



**UNIVERSIDAD DE PANAMA**

**VICERRECTORIA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES**

**PROGRAMA DE MAESTRIA EN MUSICA**

**PERCEPCIÓN MUSICAL CON ÉNFASIS EN  
EL ASPECTO ARMONICO**

**TRABAJO DE GRADUACIÓN PRESENTADO POR:**

**SANTIAGO ANTONIO ALBA AROSEMENA**

**PARA OPTAR POR EL TITULO DE MAGÍSTER EN MUSICA**

**DIRECTOR DE TESIS: MAESTRO NESTOR J. CASTILLO R.**

**Panamá  
2003**

TH

23 MAR 2004

sb. del autor

10161

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ  
VICERRECTORIA DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO  
FORMULARIO DE INSCRIPCIÓN

PROGRAMA DE MAESTRIA EN MUSICA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

No. DE CODIGO \_\_\_\_\_

NOMBRE DEL ESTUDIANTE: SANTIAGO ANTONIO ALBA  
AROSEMENA

CEDULA DE IDENTIDAD PERSONAL No. 8-306-232

TITULO AL QUE ASPIRA: MAGÍSTER EN MUSICA

TEMA DE LA TESIS: PERCEPCIÓN MUSICAL CON ÉNFASIS EN EL  
ASPECTO ARMONICO

RESUMEN EJECUTIVO: El presente trabajo consiste en la descripción y  
análisis de conceptos y nuevas técnicas de percepción musical haciendo  
énfasis en el aspecto armónico de la música.

NOMBRE DEL ASESOR: MAESTRO NESTOR J. CASTILLO R.

FIRMA DEL ASESOR: \_\_\_\_\_

FIRMA DEL ESTUDIANTE: \_\_\_\_\_

APROBADO POR: \_\_\_\_\_

COORDINADOR DEL PROGRAMA

\_\_\_\_\_  
DIRECTOR DE POSTGRADO DE LA  
VICERRECTORIA DE INVESTIGACIÓN Y  
POSTGRADO.

FECHA: \_\_\_\_\_

***A ANNICK***

***COMO LA TIERRA AGRADECE AL SOL***

***A CARLOS, EMMANUEL Y CAROLINE***

***POR HABERME INSPIRADO Y ENSEÑADO***

***LA VIRTUD DE LA PACIENCIA***

***AGRADEZCO A LA AMADA PRESENCIA DE DIOS “YO SOY”, A LA GRAN HUESTE DE MAESTROS ASCENDIDOS, A TODOS LOS GRANDES SERES, PODERES Y LEGIONES DE LA LUZ POR HABERME GUIADO EN LA REALIZACIÓN DE ESTE TRABAJO.***

## INDICE GENERAL

RESUMEN	1
CAPITULO I: DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	2
1.1 Aspecto General	3
1.2 Situación Actual del Problema	
1.3 Hipotesis General	4
1.4 Objetivos	
1.4.1 Objetivo General	
1.4.2 Objetivos Especificos	5
1.5 Definición Operacional de Variables	6
1.6 Delimitación del Trabajo	
1.7 Restricciones o Limitaciones	
1.8 Justificación	
1.8.1 Propósito	7
1.8.2 Aporte	
CAPITULO II: ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE LA ARMONÍA	8
1. Las Notas	9
1.1 Ejercicio 1	
1.2 Ejercicio 2	10
1.3 Ejercicio 3	12
1.4 Ejercicio 4	13
1.5 Ejercicio 5	15
1.6 Ejercicio 6	17
1.7 Ejercicio 7	
1.8 Ejercicio 8	18
1.9 Ejercicio 9	
1.10 Ejercicio 10	
1.11 Ejercicio 11	
1.12 Ejercicio 12	19
1.13 Ejercicio 13	
1.14 Ejercicio 14	
1.15 Ejercicio 15	
1.16 Ejercicio 16	20
1.17 Ejercicio 17	21
1.18 Ejercicio 18	
2. Las Escalas	23
3. Los Intervalos	

CAPITULO III: PERCEPCIÒN ARMÒNICA	34
1. Triadas	35
2. Acordes de Cuatro Sonidos o Màs	42
2.1 Acordes de Sèptima de Dominante	
2.2 Acorde de sèptima Disminuida	45
2.3 Acordes de Novena, Oncena y Trecena	46
3. Cadencias	48
4. Modulaciòn	51
5. Adornos y Notas Extrañas	55
5.1 Notas de paso	56
5.2 Bordaduras	58
5.3 La Apoyatura	59
5.4 El Retardo	60
6. Frases Homofònicas	61
6.1 Composiciones Homofònicas	
6.2 Corales de J. S. Bach	62
CONCLUSIONES	64
RECOMENDACIONES	66
ANEXOS	68
BIBLIOGRAFÌA	82

## INDICE DE FIGURAS

FIGURA 1	24
FIGURA 2	25
FIGURA 3 <sup>a</sup>	
FIGURA 3b	
FIGURA 4	26
FIGURA 5	
FIGURA 6	28
FIGURA 7	
FIGURA 8	29
FIGURA 9	
FIGURA 10 <sup>a</sup>	30
FIGURA 10b	
FIGURA 11	31
FIGURA 12	32
FIGURA 13	
FIGURA 14	33
FIGURA 15	35
FIGURA 16	36
FIGURA 17	37
FIGURA 18	38
FIGURA 19	
FIGURA 20	39
FIGURA 21 <sup>a</sup>	
FIGURA 21b	40
FIGURA 22	
FIGURA 23	41
FIGURA 24	42
FIGURA 25	43
FIGURA 26	
FIGURA 27	44
FIGURA 28	
FIGURA 29	45
FIGURA 30	46
FIGURA 31	
FIGURA 32	47
FIGURA 33	48
FIGURA 34	50

FIGURA 35	50
FIGURA 36	54
FIGURA 37	
FIGURA 38	55
FIGURA 39	56
FIGURA 40	57
FIGURA 41	58
FIGURA 42	59
FIGURA 43	60

## INTRODUCCIÓN

El estudio de la Percepción Musical se constituye en un factor importante en el desarrollo de la musicalidad del individuo, ya sea como instrumentista o como docente. Pero ¿ realmente esta contribuyendo a dicho desarrollo?

En la gran mayoría de los casos, en nuestro entorno, encontramos problemas en el dominio de las técnicas básicas de ritmo y entonación, así como también poca información en cuanto a metodologías y técnicas actualizadas referentes a este tema.

De ahí el propósito por el que hemos realizado esta investigación: Contribuir a solucionar los problemas de adiestramiento audio perceptivo en nuestros estudiantes.

El trabajo consiste en una metodología que contiene elementos de teoría, solfeo y percepción en forma integral.

El contenido de este trabajo no es nuevo, ni tampoco pretendemos presentarlo como tal. Es material conocido y existen muchos otros de este tipo que hemos consultado y tomado como referencia.

Dicho contenido esta elaborado de una manera sencilla, breve y concisa. En el se exponen conceptos básicos de la teoría acompañados de sus respectivos ejercicios prácticos. Estos ejercicios podrán ser ampliados o crear otros nuevos .

Esperamos que este trabajo contribuya a lograr nuestro propósito antes señalado, o bien, como base para cualquier otro proyecto de investigación relacionada a este tema.

## **RESUMEN**

Este trabajo titulado **‘PERCEPCION MUSICAL CON ÉNFASIS EN EL ASPECTO ARMONICO’**, es la descripción y análisis de conceptos y nuevas técnicas de percepción musical, haciendo énfasis en el aspecto armónico de la música. En dicho documento elaboramos una propuesta metodologica básica para el adiestramiento armónico del oído musical, utilizando la mayor cantidad disponible de textos e información relacionada al tema, así como también , nuestra propia experiencia como estudiante y posteriormente como docente. Presentamos esta investigación como un aporte que contribuirá a mejorar el nivel musical de nuestros estudiantes, y como base para cualquier otro proyecto de entrenamiento audio perceptivo.

## **SUMMARY**

**MUSICAL PERCEPTION EMPHASIZING THE HARMONIC ASPECT** is a description and an analysis of concepts and new techniques of musical perception, making emphasis on the harmonic aspect of music. We have tried to elaborate a basic methodological proposal in order to achieve the harmonic training for musical hearing, getting a great deal of available texts and information related to this topic, and also our own experience as a student as well as an educational. Our main goal is to present this research as a contribution to improve the musical level in our students, and as a basis that could be useful and profitable for any other project in hearing perception training.

