO, para nuestro instrumento es la escala de SOL la "Natural" porque su digitación está ya prevista para "SOL". Por lo tanto, si queremos estar en la tonalidad de DO, tendremos que corregir una digitación a nuestra quena. En lugar de una FA # tenemos que tocar un FA sin sostenido. Esta nueva digitación tiene además 2 posibilidades que tenemos que conocer.

CUIDADO:

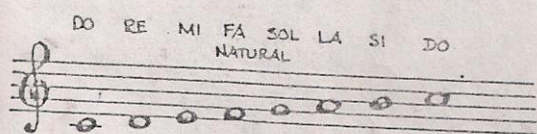
medio tapado

Pero de todos modos debemos aprender perfectamente la manera No. 2 porque será la única manera de hacer el FA natural de la segunda octava, más tarde.

Veamos ahora esa escala de DO:



Nos conviene aprender la escala de DO antes de atacar la segunda octava de SOL porque la escala de DO está exactamente repartida entre las 2 octavas de SOL. A partir del SOL mediano, estamos ya practicando el principio de la segunda octava de la escala de SOL. Y por suerte magnífica, las notas que siguen, al SOL mediano que conocemos (todo destapado), tienen la misma digitación que sus hermanas del piso inferior. El segundo LA, el segundo SI y el segundo DO se hacen exactamente igual a los que hemos aprendido en la clase II y III. Simplemente que, para tocarlos, hay que soplar un poco más fuerte para que "salten" en los agudos. Estudiemos esa digitación de DO detalladamente:

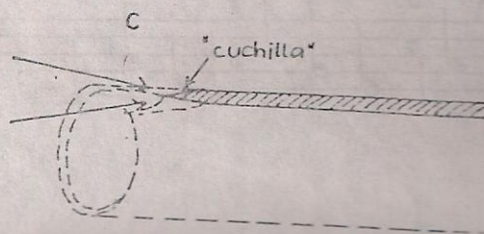
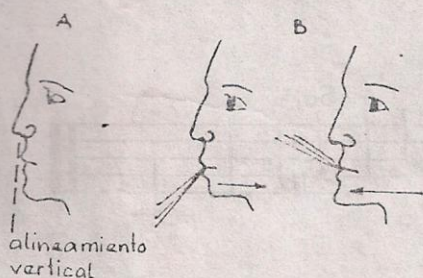


Lo único que tenemos que cuidar es el hecho que estamos ya empezando a practicar las notas agudas y por ello, 5 reglas indispensables nos ayudarán:

Para lograr los agudos hay que:

- I) Soplar un poquito más fuerte (después de algún tiempo de práctica, podremos soplar notas agudas muy suavemente y no tomar en cuenta esa primera regla, más destinada al debutante).
- II) Cuanto más pequeña sea la abertura de nuestra boca, será más fácil tocar notas altas, porque con una pequeña abertura de labios, canalizamos el aire de manera más precisa y eso nos hace también ahorrar el aire con un soplo disminuido. Así que se debe juntar un poco más los labios.

- III) No olvidar que el ataque de lengua con el golpecito, nos ayudará también a saltar al nivel de las notas agudas.
- IV) La inclinación de la quena también importa mucho para las notas agudas. Además de juntar más los labios, un ángulo un poco más CERRADO facilita los agudos, pero cuidado: el peligro de desafinar y encontrarse luego demasiado bajo con relación al diapason. Pero lo más importante es esto:
- V) Nos ayudará mucho aplicar la regla del maxilar inferior (del cual hablamos en la Clase I, para los que tienen un labio muy avanzado ¿se acuerdan?). Avanzando el maxilar inferior hacia adelante (¡sin exagerar!) nos permitirá alinear los 2 labios sobre la misma vertical (figura A). El aire cambiará un poco su dirección de salida y se dirigirá elevándose ligeramente (figura B). Hagan la prueba primeramente sin la Quena: Con el maxilar retrocedido el aire sale de la boca con dirección hacia abajo. Avanzando un poco el maxilar, el aire sale derecho, de frente. Este cambio de dirección influye directamente en los sonidos porque el aire se presenta diferentemente a la "cuchilla" de la embocadura de nuestra Quena (figura C).



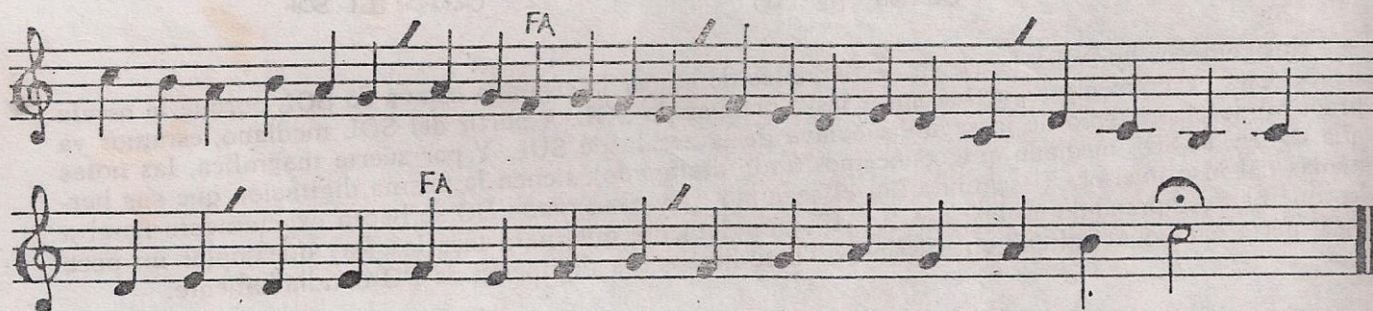
En realidad, las reglas No. II y V son las más importantes: es el secreto de los agudos suaves y "Pianísimos".

Poco a poco vamos a tratar de tocar las notas agudas con más dulzura, y por consecuencia, con menos gasto de aire.

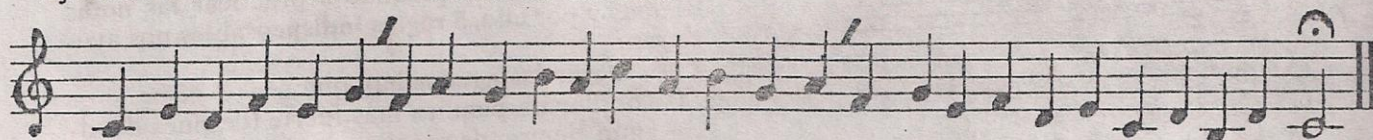
Pero ello no viene de inmediato: Debemos tener la voluntad y el buen humor de practicar muchos ejercicios con constancia y perseverancia.

Estos ejercicios en DO, señalamos los FA y algunas notas más pero cuidado que en los ejercicios de las clases siguientes, va a desaparecer el nombre de las notas. También, traten de alargar los espacios sin respirar. Ahora deben ya soplar 6 u 8 notas a la vez.

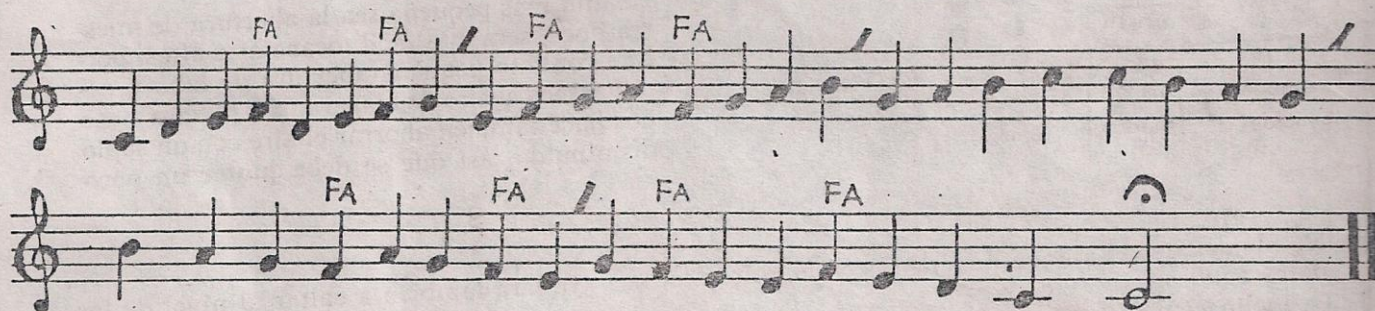
Ejercicio No. 20: Grupos de 3 notas



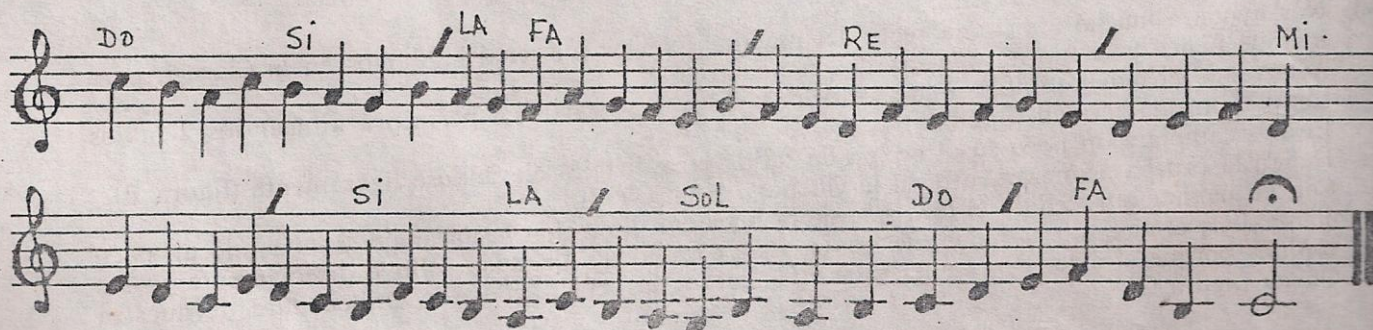
Ejercicio No. 21: Subida en "Diente de Serrucho"



Ejercicio No. 22: Grupos de 4



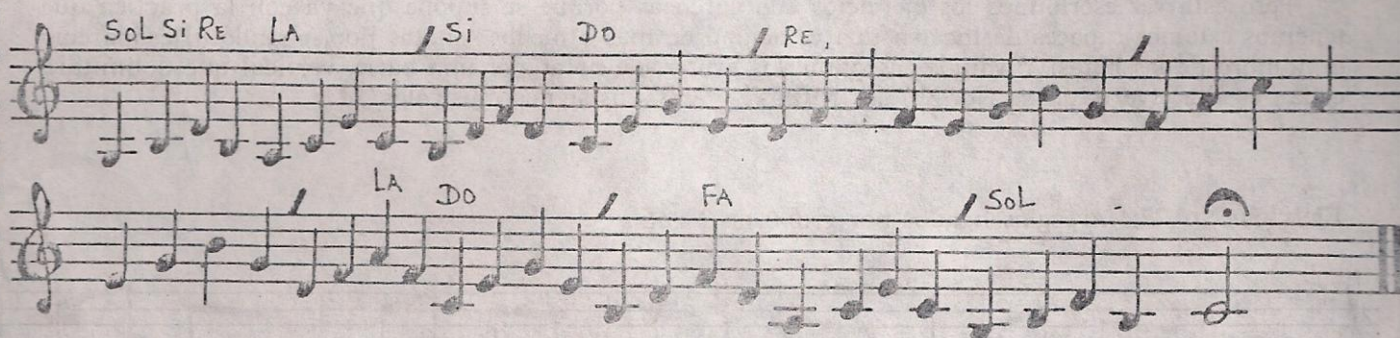
Ejercicio No. 23: También grupos de 4 pero con regreso



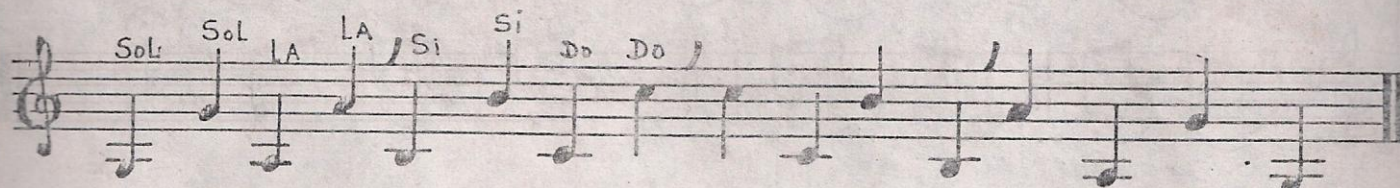
Ejercicio No. 24: Arpeggios simples de 3 notas



Ejercicio No. 25: Arpeggios con regreso



Ejercicio No. 26: Saltos de octavas como práctica del maxilar!



LECCION VIII:

LA LIGADURA DE EXPRESION

Muchas veces, se tocan notas seguidas sin dar el ataque de lengua. En este caso se sigue soplando con regularidad y sin interrupción, de manera que sola la digitación separe las notas.

Ejemplo: El DO se ataca normalmente con el golpe de lengua y enseguida levantamos los dedos para tocar el RE y el MI más el regreso al RE. Todo ello sin dejar de soplar y sin intervención con la lengua. Recién tomaremos aire y después la cuarta nota (RE).



Para escribir la ligadura de expresión, se dibuja un arco que va de la primera nota (atacada) hasta la última nota sin ataque.

Está demás decir que grandes cantidades de notas pueden estar ligadas y que con la práctica y la velocidad, el instrumentista podrá lograr tocar decenas de notas sin respirar y sin atacarlas.

En música, la ligadura de expresión sirve para destacar el carácter de una frase musical y para dar cierto ambiente o cadencia a una línea melódica.

Efectivamente, una misma melodía tiene un carácter muy diferente según el lugar donde se hacen las ligaduras de expresión.

Ejemplo:

1)



2)



3)



Marcamos de un X las notas atacadas con golpe de lengua.

El mismo tema tocado 3 veces cambia cada vez de expresión si la ligadura cambia de sitio.

Todos los instrumentos son capaces de interpretar la ligadura de expresión:

El piano tiene un pedal especial para ello, con el violín se tocan las notas con el mismo movimiento de arco en la misma dirección y con la guitarra se digita varias notas con la mano izquierda mientras que dura la resonancia de la cuerda golpeada una vez por un dedo de la mano derecha, etc.

Con todos los instrumentos de viento, es el aliento que liga todas las notas.

El único inconveniente de ligar las notas es el hecho que nos hace gastar más aire.

Ahora, vamos a juntar todo nuestro conocimiento de las clases anteriores en los ejercicios: Tonales de SOL y DO, respiración indicada, ligaduras de expresión y ataques de lengua. Adelante!

Pero esta vez escribimos los ejercicios con corcheas porque se supone que ya con la práctica que tenemos estamos capaces de tocar a una velocidad de más o menos 4 notas por segundo. ¡Desapareció el nombre de las notas! Y vamos a separar los grupos de notas por una barra vertical que delimitará cada "casilla" (ver la clase No. X "Los ritmos" y XV "Los signos musicales")

Ejercicio No. 27: Arpeggios ligados por grupo de 2 notas



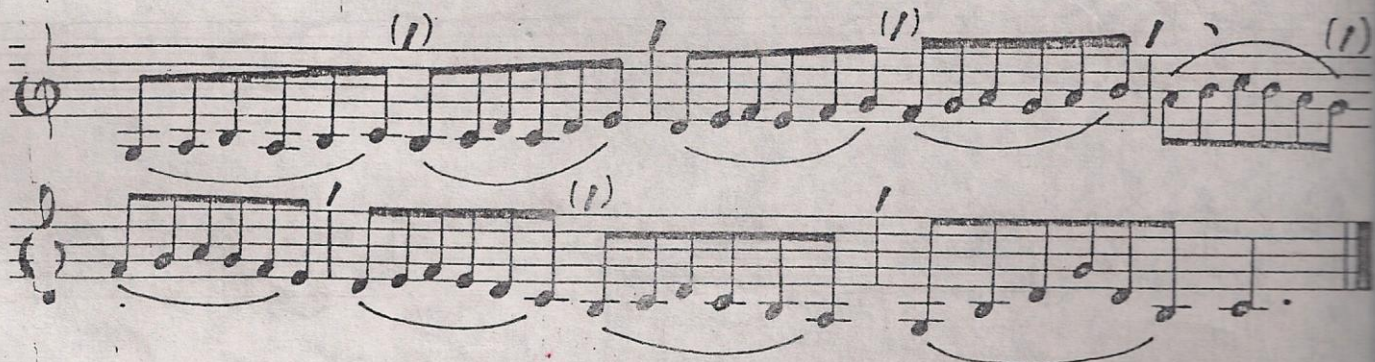
Ejercicio No. 28: Arpeggios por 3



Ejercicio No. 29: Arpeggios con regreso



Ejercicio No. 30: Grupos de 6



LECCION IX:

LA ESCALA DE "RE" Y EL "DO" # (DO SOSTENIDO)

Antes de subir mucho en los agudos con la segunda octava de SOL, vamos a estudiar la escala vecina de DO: La que empieza por el RE.

Su única dificultad, para un debutante, es el DO con sostenido que se encuentra en la tonalidad de RE. Será nuestra segunda posición media tapada.

Todo el resto es exactamente igual como en la escala de SOL, (todos lo conocemos).

Escala de "RE":



Como el FA # es algo sin problemas con nuestra Quena que está en SOL, tenemos sólo que cuidar este DO # medio tapado que es realmente delicado y que necesita bastante práctica.

Así que, ¡coraje!, ahí van muchos ejercicios para acostumbrarnos a este terrible DO sostenido:

Ejercicio No. 31: Para trabajar el DO # y sus vecinas. ¡Cuidado! ...



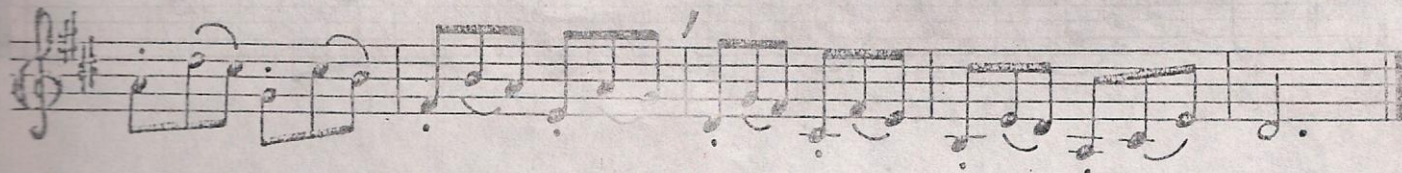
Ejercicio No. 32: Saltos. ¡Afinen bien el medio-tapado!



Ejercicio No. 33: Saltos con ligadura de expresión



Ejercicio No. 34: Corto pero difícil. Las notas con punto deben ser picadas (es decir, con ataque de lengua).



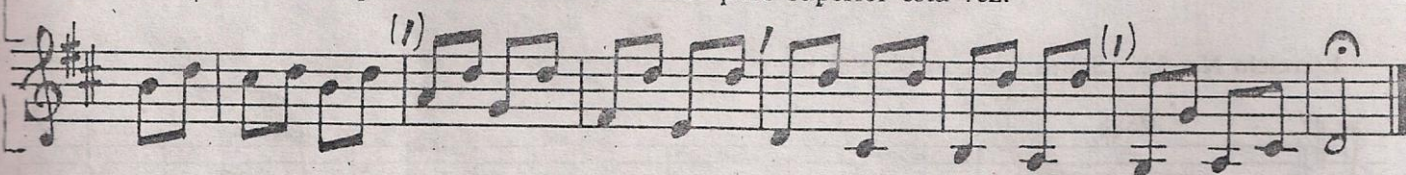
Ejercicio No. 35: 2 notas ligadas y 2 atacadas.



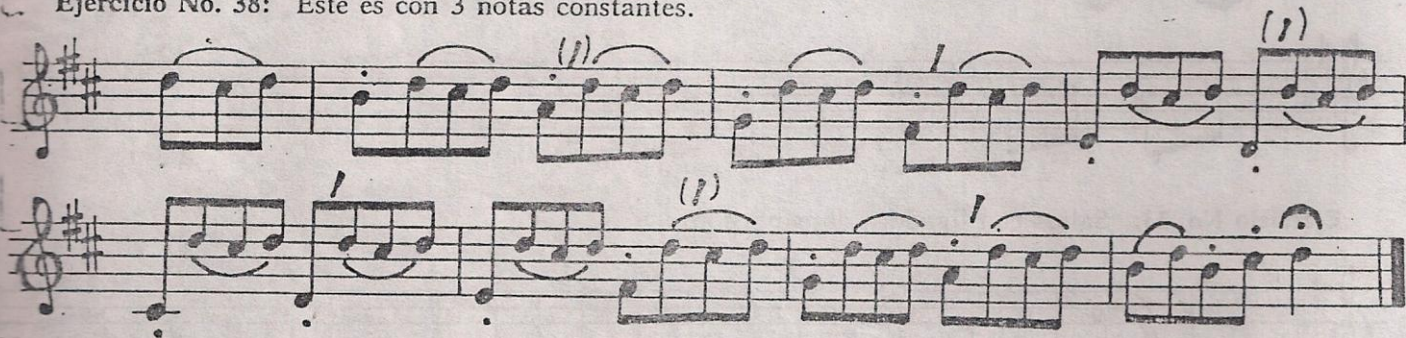
Ejercicio No. 36: Ahora 3 ejercicios muy buenos de saltos que van a obligar a los dedos a hacer una gran gimnasia!
Primero, saltos con una nota constante.



Ejercicio No. 37: Siempre con una nota constante pero superior esta vez.



Ejercicio No. 38: Este es con 3 notas constantes.



Ejercicio No. 39: Saltos por grupos de 3 sin y con ligaduras.



LECCION X:

UN POCO DE SOLFEO: "RITMO Y COMPAS"

Esta clase va a ser larga pero es pura teoría. Para los que no tienen mucho conocimiento musical, les recomendamos de consultar un libro completamente dedicado a la teoría musical. Aquí, vamos a dar todos los detalles necesarios, pero de manera resumida y rápida.

Esta clase debe ser leída muchas veces hasta completa comprensión

Capítulo I: Los valores rítmicos.

El ritmo de base de cualquier melodía se llama el **TIEMPO**.

Es como un golpe dado con regularidad y que servirá de armadura o de estructura de base a la música.

El tiempo debe ser de una perfecta regularidad y tener la precisión de un reloj.

El tiempo puede fraccionarse en 2, 4, 8, 16, o en 3, 6 y 12 divisiones.

Generalmente, el valor rítmico representando el tiempo es una figura rítmica que se llama: La negra. Se dibuja así:



La negra (nuestro tiempo) va a fraccionarse de las maneras siguientes:

$1/2$ TIEMPO = 1 CORCHEA



$1/4$ de TIEMPO = 1 SEMI CORCHEA



$1/8$ de TIEMPO = 1 FUSA



$1/16$ de TIEMPO = 1 SEMI FUSA



Y para escribir un sonido que dura más de 1 TIEMPO, existen esas figuras rítmicas:

2 TIEMPOS (valor de 2 NEGRAS) UNA BLANCA :



3 TIEMPOS (valor de 3 NEGRAS) UNA BLANCA CON PUNTILLO:

4 TIEMPOS (valor de 4 NEGRAS) UNA REDONDA:

No vayan a creer que la música es racista porque una "blanca" vale 2 "negras"!

Ahora hagamos el esquema siguiente para ver como se divide la redonda (de 4 tiempos)

1	REDONDA
2	BLANCAS
4	NEGRAS
8	CORCHEAS
16	SEMI CORCHEAS
32	FUSAS

Por comodidad, las corcheas, semi corcheas o fusas se juntan por grupos de 2, 4, 8 para facilitar la lectura y enseñar de manera clara los tiempos y como están divididos.

1 TIEMPO fraccionado en 3 = una NEGRA que se reparte en 3 CORCHEAS:



1 TIEMPO fraccionado en 6 = una NEGRA que se reparte en 6 SEMI CORCHEAS:



Las colitas de las figuras rítmicas se llaman **PLICA** y hemos visto que puede estar dirigida arriba o abajo.



Se usa esta forma de escritura cuando las notas están altas en el pentagrama, para no salir demasiado, o también para escribir una segunda voz con notas juntas:



Capítulo II: El compás

El compás es el reloj musical, un poco como un corazón que late la vida musical. Es también el sentido de la repartición de los tiempos rítmicos, en fin es la división rítmica de toda melodía.

Cualquier melodía musical de donde sea en el mundo, se mide rítmicamente por grupos de tiempos y así, podemos clasificar las varias familias de melodía por grupos de ritmos.

Por ejemplo, sabemos todos que el vals (ya sea de Francia, de Viena o del Perú) y también la ranchera mejicana o el pasillo ecuatoriano, son músicas de 3 tiempos. Es decir, que la base de su melodía será dividida por grupos de 3 negras (u otras figuras rítmicas que equivalen a 3 tiempos).

Conclusión: El vals tiene un compás de 3 tiempos.

En cambio la polca y el huayno peruanos son músicas de 2 tiempos, es decir que la base de su melodía será dividida por grupos de 2 negras.

Conclusión: La polca tiene un compás de 2 tiempos.

La marcha o la balada son de 4 tiempos.

Para poder escribir el compás de una música, necesitamos algo que se llama casilla.

Capítulo III: La casilla

La repartición rítmica de una melodía se hace en partes iguales, que tienen la misma duración, y esas partes están limitadas por líneas verticales en el pentagrama.

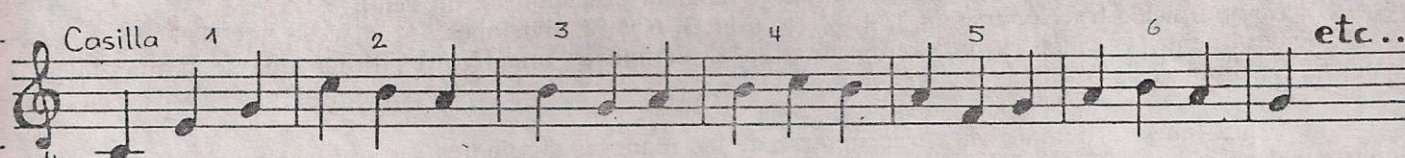
El espacio entre 2 líneas verticales es la casilla.