## **CAPITULO I**

### **DISEÑO DE LA INVESTIGACION**

## **1.1 Aspectos Generales**

El entrenamiento del oído es una parte importante en la formación musical del individuo. Prácticamente le sirve como base para todo el estudio de la música, tanto teórica como al ejecutar su instrumento. Pero realmente pocos logran tener un entrenamiento satisfactorio que le permita desarrollarse con buen nivel en sus actividades musicales.

Independientemente de las habilidades de cada estudiante, se puede lograr un nivel de percepción excelente, siempre y cuando se le proporcione las herramientas necesarias para tal fin.

Es por ello que debemos procurar que dichas herramientas sean las apropiadas para tener estudiantes con buen nivel.

## **1.2 Situación Actual del Problema**

El motivo por el cual nuestros estudiantes tienen bajo nivel de percepción se debe a que no se aplica una metodología que contenga

elementos teóricos, de entonación y audio percepción en forma integral aplicados de lo sencillo a lo complejo.

### **1.3 Hipótesis General**

En base a lo anterior expuesto, proponemos la siguiente hipótesis: *Se podrá mejorar el nivel de percepción de nuestros estudiantes, en la medida en que se aplique una metodología que contenga, de forma integral, los elementos de teoría , de entonación y percepción, aplicados desde lo básico.*

### **1.4 Objetivos**

De nuestra hipótesis general elaboramos los siguientes objetivos:

#### **1.4.1 Objetivo General**

Elaborar una metodología que contribuya a elevar el nivel de percepción del estudiante.

### **1.4.2 Objetivos Específicos**

- Elaborar un trabajo que contenga la teoría, el solfeo y la percepción  
En forma integral.
- Que el trabajo este hecho de tal forma que el estudiante pueda  
empezar desde lo básico.
- Que el documento sea fácil de comprender.

### **1.5 Definición Operacional de Variables**

Luego de describir nuestra hipótesis y objetivos, definimos operacionalmente las variables; variable dependiente: *Se podrá mejorar el nivel de percepción de nuestros estudiantes, que en adelante se entenderá como el aumento y constancia en el entrenamiento.* Variable independiente: *en la medida en que se aplique una metodología que contenga, de forma integral, los elementos de teoría solfeo y percepción, aplicados desde lo básico, que en adelante se interpretara como el empleo de un documento mas completo y fácil de comprender.*

### **1.6 Delimitación del trabajo**

Este trabajo esta enmarcado en el análisis, estudio y enseñanza de conceptos y nuevas técnicas de percepción musical, haciendo énfasis en el aspecto armónico de la música.

### **1.7 Restricciones o Limitaciones**

La poca cantidad de trabajos relacionados a este tema, y los que hay son muy avanzados y difíciles de comprender, son algunas de las restricciones o limitaciones de este trabajo.

### **1.8 Justificación**

El propósito y aporte que este trabajo brinde, hace que el mismo sea justificado.

### **1.8.1 Propósito**

La obtención del grado de Magíster en Música y contribuir al mejoramiento del nivel de percepción de nuestros estudiantes se podrían definir como el propósito de esta investigación.

### **1.8.2 Aporte**

Presentamos este trabajo como nuestro aporte que ayudara a suplir la falta de trabajos relacionados a este tema, que sean de fácil acceso para nuestros estudiantes.

## **CAPITULO II**

### **ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE LA ARMONIA**

## **1. Las Notas**

Iniciaremos el estudio de la percepción musical con una serie de ejercicios que consisten en escuchar *colores tonales*. Consideramos esta parte como fundamental, ya que de ella dependerá el éxito de todos los demás ejercicios de ésta investigación.

### **1.1 Ejercicio 1**

Localice la octava Do a Do, con el Do central arriba. Comenzando con el Do grave, toque la escala cromática despacio, escuchando sin esfuerzo cada nota. Repita este procedimiento un número de veces, tocando para arriba y para abajo del teclado a diferentes velocidades. Escuche atentamente, pero relajadamente a este espectro de colores tonales.

Dentro de ese espectro de trece notas, fíjese si puede localizar cualquiera dos o más notas las cuales usted siente que forman un grupo de color, esto es, que tienen una cualidad de sonido que las hace sentir más relacionadas que otras notas. Si usted encuentra estos grupos, que es lo que

usted siente acerca de ciertas notas que las hace similar a algunas notas y distintas de otras?

Tome unos lápices de colores y papel. A medida que continúe escuchando, trate de encontrar una razón perspectiva abstracta de cómo cada nota podría sonar como el color de uno de los lápices. Dibuje un diagrama a colores de su espectro de sonidos y marque cada color con la nota que representa.

El valor simple pero importante de esta lección esta en hacer que el oído escuche algo nuevo dentro de una nota que no puede ser reconocida en el nivel de percepción común, e indicando una ‘dirección’ en la cual esta nueva percepción puede ser encontrada.

El propósito de este ejercicio es el de presentarle al oído la percepción de color tonal. Debe tomarse de 15 a 20 minutos.

## **1.2 Ejercicio 2**

Examinemos ahora solamente dos colores en nuestro espectro de colores: El Mib y el Fa debajo del Do central. Toque estas notas

separadamente varias veces y busque el color de cada una. Es obvio que al tocarlas una estará mas arriba que la otra, pero usted escucha algo mas que es diferente entre estas notas?

Escuche cuidadosamente un poco mas y pronto va a empezar a notar la diferencia: El Fa# parece tener una clase de cualidad “vibrante”. En donde el Mib parece sonar mas “suave,” mas “calmado.” Al principio usted cree que escucha esta diferencia, pero mas tarde puede eludirlo. Toque el Fa# *forte* y escuche su “aspereza” – no importa que tan fuerte usted toque el Mib, no sonara así. Son estas cualidades de “vibración” y “suavidad” las que son los *colores* de estas dos notas y lo que le permitirá reconocer estas notas solamente por *la forma como suenan*.

Toque el Fa# en varias octavas distintas. Note que “puntiagudo” suenan comparadas con el Mib tocado similarmente. Note que el sonido “vibrante” del Fa# y el sonido “relajado” del Mib siempre están presentes sin importar en que octavas hayan sido tocadas.

Utilice como cinco minutos comparando estos dos colores. Entonces que su compañero toque alternadamente el Mib y el Fa# para ver si usted

puede determinar cual es cual. Restrinja las notas usadas a dos octavas arriba y dos octavas abajo del Do central (un total de cuatro octavas). Escuche cuidadosamente el color de cada nota, no que tan “alta” o “baja” parece. Evalúe si suena como el sonido “exaltado” del Fa# o el “suave” color del Mib.

Después De cinco minutos, cambien y haga que su compañero practique el mismo ejercicio. Practiquen este ejercicio alternándose de esta manera por un total de 20 minutos por sesión.

### **1. 3 Ejercicio 3**

Escuche cuidadosamente al color tonal del La por aproximadamente cinco minutos. Compárelo con el color del Mib y el Fa# en diferentes octavas. El color del La puede sonar “brillante” cuando es comparado a la cualidad “vibrante” del Fa# y la cualidad “relajada” del Mib. Encuentre sus propios adjetivos para describir estos colores.

Después de que usted se siente cómodo con el nuevo color de La, inclúyalo en su ejercicio de escuchar. Recuerde de escuchar siempre con los

ojos cerrados y con oídos relajados y receptivos. No use notas fuera del límite de cuatro octavas. Cambie con su compañero por un total de veinte segundos por sesión. Proceda solamente cuando un alto grado de precisión ha sido establecido.

#### **1. 4 Ejercicio 4**

Ahora estamos listos para agregar Do a esta lista, completando un patrón armónico de séptima disminuida. A este punto, el oído tendrá que confiar más y más en la experiencia de color tonal. No podrá referirse tan fácilmente a relaciones entre notas porque cada nota utilizada en este ejercicio es una tercera menor de la próxima nota. Esto crea una sensación ambigua en el oído y causará que empiece a perder la “base” que haya podido tener en ejercicios previos. Por ejemplo, teníamos tres notas en cada octava que podrían ser determinadas fácilmente por su posición de “alta”, “media” ó “baja”; ahora todas las notas están juntas y hacen ésta clase más difícil.

Este ejercicio contiene la semilla de la tonalidad perfecta desarrollada. Si usted precisamente puede identificar notas en el teclado, las cuales están

separadas a intervalos de terceras menores, usted definitivamente va a poder hacer lo mismo con notas en segundas menores a medida que estas ocurren en el teclado.

Además de veinte minutos de identificación de notas entre usted y su compañero, ahora incluiremos un ejercicio de solfeo. Uno nombrará una de las cuatro notas que estamos usando en este ejercicio y el otro tratará de cantarla. Digamos que su compañero le pide que cante un Do#, trate de escuchar mentalmente el color del Do#, y entonces cante ese tono. Piense cada nota antes de cantar para evitar tensión vocal lo más posible. Toque cada nota después de cantarla para ver que tan exacto ha sido. Haga este ejercicio por dos minutos antes de practicar su ejercicio de identificar notas.

Aquí esta otra pequeña adición a todas las sesiones de practica en el futuro. Cuando comience su sesión de practica, póngase de acuerdo con respecto a que nota va a usar y sin esfuerzo imagínese como va a sonar esa nota. Entonces trate de cantar esa nota sin oír ninguna otra nota. Compruebe quien es correcto, usted o su compañero. No se desanime con esto. Memoria aural solamente puede ser establecida después de que este mas avanzado en los ejercicios y ha desarrollado un buen sentido de color tonal. Si usted trata

de recordar una nota, que no es aun muy clara en su oído, usted no será muy preciso, pero el valor reside en esto: al intentar imaginarse como suena una nota, usted le esta requiriendo al oído que expanda su alcance al practicar como localizar el *color* de esa nota. Al hacer esto cómodamente y sin esfuerzo y *sin preocuparse por errores*, su oído comenzará naturalmente a penetrar más y más en esta nueva dimensión de cómo escuchar.

El tiempo total para este ejercicio es 25 minutos. Practique la parte de identificar la nota de la misma forma como lo hizo en el último ejercicio. También asegúrese de buscar colores en las notas que no puede identificar fácilmente. Escuche inocentemente al *color* – no trate de memorizar que tan “alta” ó “baja” es la nota. Proceda cuando tiene una eficiencia de 95% identificando notas.

### **1. 5 Ejercicio 5**

*Nota: instrumentistas que no están usando un piano en sus sesiones de práctica y que no son capaces de tocar acordes en su instrumento deben saltar al ejercicio 7. Proceda como antes, pero ignore todas las instrucciones con respecto a análisis aural de acordes (parte C de cada*

*ejercicio). Las lecciones, de allí serán por un total de 15 minutos. No practique más de ese tiempo por cada sesión, pero si usted gusta, puede hacer dos prácticas diarias las cuales están separadas por varias horas.*

Comience su sesión escogiendo una nota que solfear. Compruebe si usted es preciso cantando esa nota. Seguidamente, ejecute un ejercicio de solfeo de dos minutos como en el ejercicio 4. Cambie con su compañero por otros dos minutos. El tiempo restante será dividido en dos segmentos de 10 minutos, diez minutos para usted y diez para su compañero. El que está en el teclado debe usar ese tiempo para escuchar activamente.

Toque dos notas cualquiera que ha estado usando en su registro de cuatro octavas. Tóquelas juntas y deje el teclado presionado. El objeto para el que escucha es el de identificar las notas en orden de abajo hacia arriba. Las notas pueden ser tocadas de nuevo si el sonido se apaga antes de ser evaluada. No cante ninguna nota en esta parte del ejercicio. *Solamente escuche.*

### **1. 6 Ejercicio 6**

En vez de cantar notas por dos minutos cada uno, alternese con el compañero identificando una nota cada uno para un tiempo total de cuatro minutos. Este será desde ahora su “calentamiento de solfeo alternado.”

### **1. 7 Ejercicio 7**

La rutina ahora será:

- a- 4 minutos de solfeo alternado. (vea Ejercicio 6). (No se olvide de escoger y cantar una nota antes de comenzar su ejercicio).
- b- 5 minutos identificando notas con Do, Do#, Mib, Fa# y La; intercambie con su compañero

Note la adición del Do# a su lista. Durante su primera sesión pase unos minutos adicionales escuchando el color del Do# dentro del registro de las cuatro octavas. Discuta su color en comparación con otros colores. ¿A que suena mas el Do# en su oído?

**1. 8 Ejercicio 8**

Añada Mi a su lista de notas, utilizando la misma rutina del Ejercicio

7. Proceda con los siguientes ejercicios cuando alcance un 95% de perfección con la parte b y usted sienta que la nota nueva se ha establecido en su oído.

**1. 9 Ejercicio 9**

Añada Sol a su lista.

**1. 10 Ejercicio 10**

Añada Sib.

**1. 11 Ejercicio 11**

Añada Re.

**1. 12 Ejercicio 12**

Añada Fa. Si desea puede alargar el tiempo en sus sesiones hasta 20 minutos.

**1. 13 Ejercicio 13**

Añada Lab.

**1. 14 Ejercicio 14**

Añada Si.

**1. 15 Ejercicio 15**

Todas las notas cromáticas dentro del registro de las cuatro octavas han sido ahora incluidas en sus practicas. El foco ahora es el de expandir su discriminación de colores para incluir todos los “matices” de una nota en una octava. Usted esta familiarizado a este punto con el concepto de que todas las notas suenan lo mismo en todas las octavas, excepto que cada

octava tiene una “sombra” distinta del mismo color. Para distinguir estas octavas, nombraremos cada nota con un nombre diferente. La mas fácil y probablemente la mejor manera es la de simplemente nombrar consecutivamente cada una de las notas cromáticas de abajo hacia arriba. Así, las notas mas bajas serán La1, Sib1, Si1, etc. El Do central será Do4.

Una buena técnica para el ejercicio de identificar notas es la de tocarlas a una velocidad rápida y constante para ver que tan rápido usted o su compañero pueden identificarlas. Si hay alguna que no puede reconocer o que identifica incorrectamente, sáltesela y prosiga. No es necesario decir en cual octava la nota se encuentra cuando esta practicando con velocidad. Esta técnica ayuda a mantener alerta su percepción y puede ser practicada de vez en cuando además de las partes regulares de este ejercicio.

### **1. 16 Ejercicio 16**

Continúe como antes, pero añada una octava en ambas direcciones.  
Toque notas solas frecuentemente en estos extremos.

### **1. 17 Ejercicio 17**

Añada las notas que faltan en el teclado. Estas notas serán “retos para el oído” por un tiempo, pero con practica, usted puede asimilar hasta esas notas graves oscuras.

### **1. 18 Ejercicio 18**

Usted ahora ha cultivado su oído a un alto nivel de discriminación de colores. Los colores que usted escucha para cada nota son funciones constantes de tonalidad. Esto significa que cualquier nota idéntica tiene el mismo color en cualquier instrumento. Aun su oído puede experimentar confusión al percibir estos colores idénticos dentro de las diferentes variaciones infinitas de timbre.

Ahora deberá ampliar u discriminación de colores para incluir percepción de colores de cualquier nota que usted escuche, sea de un instrumento o no.

Una forma de hacerlo es ir al piano, abrirlo y hacer sonar las cuerdas adentro. Notas individuales y acordes completos pueden tocarse de esta manera, dándoles diferentes sonidos con que trabajar su oído. Después de revisar las notas, usted puede revisar tocando las notas de la manera regular.

Escuche a todos los sonidos que usted oye. Siente a sus amigos con sus diferentes instrumentos para que se acostumbre al sonido de los distintos colores tonales en sus instrumentos. Escuche el tono de canciones y piezas, ya sea en la radio, conciertos o grabaciones. Escuche cualquier sonido: campanas de iglesias, silbatos, sirenas, vasos de agua, etc. Al escuchar de esta forma conscientemente, su oído no solo refinara su discriminación de colores, también incrementara su apreciación por las diferentes cualidades del timbre.

El ejercicio mas importante para practicar a este punto es solfeo de notas. Cuando usted puede recordar rápidamente una nota sin escucharla previamente, usted la reconocerá con certeza en cualquier momento que la escuche.

Considérese usted como una persona que ha dominado la técnica de escuchar colores cuando alcance un 95% de precisión en ambas, identificación de notas en cualquier instrumento y canto de notas.

## **2. Las Escalas**

Las notas que hemos estudiado se colocaran en forma sucesiva, en orden de lo grave a lo agudo, empezando con el Do. A esto se le conoce con el nombre de escala musical. La escala esta compuesta por tonos, que es la distancia mayor que hay entre dos notas sucesivas, y por semitonos, que es la distancia mas corta que existe entre dos notas sucesivas.

A cada nota de la escala se le llama grado. Cada nota es un grado diferente y se le nombra en orden de lo grave a lo agudo, así:

Primera nota: I grado

Segunda nota: II grado

Tercera nota: III grado

Cuarta nota: IV grado

Quinta nota: V grado

Sexta nota: VI grado

Séptima nota: VII grado

Cada grado a su vez, recibe el siguiente nombre:

I grado: Tónica.