En cada casilla vamos a escribir los grupos de figuras rítmicas, pero de manera que cada casilla tenga la misma cantidad de tiempos.

Como el vals tiene 3 tiempos, escribiremos casillas de 3 tiempos.

Como la balada tiene 4 tiempos, escribiremos casillas de 4 tiempos, etc...

Tomamos el ejemplo del VALS. Pondremos pues 3 negras por casillas:



Pero sabemos que una melodía no está compuesta únicamente de negras, y que el ritmo melódico nos obligará a escribir también corcheas, blancas, etc...

Pongamos pues esos varios valores rítmicos en cada casilla, pero repartidos de manera que cada casilla tenga siempre su suma de 3 tiempos:

Casilla	1	2	3	4	5	6	7
	3 negras	1 blanca 1 negra	1 blanca 1 negra	1 negra 1 blanca	3 negras	6 corcheas	1 blanca con puntillo
TOTAL TIEMPO	3	3	3	3	3	3	3

Veamos otro ejemplo con una melodía de 4 tiempos:

	negra	corcheas	blancas	corcheas	negra	blanca con puntillo	redonda
TIEMPOS	1	1	2	1	1	3	4

Capítulo IV: La ligadura de prolongación

Si una nota muy larga dura más tiempos que los contenidos en el compás, o para alargar una figura rítmica de una fracción de más tiempo, usamos una ligadura llamada de PROLONGACION que puede traspasar hasta el próximo espacio de la casilla vecina.

	Un sonido de 3 tiempos	Un sonido de 5 tiempos	Un sonido de 4 tiempos	Un tiempo y medio
	[Musical notation: three eighth notes]	[Musical notation: eighth note, quarter note, eighth note, quarter note, eighth note]	[Musical notation: eighth note, quarter note, eighth note, quarter note]	[Musical notation: quarter note, eighth note, quarter note]

En realidad, el uso de la ligadura de prolongación es delicado para un debutante. Varias combinaciones son posibles. Por ejemplo, este ritmo tiene 2 formas de escritura:

1)	2)
[Musical notation: eighth note, quarter note, eighth note]	[Musical notation: quarter note, eighth note, quarter note]

El puntillo

Acuérdense que el puntillo después de una figura rítmica, alarga a ésta en una mitad más de su valor.

Una REDONDA CON PUNTILLO = 6 TIEMPOS (como si fuera REDONDA + BLANCA)

Una BLANCA CON PUNTILLO = 3 TIEMPOS (como si fuera BLANCA + NEGRA)

Una NEGRA CON PUNTILLO = 1 TIEMPO Y MEDIO (como si fuera NEGRA + CORCHEA)

Una CORCHEA CON PUNTILLO = $\frac{3}{4}$ de TIEMPO (como si fuera CORCHEA + SEMI CORCHEA)
etc...

Toda la teoría de esta lección X dedicada al solfeo, debe asimilarse tranquilamente memorizando perfectamente la escritura musical durante varios días, hasta que la mente y los ojos estén bien familiarizados con todas las formas de escritura rítmica. Por eso, no hay ejercicios de quena esta vez.

En otra clase de solfeo, veremos los numerosos signos que se encuentran en las partituras y los silencios de cada figura rítmica.

Lo que decíamos en la clase No. II es siempre válido: Es importante de llevar el compás con el pie si no lo pueden todavía hacer mentalmente. Contando cada tiempo (o negra) o cada 2 tiempos (o blanca) si la melodía es rápida.

LECCION XI:

SEGUNDA OCTAVA DE LA ESCALA DE "SOL"

Ahora sí, subimos de verdad en los agudos 3 notas más para llegar al tercer SOL. Pero sólo una digitación nueva que aprender felizmente!

Segunda Octava de "SOL"

MI FA SOL

Digitación ya conocida

según otras quenas:

Cuidado: Vemos que la digitación para el tercer SOL, es la misma que la que usamos para tocar el FA natural grave. No se vayan a confundir. Sólo la manera de soplar diferenciará el sonido (un FA en los graves, o un SOL en los agudos).

Esta vez estamos tocando notas ya bastante difíciles, no olviden las 5 reglas para lograr los agudos que habíamos visto en la clase No. VII.

Aprovechemos de hacer una pequeña recapitulación de algunas posiciones delicadas.

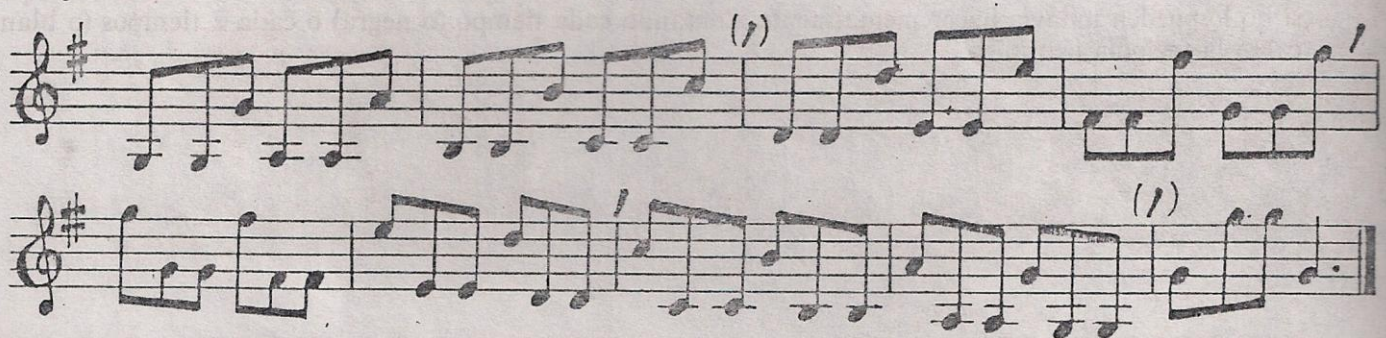
LOS 3 "SOL" LOS 2 "FA" NATURALES LOS 2 "DO"

Ahora, un montón de ejercicios en SOL sobre las 2 octavas, porque dentro de poco empezaremos a tocar melodías y los dedos y la respiración deberán estar listos.

Ejercicio No. 40: Saltos por octavas.



Ejercicio No. 41: Saltos de octavas.



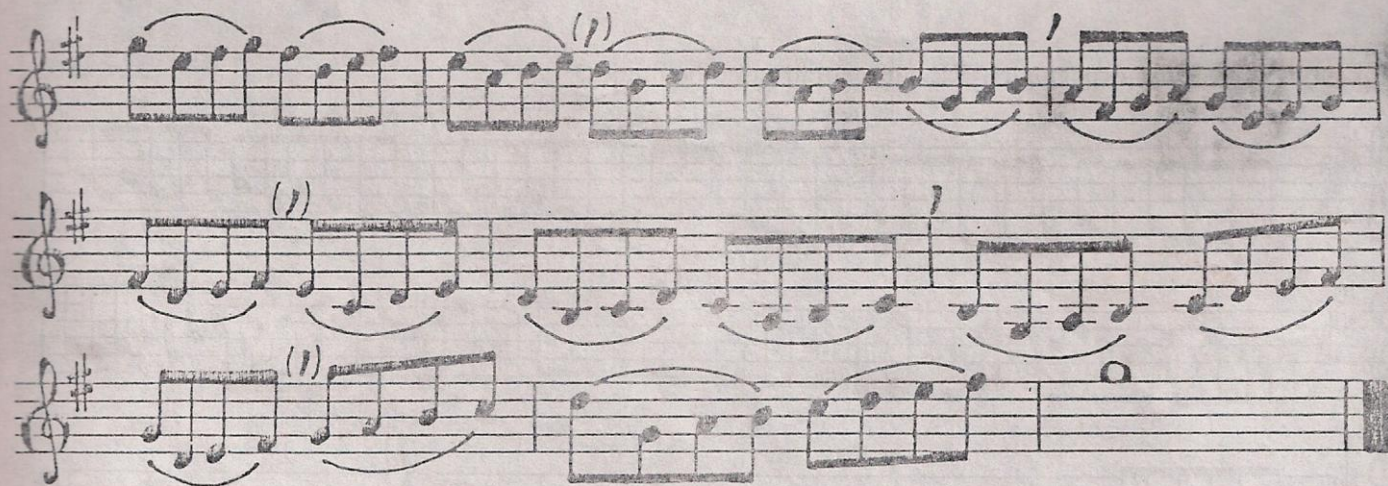
Ejercicio No. 42: Otros saltos de octavas, pero al revés.



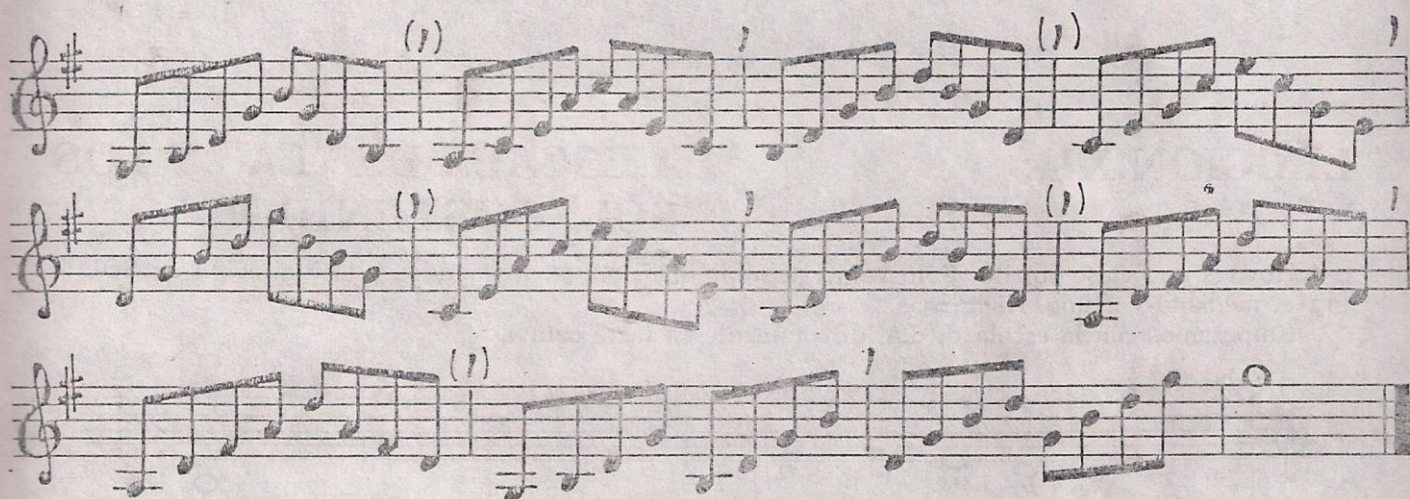
Ejercicio No. 43: Continuación de escalas. Grupos de 4 con ligadura.



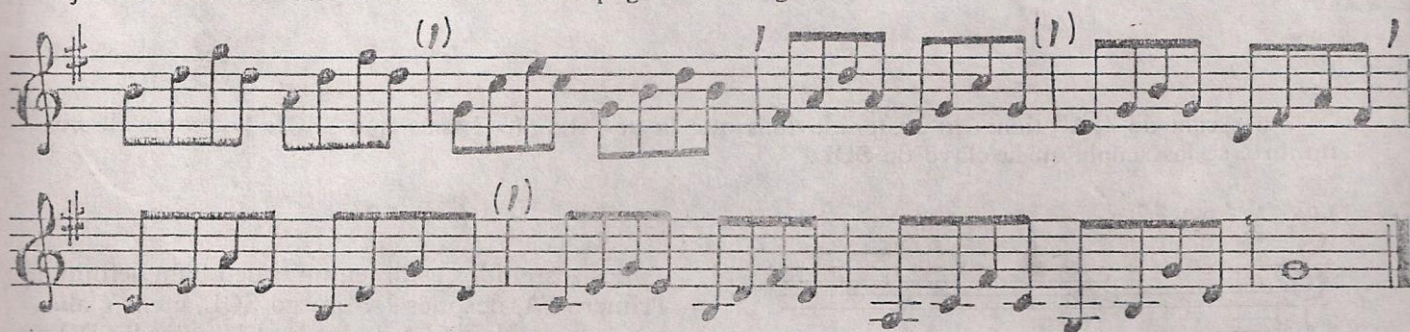
Ejercicio No. 44: Grupos de 4, siempre con la ligadura de expresión.



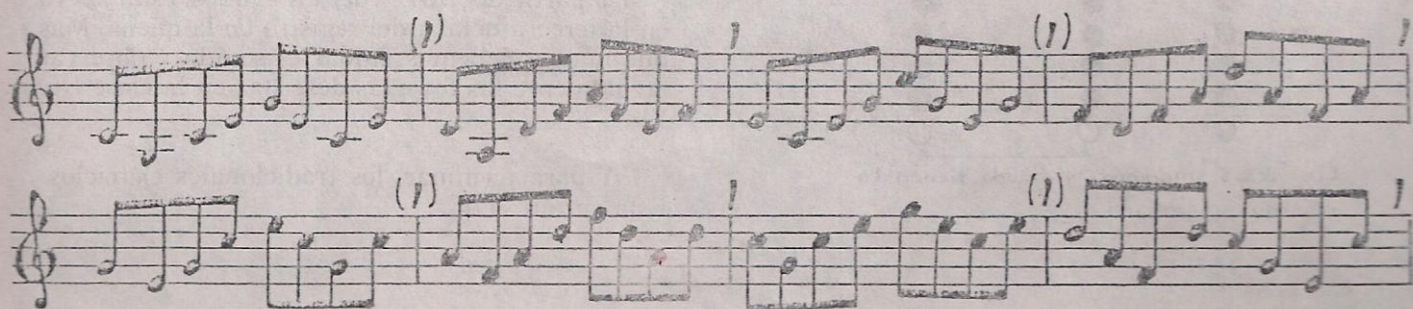
Ejercicio No. 45: Para trabajar los ARPEGGIOS. Mucho cuidado.

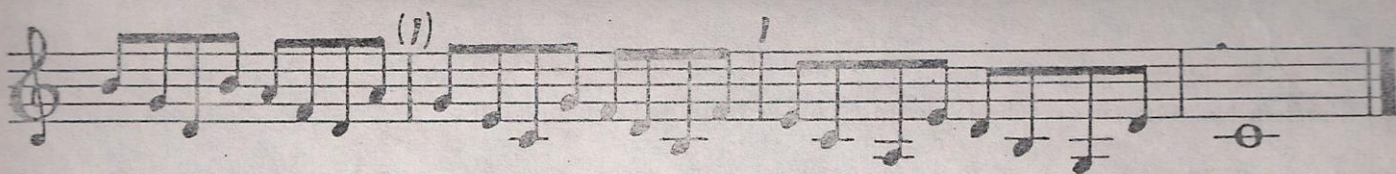


Ejercicio No. 46: Otra combinación de Arpeggios. Con regreso

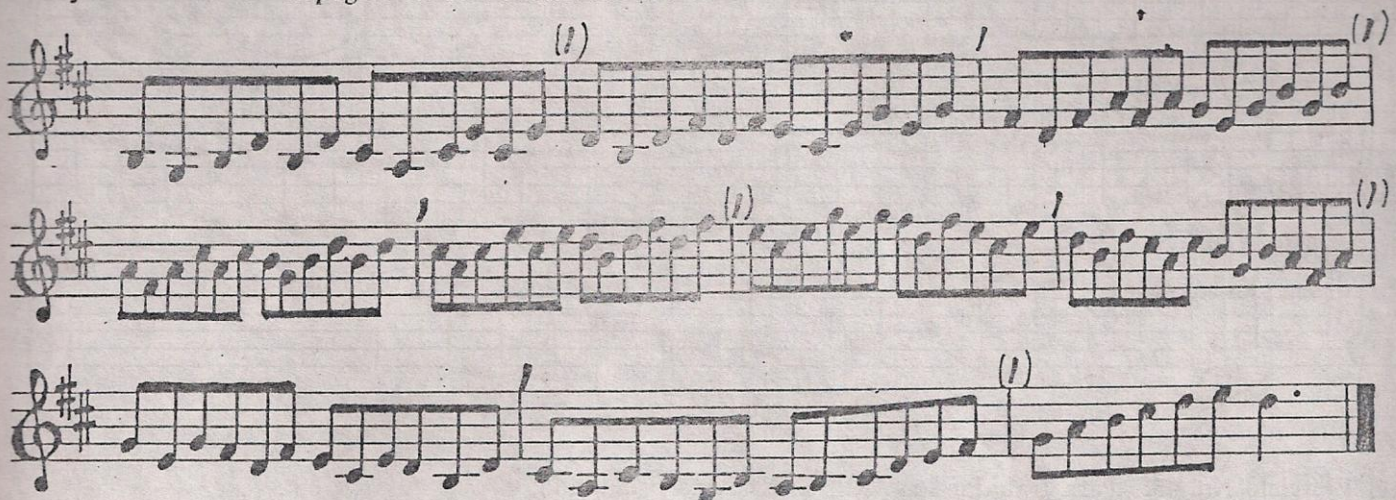


Ejercicio No. 47: Arpeggios en DO. Cuidado al FA natural.





Ejercicio No. 48: Arpeggios en RE. Aumentan las dificultades.

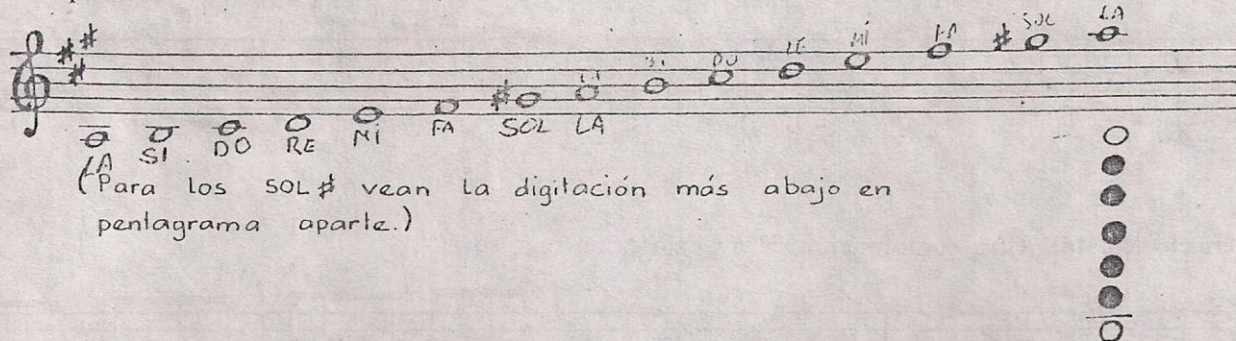


LECCION XII:

LA ESCALA DE "LA" Y LOS "SOL" SOSTENIDOS

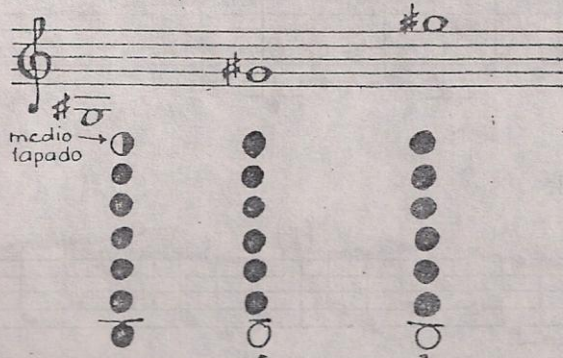
Hoy, es una clase cortita. Sólo vamos a subir una nota en los agudos y la digitación de SOL # grave, mediano y agudo. Nada más.

Empezamos con la escala de LA, directamente en las 2 octavas:



La escala de "LA" tiene un sostenido más que la de "RE" (o 2 más que "SOL") y como de costumbre, se los señala en la clave de SOL.

LOS 3 "SOL #"



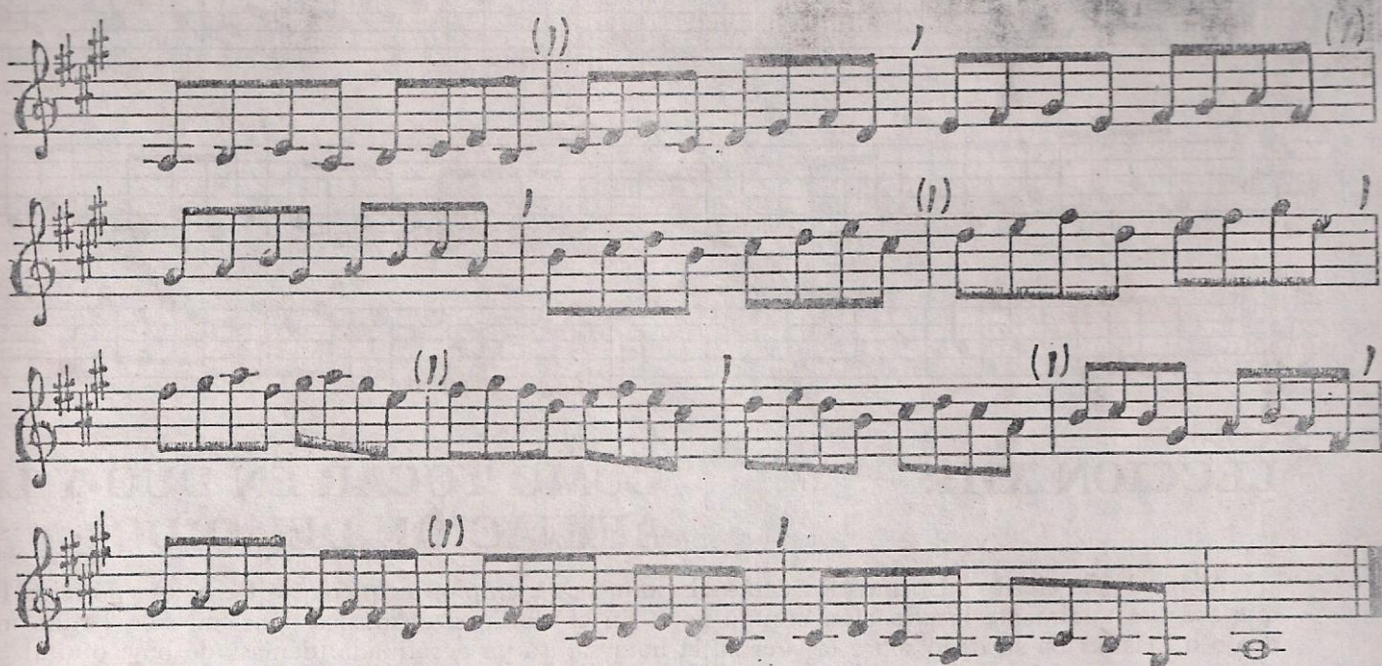
Los "SOL #" mediano y agudo tienen la misma digitación.

Los sostenidos están en un orden bien definido: Primero FA, después DO, luego SOL, etc... Y ahora, en la escala de LA, todos los FA, todos los DO y todos los SOL serán sostenidos. El SOL # nos interesa porque es una digitación nueva.

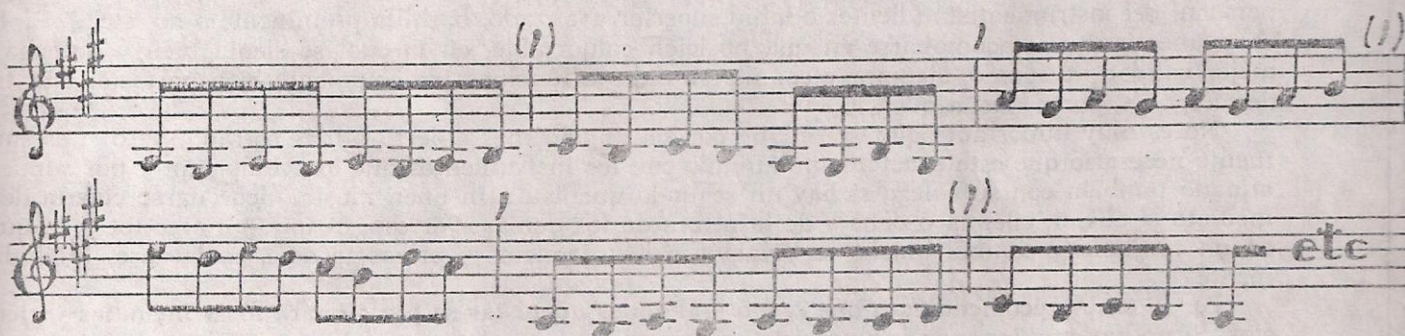
Y a partir del SOL y del LA agudos, estamos ya en la tercera octava del registro de la quena. Más que nunca, debemos cuidar el sonido y observar atentamente las 5 reglas descritas en la clase No. VII.

Y para terminar, los tradicionales ejercicios. Esta vez en "LA".

Ejercicio No. 49



Ejercicio No. 50: Especial para trabajar el MEDIO TAPADO del SOL SOSTENIDO.

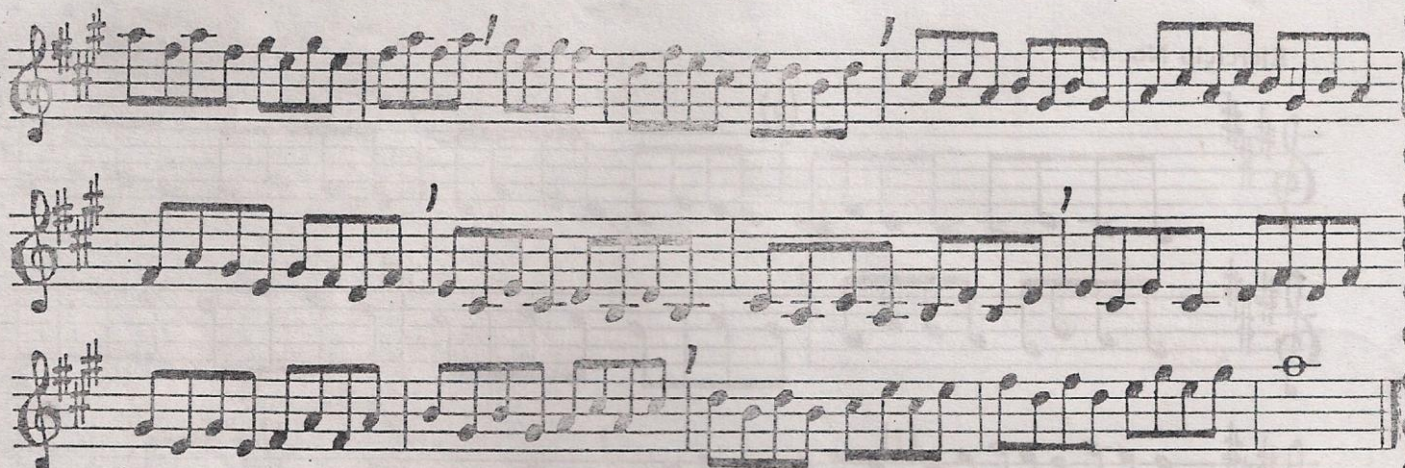


Ejercicio No. 51: No es muy difícil pero cuidado a la ligadura de expresión.



Ejercicio No. 52: Pequeños saltos. Mucha atención en los agudos.





LECCION XIII:

COMO TOCAR EN DUO Y LA AFINACION DEL OIDO

Al igual que ciertos instrumentos como el violín por ejemplo, la quena no tiene una posición fija que asegure totalmente la afinación de una nota. En el violín, si el músico pone tan sólo 1 mm. más abajo o más arriba su dedo sobre la cuerda, la nota saldrá ya desafinada (demasiado baja o alta).

Con la quena, hemos visto que sólo un ligero cambio en el ángulo de la inclinación de la embocadura, nos modifica la nota (ángulo abierto = la nota sube y ángulo cerrado = la nota baja).

El asunto se vuelve más complicado cuando sabemos que cada alumno presenta un caso particular, porque cada persona es diferente y la posición de la quena en la boca depende de la morfología personal del instrumentista (dientes o labio superior avanzado, barbilla prominente o no, etc...). En fin, cada uno tiene que acomodarse en una posición confortable, en la cual se sienta bien y obtenga la mejor calidad de sonido, siempre y cuando su oído le funcione perfectamente bien para detectar una desafinación, por pequeña que sea.

No es muy importante que uno toque con un ángulo más abierto o más cerrado, pero sí es sumamente necesario que este exactamente afinado con los instrumentos que lo acompañan y por supuesto, afinado también con su colega si hay un segundo quenista. Un buen músico debe darse cuenta de inmediato si él está encima o debajo de la altura de los demás. Por eso, es todo un arte tocar la quena en un conjunto y cambia mucho en relación a los ejercicios y piezas tocadas en la casa, individualmente.

Por lo tanto, recomendamos que 2, 3 ó 4 alumnos quenistas se junten para tocar melodías y ejercicios. Si no hay una segunda voz prevista en la partitura, pueden tocar al "unísono", es decir que cada uno tocará la misma nota en el mismo momento.

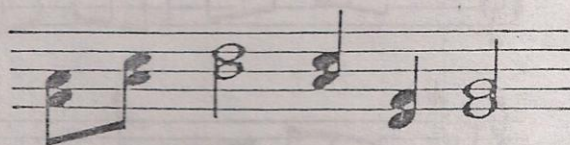
En cambio, cuando hay una segunda voz (puede haber una tercera o cuarta voz también) la segunda quena toca en el mismo tiempo, una nota diferente a la primera, y que debe armonizarse con ella.

Por ejemplo, un DO y un RÉ juntos suenan feo, pero un DO y un MI suenan muy lindo: es armonioso.

Para escribir una segunda voz, existen 2 posibilidades:

Para el piano, las partituras están escritas así:

Porque es la misma mano que toca las 2 voces (con 5 dedos se puede tocar hasta 5 notas juntas)



Con la quena vamos a usar un método más simple y claro a la vista: cada voz sobre un pentagrama diferente:



En esta clase XIII inauguramos los ejercicios a 2 voces!

Pero antes, algo importante que saber: No crean que la segunda voz debe obligatoriamente seguir la misma curva que la primera. Mire bien cada nota, porque una frase musical puede muy bien repetirse de manera idéntica en la primera voz y tener una variación en la repetición de la segunda voz. Eso es el arte de la armonización. (Ejemplo en las casillas 5 y 6 del ejercicio No. 55).

Recomendamos también que cada uno de los alumnos aprenda las 2 voces para turnarse, tocando una vez la primera y luego la segunda. No hay razón que uno se "especialice" sólo en la ejecución de las segundas y el otro en las primeras voces!

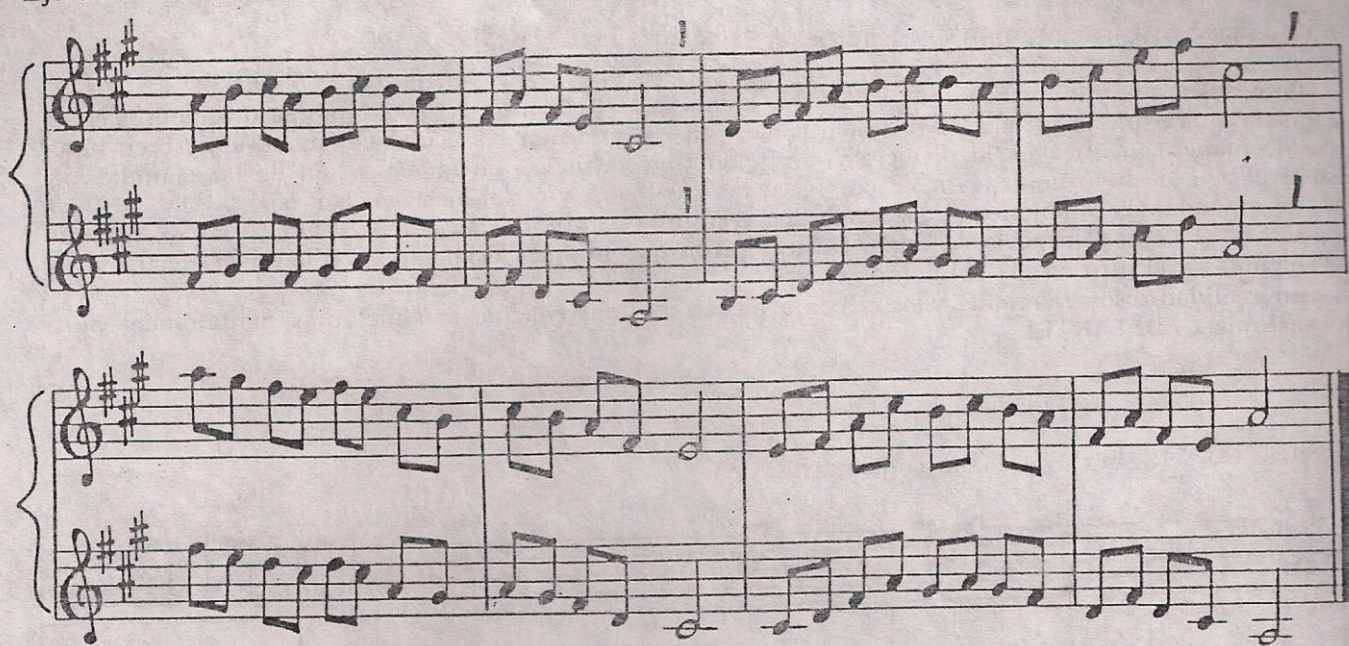
En realidad, esos ejercicios ya son como piezas andinas porque son melodías pentafónicas para duo así que... ADELANTE!

Ejercicio No. 54: En SOL sin comentarios.

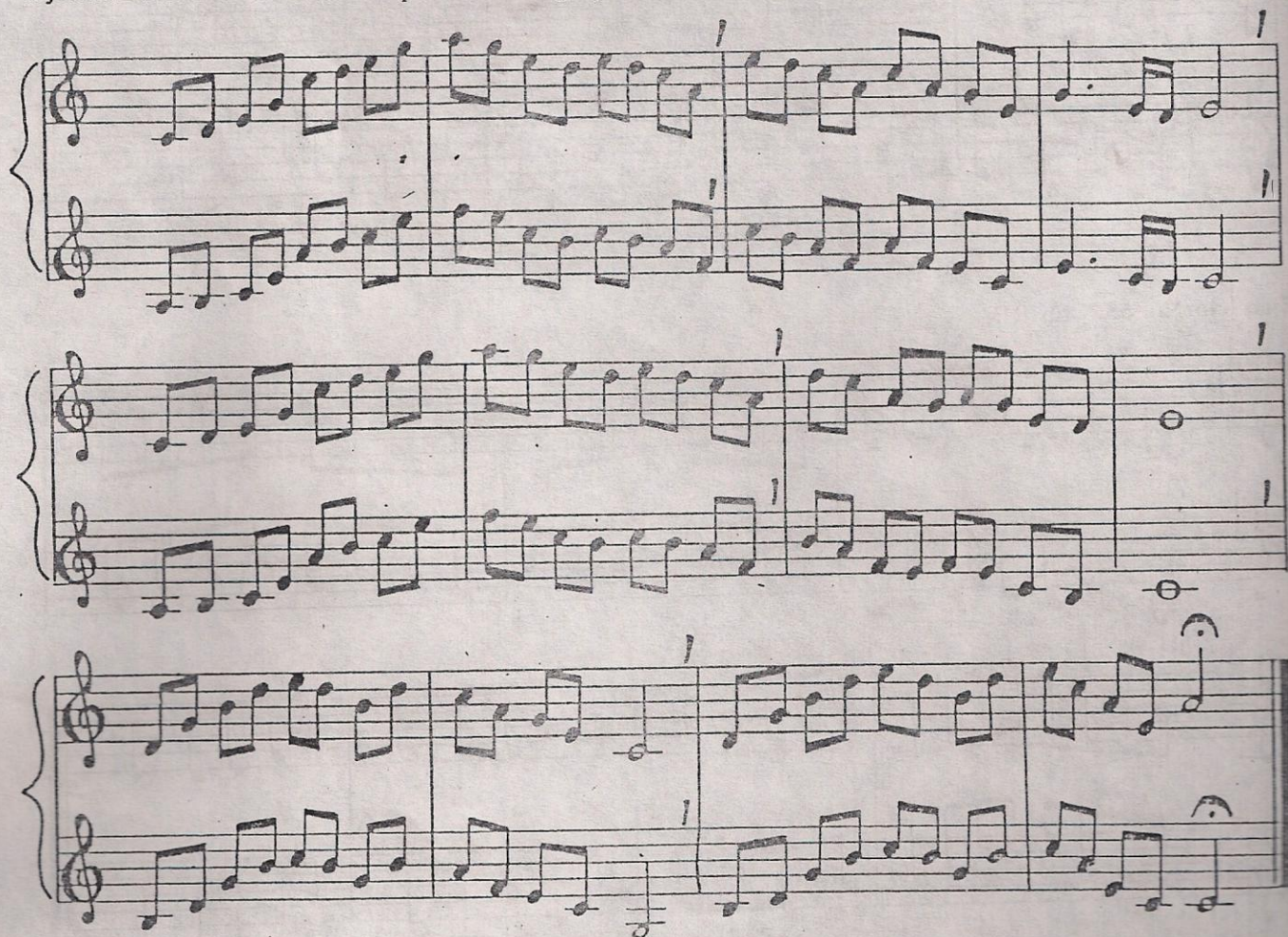
Ejercicio No. 55: En RE.

Nota: Salta a la vista que elegimos las notas largas para aprovechar y tomar aire, acortando un poco sus duraciones para tener tiempo de respirar antes que caiga el tiempo de la figura siguiente:

Ejercicio No. 56: En LA. Recuérdense que todos los FA, DO y SOL son sostenidos.



Ejercicio No. 57: En DO. Un poco más largo y todos los FA son naturales.



Nota: Está demás señalar que los dos quenistas deben tomar aire juntos, en el mismo instante.

Hasta ahora, hemos tocado nuestra quena de manera escolar, preocupándonos solamente de la técnica, sin buscar de adornar, ni tampoco dar belleza y "acabado" a nuestra interpretación.

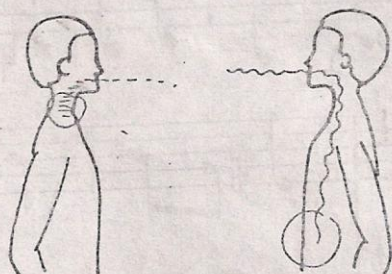
A partir de hoy, vamos a empezar a tocar "lindo", buscando la armonía y la fineza en la ejecución de una pieza, y eso se obtiene de varias maneras:

- Hacer vibrar el sonido
- Según las frases musicales, tocar más fuerte o menos fuerte (es MATIZAR una interpretación)
- Poner, de vez en cuando, algunos efectos que dan un estilo particular a la pieza (apoyatura, mordente, glisado, etc...)

Esta clase, la dedicaremos a la vibración. (En el 2do. Tomo de este Método aprenderemos el mordente, el glisado, etc.)

MANERA FALSA

MANERA CORRECTA



"Vibrar" el sonido, es hacer salir el aire por ondas sucesivas

Pero cuidado: Hay 2 manera de vibrar:

Una falsa y fea.

La otra correcta y hermosa.

La manera falsa consiste en "cortar" o quebrar el aire con la garganta, dando un efecto de "cabra" muy feo.

La manera correcta consiste en empujar el aire con la barriga (Músculos Abdominales y Diafragma). Así, el soplo sale con curvas u ondas, dando un efecto emocionante.

En realidad, deberían ya estar empezando a vibrar, porque este efecto viene generalmente por instinto y de manera natural después de un cierto tiempo de practicar un instrumento de viento.

Para practicar el principio de vibración, hay que tocar notas largas, jalándolas con un poco de fuerza. Pueden empezar con las de la primera octava.

Con hacer durar lo más posible una nota con fuerza, van a darse cuenta que su pecho y su barriga quieren empezar a contraerse y vibrar naturalmente, traten de captar estas contracciones abdominales poniéndose una mano sobre la barriga más arriba del ombligo. Cuando estas contracciones estarán perceptibles, sólo necesitarán forzarlas un poco más (sin exagerar) y acentuar el efecto.

Después de algunos días de práctica, verán que ya no podrán quitarse el buen hábito y que nunca más soplarán como antes.

Pero muchas personas equivocadas creen que para emocionar al público, un quenista debe exagerar la vibración (o el "vibrato" en terminología clásica) con la quena. Este razonamiento es falso:

La vibración debe parecer natural y nunca debemos sentir que el instrumentista "quiere, cueste lo que cueste" vibrar.

No es necesario buscar la vibración: ella debe nacer naturalmente. Sólo la ayudará el instrumentista, como ayuda el médico en un alumbramiento.

La vibración no es exclusividad de la quena. Todos los músicos que tocan instrumentos de viento, vibran sus notas, ya sea el trompetista y el clarinetista de jazz, o el flautista y trombonista de orquesta sinfónica.

Con los instrumentos de cuerda, como la guitarra o el violín, se vibra con los dedos de la mano izquierda.

Esta vez, en lugar de ejercicios, vamos a tocar en duo una pieza ideal para la vibración: Un "Yaravi" del Cuzco, el famoso "Ollantay".

Por una vez, no piensen en la técnica, pero piensen en vibrar cada nota y dar una interpretación emocionante.

Para esta partitura, debemos conocer algo más: el signo que anula (o cancela) un sostenido o un bemol. Este signo se llama el becuardo. En efecto, van a ver en esa partitura sostenidos o bemoles que aparecen accidentalmente y que se anulan gracias a los becuardos en la misma casilla o en la siguiente (leer atentamente la clase de solfeo No. XV "Signos musicales" y la No. XX "Sostenidos, bemoles y becuardos"). El becuardo se dibuja así:



Encontrarán también un SI bemol: miren la digitación del SI B en la próxima clase de quena No. XVI.

OLLANTAY Yaraví del Cuzco (D.R.)

The musical score for "OLLANTAY" is presented in five systems. Each system consists of two staves. The first staff of each system contains the main melody, while the second staff provides a harmonic accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The piece concludes with a double bar line.

En realidad, no hemos observado ciertas reglas musicales en esta partitura que por ello, tiene errores de escrituras, pero son voluntarias:

No estamos todavía en condiciones de captar todas las finezas de una partitura normal. En la quinta casilla del Yaraví, en la segunda voz, figura un ejemplo, un SI bajado de un medio tono con un bemol. Normalmente eso no se hace porque en una partitura que lleva sostenidos, no se mezcla bemoles en la obra. Lean atentamente la clase No. XX que habla de los sostenidos, bemoles y becuardos.

Ahora, se preguntarán: ¿Por qué intervienen sostenidos en una partitura en DO que no lleva ningún sostenido en la clave de SOL? Verán también en la clase de solfeo No. XX que muchas veces hay alteraciones (Sostenidos o Bemoles) accidentales, es decir momentáneas, porque tal melodía lo quiere así. Y estas alteraciones accidentales desaparecen en la casilla misma o en la siguiente gracias al becuardo que las anula.

La lección XX es quizás, la más importante de este libro en cuanto a la teoría musical. Apréndanla perfectamente.

Ahora si, a partir de la clase XVI pueden empezar a aprender las partituras en el mismo orden que están escritas. No sirve de nada quererlas tocar todas a la vez. Cada partitura debe durarles una semana ó 10 días tal como cada clase, y no empiecen otra pieza musical antes de saber ejecutar perfectamente la anterior.

LECCION XV:

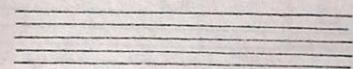
LOS SILENCIOS, SIGNOS Y VOCABULARIO MUSICAL

Esta lección nos va a servir de recapitulación de todo lo que hemos visto antes en teoría musical y con los ejercicios de quena, pero también vamos a aprender muchas cosas nuevas en cuanto a la etimología del mundo musical y sus definiciones.

Empecemos por lo más sencillo:

1) La partitura: Es el "Texto musical" escrito con figuras rítmicas sobre un pentagrama y acompañadas de todos los signos musicales existentes. Se habla de la partitura de una canción o de una sinfonía que permitirá al instrumentista de leerlas.

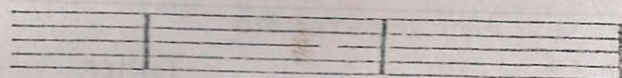
2) El pentagrama: Son las 5 líneas sobre las cuales van a aparecer las figuras rítmicas. Sin pentagrama, no se podría escribir la música.



3) La clave de sol: Al principio de cada pentagrama aparece una figura dibujada como si fuera un adorno: es la clave de sol llamada así porque su dibujo empieza sobre la línea del SOL y nos sirve de referencia para ubicar las otras notas. Es al costado de la clave de sol que se escriben todas las indicaciones que el músico debe conocer antes de lanzarse a leer una partitura: los sostenidos, bemoles, indicaciones de compás, etc... Existen otras claves (clave de FA, clave de DO, etc...) Pero para la quena, sólo nos ocuparemos de la clave de SOL.



4) La Casilla:



Es el espacio comprendido entre las 2 líneas verticales que aparecen en los pentagramas. Las partituras están llenas de casillas que juntan las figuras rítmicas por grupos de tiempos iguales.

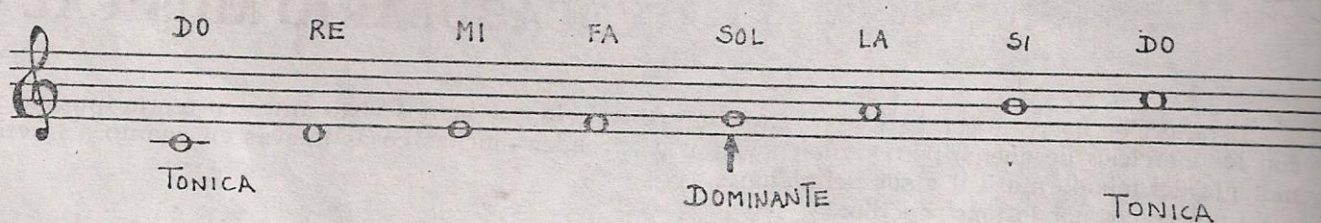
En las partituras largas, las casillas están generalmente numeradas para que el músico pueda ubicarse fácilmente.

5) El compás:

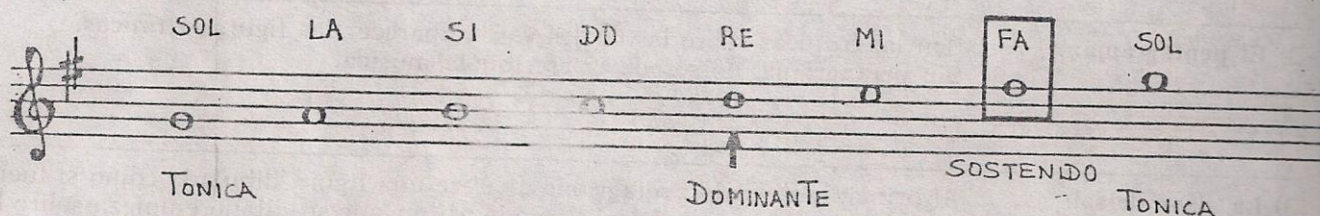
Es la división de toda melodía por tiempos básicos.

Es también la velocidad propia de cada melodía: seguir el compás es decir seguir el ritmo de la melodía con una velocidad determinada de constante regularidad.

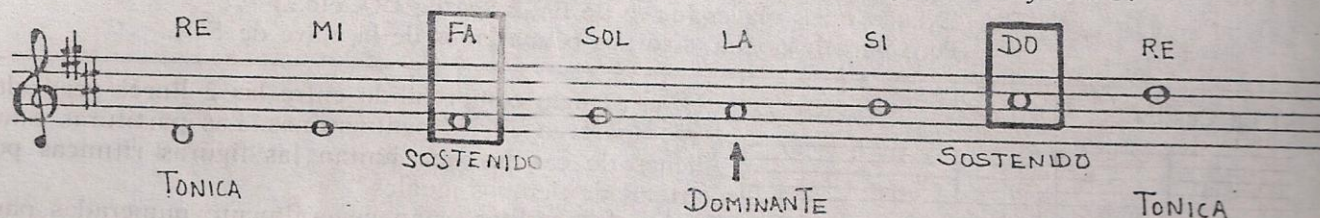
- 6) El tiempo: Es el "latido" de toda la música que debe tener la regularidad y la exactitud de un reloj.
- 7) Unidad de tiempo: Es la representación del tiempo por una figura rítmica que generalmente es la negra, pero hay casos particulares en los cuales la unidad de tiempo es la corchea y muy raramente, la blanca.
- 8) La escala musical: Es la subida o la bajada de 8 notas vecinas seguidas; y que debe empezar y terminar por la misma nota.
Esta primera y última nota dará su nombre a la escala: DO RE MI FA SOL LA SI DO = escala de DO.
Se puede construir una escala desde cualquier nota.
Hay también escalas mayores y escalas menores.
- 9) La tónica: La primera y última nota que da su nombre a una escala se llama tónica.
- 10) La dominante: La quinta nota después de la tónica lleva el nombre de dominante porque es la nota de segunda importancia en una escala.
- 11) Escala de "DO": Es la escala natural universal que no tiene ninguna corrección a sus notas. Ella va de DO a DO.
El DO es su tónica, y el SOL es su dominante.



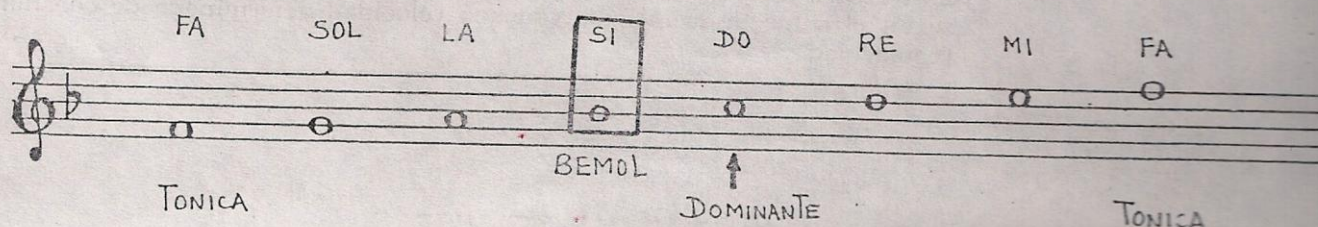
- 12) Escala de "SOL": Empieza por el SOL y tiene 1 sostenido fijo, el FA.



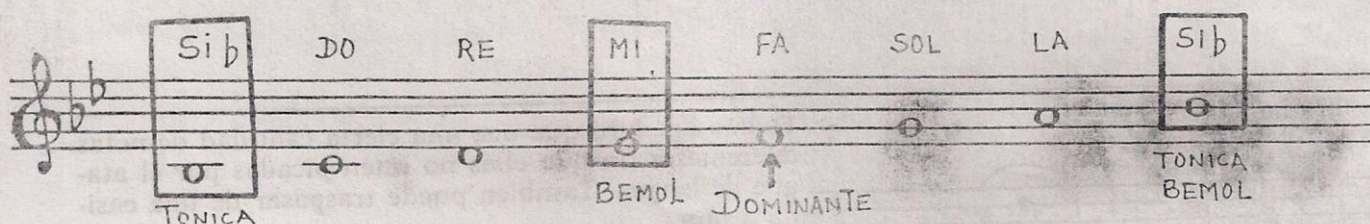
- 13) Escala de "RE": Empieza por el RE y tiene 2 sostenidos fijos, el FA y el DO.



- 14) Escala de "FA": Empieza por FA y tiene 1 bemol fijo, el SI.



- 15) Escala de "SI bemol": Empieza con un SI ya corregido (que no es natural) con un bemol y esta escala tiene 2 bemoles fijos, el SI por supuesto y el MI.



- 16) La Tonalidad: Viene a ser el registro, la escala usada para escribir una melodía. Si no hay ni sostenidos, ni bemoles en la clave de sol, sabemos que la partitura está en DO, es decir en la tonalidad de DO. Si vemos un bemol en la clave de SOL que será obligatoriamente el SI, estaremos en la tonalidad de FA. La tonalidad de una melodía depende directamente de la escala usada para escribirla.

- 17) La octava: Es el espacio entre las tónicas. Como una escala se puede repetir varias veces a diferentes niveles en los graves y los agudos, puede haber 4, 5 ó 6 tónicas a cada "piso". Cada piso de ese edificio musical será una octava. Con las octavas se mide la capacidad de una cantante o de un instrumento: el piano tiene un registro de 7 octavas. La soprano de coloratura peruana, Ima Sumac, tenía un registro de más de 4 octavas. Una buena quena debe llegar a un registro de casi 3 octavas completas.