II grado: Supertonita

III grado: Mediante

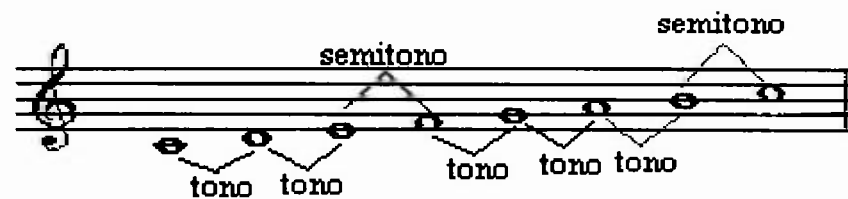
IV grado: Subdominante

V grado: Dominante

VI grado: Superdominante

VII grado: Sensible.

Fig. 1



El ejercicios siguientes buscan fortalecer la entonación y la representación inmediata del sonido:

- tocar diferentes escalas mayores ascendentes y descendentes, percibir su sonido internamente y luego cantarlas.
- escribir escalas mayores, cantarlas y ejecutarlas después.
- ejecutar fragmentos de escalas mayores y decir de cuales se tratan.

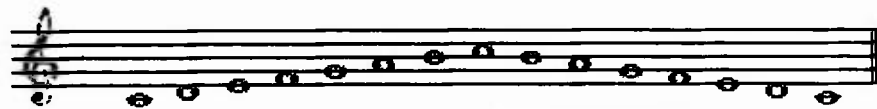
Fig. 2



-otro ejercicio para ejecutar, representar internamente y cantar: tomar de repente cualquier nota como nueva nota fundamental de una escala fragmentaria en modo mayor

a-

Fig. 3a



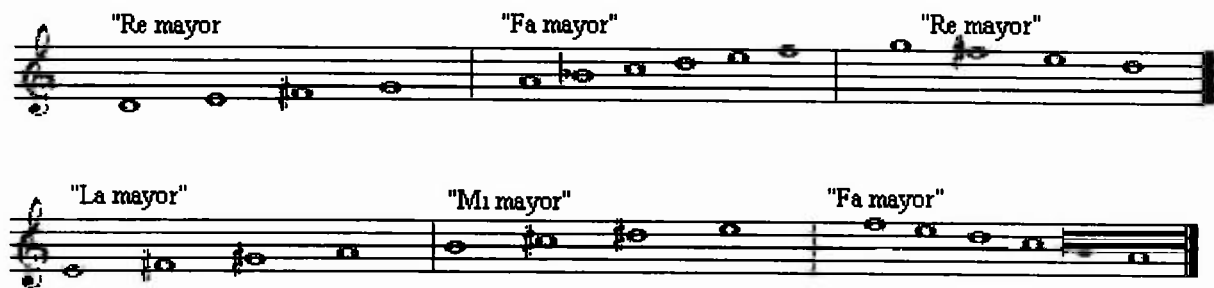
b-

Fig. 3b



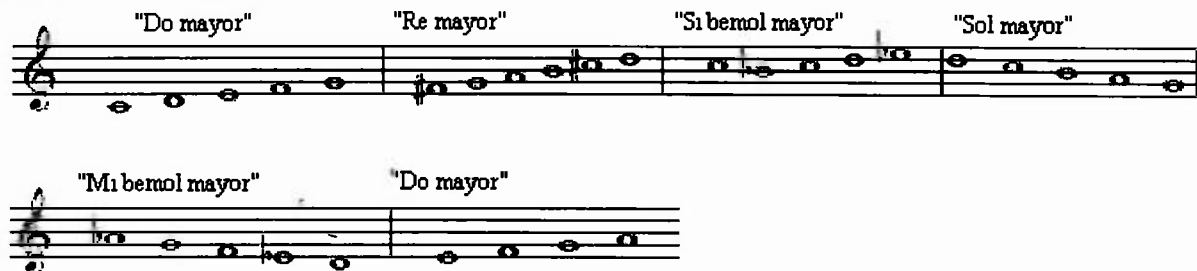
Variante (nueva entrada a voluntad, pero no por la fundamental):

Fig. 4



Variante (con cambio de dirección):

Fig. 5

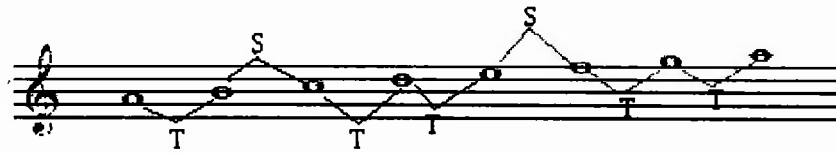


Las escalas menores se derivan de las escalas mayores. Se obtienen bajando tres notas a partir del 1° grado de la escala mayor. Por ejemplo, para encontrar el primer grado de la escala menor de la escala de Do mayor, se cuentan partiendo de Do, tres notas hacia abajo, o sea do, si, la. Esto quiere decir que el primer grado de la escala menor de “Do mayor” es “La”, por lo tanto, la escala menor de “do” mayor es “la” menor.

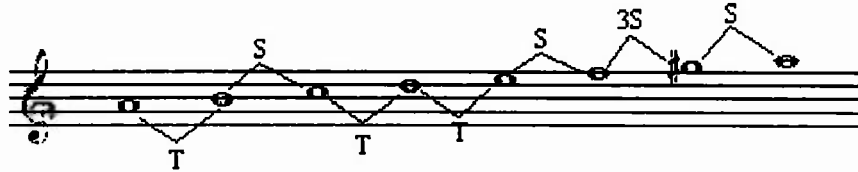
Las escalas menores son tres: La escala menor natural o antigua, la menor armónica y la menor melódica. El orden de los tonos y semitonos de estas escalas es el siguiente: la escala menor antigua tiene semitonos entre el 2° y 3° grado y entre el 5° y 6° grado; la escala menor armónica tiene semitonos entre el 2° y 3° grado, entre el 5° y 6° grado y entre el 7° y 8° grado tiene un tono y medio, o sea un tono y un semitono o tres semitonos.

La escala menor melódica tiene semitonos entre el 2° y 3° grado y entre el 7° y 8° grado cuando va ascendiendo. Pero cuando va descendiendo, los semitonos se encuentran entre el 6° y 5° grado y entre el 3° y 2° grado, al igual que la escala menor antigua.

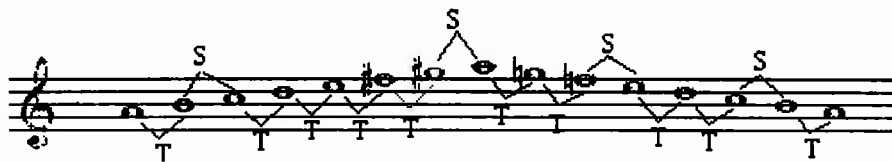
## Escala menor natural o antigua



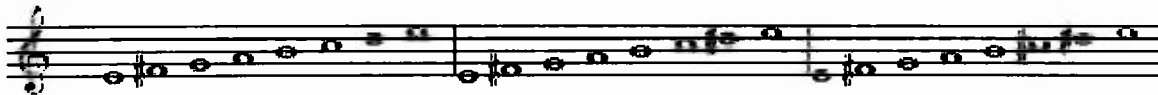
## Escala menor armonica



## Escala menor melodica



Se deberá ejecutar las escalas menores en el piano para ir identificándolas, luego se cantaran y ejecutaran diferentes versiones de las escalas menores en forma ascendentes y descendentes:



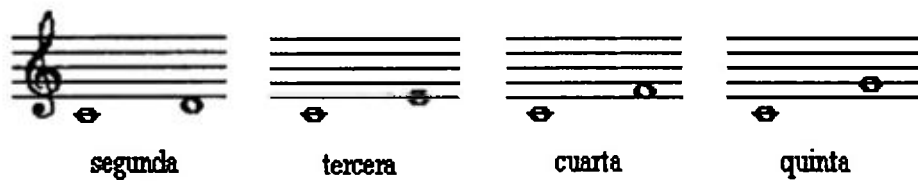
Hacer igual que los ejercicios anteriores, pero combinando escalas mayores y menores.

### 3. Los Intervallos

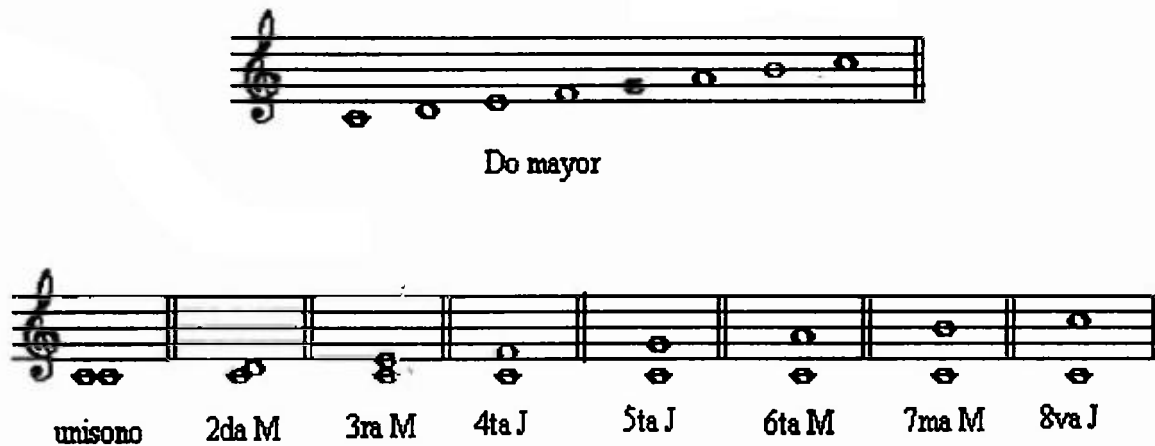
Un intervalo es la distancia entre dos sonidos. Cuando estos sonidos suenan a la vez, la distancia entre ellos es un intervalo armónico. Si los dos sonidos se escuchan uno después de otro, la distancia es un intervalo melódico.



El nombre de los intervallos consta de dos partes: el general, que se obtiene contando las líneas y los espacios entre cada nota:



el nombre específico es aquel que indica que tipo de tercera, sexta, etc. Es en determinado momento y se obtiene refiriendo a una escala mayor comenzando por la nota más grave de dicha escala. Por ejemplo, si la nota superior del intervalo coincide con una nota de la escala, el intervalo se llamará mayor, con excepción de las cuartas, quintas y las octavas, que se les llamará justas.



Si la nota superior no coincide con una nota de la escala, el intervalo será entonces así: si tiene el mismo nombre general, pero con un semitono menos, se llamará menor. Si a uno mayor o uno justo se le agrega un semitono, se le nombrará aumentado y si a un intervalo menor o a uno justo se le elimina un semitono se llamará disminuido.



Un intervalo mas grande que una octava se llama intervalo compuesto.

Para calcularlo se debe restar la octava y se mide el intervalo restante.

Los intervalos se pueden invertir. Para hacerlo se eleva a una octava la nota grave o la aguda, dando el mismo resultado. De las inversiones se obtienen los siguientes resultados:

Un unisono da una octava y viceversa;

Una segunda de una séptima y viceversa;

Una tercera da una sexta y viceversa;

Una cuarta da una quinta y viceversa.

En cuanto a su nombre específico:

Un intervalo mayor se convierte en uno menor y viceversa;

Un intervalo aumentado se convierte en uno disminuido y viceversa;

Un intervalo justo permanece justo.

Para practicar los intervalos, haremos los siguientes ejercicios:

1- Tocar una nota mantenida en una tesitura cómoda para uno. A partir de esta, cantar diferentes intervalos hacia arriba y hacia abajo. Luego controlar con el instrumento:



2- Hacer lo mismo pero a partir de notas que cambien rápidamente:



3- Tocar un intervalo a voluntad. Cantar la nota superior o la inferior. A partir de esa nota, cantar un intervalo elegido libremente, controlarlo, volver a tomar la nota superior o inferior, y así sucesivamente:



## **CAPITULO III**

### **PERCEPCION ARMONICA**

## 1. Tríadas

La combinación de tres o mas intervalos armónicos forman un *acorde*.. Al acorde básico se le conoce como *tríada*, que consiste en un grupo de tres notas que se obtienen superponiendo una tercera sobre otra.

Independientemente de su disposición, a los tres factores de la tríada se les conoce con el nombre de *fundamental*, *tercera* y *quinta*.

Fig. 15



Hay diferentes tipos de tríadas. Las tríadas construidas sobre los grados de una escala varían no solo en altura, sino también en la cualidad de su sonido. La razón es que si bien las tríadas se forman mediante terceras, algunas de estas terceras son mayores y otras son menores. Al combinarse producen cuatro tipos de tríadas.

Al construir tríadas sobre una fundamental dada, encontramos que:

Una tercera mayor mas una tercera menor forman una *tríada mayor*.

Una tercera menor mas una tercera mayor forman una *tríada menor*.

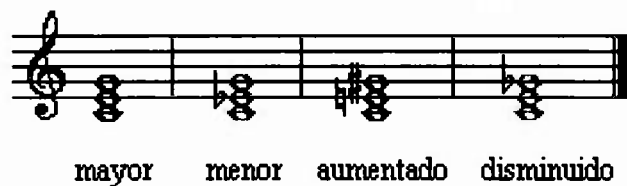
Una tercera mayor mas otra tercera mayor forman una *tríada aumentada*.

Una tercera menor mas otra tercera menor forman una *tríada disminuida*.

Entre la fundamental y la quinta de una tríada mayor o de una tríada menor hay un intervalo de quinta justa.

Entre la fundamental y la quinta de una tríada aumentada hay un intervalo de quinta aumentada; y de una tríada disminuida, una quinta disminuida..

Fig: 16



Cuando una tríada tiene su fundamental como nota mas grave se dice que esta en *estado fundamental*.

Una tríada con la tercera como nota mas grave esta en *primera inversión*.

Una tríada con la quinta como nota mas grave esta en *segunda inversión*.

Cada grado de la escala puede servir como fundamental de una tríada, o sea, que se puede construir una tríada utilizando cualquier grado de la escala como su fundamental. Las tríada que se forman así se nombran con los mismos nombres y los mismos números romanos que sus respectivas fundamentales.

Fig. 17



Todas las tríadas que tienen la misma fundamental se identifican con el mismo número romano, independientemente de que el acorde esté en estado fundamental o invertido.

Para estudiar las tríadas, haremos los siguientes ejercicios. Cantar tríadas mayores y menores ascendentes y descendentes.

Fig. 18



Hacer lo mismo, pero en forma seguida:

Fig. 19



Ahora con la nota de enlace mas alejada:

Fig. 20



Una sola y misma nota como fundamental, tercera y quinta de una triada mayor (Fig. 21a) y menor (Fig. 21 b); primero una después de la otra; después, combinándolas rápidamente;

Fig. 21a





Representarse interiormente una tonalidad determinada en su carácter sonoro: controlar esa representación con el piano.

Tocar también una tonalidad, por ejemplo, Re mayor, representarse primero interiormente otra cercana (Sol mayor) o alejada (La bemol mayor), y ejecutarlas al piano después.

Tocar un acorde tríada mayor o menor en posición fundamental en un registro cómodo para la voz. Sobre ese acorde (repetido continuamente) cantar otras notas a voluntad:

Fig. 23



También representarse solo mentalmente esas notas, y controlar esa representación con el instrumento .



originaron así. La séptima apareció primero como una nota melódica, extraña a la armonía. Luego, la triada mayor sobre el V, con la inclusión de la séptima desde la fundamental, vino a formar parte del vocabulario armónico, combinación que llamamos acorde de séptima de dominante, o V7.

Para aprender el sonido de este acorde, se tocara primero en el piano. Luego se tocaran una a una para cantarlas:

Fig. 25



A continuación cantar y resolver la tercera y la séptima:

Fig. 26



Emplear una misma nota alternativamente como nota fundamental, tercera, quinta y séptima de un acorde de séptima de dominante:

Fig. 27



Elaborar cadenas de acordes de séptima de dominante en donde la nota final se convierte en un intervalo a voluntad de un nuevo acorde de séptima de dominante:

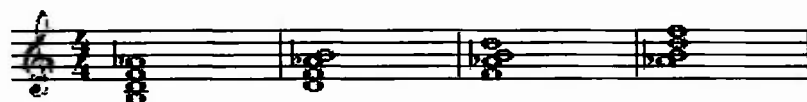
Fig. 28



### 2.3 Acorde de séptima disminuida

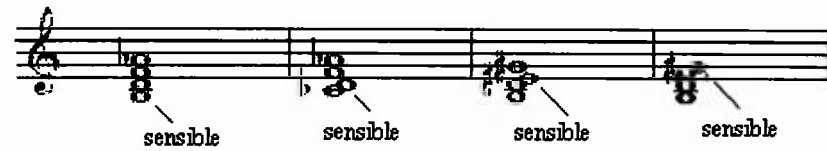
Este acorde es el mas ambiguo de todos. Todas las terceras son menores, y la inversión de la séptima disminuida, la segunda aumentada, es el equivalente enarmónico de la tercera menor en nuestro sistema temperado. El intervalo de quinta disminuida tiene un sonido equivalente en su inversión, la cuarta aumentada. Por tal motivo, el oído no puede distinguir entre los factores de un acorde de séptima disminuida hasta que su resolución muestra cual es su sensible. Este acorde y todas sus inversiones tienen la misma sonoridad.