- 18) Figuras rítmicas: Son las figuras con las cuales escribimos el ritmo de una melodía: blancas, negras, corcheas, etc...

- 19) La plica: Es la "colita" de las figuras rítmicas. Pueden ser dirigidas hacia arriba o abajo.

- 20) El sostenido: Es el signo que nos hace subir una nota de un medio tono. Cada nota de la escala musical puede recibir un sostenido, por ello hay 7 sostenidos en la música. Existen 2 tipos de sostenidos: los que están fijos en la tonalidad y que están indicados en la clave de SOL. Los otros sostenidos son ocasionales y aparecen en la partitura solo momentáneamente.



- 21) El bemol: Es el signo que nos hace bajar una nota de un medio tono. Cada nota de la escala musical puede recibir un bemol, por ello hay 7 bemoles en la música. Existen también 2 tipos de bemoles: Los que están fijos en la tonalidad y que están indicados en la clave de SOL. Los otros bemoles son ocasionales y aparecen sólo momentáneamente en la partitura.

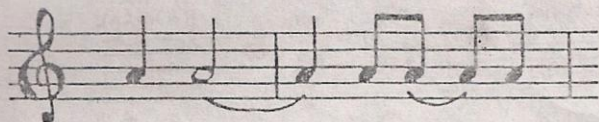


- 22) El becuardo: Es el signo que anula un sostenido o un bemol. Su efecto puede ser momentáneo o definitivo. Pero su acción tiene valor sólo en la casilla donde el está. Si el becuardo cancela un sostenido o un bemol fijo (que está mencionado en la Clave de SOL) su efecto es momentáneo, porque en la casilla siguiente, si se encuentra la misma nota, ello aparecerá de nuevo con su sostenido o bemol fijo. Pero si el becuardo cancela un sostenido o un bemol accidental (que no está en la Clave de SOL) su efecto será definitivo (o por lo menos hasta que aparezca de nuevo una corrección accidental en la misma nota), porque en la casilla siguiente todo vuelve a la normalidad y la misma nota sigue nuevamente natural.

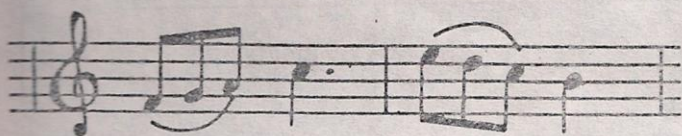


- 23) La ligadura de prolongación:

Es una ligadura que une a 2 ó 3 notas del mismo nivel a fin de aumentar la duración de dicha nota. Puede traspasar de una casilla a otra.



24) La ligadura de expresión:



Es una ligadura que une una cierta cantidad de notas diferentes a fin que ellas no estén picadas por el ataque de lengua. También puede traspasar de una casilla a otra.

25) El calderón:



Generalmente este signo está en el final de una frase musical encima de la última nota de dicha frase. Nos indica alargar esta nota (el músico estando libre de decidir la duración de ésta) a fin de dar un final majestuoso a la melodía, o para hacer una pausa, suspendiendo la melodía un rato, para luego seguir con más vigor.

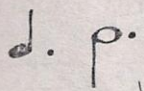
Ahora veamos los **silencios musicales**.

En música, los sonidos tienen una duración determinada por las varias figuras rítmicas. Entonces, los momentos de silencio deben también tener una duración determinada por un signo que corresponda exactamente a cada figura rítmica.

Hágamos pues el cuadro siguiente:

Figuras rítmicas:		El signo de silencio que le corresponde y donde colocarlo sobre el pentagrama:	
LA REDONDA		4 TIEMPOS	Un rectángulo dirigido ABAJO de la línea central del pentagrama.
LA BLANCA		2 TIEMPOS	Un rectángulo dirigido ARRIBA de la línea central del pentagrama.
LA NEGRA		1 TIEMPO	Un signo especial, que parece un poco a una "z".
LA CORCHEA		1/2 TIEMPO	Como si fuera un "siete" (7).
LA SEMI CORCHEA		1/4 TIEMPO	Un "siete" con doble barra.
LA FUSA		1/8 TIEMPO	Un "siete" con triple barra.
LA SEMI FUSA		1/16 TIEMPO	Un "siete" con cuádruple barra.

25) El puntillo:



El puntillo plazado al costado de una figura rítmica, alarga ésta en la mitad de su valor inicial. Ejemplos:

Una negra con puntillo = 1 tiempo y 1/2
 Una CORCHEA con PUNTILLO = 3/4 de tiempo
 Una REDONDA con PUNTILLO = 6 tiempos

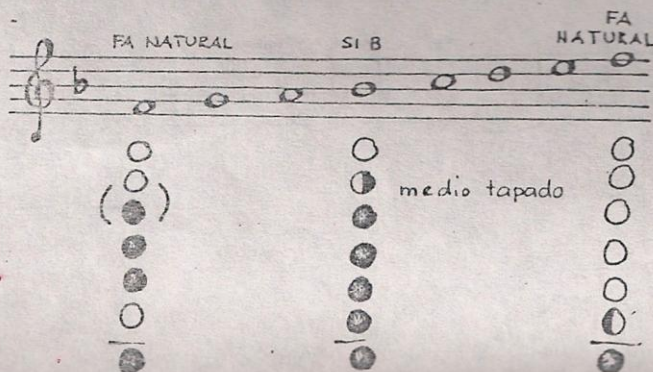
LECCION XVI:

LAS ESCALAS DE FA Y DE SI BEMOL

Hoy aprendemos varias digitaciones nuevas y subimos un poco más en los agudos con las escalas de FA y de SI bemol. Estas escalas tienen una particularidad: no usan sostenidos (#) pero usan bemoles (b). Vean atentamente la clase No. XV que habla de los signos musicales.

Escala de FA con una digitación nueva: el SI B

Esa escala es bastante sencilla. Además, aprenderemos sólo una octava porque no hay FA grave y el tercer FA agudo es sumamente difícil de sacar con la quena, y su timbre muy fastidioso al oído. También acá sólo nos ocupamos del SI bemol mediano.



La escala de SI bemol es mucho más delicada, y se ejecuta sobre 2 octavas. Ella tiene 2 bemoles: el SI que ya encontramos en la escala de FA y el MI bemol que nos va a obligar a hacer un poco de virtuosidad con los medio-tapados. Ahora, encontramos los 3 SI B (grave, mediano y agudo) que se logran de 2 maneras diferentes. Y también el MI B que tiene varias digitaciones (sobre todo para los que quieren evitar el medio-tapado) según sea grave o agudo.

Escala de SI bemol

The diagram shows the scale of SI bemol (B-flat major) across two octaves. The notes are SI B, MI B, FA, SI B, FA, SI B. Below the notes are diagrams showing fingerings and 'medio tapado' (half-closed) techniques for each note.

- SI B:** Shows two different fingerings for the first and second octaves, with 'medio tapado' indicated for the first octave.
- MI B:** Shows two different fingerings for the first and second octaves, with 'medio tapado' indicated for the first octave.
- FA:** Shows two different fingerings for the first and second octaves, with 'medio tapado' indicated for the first octave.
- SI B:** Shows two different fingerings for the first and second octaves, with 'medio tapado' indicated for the first octave.

Más que nunca, aprendan todas esas digitaciones, porque la necesitaremos todas en cualquier momento. Las diferentes variaciones van a ser muy útiles según las partituras.

Acuérdense de trabajar con regularidad ante todo. No se trata de tocar rápido y parar cuando hay una dificultad! Trabajen en los pasajes difíciles primero y empiencen lentamente. Para que cada nota siga en una continuación con la misma velocidad, marquen siempre el compás con el pie. Ahora sí, los ejercicios van a tener un cierto sabor!

Ejercicio No. 58:

Ejercicio No. 58 consists of three staves of music. The first two staves contain eighth and sixteenth note patterns with slurs. The third staff contains a similar pattern, ending with a whole note.

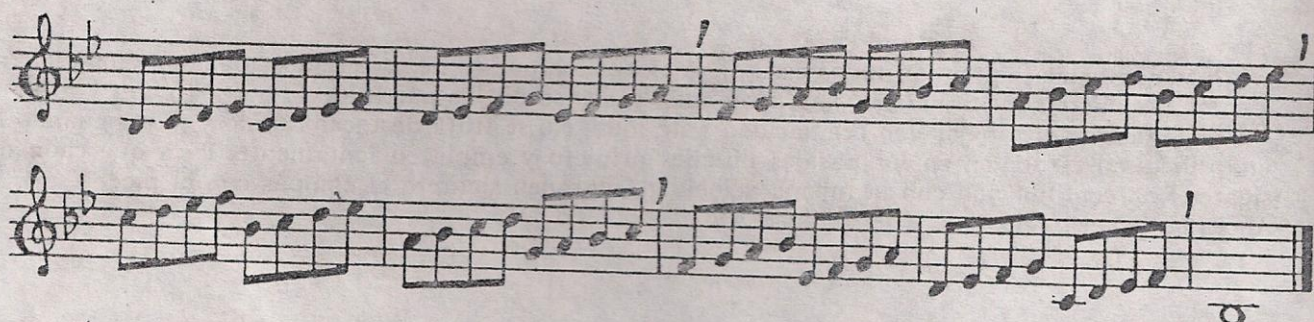
Ejercicio No. 59:

Ejercicio No. 59 consists of two staves of music. The first staff contains eighth and sixteenth note patterns with slurs. The second staff contains a similar pattern, ending with a whole note.

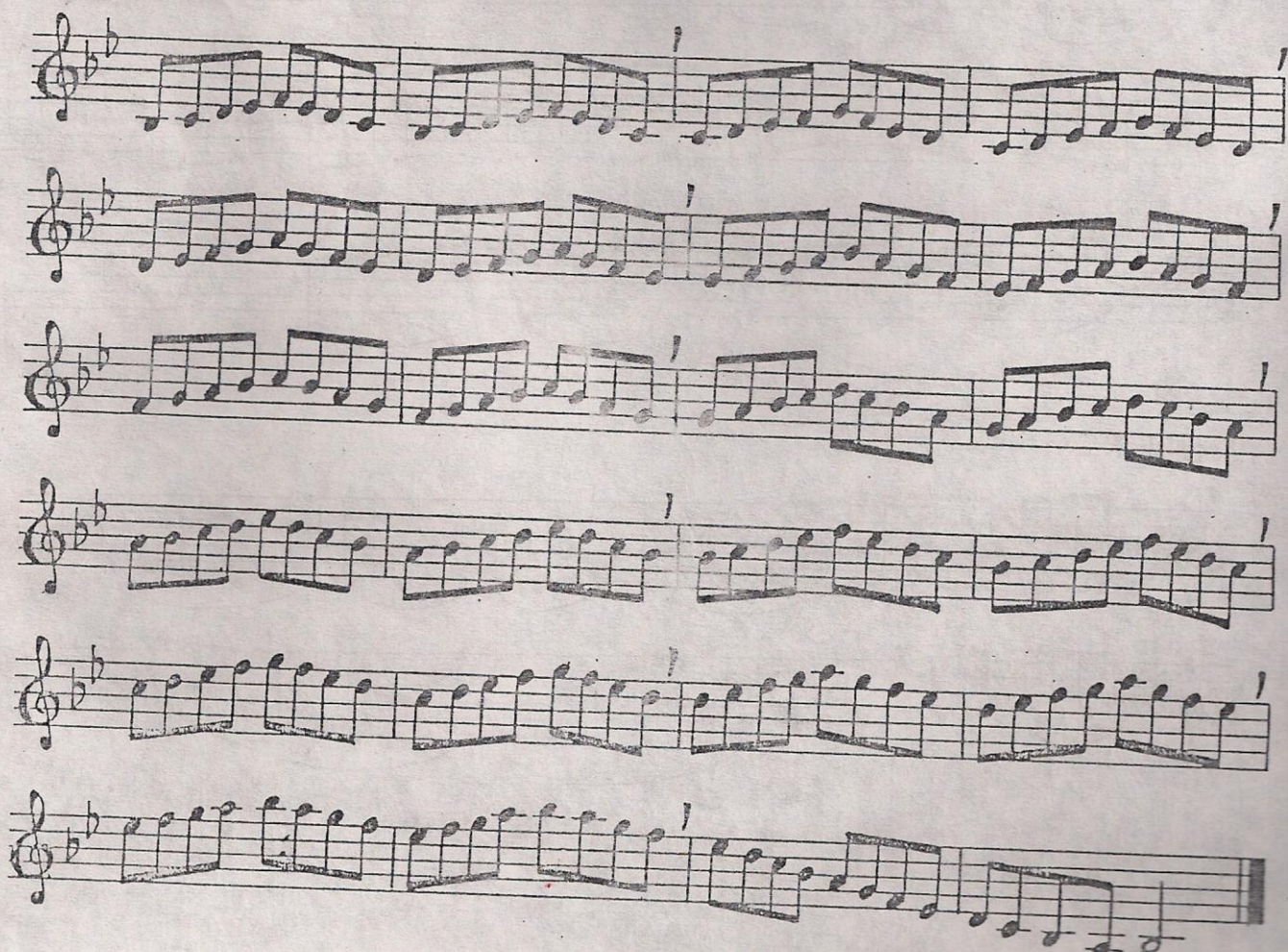
Ejercicio No. 60:



Ejercicio No. 61: muy difícil - sol



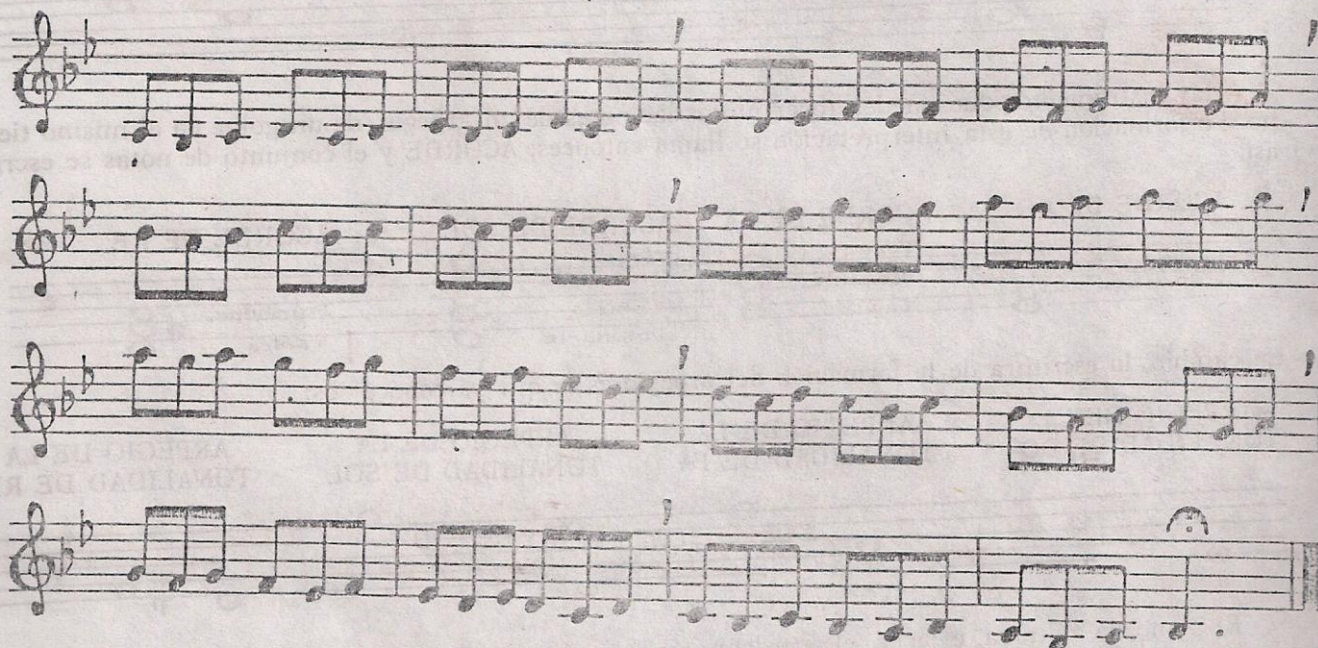
Ejercicio No. 62:



Ejercicio No. 63:



Ejercicio No. 64:



Ejercicio No. 65:



LECCION XVII:

ESCALA PENTAFONICA Y ARPEGGIOS

Si quitamos de una escala, la cuarta y la séptima nota, obtenemos una escala quebrada de cinco notas:

Ejemplo en DO:

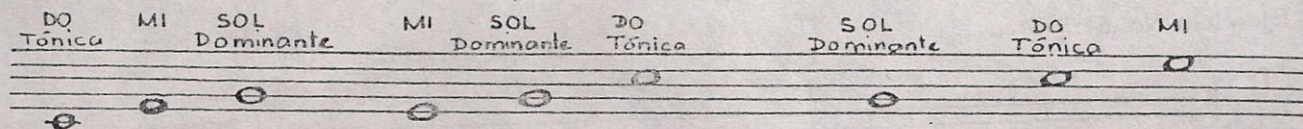
DO	RE	MI	SOL	LA	DO	RE	MI	SOL	etc...
1	2	3	4	5	1	2	3	4	

Es la famosa escala pentafónica usada por los pueblos de Asia y los indígenas de toda América. Practicaremos las escalas Pentafónicas con los primeros ejercicios de esta clase, en todas las tonalidades que ya conocemos, porque el folklore andino que se toca con la quena es, generalmente, pentafónico.

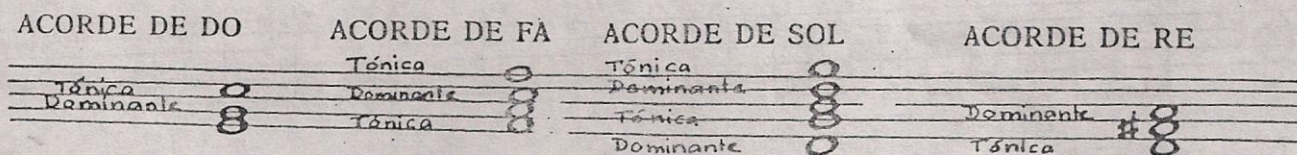
Ahora, si quitamos de nuestra escala de 7 notas, la segunda y la sexta (además de la cuarta y séptima), nos quedarán tan solo 4 notas, que ya no forman una escala, pero nos dan un arpeggio, es decir, notas salteadas tal como la hemos ya encontrado en los ejercicios de las lecciones anteriores.

Un arpeggio está formado de un mínimo de 3 notas: la tónica (la primera de la escala), la nota del tercer grado (la tercera de la escala) y la dominante (la quinta). Véan nuevamente la clase No. XV con las explicaciones de la terminología musical.

Esas 3 notas (o más) del arpeggio pueden estar en cualquier orden, es decir que podemos empezar por cualquiera de las 3:



Hay instrumentos que pueden tocar juntas las notas de un Arpeggio, de un golpe en el mismo tiempo. La formación de esta interpretación se llama entonces: ACORDE y el conjunto de notas se escribe así:



En cambio, la escritura de la formación del arpeggio es la que ya conocemos:

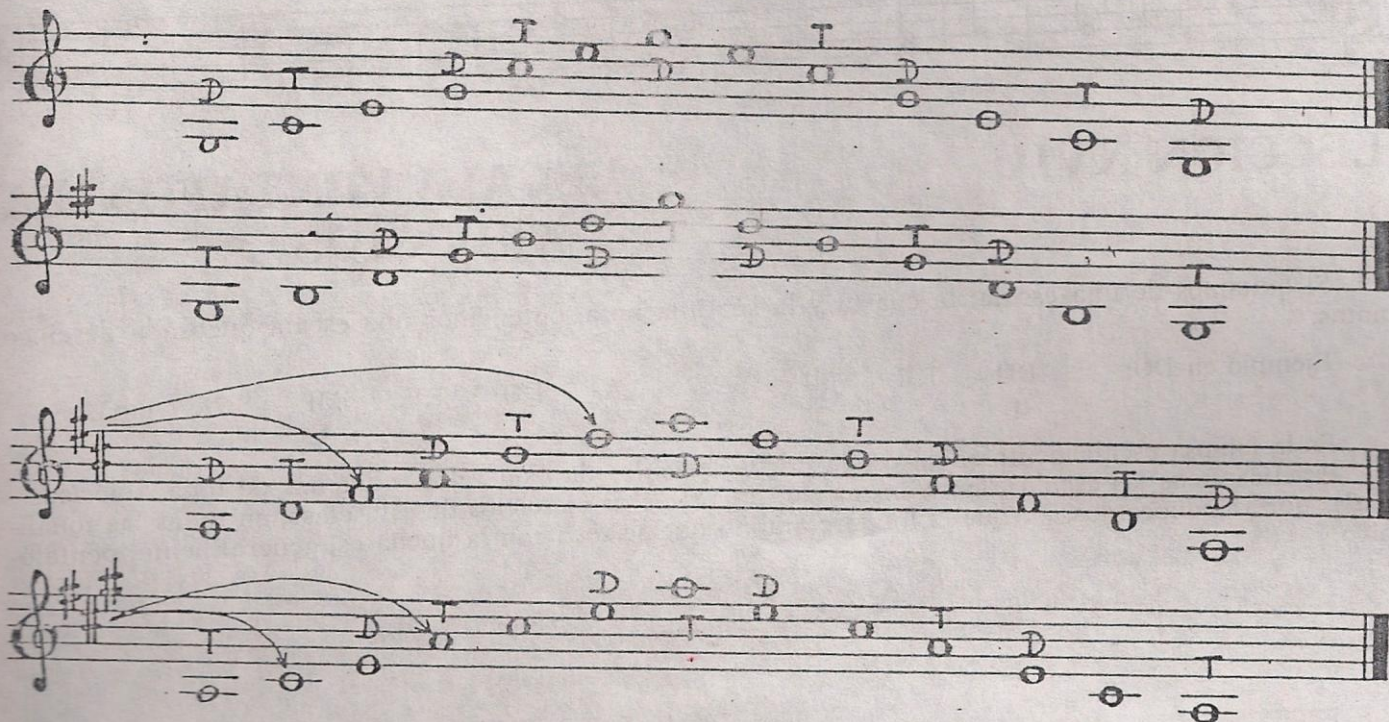


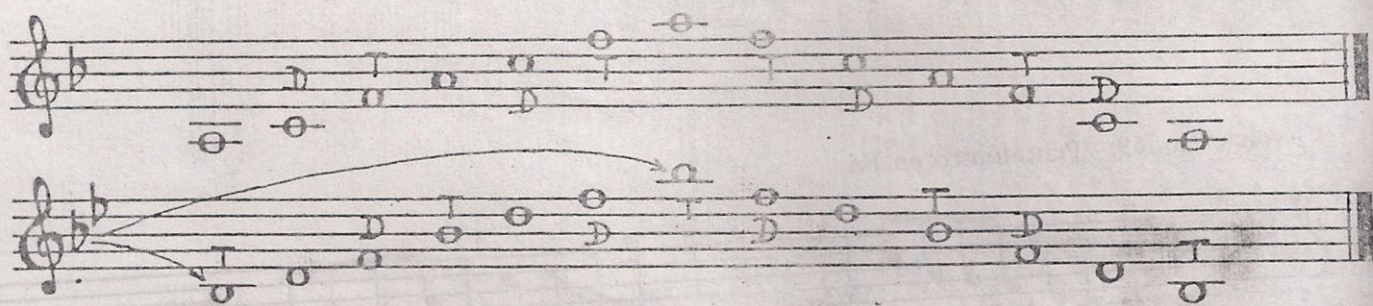
El piano, la guitarra, el arpa, el acordeón, etc... pueden tocar acordes hasta de 5, 6 ó 10 notas (en el caso del piano) porque los 5 dedos de una mano tocarán cada uno una nota.

Pero, los instrumentos de viento (trompeta, saxófono, flauta y por consecuencia la quena también) pueden solamente tocar una nota a la vez. Se tendrán que juntar varios instrumentos de viento para tocar un acorde.

Por ello, nosotros nos ocuparemos únicamente del arpeggio. Los otros ejercicios de esta lección están dedicados a los arpeggios.

Antes de empezarlos, miremos y toquemos esos arpeggios desde la nota más grave hasta la nota más aguda que conozcamos y aprendamos a identificar esos arpeggios por sus diferentes tonalidades. Están indicadas la Tónica (T) y la Dominante (D):





Se dieron cuenta que hay un salto de 2 notas entre la dominante y la tónica. En cambio, entre las otras notas, sólo hay un salto de 1 nota. Es precisamente lo que nos permite ubicar donde está la tónica y, por consecuencia, reconocer la tonalidad del dicho acorde, tonalidad que nos confirmara el o los sostenidos o bemoles señalados en la Clave de SOL.

Ahora, pasamos a los ejercicios, primero los pentafónicos, luego los de arpeggios.

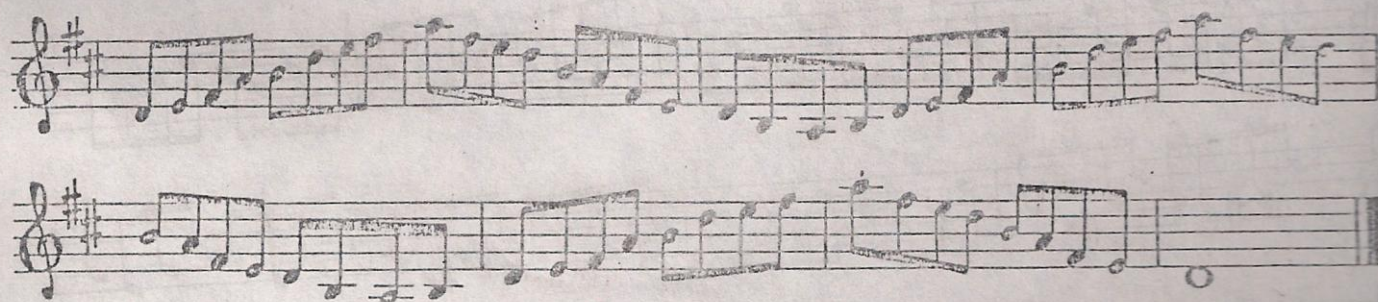
Ejercicio No. 66: Pentafónico en DO



Ejercicio No. 67: Pentafónico en SOL



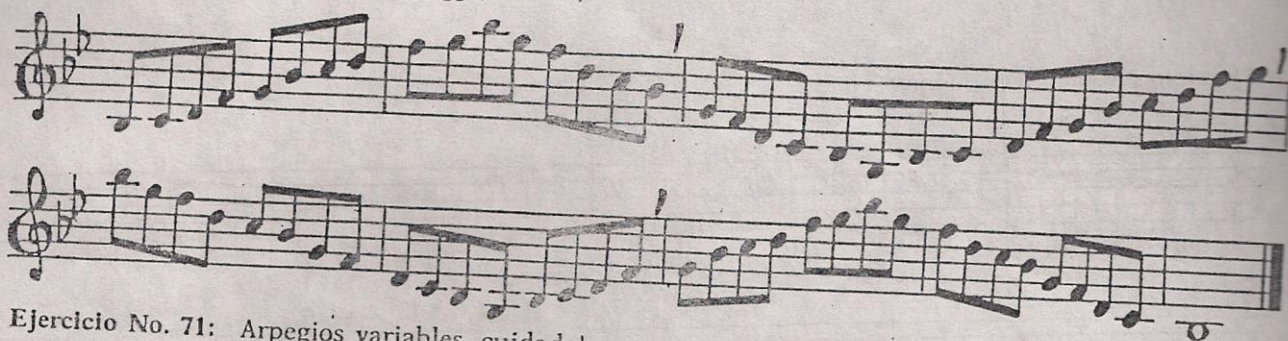
Ejercicio No. 68: Pentafónico en RE



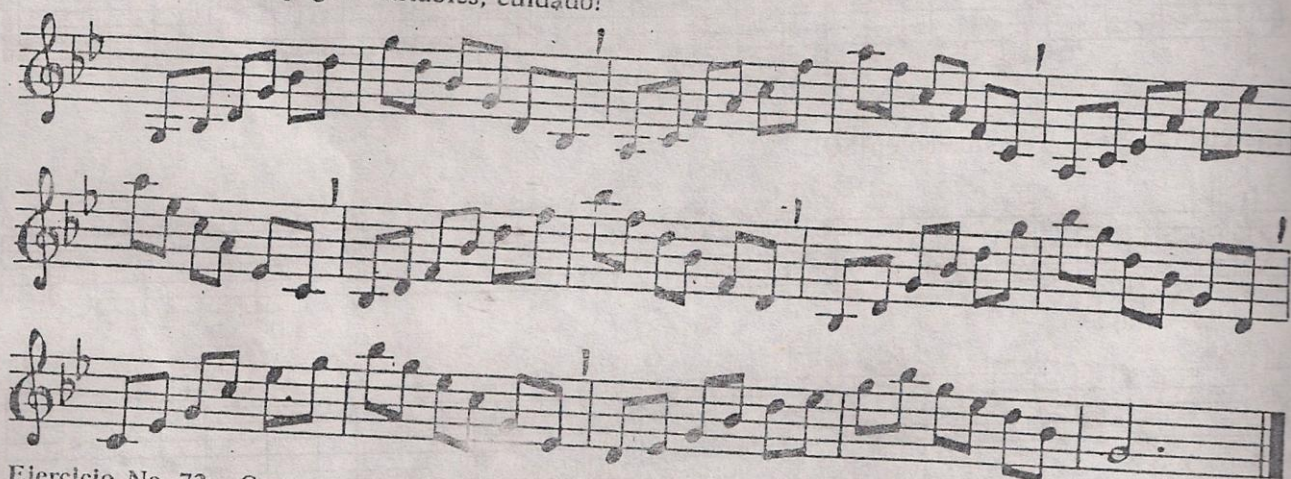
Ejercicio No. 69: Pentafónico en FA



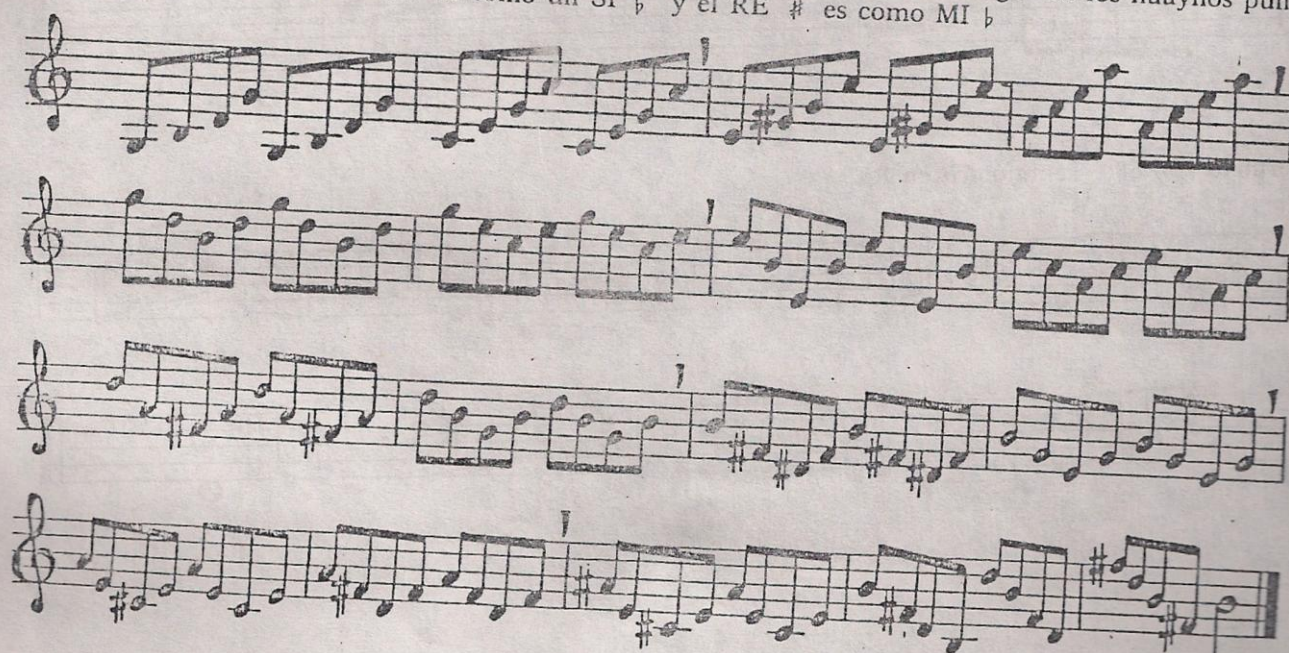
Ejercicio No. 70: Pentafónico en SI b

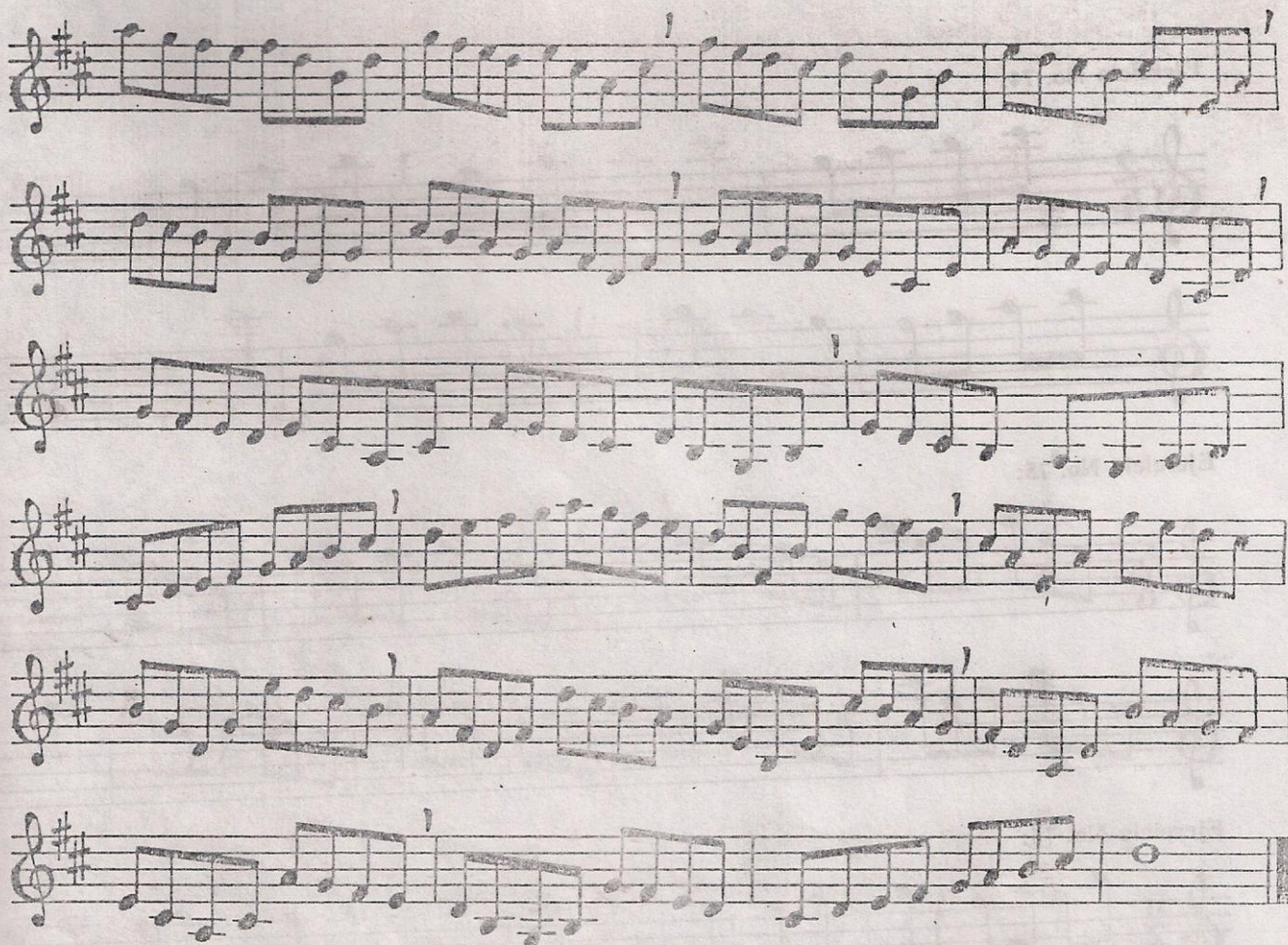


Ejercicio No. 71: Arpeggios variables, cuidado!



Ejercicio No. 72: Con estos arpeggios cambiamos de armonía (o tonalidad) en cada casilla.
Este es especialmente indicado para trabajar el tipo de "fuga" en los huaynos puneños. El LA # es como un SI b y el RE # es como MI b

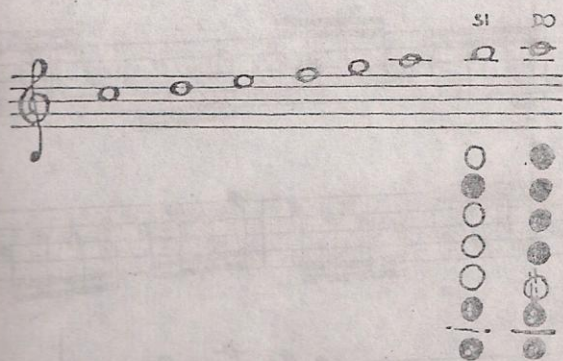




LECCION XVIII:

LA SEGUNDA OCTAVA DE LA ESCALA DE "DO"

Como hacía tiempo que no subíamos en los agudos de la tercera octava de la quena, hoy aprovechamos de aprender 2 nuevas notas que nos van a permitir terminar la segunda octava de la escala de DO. Nos falta solamente el SI y el DO agudos. Veamos:



Ahora sí, tienen que usar todos los recursos para lograr estos agudos. Revisen los puntos esenciales y las reglas de respiración, ataque de lengua, maneras de soplar tal como están dictadas en las clases IV y VII. El tercer SI es una nota muy delicada en la quena. Ella es débil y no saldrá sin esfuerzos y voluntad del alumno.

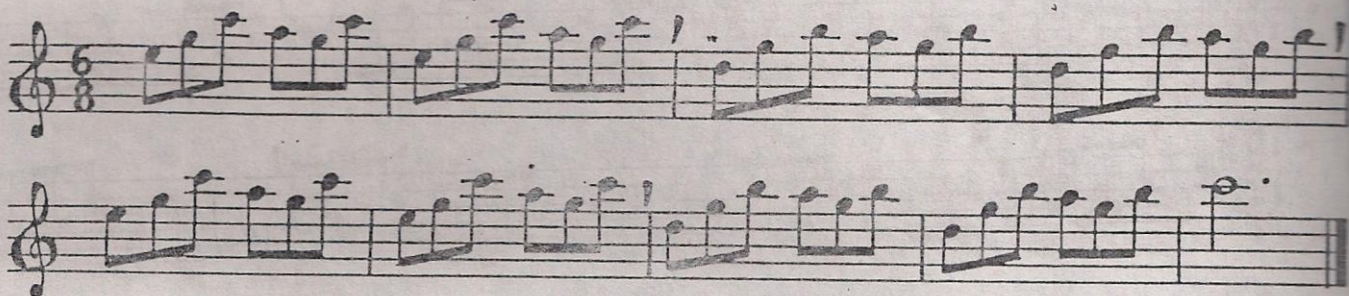
Si por casualidad, alguien de Ustedes tiene una quena que suena un poco alto en el DO, esta posición les da la posibilidad de tapar a medio o a 1/4 el hueco libre con el dedo mayor de la mano izquierda:

Antes de pasar a los ejercicios, prueben con tranquilidad las 2 notas lentamente y con suficiente tiempo. Hay que fijar bien la digitación primero. Además, los 3 ejercicios para el SI y el DO son los últimos que tocamos con corcheas! Los siguientes estarán con semi-corcheas!

Ejercicio No. 74:



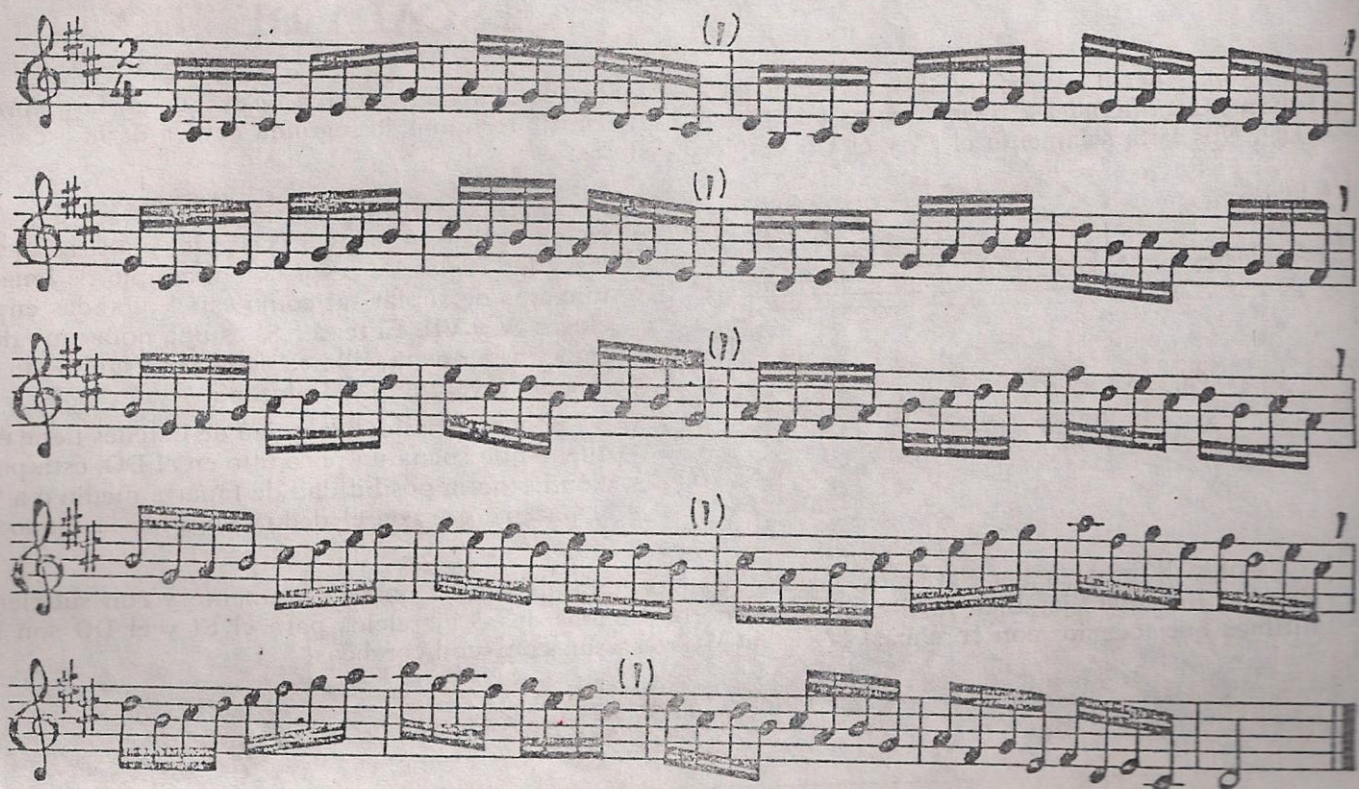
Ejercicio No. 75:

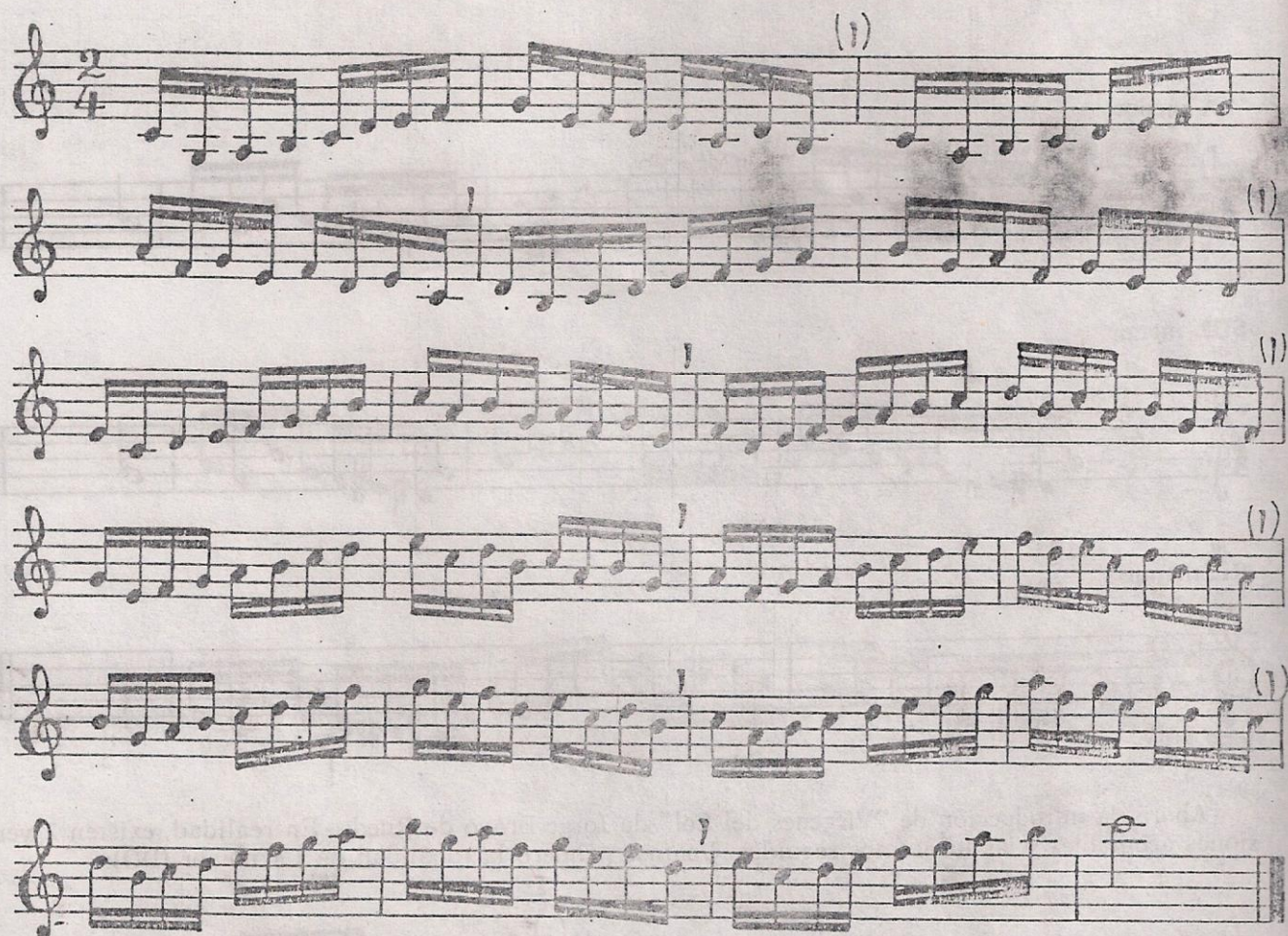


Ejercicio No. 76:



Ejercicio No. 77: Cuidado, son semi-corcheas! Empezamos a tocar rápido.





LECCION XIX: INTRODUCCIONES O ENTRADAS DE PIEZAS FOLKLORICAS CONOCIDAS COMO EJERCICIOS

En esta clase hemos juntado algunos pasajes más característicos y difíciles de ciertas melodías folklóricas, que, generalmente presentan un verdadero problema para el alumno quenista. Pensamos también que lo más importante es poder ejecutar la misma digitación de una melodía, en diferentes tonalidades sin que el quenista se sienta "prisionero" de una tonalidad. El buen quenista puede ser llamado para acompañar tal o cual cantante que no interprete la misma canción en una única tonalidad.

Por ello, dedicamos esta clase al trabajo en detalle de estos pasajes dificultuosos, tomándolos como si fueran ejercicios, acompañados de su debido comentario, y repitiéndolos en diferentes tonalidades.

Empecemos con la escala final de la parte huayno del "Cóndor Pasa" tal como fue escrita por su compositor, Daniel Alomía Robles. Primeramente en LA menor (digitación de la escala de DO), luego en SOL menor (digitación de la escala de SI bemol) y en RE menor (digitación de la escala de FA): Cuidado, con las muchas alteraciones accidentales! Hay que tratar también de hacerlo de un solo tiro sin respirar (no hay sitio donde cortar!)