Fig. 29



En cuanto al aspecto enarmónico, la misma séptima disminuida se puede escribir de cuatro maneras diferentes, tomando cada nota sucesivamente como sensible.

Fig. 30

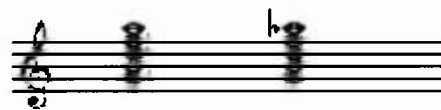


Para estudiar el acorde de séptima disminuida, se deberán elaborar ejercicios similares a los que se utilizaron para estudiar el acorde de séptima de dominante.

### 2.3 Acordes de novena, oncena y trecena

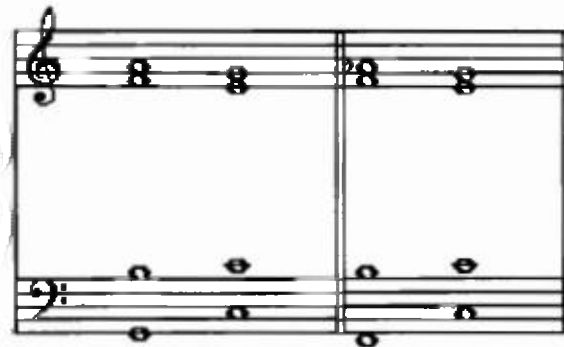
El acorde completo de novena, en sus dos formas , mayor y menor, son menos utilizados que los acordes incompletos de esta misma especie.

Fig. 31



La utilización de este acorde de cinco notas en un ejercicio a cuatro voces requiere de la omisión de un factor. Este suele ser la quinta, que desde el punto de vista contrapuntístico es menos importante que los otros componentes del acorde, ya que no presenta tendencias melódicas fuertes, y cuya omisión no parece afectar a la característica sonoridad del acorde de novena.

Fig. 32



Ahora se cantara partiendo de una nota, acorde de séptima disminuida (a); acorde de séptima y novena de dominante con la quinta (b), y sin ella (c), con una novena menor y mayor; diferentes acordes de séptima (d,e,f):

Fig. 33



Elaborar y tocar ejercicios que contengan acordes de novena, pero omitiendo la quinta. Después de tocarlos, escuchar interiormente el sonido de la quinta. Controlarlas con el piano u otro instrumento.

### 3. Cadencias

La cadencia es para la música lo que el punto y aparte o punto final es para la gramática. O sea, la cadencia sirve para cerrar o terminar todo un pensamiento musical.

La cadencia es en conclusión, un conjunto de dos o mas acordes que cierra toda una idea musical.

Según el numero o cantidad de acordes que forman una cadencia, se divide en *simple* y *compuesta*. Es simple cuando esta formada por dos acordes;

Compuesta cuando esta formada por tres o mas acordes.

La cadencia simple, a su vez, se divide en *autentica o perfecta y plagal*.

Es autentica o perfecta cuando se forma con un acorde de V grado fundamental o invertido o un acorde de VII grado fundamental o invertido y un acorde de Ier grado, también fundamental o invertido. Es plagal cuando se forma con un acorde de IV grado fundamental o invertido y un acorde de Ier. Grado en las mismas condiciones.

Tanto la cadencia autentica o perfecta, como la plagal, se dividen a su vez, en perfectas e imperfectas.

Para que una cadencia autentica o plagal sea perfecta, se requieren las siguientes condiciones: Que los dos acordes que las constituyen se encuentren en estado fundamental, y que el 2º acorde se encuentre preferiblemente en el primer tiempo del compás, y que el 2º acorde se encuentre en posición de 8º. Cualquiera de estas condiciones que faltare, hará que la cadencia se convierta en imperfecta.

Fig. 34

Cadencia autentica:

Perfecta Perfecta Imperfecta Imperfecta id

Fig. 35

Cadencia plagal

Perf

6 6 6 6 6  
4 4

Se deberán escribir diferentes ejemplos de ejercicios con cadencias, ejecutarlos en el piano para ir escuchándolos y luego tocarlos en diferentes tonalidades. También, a partir de un sonido inicial dado, representarse interiormente un tipo de cadencia determinada, tocarla, hallar interiormente su progresión, y tocarla.

Otro ejercicio: Tomar ejemplos de cadencias. Analizar los acordes y sus progresiones con todo el cuidado posible, de acuerdo con el nivel de conocimiento de cada uno.

Ejecutarlos a continuación en audición interna.

Tocarlos para controlar la representación auditiva interna.

Leerlos de nuevo, pero sin acompañamiento instrumental.

Volver a tocarlos.

Tocarlos en otras tonalidades.

Aprenderlos y escribirlos de memoria, enteros o en parte.

#### **4. Modulación**

Parte de nuestra concepción de tonalidad es la idea de que una pieza musical esta en una determinada tonalidad, lo que implica que esa tonalidad

define una sola tónica para la pieza. Sin embargo, los compositores pararon haber estado de acuerdo en que resulta poco atractivo para una pieza musical permanecer en una sola tonalidad, a menos que la pieza sea muy corta. Casi todas las composiciones incluyen notas que no pertenecen a la escala diatónica básica y por lo menos un cambio de tonalidad, lo que significa la adopción de un centro tonal diferente, al cual se deben referir todas las otras notas.

El proceso que implica el cambio de un centro tonal por otro se llama modulación. La modulación representa la condición dinámica de la tonalidad. La palabra implica que hay una tonalidad en la que comienza la pieza musical, una tonalidad diferente a la que progresa, y un proceso mediante el cual esto se lleva a cabo.

La modulación es por tanto, un aspecto de la forma musical. Es un elemento de variedad, y también de unidad, cuando el equilibrio entre las tonalidades se emplea como recurso para mantener la tonalidad principal. Por ejemplo, decimos que la tercera sinfonía de Beethoven esta en Mib mayor, y mientras es obvio que el primer movimiento comienza y acaba con la tríada de Mib mayor y mantiene la armadura de tres bemoles en casi todo

el movimiento, también es obvio que gran parte del mismo esta formado por música que no utiliza la escala de Mib mayor. Esto quiere decir que Mib mayor es la tonalidad general del movimiento, dentro de la cual están comprendidas todas las otras tonalidades que aparecen, ya sean tonalidades muy cercanas como Sib mayor o lab. mayor, o tonalidades relativamente mas lejanas como mi menor.

Para comprender y estudiar las modulaciones, se harán los siguientes ejercicios: Se deberá escuchar diferentes obras o piezas musicales, poniendo atención en los cambios de tonalidad y analizar que produce dicho cambio. Luego también se deberá escuchar piezas musicales, pero ahora con la partitura para ir captando, tanto de oído como en forma visual el proceso de la modulación.

Luego se hará lo siguiente: Con una melodía o canto dado, y de acuerdo con el conocimiento que se tenga en cuanto a las formas de modulación, armonizar dicha melodía en diferentes formas que esta pueda sugerir.. Por ejemplo:

Línea melódica o canto dado:

Fig. 36



Esta melodía puede ser considerada íntegramente en la menor, y como tal armonizado en la siguiente forma:

Fig. 37

la menor

Musical notation for Fig. 37, showing the melodic line from Fig. 36 harmonized in A minor on a grand staff. The piece is in 4/4 time. The label "la menor" is written above the first measure. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is written in the bass clef. The melody consists of eight measures, with the final measure being a whole note G5. The accompaniment consists of chords and single notes in the bass line.

Sin embargo, interpretando los semitonos diatónicos que aparecen en el quinto compás y entre el penúltimo y último compás, podremos

considerar a los cuatro últimos en la tonalidad de Do mayor, que resultaría mas lógica debido a la marcha ascendente del ultimo semitono, que anuncia con toda claridad una sensible ascendente que resuelve a la tónica.

Fig. 38

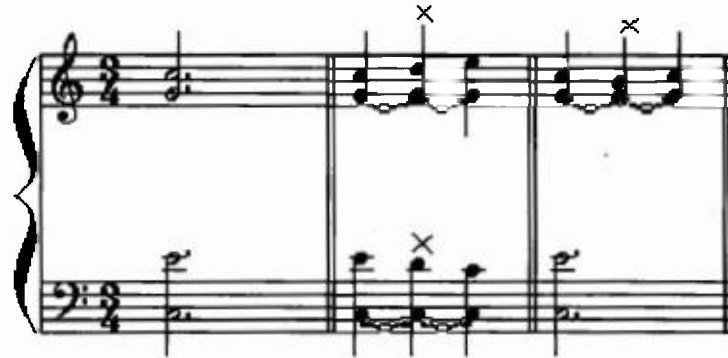


### 5. Adornos y notas extrañas

Los adornos armónicos son notas que se agregan a los sonidos que forman los acordes, con el fin de dar mayor variedad y belleza a la composición.