LA menor



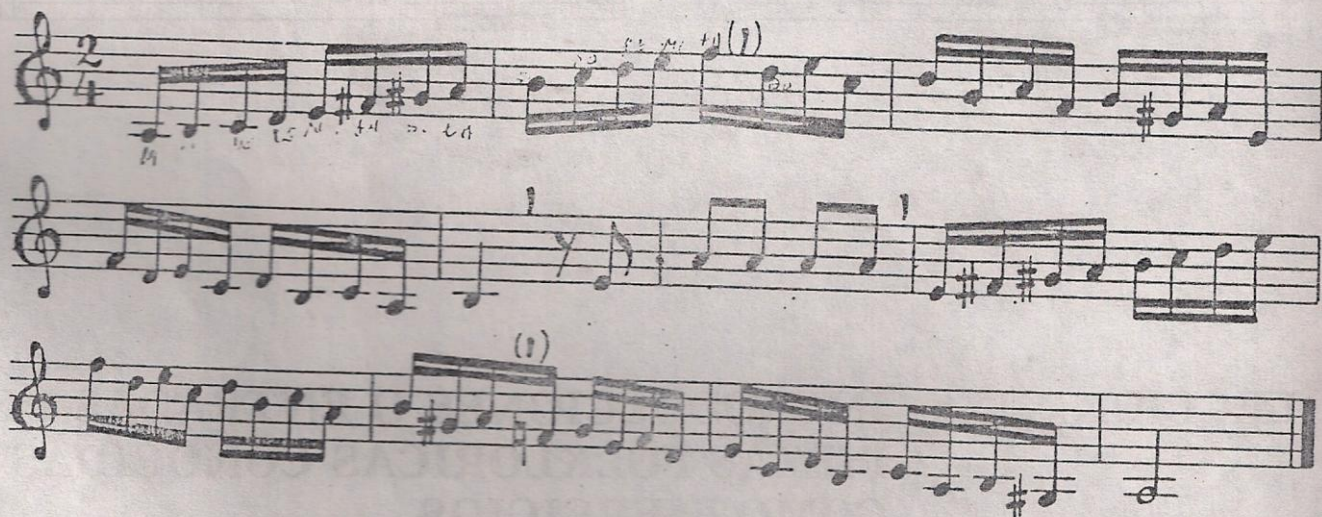
SOL menor



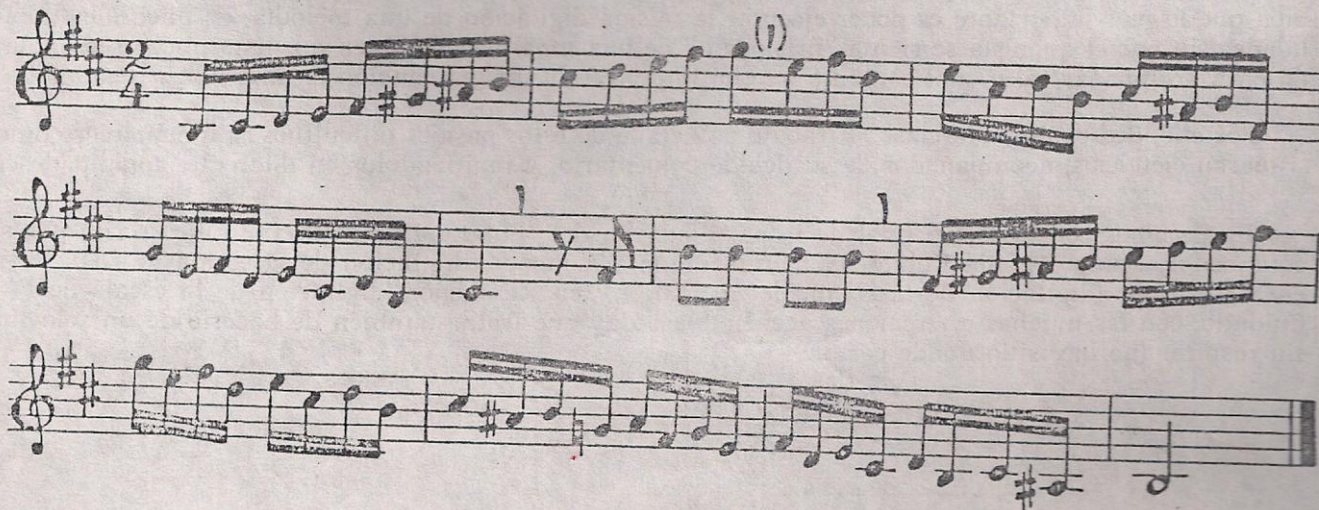
RE menor



Ahora, la introducción de "Virgenes del Sol" de Jorge Bravo de Rueda. En realidad, existen 2 versiones aceptables y las tocaremos seguidas. Veamos primero la tonalidad de LA menor (DO):

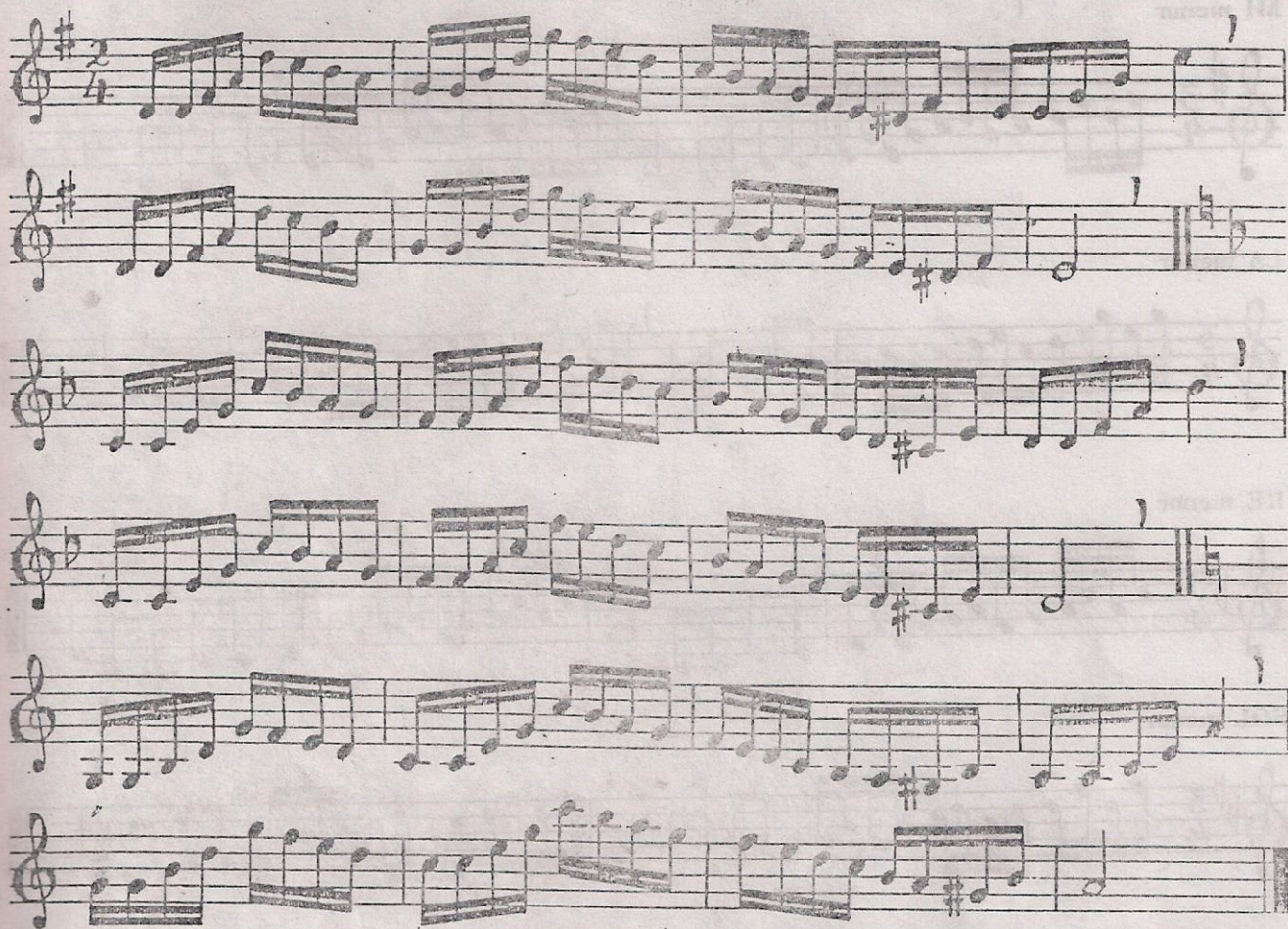


La tocamos nuevamente pero esta vez en SI menor (digitación de la escala de RE). Cuidado al SOL sostenido y el LA sostenido seguiditos! (La digitación del LA sostenido es la del SI bemol porque es la misma nota).



Seguimos con la famosa entrada del Huayno "Llaullillay" del Departamento de Apurimac. Lo tocaremos seguidito con las 3 tonalidades en cadena: MI menor, RE menor y LA menor (SOL / FA / DO).

MI menor



Acuérdense de fijar lentamente la digitación antes de acelerar poco a poco. Trabajar separados los sitios donde hay fallas.

La entrada del Pasacalle / Canción ancashina "El Huascarán" del compositor peruano Maximiliano Shuan, no es muy complicada. Así que podremos tocarla en 6 tonalidades diferentes!

FA # menor = digitación de la escala de LA (más alteraciones accidentales)

SI menor = digitación de la escala de RE (más alteraciones accidentales)

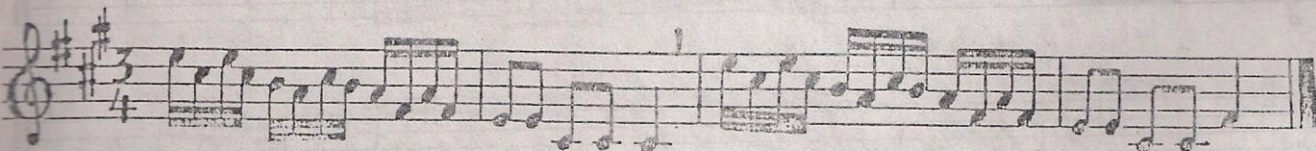
MI menor = digitación de la escala de SOL (más alteraciones accidentales)

LA menor = digitación de la escala de DO (más alteraciones accidentales)

RE menor = digitación de la escala de FA (más alteraciones accidentales)

SOL menor = digitación de la escala de SI b (más alteraciones accidentales)

FA # menor



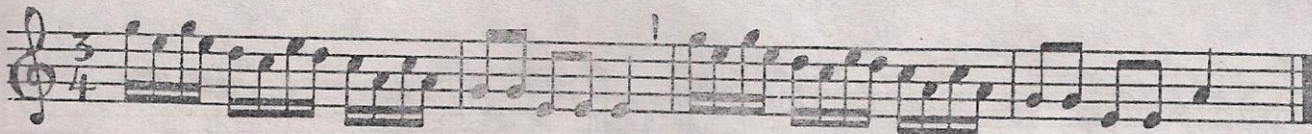
SI menor



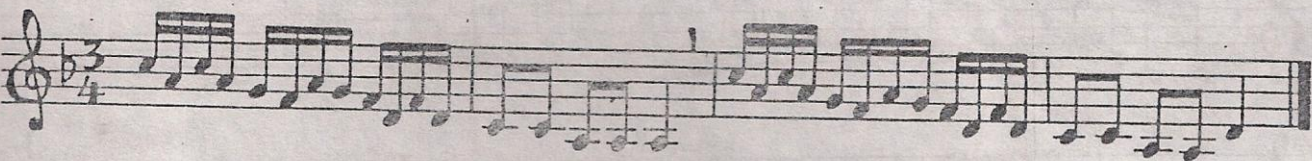
MI menor



LA menor



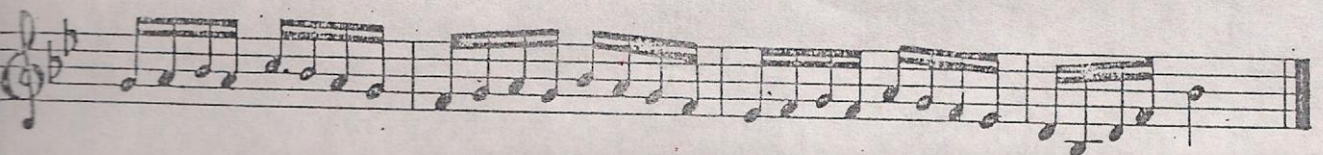
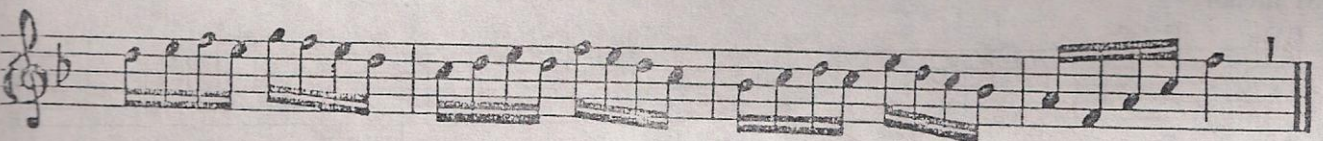
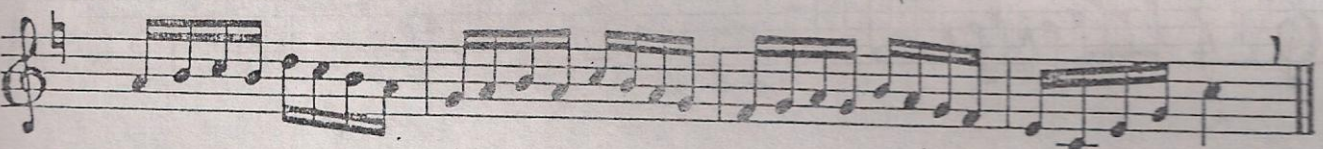
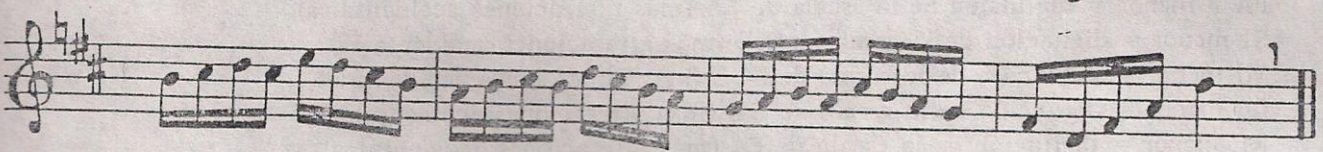
RE menor



SOL menor

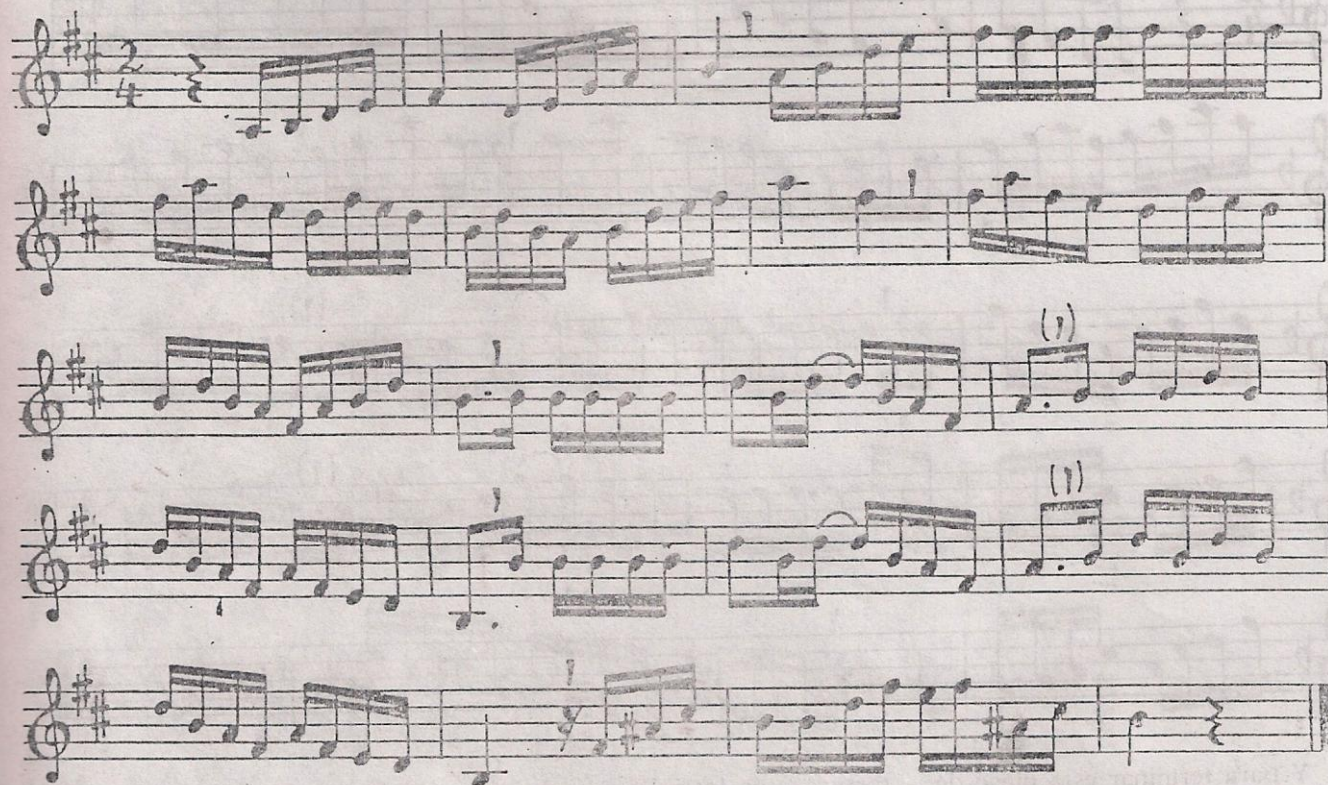


La introducción del Huayno Pandillero puñeno "Ramis", no ocasiona problemas. La tocaremos en las mismas tonalidades.

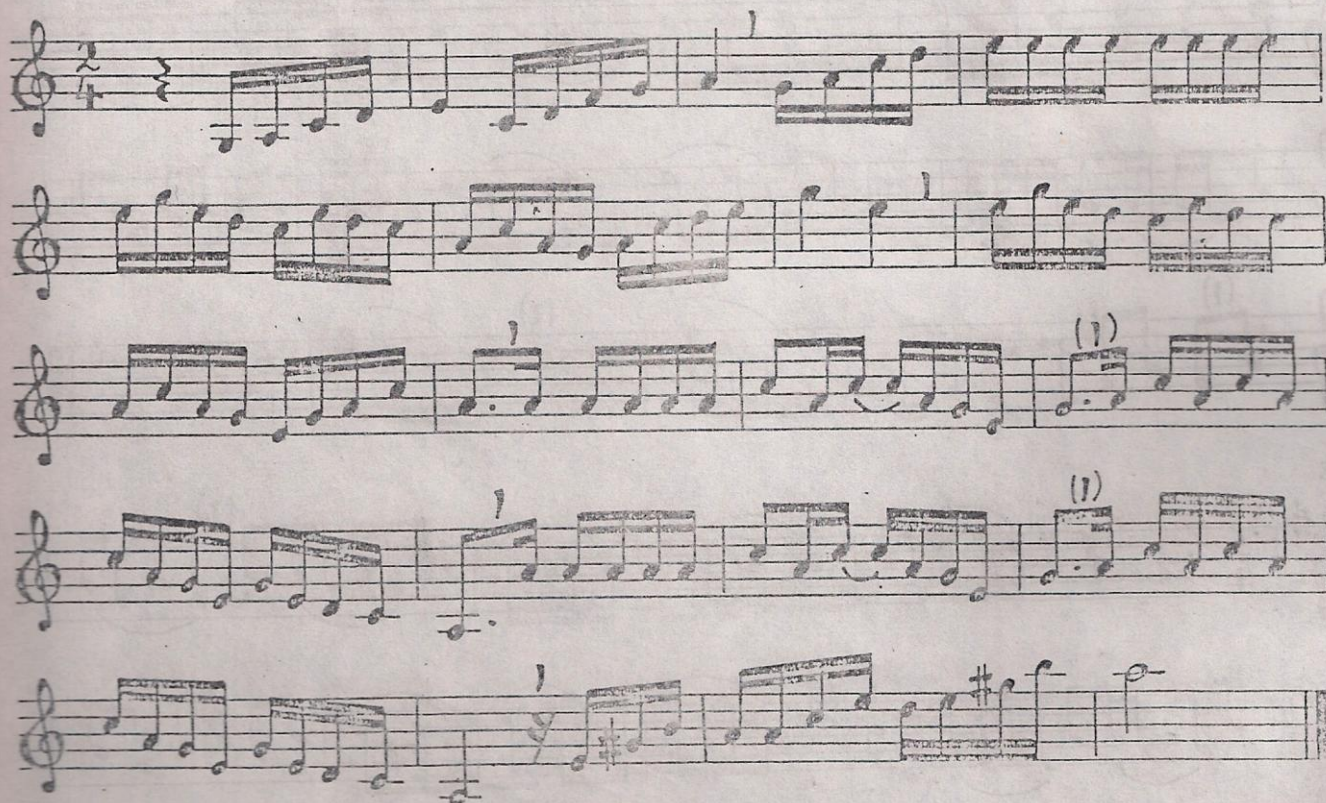


La composición del violinista cajamarquino Ramiro Fernández Bringas, "A las orillas del Chonta", es muy interesante desde el punto de vista de digitación, ya sea para violín o para cualquier otro instrumento. La vemos primero en SI menor, luego en LA menor y finalmente, en RE menor. Noten que los finales no son siempre iguales, por razón de registro de la quena.

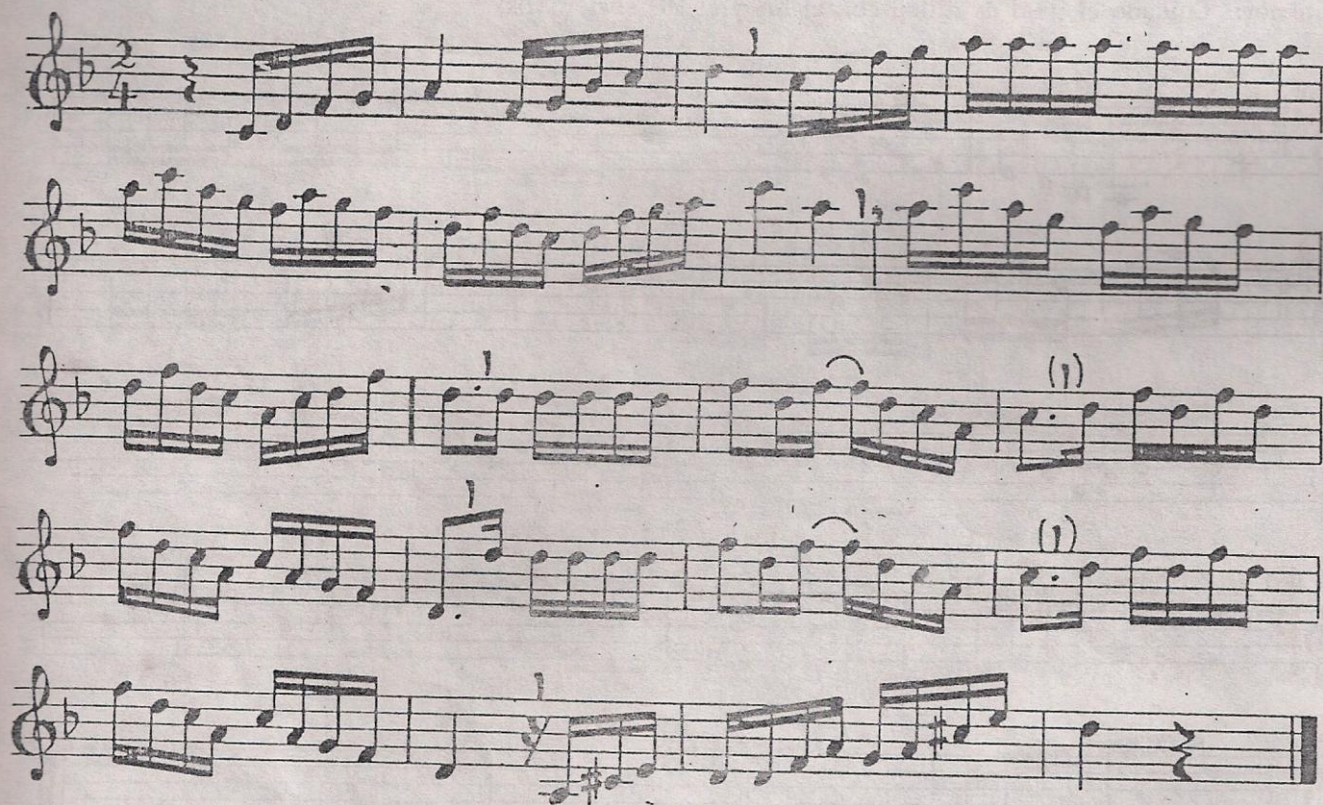
SI menor: Cuidado el final es difícil con el LA y el DO sostenidos!



LA menor: más fácil, pero sube muy alto en los agudos.

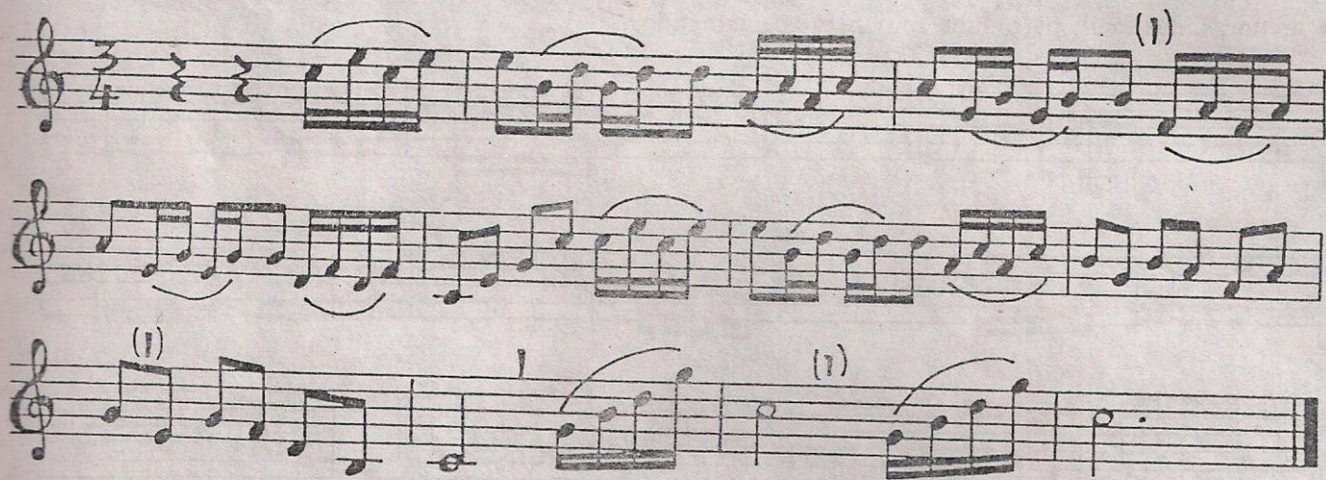


RE menor: sin comentario!

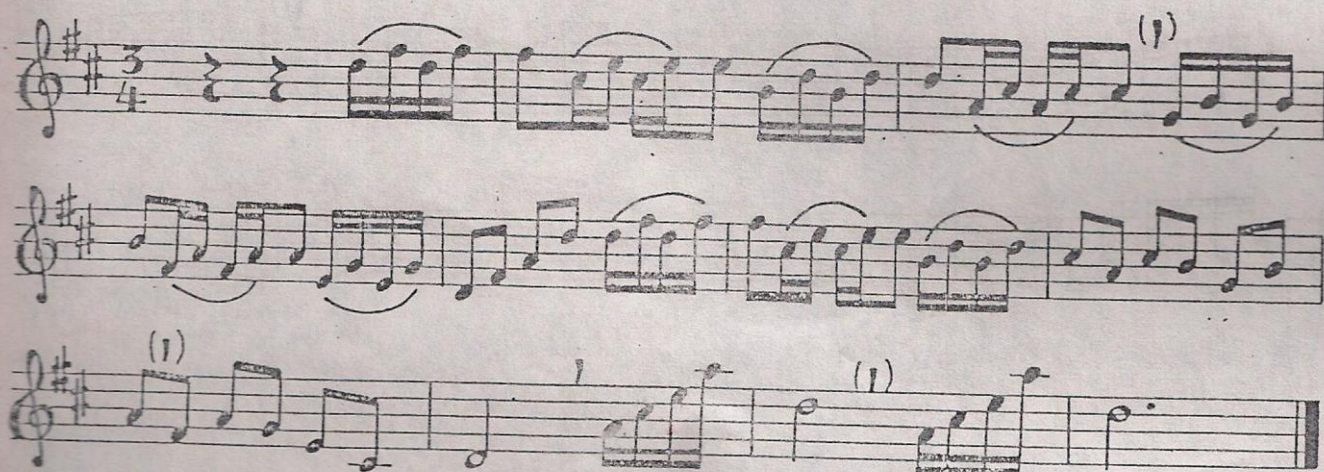


Y para terminar esta clase de ... tortura, una introducción de cueca chilena. Cuidado a las ligaduras de expresión y al ritmo! Primero en DO y luego en RE.

DO



RE



Acuérdense que cada uno de estos ejercicios se deben trabajar separadamente, 20 ó 30 minutos por tonalidad. Ubiquen los pasajes y las casillas más delicados y difíciles para trabajarlos separados primero antes de unirles a la melodía entera.

LECCION XX: UN POCO DE SOLFEO: "SOSTENIDOS, BEMOLES, BECUARDOS, TONOS Y SEMI-TONOS Y CONSTRUCCION DE UNA ESCALA"

Esta clase, quizás, es la más importante en teoría, de todo el método. Es el mecanismo vital de la armonía musical y más que nunca, esta lección debe ser leída hasta su total comprensión. Es un poco larga, pero van a ver que vale la pena ¿Empezamos?

El número 7 tiene un lugar importante en la música: hay 7 notas básicas y también hay 7 sostenidos y 7 bemoles. Es decir que cada nota básica puede recibir cualquiera de los 2 signos.

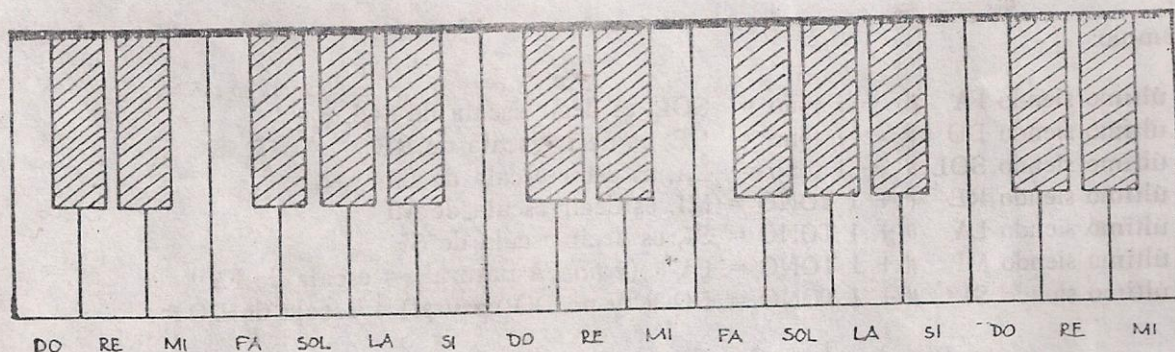
Así, la música está formada de 2 clases de notas:

notas naturales y

notas alteradas (o corregidas)

Los espacios entre las notas se miden en tonos y semi-tonos.

El mejor ejemplo de todo ello es el teclado del piano:

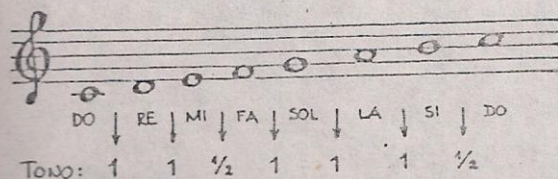


Las teclas blancas son las notas naturales

Las teclas negras son las notas con alteraciones (sostenidos y bemoles)

Entre el DO y el RE (por ejemplo) hay un espacio de 1 tono completo. Era necesario entonces, de poner una tecla negra a fin de crear un sonido intermedio que se sitúe entre los dos a un 1/2 tono del DO y a un 1/2 tono del RE. Es la razón de todas las otras teclas negras puestas entre las otras notas.

Pero vemos que existen 2 excepciones que se repiten en cada octava: entre el MI y el FA, así que entre el DO y el SI, no hay tecla negra. Es porque esos 2 espacios son normalmente ya reducidos a un 1/2 tono en la escala natural sin alteraciones. Ello nos lleva a estudiar la sucesión de tonos y semi-tonos en la escala universal natural:



Este orden de continuación nunca cambia y hay que restablecerlo cuando construimos una escala a partir de otra nota que no sea el DO.

Es por eso que necesitamos 1, 2, 3, 4 o más sostenidos y bemoles en las otras escalas.

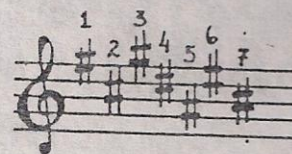
Ya vimos que al empezar una escala por la nota SOL, tuvimos que poner un FA sostenido para conservar el orden 1 1 1/2 1 1 1 1/2. A partir de RE son 2 # que se necesitan (DO y FA). La escala de LA pide 3 # etc...

Y pasa lo mismo con los bemoles: Escala de FA = 1 bemoles, escala de SI = 2 bemoles, etc...

Así es que de una vez, vamos a aprender la lista de los 7 sostenidos y bemoles en su orden respectivo y ver inmediatamente que nueva escala nos dan:

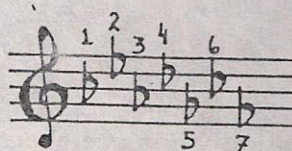
ORDEN DE LOS 7 # :

FA	DO	SOL	RE	LA	MI	SI
1ero.	2do.	3ero.	4to.	5to.	6to.	7mo.



ORDEN DE LOS 7 b :

SI	MI	LA	RE	SOL	DO	FA
1ero.	2do.	3ero.	4to.	5to.	6to.	7mo.



Y ahora, cual es el truquito para reconocer de que escala se trata, tan solo mirando el número de sostenidos o bemoles que están señalados en la Clave de SOL.

Muy simple:

Para los # se aumenta mentalmente de 1 tono, la nota designada por el último sostenido.

Ejemplo:

- 1 # el último siendo FA # + 1 tono = SOL, es decir escala de SOL
- 2 # el último siendo DO # + 1 tono = RE, es decir escala de RE
- 3 # el último siendo SOL # + 1 tono = LA, es decir escala de LA
- 4 # el último siendo RE # + 1 TONO = MI, es decir escala de MI
- 5 # el último siendo LA # + 1 TONO = SI, es decir escala de SI
- 6 # el último siendo MI # + 1 TONO = FA # (y no FA natural) = escala de FA #
- 7 # el último siendo SI # + 1 TONO = DO # (y no DO natural) = escala de DO #

Para los b es el penúltimo bemoles de la lista que da su nombre a la escala (a partir de un mínimo de 2 bemoles por supuesto!).

Ejemplo:

- 2 b el penúltimo siendo el SI b = escala de SI b
- 3 b el penúltimo siendo el MI b = escala de MI b
- 4 b el penúltimo siendo el LA b = escala de LA b
- 5 b el penúltimo siendo el RE b = escala de RE b
- 6 b el penúltimo siendo el SOL b = escala de SOL b
- 7 b el penúltimo siendo el DO b = escala de DO b

Cuidado con este detalle curioso:

un MI sostenido	= FA natural
un SI sostenido	= DO natural
un FA bemoles	= MI natural
un DO bemoles	= SI natural

Esa curiosidad se encuentra sólo en la escala con 6 ó 7 bemoles y sostenidos que pocas veces o casi nunca tocamos. Pero hay que entender el por qué del mecanismo: En la escala de SOL b, por ejemplo, el DO b sonará como SI natural pero teóricamente es un DO b porque en esta escala, nuestro SI verdadero, está ya alterado con un bemoles y no se pueden confundir.

Ahora, si analizamos a fondo el mecanismo de esta teoría musical, nos damos cuenta que el juego de los # y b está hecho de tal manera que en cada 1/2 tono, se puede construir una escala.

Hagamos esa lista de escalas con el número de $\sharp$ y $\flat$ que le corresponde:

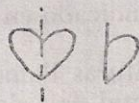
SUCESION DE 1/2 TONOS	ESCALAS QUE LLEVAN SOSTENIDOS	ESCALAS QUE LLEVAN BEMOLES
DO NATURAL		
DO $\sharp$	DO $\sharp$ (7 $\sharp$)	RE $\flat$ (5 $\flat$)
RE	RE (2 $\sharp$)	
RE $\sharp$		MI $\flat$ (3 $\flat$)
MI	MI (4 $\sharp$)	
FA		FA (1)
FA $\sharp$	FA $\sharp$ (6 $\sharp$)	SOL $\flat$ (6 $\flat$)
SOL	SOL (1 $\sharp$)	
SOL $\sharp$		LA $\flat$ (4 $\flat$)
LA	LA (3 $\sharp$)	
LA $\sharp$		SI $\flat$ (2 $\flat$)
SI	SI (5 $\sharp$)	DO $\flat$ (7 $\flat$)
TOTAL:	7 ESCALAS CON SOSTENIDOS	7 ESCALAS CON BEMOLES

Nos damos cuenta así que finalmente:

un RE sostenido suena igual que un MI bemol
un FA sostenido suena igual que un SOL bemol
un LA sostenido suena igual que un SI bemol
etc ...

y si miramos el teclado del piano, averiguamos que efectivamente es la misma tecla negra que da el RE $\sharp$ / MI $\flat$, el LA $\sharp$ / SI $\flat$, etc...

Ah! Un truco fácil para caligrafiar de manera exacta el bemol: es una mitad derecha de un corazón. Dibujen un corazón, pártanlo en dos y ya está.



Ahora, completemos esta clase con el último signo de suma importancia:

EL BECUARDO

Se ha dicho en la lección XV que el becuardo anula el efecto de los sostenidos y bemoles y que su acción puede ser definitiva o momentánea.

- 1) Es momentánea cuando el $\natural$ vuelve natural una nota que está con $\sharp$ ó $\flat$ en la clave de SOL (porque se supone que la dicha nota regresará a la normalidad en la casilla siguiente, estando su estado normal (para la partitura) señalado en la Clave de SOL).
- 2) Es definitiva cuando el $\natural$ cancela un sostenido o un bemol accidental en la partitura (es decir, que no está previsto en la Clave de SOL).

Esta última regla, nos lleva a hablar de las alteraciones accidentales:

Son correcciones que cambian momentáneamente lo que está indicado en la Clave de SOL y que aparecen y desaparecen a lo largo de la partitura. Es decir que un sostenido, un bemol o un becuardo puede surgir en la partitura por un breve instante y luego, desaparecer.

Aquí va un ejemplo: una melodía de vals en SOL con un corte medio "jazz".



El doble papel del becuardo en esta frase musical es evidente:

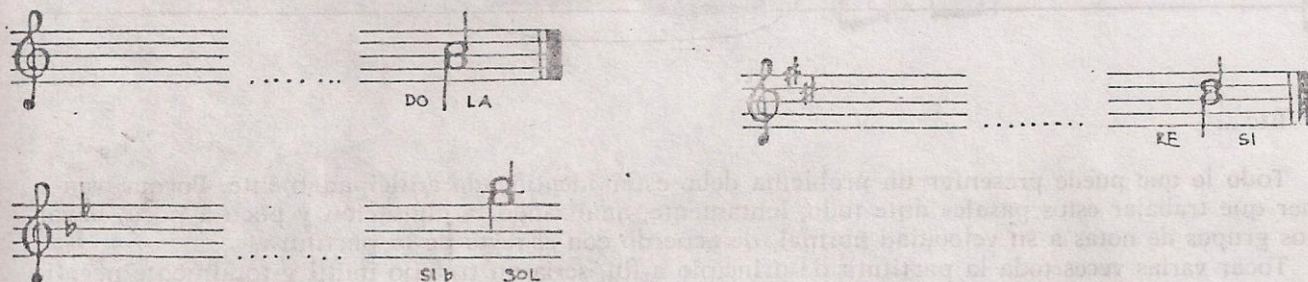
"COMO TRABAJAR LAS PARTITURAS"

Nunca, pero nunca, intenten de tocar una partitura a primera vista con el instrumento. La primera lectura se hace con los ojos y no con los dedos!

¿Acaso el corredor de fórmula 1 se lanza de arranque a 300 km/h. sobre la pista de la carrera? No. El piloto llega 1 ó 2 días antes al lugar para estudiar en detalle el circuito, comprobar cual es la velocidad máxima posible en tal y cual curva, averiguar si las rectas tienen defecto de pavimento, sentir cuales son los grados de cada curva, etc... El, estudia el circuito a velocidad moderada o por lo menos prudente. Luego, recién, se hacen las pruebas en las vísperas de la carrera a velocidad casi definitiva (y, a pesar de todo ello, ciertos corredores se matan en estas pruebas, justo antes de la verdadera carrera!).

Frente a una partitura, el músico tiene que proceder igual. Sin instrumento, debe analizar lo siguiente:

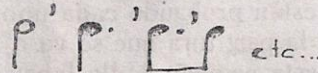
- a) Comprobar primero la tonalidad (confirmada por los $\sharp$ o los $\flat$ que están en la Clave de SOL y la última nota de la partitura, que debe ser la tónica o la nota del sexto grado). Ejemplos:



- b) Luego, debemos mirar si hay alteraciones accidentales y en que lugar se encuentran.
 c) Después, tenemos que detectar los pasajes difíciles o bastante delicados (por ejemplo, donde hay saltos grandes de notas o dónde están grupos importantes de semi corcheas, etc...).

- d) También hay que averiguar ya, los sitios dónde podremos tomar aire: Después las notas largas y las veces que hay un breve "respiro" en el ritmo de la melodía.

Porque, eso sí, las partituras no tienen marcados los apóstrofes de respiración!



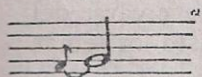
Una vez que este primer "desenredo" mental está hecho, pueden agarrar el instrumento, pero no vayan a lanzarse todavía a la partitura.

Lo más recomendable es tocar varias veces la escala de la tonalidad en la cual está la partitura y también ejecutar algunos arpeggios de esta escala (acuérdense de la lección XVII) para calentar los dedos.

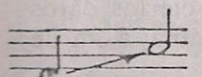
Es solamente a partir del momento que los $\sharp$ o los $\flat$ de la tonalidad estarán bien fijados en la mente y en los dedos, que podrán empezar el segundo desenredo "físico" con la quena.

Pero antes, tenemos que aclarar algo: estas partituras están escritas ya de manera definitiva, es decir que ellas contienen ya todas las señales de interpretación que debe llevar una partitura profesional. En consecuencia, hay algunas cositas que no se han estudiado todavía en este primer tomo del Método:

Por ejemplo:  este signo de la Ñ española indica el efecto de MORDENTE.



La pequeña nota ligada es una APOYATURA

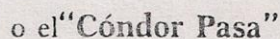


La flecha ante una nota nos indica hacer el efecto del "GLISADO".

Todas esas cosas estarán estudiadas en detalle en el segundo Tomo. Por lo tanto, no se preocupen de estos signos y toquen la partitura de manera simple, respetando sólo las ligaduras de expresión y sobre todo, el ritmo.

La primera pasada de la partitura con la quena debe ser solamente para ubicar los pasajes difíciles. Tomen un lápiz y encierran en un círculo estos grupos de notas que va a demandar un trabajo especial y muy aparte.

"Todos Vuelven"



Terminaremos con esto: aprendan a ser exigentes con ustedes mismos. Cualquier dificultad es superable, a condición de tener voluntad, perseverancia, constancia y precisión. Si el alumno está con la meta de volverse un buen quenista, es sólo con cierto sacrificio y obstinación que lo logrará. Qué importa el trabajo duro, si al final, la satisfacción personal y el orgullo de ser bueno, son grandes!

PARTITURAS

Partituras:

OLLANTAY (lección 14)	39
CUANDO EL INDIO LLORA	67
CHINCAÿ PAMPA	71
BALSEROS DEL TITICACA	72
EL HUASCARAN	75
UCHURACCAY	77
PANDILLAS PUNEÑAS	80
MUNAHUANQUI	81
TODOS VUELVEN	83
EL CONDOR PASA	86
YASMINACHA	90
DANZA DE LAS COLLAS	92
A LAS ORILLAS DEL CHONTA	94
CUANDO ME VAYA	96

"OLLANTAY"

Yaraví del CUZCO

En LA menor

Tradicional

Escrito para dúo de quenás

El nombre de "Ollantay" es toda una página de Historia en el Perú (o quizás, varias). Primeramente, es una famosa leyenda de época incaica que pretende relatarnos como nació la quena (aunque sepamos con seguridad, ahora, que la quena existía mucho antes de la civilización de los Incas del Cuzco). Durante la Colonia española, la leyenda fue reescrita en idioma quechua y llevada al teatro. Hoy es el drama más importante y completo que nos queda, como obra de teatro en quechua. La leyenda nos cuenta lo siguiente: "Un indio humilde estaba enamorado de una princesita Inca, pero como se supone, toda esperanza de matrimonio era imposible, porque era prohibido que los miembros de la dinastía inca se casen con extraños. Y un día, la princesita se murió de tristeza. El indio vino a llorar sobre su sepultura y tiempo después, con sorpresa y angustia, escuchó un silbido curioso que salía de entre las piedras de la tumba. Era el viento que al pasar a través de los huesos de la momia, producía ese ruido. Eso dio al indio la idea de hacer una flauta con una tibia de su amada para llorar su pena".

El más famoso YARAVÍ del Cuzco también se llama "OLLANTAY". Es la partitura que les proponemos en la clase XIV. Una melodía muy antigua, ideal para dúo de quenás. El ritmo "Yaraví" (que se encuentra también en Bolivia bajo el nombre de "Triste"), es una melodía melancólica, lenta, de carácter pentafónico, muchas veces de origen precolombino, y generalmente cantada en quechua o castellano. Los 3 departamentos del Perú donde reina el Yaraví son: el CUZCO, AREQUIPA y AYACUCHO.

En cuanto a las dificultades:

No habrá ninguna dificultad de digitación si el alumno ha trabajado bien sus ejercicios hasta la clase XIII. El único problema que puede surgir es el de la respiración. Como la melodía es lenta, las notas largas van a demandar al alumno una buena capacidad pulmonar. Acuérdense bien las reglas de respiración y, sobre todo, no olviden que el hecho de tomar aire no debe influenciar la cadencia rítmica. El compás debe seguir a manera de un reloj. Por ello, corten las notas largas un poco antes para tomar rápidamente aire con la boca. Grabé este tema en el L.P. "UNA QUENA A TRAVÉS DE AMÉRICA LATINA" RCA No. 005, en la misma tonalidad.

"CUANDO EL INDIO LLORA"

Fox Incaico

En RE menor y RE mayor

Carlos A. SACO

Escrito para dúo de quenás

Esta partitura forma parte de la gran familia de los temas de inspiración folklórica, imaginados en los años 20/30, por pianistas de formación clásica que quisieron idealizar poemas musicales de corte andino, basados sobre el conocimiento clásico que tenía cada uno de los compositores. Los más conocidos de estos "ensayos" sinfónicos son: EL CONDOR PASA de Daniel Alomías Robles, VIRGENES DEL SOL de Jorge Bravo de Rueda, LA PAMPA Y LA PUNA de Carlos Valderrama y el presente CUANDO EL INDIO LLORA de Carlos A. Saco. Todas estas partituras fueron escritas originalmente para piano y la mayoría de ellas fueron registradas como "FOX INCAICO", justamente, porque estaba de moda en estos años el ritmo FOX (y FOX-TROT). En consecuencia, y por esta influencia de moda extranjera, estos temas no eran folklóricos. Entraron muchos años después, en la música popular, para ser, luego, interpretados definitivamente de manera folklórica.

En cuanto a las dificultades:

Su principal característica es el cambio de RE menor a RE mayor (es decir, para nosotros: escala de FA con 1 # a escala de RE con 2 b). La primera subidita cromática que se repite varias veces a lo largo de la partitura, puede ocasionar problemas así que... a trabajar separado. Mucho cuidado con los medio-tapados, ¡son numerosos! Grabé este tema en el L.P. "UNA QUENA A TRAVÉS DE LOS ANDES" Vol. I RCA No. LPPS 179, en la misma tonalidad.

CUANDO EL INDIO LLORA

(Fox Incaico)
Carlos A. SACCO

Introducción libre

The musical score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The melody is marked with various ornaments (trills, grace notes, and slurs). The piano accompaniment includes chords and triplets. The score is divided into six systems, each with a melodic line and a piano accompaniment line. The chords and triplets are labeled with letters and numbers. The first system has a melodic line with a trill and a piano accompaniment line with a triplet. The second system has a melodic line with a trill and a piano accompaniment line with a triplet. The third system has a melodic line with a trill and a piano accompaniment line with a triplet. The fourth system has a melodic line with a trill and a piano accompaniment line with a triplet. The fifth system has a melodic line with a trill and a piano accompaniment line with a triplet. The sixth system has a melodic line with a trill and a piano accompaniment line with a triplet.

dr.m

Sib FA Sib

FA Sol FA RE.m. Sib

FA Sib FA Sol FA RE.m

LA 7 RE.m. LA 7

RE.m. LA 7 RE

RE LA7 Sol

LA7 RE RE7 Sol

RE LA7 RE

brim Sib FA Sib FA

Sol FA Rem. Sib

FA Sib FA 3 Sol FA Rem.

Handwritten musical notation, first system. Treble and bass staves. Chords: LA7, Rem., LA7. Includes a triplet of eighth notes in the first measure and various melodic lines with accents.

Handwritten musical notation, second system. Treble and bass staves. Chords: Rem., LA7, RE. Includes various melodic lines with accents and a key signature change to two sharps in the final measure.

Handwritten musical notation, third system. Treble and bass staves. Chords: LA7, Sol, LA7. Includes various melodic lines with accents.

Handwritten musical notation, fourth system. Treble and bass staves. Chords: RE, RE7, Sol. Includes various melodic lines with accents.

Handwritten musical notation, fifth system. Treble and bass staves. Chords: RE, LA7, RE. Includes various melodic lines with accents and a double bar line at the end.

"CHINCAY PAMPA"

En RE menor
Para 1 quena

Pasacalle / Canción de ANCASH

Manuel GUIMARAY

Del mismo corte que "EL HUASCARAN", la composición de Manuel Guimaray "CHINCAY PAMPA" es un tema lírico escrito en el estilo de la música netamente ancashina. La canción fue difundida en todo el Perú por varias cantantes vernaculares, pero su melodía se presta muy bien, también para una interpretación instrumental.

En cuanto a las dificultades:

El tema, sencillo, no llama muchos comentarios. Su introducción es simple. Sólo las 12 semi-corcheas al final de la frase A y de la frase B, son delicadas. Es un adorno facultativo que le agregué en mi arreglo. En cuanto al huayno final, debe ser interpretado de manera ágil y liviana. Su melodía debe "saltar" alegremente. No olviden de respetar las ligaduras de expresión, que justamente, le dan a la fuga todo su carácter pintoresco. Grabé este tema en el L.P. "LA QUENA DEL INKA" RCA No. 028 en la misma tonalidad.

"BALSEROS DEL TITICACA"

En RE menor
Escrito para dúo de quenás

Huayno de PUNO

Rosendo HUIRSE

El tema es del compositor peruano Rosendo Huirse, pianista y Director de orquesta, de origen puneño y establecido en Lima. La canción alcanzó bastante popularidad en Europa y Japón, gracias a la interpretación de Uña Ramos, que descuadró voluntariamente las frases musicales del tema para quizás, volverla más indígena. En realidad la melodía no gana nada con esta versión descuadrada. Además, Uña le puso otro título: "KACHAR-PARI", nombre boliviano. Pero lo más grave, es que en los discos de Uña, no figura el nombre de Huirse como compositor. Es el problema de siempre en el folklore: cualquiera puede atribuirse una melodía tradicional u "olvidar" el verdadero autor de una composición. En resumen, la regla es simple: si una melodía no tiene autor, ella perteneciera al primero que la pondrá por escrito o que registrará un arreglo definido de esta. Aunque Huirse se haya inspirado de una melodía tradicional anónima que existía (que sea en el Altiplano peruano o boliviano), el tiene de toda manera, el derecho de firmarla, si él es el primero en haber hecho un arreglo escrito de ella. Si la melodía es verdaderamente una composición de Huirse, el tema es, por consecuencia, francamente peruano. Si la melodía existía ya (de una forma primitiva) en el folklore del Altiplano, siempre quedará una duda: podrá ser de Puno (Perú) o del otro lado del lago Titicaca (Bolivia).

Recordemos al aficionado, que el Titicaca es el lago navegable más alto del mundo: 3.854 m. sobre el nivel del mar y que los balseros son los indígenas del lago (como los uros) que viven sobre las islas flotantes de paja y caña y que se desplazan con las típicas balsas de totora (barquitas fabricadas de una paja especial llamada totora).

En cuanto a las dificultades:

La mayor dificultad de los temas latino-americanos, son las numerosas síncopas que llevan, es decir, cadencias irregulares, ritmos quebrados, tal como notas entre los tiempos (adelantadas o atrasadas), silencios sobre los tiempos, etc... Tomen en cuenta que en el presente arreglo, las repeticiones de una misma frase se repetirá con 2 síncopas de acentuaciones distintas. La segunda voz es un poco más delicada por los numerosos SI ♯ que ella contiene (medio tapados). La fuga, que es corta, tiene muchas semi-corcheas y hay que dominar perfectamente los arpeggios y las escalas de las tonalidades de FA y DO, para superarla.

Introducción

Manuel GUIMARA

Handwritten musical score for a piece titled "HUAYNO". The score is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The time signature is 3/4. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and frequent rests. The lyrics are written below the notes, including "FA", "RE m.", "Sib", "Introduccion y tema B", and "LA7". The score includes repeat signs and first/second endings. The piece concludes with a final measure in 3/4 time.

BALSEROS DEL TITICACA

(Huayno)

Rosendo HUIRSE

Introducción 1 quena (Kacharpari)

FA rem. Sib. Do FA Do FA Sib.

FA rem. Sib. Do

FA Do FA Sib FA

FA LA7. rem. FA

LA7. rem. LA7. rem. LA7. rem.

TEMA A

FA rem. Sib. Do FA Do FA Sib FA

FA rem. Sib. Do FA Do FA Sib FA

FA LA7. rem. FA Do FA LA7. rem.

FA Rem. FA DO FA LA7. Rem.

FA Rem. Sib DO FA DO FA Sib FA

Rem. Sib DO FA DO FA Sib FA

LA7 Rem. FA DO FA LA7 Rem.

FA Rem FA DO FA LA7 Rem.

TEMA B
Do FA LA7 Rem.

"EL HUASCARAN"

Pasacalle / Canción de ANCASH

En MI menor y SI menor

Maximiliano SHUAN

Para 1 quena

Tema folklórico del Departamento de ANCASH (Cordillera Norte del Perú), compuesto por Maximiliano Shuan. Con un ritmo de pasacalle en la introducción y de vals en la canción, esta melodía permite una linda interpretación con la quena. Este tema fue motivo de la mejor venta de discos 45 por parte del cantante "Jilguero del Huascarán".

Acordamos, a título informativo, que el HUASCARAN es la cumbre más alta del Perú (más de 6.000 metros) y que cada año, muchos alpinistas de Europa y de EE.UU. se vuelven "andinistas", escalando las paredes del Huascarán, conocido en el mundo como un cerro de gran dificultad.