Los sonidos que forman o componen el acorde reciben el nombre de *Notas o sonidos reales*. Todas aquellas notas que resulten extrañas a los mismos se llaman *Adornos o notas extrañas*. Ejemplo:

Fig. 39



Las notas Do – Mi – Sol – Do son sonidos reales porque constituyen el acorde perfecto mayor.

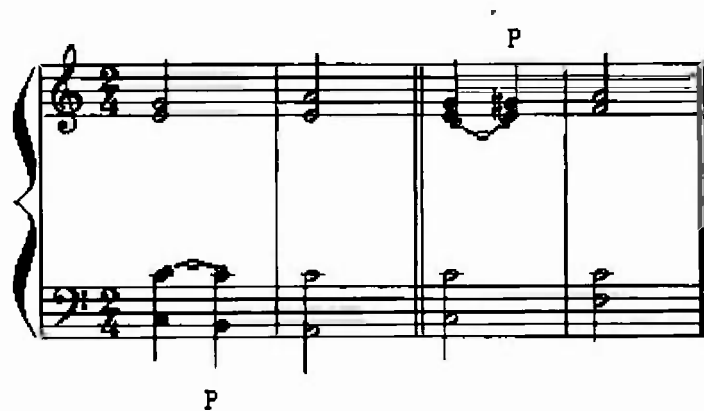
Las notas *re* y *si* son extrañas al acorde Do – Mi – Sol – Do, por lo tanto son adornos armónicos.

### 5.1 Notas de paso

Las notas de paso son adornos armónicos que unen por grado conjunto sonidos reales separados como mínimo por una segunda mayor. Si las notas de paso proceden por semitono cromático, recibirán el nombre de notas de paso cromáticas; si proceden por semitono diatónico o por tono, se llaman notas de paso diatónicas.

Las notas de paso se pueden emplear en todas las voces, incluso en diferentes voces al mismo tiempo.

Fig. 40

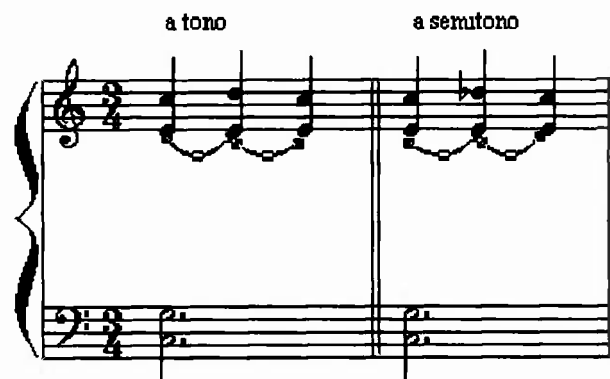


## 5.2 Bordaduras

Son notas de adorno que se colocan un grado arriba o debajo del sonido real, precedidos y seguidos por este. De acuerdo a su colocación, encima o debajo del sonido real, las bordaduras son superiores o inferiores. La bordadura superior puede estar separada del sonido real por un tono o un semitono; en general, respeta el intervalo que ofrece la escala.

La bordadura inferior prefiere encontrarse separada del sonido real por un semitono, aunque la escala proporcione un tono. Puede separarse, sin embargo, de un tono, siempre que la escala ofrezca este intervalo.

Fig. 41



### 5.3 La Apoyatura

Es una nota de adorno que precede al sonido real, resolviendo en el por grado conjunto, tono o semitono. La apoyatura se puede tomar desde un sonido real o de cualquier sonido de adorno.

Una apoyatura es una bordadura a la que le falta el sonido real que la precede. Es también un retardo sin preparación y con resolución ascendente y descendente.

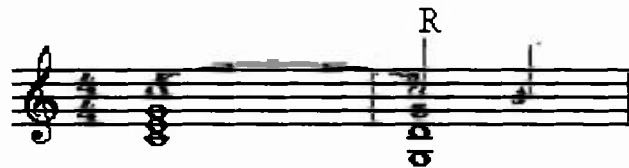
Fig. 42

The musical notation for Fig. 42 is presented in a grand staff with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The notation is divided into four measures by vertical bar lines. Above the first measure is the label 'Bordadura', above the second 'Apoyatura', above the third 'Retardo', and above the fourth 'Apoyatura'. In the first measure, the treble staff has a quarter note G4 and the bass staff has a bass clef with a sharp sign. In the second measure, the treble staff has a quarter note F#4 and the bass staff has a bass clef with a sharp sign. In the third measure, the treble staff has a quarter note G4 with a fermata, and the bass staff has a bass clef with a sharp sign. In the fourth measure, the treble staff has a quarter note G4 and the bass staff has a bass clef with a sharp sign.

### 5.4 El Retardo

El retardo es un sonido perteneciente a un acorde, que se prolonga hasta el siguiente, formando en este ultimo, una nueva combinación disonante o consonante. El retardo se forma sobre el tiempo fuerte o sobre la fracción fuerte de un tiempo débil, pero rítmicamente es débil con respecto a la nota que lo prepara, a causa de la ligadura.

Fig. 43



Para aprender a percibir cada una de estas notas extrañas o adornos armónicos, se deberán escribir diferentes ejercicios que contengan cada uno de los adornos estudiados luego, deberá tocarlos, se pondrá mayor atención en los adornos, después se cantaran, como también se podrá percibirlos en audición interna.

## **6. Frases Homofónicas**

En la audición de las frases homofónicas, se procede al revés que la de las frases polifónicas. Si en las primeras hay que captar el acorde al mismo tiempo que la línea, en estas últimas hay que seguir la línea en simultaneidad con el acorde: Por un lado, hay que captar cada acorde como unidad sonora inmediata; por el otro, junto con las combinaciones de acordes hay que captar también los procesos lineales, es decir, los movimientos horizontales de las voces, de acorde a acorde.

### **6.1 Composiciones homofónicas**

Para estudiar esto, se deberá escuchar composiciones homofónicas de la época medieval u otras por el estilo, y:

Tocarlas.

Cantando algunas de las distintas voces al tocar.

Cantando cada una de esas voces, pero evitando al tocar su ejecución respectiva.

Haciendo practicas de escritura para consolidar la representación interna: escriba aparte la voz alta de las mismas piezas que este estudiando; desarrolle las cuatro voces; tóquelas; compárela con el original tocándolas y cantándolas.

## **6.2 Corales de J. S. Bach**

Trabajar uno o mas corales, de acuerdo a la siguiente secuencia:

Cante con la partitura el soprano y el bajo.

Toque juntas las voces exteriores a fin de captar con el oído la simultaneidad de las voces.

Cante con la partitura el contralto y el tenor.

Toque al mismo tiempo las cuatro voces del coral y ejecútelas después interiormente en forma de conjunto sonoro y proceso conjunto.

Volviéndolo a tocar a cuatro voces, concéntrese sucesivamente por separado en cada una de ellas, de manera que resalte en relieve.

Cante también una de las voces, omítase entonces su ejecución instrumental respectiva.

Una vez recorrido de esta manera muchas veces el coral, escríbalo entero, o por partes, de memoria., y cuando puedan hacerlo sin problema, lo anotan y lo tocan transportado.

## CONCLUSIONES

Luego de finalizar este trabajo y en base a lo expuesto en el, llegamos a las siguientes conclusiones:

1. Todos podemos llegar a tener un excelente nivel de percepción musical.
2. Este nivel se conseguirá con buen entrenamiento.
3. El entrenamiento debe ser diario.
4. En dicho entrenamiento se proporcionaran técnicas y recursos adecuados.
5. Las técnicas y recursos deberán ser aplicadas desde lo básico.
6. Se utilizara una metodología que contenga, de manera integral, elementos de teoría, solfeo y percepción.
7. Aprender a reconocer el sonido de cada nota es lo fundamental, ya que esto facilitara el estudio de las escalas, intervalos, arpeggios, etc.
8. El desarrollo del “oído interno”, es decir, tener en la mente el sonido, ya sea de una nota, escala, acorde, etc. antes de escucharlo, es un factor de gran ayuda en el entrenamiento audio perceptivo.
9. Escuchar canciones, piezas musicales u obras de grandes maestros, sirve para aumentar nuestra capacidad audio perceptiva.