En cuanto a las dificultades:

Lo único delicado de la partitura, es la parte Pasacalle con semi-corcheas. Por lo tanto, antes de tocar la canción, trabajen a fondo la introducción que debe ser interpretada muy rápidamente. La tienen como ejercicio en la lección No. XIX. La parte designada por "libre con expresión..." se toca al gusto del intérprete. El valor rítmico de las notas está indicado sólo aproximadamente. Cada uno tiene que "sentir" como interpretarla. En estos casos, es bueno tener como modelo, la grabación de un artista a fin de guiarse con esta referencia y, luego acomodar su propia ejecución a su gusto. El resto del tema no presenta problema. Es una melodía ideal para ejecutar el efecto de "glisado" (indicado por flechitas entre las notas). Si lo saben hacer, pueden intentar de interpretarlo en los lugares apropiados marcados. Cuidado también, en la parte marcada por una B, al cambio de tonalidad en la repetición de la canción, con 2# (escala de RE).

Grabé este tema en el L.P. "YAWAR INKA" RCA No. 836, en la misma tonalidad.

EL HUASCARAN

(Canción / Pasacalle)
Maximiliano SHUAN

Introducción 1 quena

Do

SOL

Libre y expresivo.

A

Si7 Mim.

RE SOL RE SOL RE SOL Si7 Mim.

SOL RE SOL Si7 Mim.

RE SOL RE SOL RE

SOL Si7 Mim. RE SOL RE

SOL RE SOL Si7 Mim.

Do

La_m. SOL

Si7 Mim.

rall

Si7 Mim.

[B]

LA RE LA RE LA RE

FA#7 Sim. RE LA RE

RE FA#7 Sim. LA RE

LA RE LA RE FA#7

Sim. LA RE LA RE LA

RE FA#7 Sim. rall.

"UCHURACCAY"

En MI menor

Escrito para duo de quenás

Huayno de AYACUCHO

Raymond THEVENOT

El más amplio y rico folklore netamente peruano está, sin ninguna duda, en los 3 Departamentos sureños de AYACUCHO, APURÍMAC y CUZCO. Ayacucho goza de una fama especial por la calidad interpretativa de sus guitarristas, charanguistas y arpistas. La ejecución instrumental llegó, en este Departamento, a un nivel sin igual en comparación de las otras regiones del Perú.

Este tema, es el segundo huayno de tipo ayacuchano que compongo. Inspirado en los penosos eventos socio-políticos que sufrió este Departamento en el año 83, el tema se particulariza por su rica armonización, típicamente ayacuchana, y su balanceo medio "cojo", propio del estilo musical de la tierra de Huamanga.

En cuanto a las dificultades:

¡En realidad, el tema es más difícil de acompañar que tocar! ¡Pero eso sí: Es sumamente importante respetar las ligaduras de expresión y, si es posible, las "apoyaturas" (indicadas por las pequeñas notas ligadas) que le dan a la canción su verdadero carácter ayacuchano. Mucho cuidado también con las escalas de los intermedios (donde calla la segunda quena), por la cantidad de alteraciones accidentales que llevan (son también cromáticas típicamente ayacuchanas). Por ello, no hay secretos: a dominar perfectamente bien las escalas y ejercicios primero!

“UCHURACCAY”

(Huayno Ayacuchano)
R. THEVENOT

Introducción 1 quena

[illegible]

2.

Mim. Si₇ Mim. Si₇ Mim. Si₇ Mim. Si₇ Mim. Si₇

FUGA

Mim. Do Sim. LAm Sol RE Sol Mim. Sol Do

Sim. LAm Sol RE Sol Si₇ Mim. Do

Sim. LAm Sol RE Sol Mim. Sol Do Sim. LAm

Sol RE Sol Si₇ Mim. Si₇ Mim.

"PANDILLAS PUNEÑAS"

*Huaynos Pandilleros
Tradicionales de PUNO*

*En LA menor
Para 1 quena*

En el Perú, se acostumbra hablar de PUNO como "Capital folklórica" por la gran variedad de danzas que tiene esta región del Altiplano. Tal vez esta opinión está un poco exagerada, en el sentido de que, de todo, el panorama folklórico de Puno, una buena parte de las danzas se encuentran también del otro lado del lago Titicaca en Bolivia (como la LLAMERADA, MORENADA, SICURIS, DIABLADAS, etc...) y nos encontraríamos frente al problema de saber de que lado proviene tal o cual baile. Sería como la gallina y el huevo: ¿Quién empezó primero? Además, hace 2 siglos atrás, no había frontera en esta región. Sólo existían el Alto Perú y el Bajo Perú, y toda la música de la región del Titicaca está sometida a la misma influencia del pueblo Aymara. Pero todo ello no quita nada a la grandeza del folklore puneño, porque este tiene otros bailes netamente propios y de gran valor tradicional como el KAJELO, el CARNAVAL DE ICHU, el CARNAVAL DE ARAPA, los TUCUMANOS, sin olvidar la famosa PANDILLA PUNEÑA. La partitura de PANDILLA (o de HUAYNO PANDILLERO) que les proponemos, tiene todas las características de la música puneña: lenta, majestuosa, sincopada, con frases musicales "serpentinadas".

En cuanto a las dificultades:

La digitación no es tan complicada como parece. Es un tema calmado y las semi-corcheas pueden ser tocadas casi como si fueran corcheas ágiles. Para este tipo de melodía, es indispensable dominar perfectamente las escalas y sus arpeggios, sobre todo para la fuga. No olviden que cada frase se repite 2 veces, lo que simplifica bastante la lectura, porque en realidad, esta partitura es solamente constituida de 2 temas de 2 frases cada uno, más una introducción y una fuga. Cuando hay grandes saltos de notas, trabájelos lentamente primero para fijarlos bien.

"MUNAHUANQUI"

Huayno tradicional del CUZCO

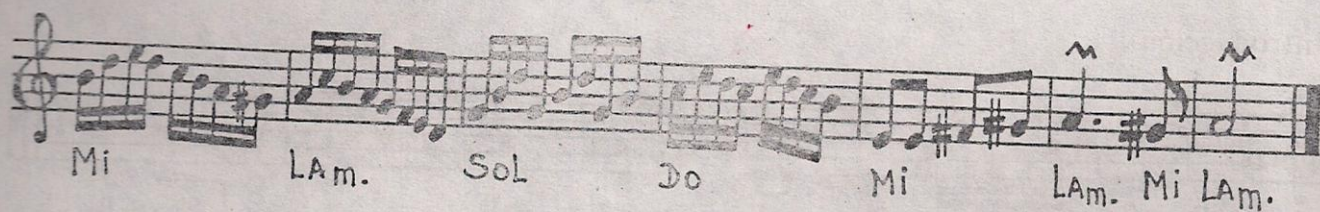
*En MI menor y LA menor
Para 1 quena*

Como la mayoría de los huaynos del Ande Peruano, esta melodía costumbrista del CUZCO tiene frases musicales irregulares que no encajan con una repartición de tiempos "cuadrada". Es por ello que, a pesar que el huayno sea un ritmo binario (es decir de 2 tiempos), estamos obligados de agregar de vez en cuando una casilla de 3 tiempos al final de las frases, a fin de equilibrar nuevamente la escritura musical. Esta particularidad no debe afectar al alumno en su lectura. ¡No se dejen intimidar! Sigán tocando las notas que vean, sin preocuparse de los números. De toda manera, una vez que conozcan un poco mejor la melodía, se darán cuenta que ya se estarán acostumbrando fácilmente a la división irregular de las frases musicales y que las tocarán sin pensar en esta particularidad.

En cuanto a las dificultades:

A parte de la división melódica irregular, la dificultad principal es, la velocidad misma de interpretación. Porque los huaynos cuzqueños son bastante rápidos y hay que tocarlos de manera ágil. Son muchas "sincopas" y semi-corcheas, cuidado. Para su Fuga (parte marcada por una C, hay también un cambio de tonalidad: pasamos a LA menor (escala de DO).

Grabé este tema en el L.P. "LA QUENA DEL INKA" RCA No. 028, en la misma tonalidad.



MUNAHUANQUI

Introducción

(Huayno)
Tradicional

Mim. Sim. Sol Mim Sim. Mim. Sim. Mim Sim.

Mim. Sim. Mim. Sol Do RE

Sol Mim. Sol Do RE Sol

Si7 Mim. Sol

Si7 Mim. Sol Do

RE Sol Mim. Sol Do RE

Sol Si7 Mim. Sol

Si7 Mim. Sol

Mim. Mim. Sol Mim.

Sol Mim. Mi lam. Mi lam.

TEMA B

Handwritten musical score for 'TEMA B' in G major. The score consists of ten staves of music, primarily in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are written below the notes, often with slurs and ties. The music includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings like 'm' (mezzo). Some staves have triplets indicated by a '3' over the notes. The lyrics include: Mim., Lam., Mim., Lam., Mim., Lam., Mim., RE7, SOL, RE7, SOL, RE7, SOL, Si7, Mim., Lam., Mim., Lam., Mim., Lam., Mim., Si7, Mim., Mi7, Lam., Mim., Si7, Mim., Mi7, Lam., Mim., Si7, Mim., Mi7, Lam., Mim., Si7, Mim., Mi7, Lam., Mim., SOL, FA#7, Si7, Mim.

"EL CONDOR PASA"

En RE menor

Escrito para duo de quenás

Motivo Andino

Daniel Alomía ROBLES

Es seguramente el tema folklórico latinoamericano más discutido y esto, por varias razones. Primero, tenemos que explicar que en el folklore sud-americano y especialmente en la música popular andina, existe un desorden increíble, creado en mayor parte por el espíritu regionalista y la envidia de ciertos folkloristas. A veces, varios de ellos "agarran" la misma melodía tradicional, o la misma pieza musical aparece en 3 discos distintos con 3 títulos diferentes, varios países reclaman la misma melodía como suya, algunos conjuntos toman un tema de una región teniendo su estilo propio, bien definido y lo interpretan con el estilo de otra región, poniendo así en duda al aficionado en cuanto a la procedencia de ese tema (ese sucede frecuentemente en el Perú), etc...

Es lo que pasa con EL CONDOR PASA, mundialmente conocido, composición del autor peruano Daniel Alomía ROBLES:

- Los bolivianos y los argentinos reivindican cada uno la procedencia de esta melodía.
- El tema se encuentra en algunos discos argentinos y bolivianos bajo la denominación genérica "Folklore tradicional"
- El director del conjunto "Los Incas", argentino, firma "El Cóndor Pasa" bajo el seudónimo de "El Inca" (cuando lo único que hizo fue arreglarlo), y ciertos quenistas y conjuntos argentinos, chilenos, bolivianos establecidos en Europa siguen grabando El Cóndor Pasa con el nombre de "El Inca" en lugar del compositor verdadero.
- El duo americano "Simón & Garfunkel" usan el arreglo del conjunto "Los Incas" (Llamado "Urubamba" en EE.UU.), para ponerlo como fondo a la versión en inglés que pronto da la vuelta al mundo y se vuelve "Hit" internacional.
- En el Perú mismo, ciertos folkloristas niegan la obra como composición, diciendo que Robles se contentó con recopilar varias melodías tradicionales y juntarlas para hacer un tema andino largo.
- En general, los peruanos lo interpretan con un estilo cuzqueño, cuando en realidad, la obra no tiene estilo bien definido.

Bueno, la verdad es esta: Con seguridad se puede afirmar que la partitura original es de Daniel Alomía ROBLES, compositor huanuqueño (de Huánuco, Perú) nacido en 1871 y fallecido en 1943. El tema El Cóndor Pasa está registrado oficialmente en los Estados Unidos (Copyright) desde el año 1933.

La obra original es para piano y se presenta un poco como poema sinfónico:

- 1) Una primera parte de introducción (1 página de adornos y arpeggios simbolizando el cóndor volando).
- 2) Luego viene el tema principal con un ritmo de PASACALLE lento (y no tanto en "Fox Incaico" como lo llamó el mismo Daniel Alomía Robles).
- 3) Y se termina por un Huayno (más rápido).

Al escuchar la pieza interpretada con piano, no es tan folklórico y hace pensar más en una "Fantasía Andina" de tipo clásico.

Cuando los conjuntos peruanos empezaron a interpretar la obra, la volvieron más folklórica, cambiándole el "color" y el "ambiente" de la manera siguiente:

- Suprimen la parte de introducción (la página de adornos pianísticos).
- Empiezan directamente con el tema principal repetido 2 veces: a) Una primera parte lenta como un Yarávi cuadrado y b) Una segunda parte con el mismo tema más rápido como un Pasacalle ágil.
- Terminan con el Huayno aumentado de varias repeticiones.

Debemos reconocer que esta nueva versión es más folklórica y suena más bonito que lo escrito por D. Alomía Robles. Es también la versión más generalizada en el Perú ahora. Los bolivianos y los argentinos tocan El Cóndor Pasa sin la parte central (la segunda que repite el tema principal con ritmo de pasacalle peruano). En cuanto a Simón & Garfunkel ¡ni hablar! Dejaron de lado el Huayno final.

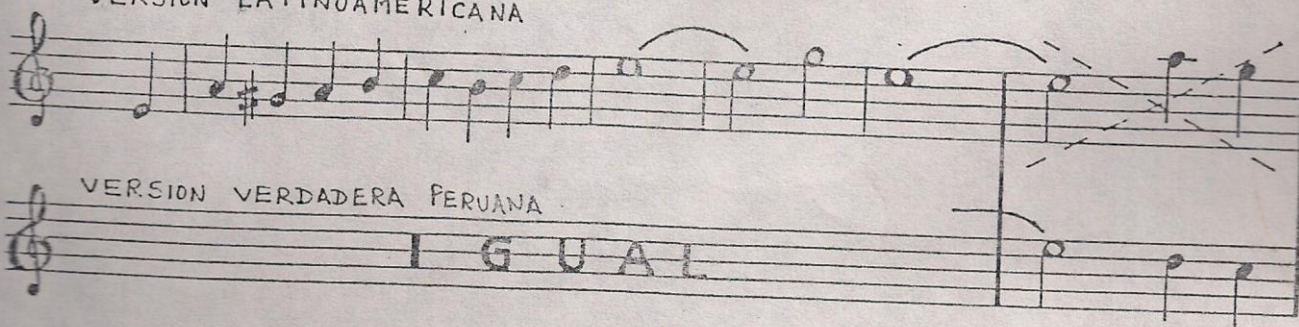
La única duda que podría subsistir es saber si la melodía central y el Huayno fueron de la imaginación de Daniel Alomía Robles, o si fueron inspirados de unos temas tradicionales escuchados por él.

Sólo Daniel Alomía Robles hubiera podido contestarnos.

En cuanto a las dificultades:

El motivo principal es tan conocido que no debería presentar problemas, pero cuidado por ser muy popular, el tema sufrió muchas deformaciones por parte de todos los grupos latinoamericanos establecidos en Europa que lo tocaron y la versión de "Los Incas" / "Urubamba" es, por supuesto, la más difundida. Pero tiene partes melódicas que nunca compuso Daniel Alomía Robles ! Especialmente la repetición de esta primera frase:

VERSION LATINOAMERICANA



VERSION VERDADERA PERUANA

IGUAL



En el álbum de 20 partituras titulado "Quena y Folklore Latinoamericano" escribí la partitura del Cóndor Pasa en LA menor (escala de DO), tal como lo tocan los conjuntos costumbristas del Perú con un pequeño arreglo personal en la segunda voz y en la introducción. En este Método, decidimos poner nuevamente el Cóndor, pero en una tonalidad un poco más difícil: RE menor (escala de FA) y con una introducción original totalmente diferente, que grabé una vez para una cantante peruana. Por ello, el alumno estará sorprendido por el presente Cóndor Pasa, pero el "cuerpo" de la melodía quedó intacto: directamente inspirado en lo que escribió Daniel Alomía Robles, con el color y ambiente que le dan los músicos tradicionales de la Sierra peruana. En esta tonalidad, tenemos bastantes SI Bemoles (medio tapado), y sobre todo en la segunda voz. El Huayno final es para trabajarlo cuidadosamente, porque es muy rápido (semi corcheas) y como de costumbre, chequeen bien los lugares penibles y trabájenlos separadamente.

Grabé este tema en el L.P. "UNA QUENA A TRAVES DE LOS ANDES" Vol. I RCA No. LPPS 179 en la tonalidad de LA menor (escala de DO).

Nota de último momento: Hace poco, nos enteramos que el tema del Cóndor Pasa formaba parte de una opereta (tipo zarzuela) del mismo Daniel Alomía Robles, presentado por primera vez en 1914/15 en Lima, y que, según los periódicos de la época recibió una acogida triunfal tal, que la dieron cerca de 3,000 noches consecutivas en el teatro de la Capital. El argumento de la obra era sobre el mal trato de los mineros y el motivo del Cóndor Pasa (que tenía letra) era cantado en el final de la obra, representando la esperanza de los humildes, simbolizada por el cóndor ancestral volando libre en el cielo.

"YASMINACHA"

Vals Incaico

En RE menor / MI menor / LA menor

Raymond THEVENOT

Para 1 quena

El ritmo peruano llamado "Vals Incaico" es el Vals de origen europeo, acomodado a las armonías andinas y me parece que sería más lógico llamarlo "Vals Andino". Varios compositores probaron este estilo y los Valses Incaicos del Perú más conocidos, son seguramente "QUENAS" de Luis Dunker Lavalle y "PUNCHAUNQUIPI" de Baltazar Zagarra. Me animé también a componer uno, que dediqué a mi hija Yasmina.

En cuanto a las dificultades:

La introducción (con ritmo libre) es al gusto del intérprete. Los valores rítmicos están escritos sólo como indicación o consejo aproximativo. El único problema es el cambio a tres tonalidades diferentes. La melodía está dividida en 3 frases musicales que se repiten 2 veces cada una dentro de cada tonalidad. Hay que señalar también que las frases siempre empiezan después del primer tiempo, es decir, que el tiempo fuerte de arranque es mudo (indicado por un silencio de corchea). La escala final de fantasía en fusas es muy delicada y demandará mucho trabajo para llegar a una cierta precisión y fluidez.

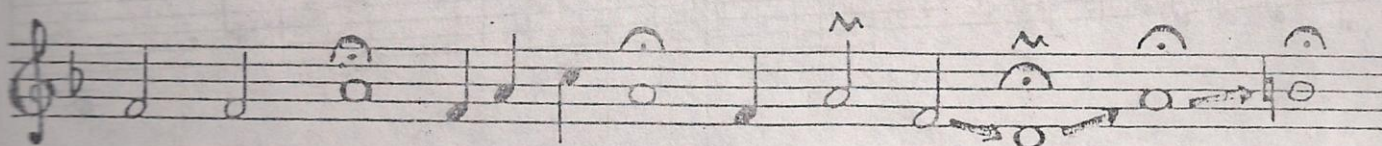
Este tema aparece en 2 de mis discos L.P.: "LA QUENA DE THEVENOT" RCA No. 012, "QUENA MAGICA" RCA. No. 024, en las mismas tonalidades.

EL CONDOR PASA

(Fox Incaico)

Daniel ALOMIA ROBLES

Introducción 1 quena sola libre



A YARAVÍ.

A YARAVI.

Handwritten musical score for "A YARAVI." in 4/4 time. The score consists of two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The bottom staff has a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The time signature is 4/4. The music is written in a simple, handwritten style. The lyrics are written below the notes: "Rem", "FA", "DO", "FA", "LA7". There are various musical notations, including notes, rests, and accidentals, throughout the score.

Handwritten musical score for "Remembrance" in G major, 4/4 time. The score is for two voices (Soprano and Alto) and includes a piano accompaniment. The lyrics are "Rem. Sib FA Do". The score is divided into two systems, each with a first and second ending. The first system is marked "1." and the second "2.". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the notes.

C PASACALLE

Handwritten musical score for "TASACALLE". The score is written on two staves. The melody is in the upper staff, and the bass line is in the lower staff. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The bass line consists of quarter and eighth notes. The lyrics are written below the melody: LAZ Rem. FA Rem. FA Rem. FA sol m FA Rem. The piece ends with a double bar line and a repeat sign. The title "TASACALLE" is written in the top right corner.

Handwritten musical score for "The Rose Tree" on two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The melody is written on the top staff, and the lyrics are written below it. The lyrics are: "Rem. Do FA Do FA LA7 Rem." The melody consists of eighth and quarter notes. There are some markings above the notes, possibly indicating fingerings or breath marks. The bottom staff has some notes, but they are mostly obscured by the lyrics and the top staff's notes.

[D]

Rem. Do FA Do FA LA7 Rem Sib

FA DO FA Sib FA DO FA

Rem. Do FA Do FA LA7 Rem

Rem. Do FA Do FA LA7 Rem FA Rem FA Rem. LA7

[E] HUAYNO

Rem. FA Rem. FA Rem.

FA LA7 Rem. FA DO FA LA7.

Handwritten musical notation, first system. Treble and bass staves. Chords: Rem., LA7, Rem., FA, LA7, Rem., FA. Includes melodic lines and accidentals.

Handwritten musical notation, second system. Treble and bass staves. Chords: FA, Do, FA, LA7, Rem, FA, LA7. Includes melodic lines and accidentals.

Handwritten musical notation, third system. Treble and bass staves. Chords: Rem., FA, Do, FA, FA, Do, FA, FA, LA7. Includes melodic lines and accidentals.

Handwritten musical notation, fourth system. Treble and bass staves. Chords: Rem., Rem., LA7, Rem., FA, Do, FA, Do, FA. Includes melodic lines and accidentals.

Handwritten musical notation, fifth system. Treble and bass staves. Chords: Sib, FA, LA7, Rem., Sib, FA. Includes melodic lines and accidentals.

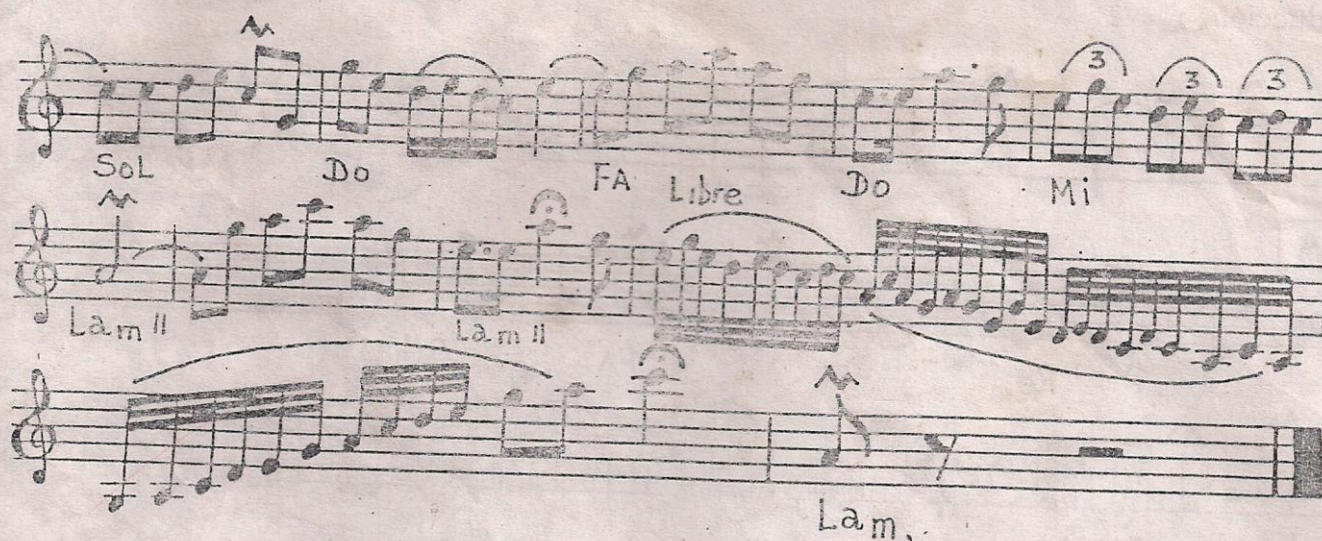
Handwritten musical notation, sixth system. Treble and bass staves. Chords: FA, LA7, Rem., Rem. Includes melodic lines and accidentals.

YASMINACHA

(Vals Incaico)
R. THEVENOT

Introducción

Handwritten musical score for "Yasminacha" by R. Thevenot. The score is written on ten staves in treble clef. It begins with an introduction and is divided into two main sections, A and B. Section A is in 3/4 time and features a melody with various accidentals and slurs. Section B is in 3/4 time and features a more complex melody with many accidentals and slurs. The score includes numerous handwritten annotations, including "Rem.", "Do", "FA", "Sib", "LA7", "Rem II", "Mi m.", "RE", "Sol", "Do", "Sol", "Si7", "Mi m. II", "RE7", "La m.", and "Do7". The notation includes many slurs, ties, and accidentals, suggesting a complex and expressive piece.



"DANZA DE LAS COLLAS"

Danza Tradicional del CUZCO

En FA # menor

Para 1 quena

Este tema es conocido bajo varios títulos: Como "MAMACHA CARMEN" porque se toca durante las fiestas de la Virgen del Carmen en el pequeño pueblo de PAUCARTAMBO del Departamento del CUZCO. También fue llamado simplemente "PAUCARTAMBO" por su procedencia. El conjunto "Los Incas" (grupo argentino establecido en París) grabó el tema bajo la denominación de "CANTARO", como alusión al Manchaypuytu (manera precolombina de tocar la quena dentro de una cerámica llamada "Cántaro" llena de agua, lo que producía sonidos extraños y lúgubres).

Como para el Huayno Munahuanqui, tenemos nuevamente una división de frases musicales muy irregular, lo que nos obliga a jugar con las casillas de tiempos distintos. La melodía, seguramente muy antigua, es generalmente cantada en idioma Quechua.

En cuanto a las dificultades:

Es un tema calmado y debe ser ejecutado con tranquilidad. Sus únicas dificultades son, por un lado, la tonalidad con 3 Sostenidos (escala de LA) y las numerosas sincopas que hacen "saltar" a la melodía. Mucho cuidado con la división "coja" de las frases musicales y con el DO # que es medio tapado.

Grabé este tema en el L.P. "YAWAR INKA" RCA No. 836, en la misma tonalidad.