10. Los conceptos aprendidos deben ser reforzados con métodos visuales y auditivos. Por ejemplo, si se está estudiando acordes de séptima de dominante, se analizarán partituras y se escucharán piezas que contengan dicho acorde
11. Los ejercicios de percepción deben ser realizados tantas veces sea necesario hasta lograr su dominio. No se debe pasar a otro nivel más avanzado si no se ha dominado el primero.
12. El estudio de la percepción requiere de tiempo y dedicación, pero sobre todo, de mucha paciencia.

## **RECOMENDACIONES**

Conforme a todo lo presentado queremos hacer las siguientes recomendaciones:

1. Se debe dar mayor importancia al estudio de la percepción musical.
2. Darle seguimiento al avance obtenido en materia de percepción musical (la implementación, en el nuevo plan de estudio, de las asignaturas Lectura Musical, Solfeo y Percepción).
3. Adquirir metodología actualizada referente a este tema.
4. Realizar pruebas diagnosticas en nuestras clases para detectar el nivel de cada estudiante.
5. Crear conciencia en el estudiantado de que el estudio de la percepción es importante para su desarrollo integral como músico, ya sea, como instrumentista o como educador musical.
6. Prestar mucha atención y dedicación al estudio de las notas (sonido, color, timbre, etc.).
7. Desarrollar la percepción interna o el “oído interno”.
8. Complementar los conceptos aprendidos con ejercicios de lectura y audición.
9. Mantenerse en la practica de un ejercicio hasta dominarlo, antes de pasar a otro mas avanzado.

10. Desechar el aprendizaje “de memoria”, sobre todo en lo que a ejercicios de percepción se refiere.
11. El estudiante no debe conformarse con la enseñanza que se le da en el aula; debe investigar y obtener mayor información que le ayude a ampliar su conocimiento.
12. Señalarle a los estudiantes que no existe “formula mágica” para tener buen oído musical. Se requiere de estudio y esfuerzo para lograrlo.

## ANEXO N° 1

### HINDEMITH Y EL DICTADO REPORTAJE

*(El presente reportaje ha sido elaborado en base a párrafos extraídos del famoso libro “Adiestramiento Elemental Para Músicos”. Pertenece mas precisamente al prologo de la segunda parte, que el autor realizara a la primera edición aparecida en 1946. Veremos ahora el pensamiento directo, frontal y severo de este gran educador).*

#### **¿El dictado musical es una materia importante?**

[...] Tal como esta incluido en el programa de nuestros conservatorios, es decir, como un curso separado, sin relación con otras materias de mayor importancia, es, a mi entender, una parte absolutamente inútil de la enseñanza musical.

#### **¿El acierto en un dictado es prueba de talento?**

[...] Músicos excelentes suelen ser incapaces de escribir ejemplos de dictados aun relativamente sencillos, mientras es frecuente que músicos de calidad inferior reproduzcan con facilidad dictados complicados. Esto demuestra que la capacidad para acertar con un dictado no es un indicio

seguro del grado o calidad de un talento musical; lo mismo que la memoria de las cifras, el don de imitación o el sentido de la dirección no son elementos esenciales de criterio para la inteligencia general. Por otra parte no puede negarse que la ausencia completa de tal capacidad no sea, en última instancia, un indicio desfavorable del estado de una instrucción musical. Es pues preciso desarrollarla -no importa cual sea su monto o calidad- hasta el máximo, tanto como han de desarrollarse las demás partes del saber musical. (Esto no justifica de ninguna manera un curso separado de dictado, que se estira durante un año y aun más).

### **¿Cómo concibe el empleo inicial del dictado musical?**

[...] La manera más razonable de utilizar el dictado es combinarlo con otras actividades musicales y aplicarlo o consolidar el desarrollo general. La comprensión de frases rítmicas, de progresiones armónicas y líneas melódicas puede ser fácilmente comprobado con el dictado del material correspondiente. No es sólo esta una de las tantas maneras con las que un profesor puede seguir los métodos del alumno para captar y resolver problemas, pero esta actividad combinada hace también más agradable un curso que de otro modo es especialmente árido, desagradable y tedioso.

## **2¿ Qué ocurre, desde una argumentación más teórica, en una clase de dictado?**

[...] En una clase cada individuo tiene su ritmo propio, su método personal de capacitación. Pero, a pesar de esta gran variedad, hay sólo dos métodos esencialmente diferentes: las dos maneras que los oyentes adoptan para percibir y comprender la música. Un grupo capta la impresión general de una estructura y por medio de reflexión analítica posterior con la ayuda de percepciones repetidas del mismo material o de conclusiones basadas en la memoria o en la lógica, descubre y agrega las partes constituyentes, completando así literalmente la forma musical preestablecida.

No es menos importante el otro método que agrega gran cantidad de impresiones auditivas aisladas hasta que se reconstruya la forma completa, en síntesis, en la mente del que escucha.

Un músico experimentado nunca confiará en uno u otro de estos dos métodos únicamente; los asociará siempre para emplear en el momento oportuno (consciente o intuitivamente) aquel que le dé mayor impulso.

Al dictar los ejercicios el profesor debe tener en cuenta ambos métodos de acercamiento. Debe saber cual de ellos desea subrayar con cada ejemplo y debe informar a la clase sobre sus intenciones.

**Háblenos un poco de la práctica del dictado.**

[...] La capacidad del alumno para percibir ante todo el contorno de un ejemplo será fomentada dictando en un movimiento rápido y por medio de repeticiones frecuentes del ejemplo completo. Al dictar líneas melódicas es aconsejable dejar que el alumno simbolice gráficamente su curso con un trazo continuo de lápiz, antes de escribirlas con notas. Una vez que la primera impresión vaga esté asentada, se fijarán los puntos capitales del ejemplo, tales como el comienzo y el final, culminación, notas o ritmos importantes y luego se completarán las partes remanentes. Con el desarrollo de la experiencia el número de ejecuciones repetidas irá decreciendo gradualmente.

Las ejecuciones de movimiento rápido con pocas repeticiones (el número de éstas será anunciado por adelantado) sirven de prueba para la creciente rapidez de percepción. De un número reducido de ejecuciones, digamos de cinco, el alumno no podrá percibir más que una impresión vaga de los ejemplos y recién más tarde será capaz de captar la mayor parte del contenido de ese número de repeticiones. Es conveniente hacer frecuentes preguntas entremezcladas sobre la denominación de sonidos determinados, el valor de las notas, etc., con el fin de intensificar la atención del alumno.

### **¿ Puede explayarse respecto del segundo método enunciado más arriba?**

[...] Para desarrollar el segundo método auditivo detallado se recomienda desmenuzar al principio los ejemplos en fragmentos pequeños (compases, motivos); más aún: en ejercicios coordinados, la estructura rítmica puede, al principio, ser dictada separada de la línea melódica, hasta que el alumno sea capaz de captarlas juntas. También aquí puede hacerse hincapié en la velocidad más que en la exactitud, por medio de la modificación del movimiento del dictado como el número de repeticiones.

Los alumnos deberán además usar el pizarrón, corregidos y vigilados continuamente por sus compañeros, y se turnarán para sustituir al profesor al cantar o ejecutar los ejemplos que los otros alumnos escribirán bajo su dictado. Esta y otras variantes agregarán vida y riqueza a la parte dictada de este método y conducirán eficazmente al alumno a completar su musicalidad.

### **¿Existen dos “ oídos” para un mismo dictado?**

[...] Si bien el profesor debe insistir en la más estricta prolijidad, tanto de los ejemplos dictados como sobre su grafía, deberá en cambio, ser algo

indulgente en lo siguiente: no contará como errores las pequeñas variantes del ejemplo dictado si no son más que interpretaciones diferentes de una impresión auditiva. Así, con frecuencia, una nota con puntillo puede ser representada en el trabajo del alumno reducida a una nota con un silencio en vez de llevar el puntillo de aumentación, podrán usarse en vez de corchetes y viceversa, y hasta puede permitirse ocasionalmente una ortografía ambigua.

**¿Cuál será una de las claves para el trabajo grupal?**

[...] En todos los cursos de dictado el mayor peligro consiste en que éstos fácilmente degeneran en una especie de competencia . Nada es tan insensato como asociar metas musicales con la idea de rivalidad mental y hasta con una especie de acertijo infantil. Cuanto más alto mantenga el profesor el nivel de los ejercicios dictados en la clase, tanto mejor servirá sus propósitos artísticos.

## ANEXO N° 2

### OÍDO PERFECTO Y OÍDO RELATIVO

Por: David Burge

En algún momento u otro, cada músico encuentra el reto de desarrollar su oído. Los estudiantes de música generalmente pasan por al menos dos a cuatro años o más de clases de entrenamiento de teoría musical /entrenamiento del oído. El joven guitarrista que se enseña a sí mismo también practica para volverse adepto a asimilar material de oído. La ventaja usualmente adquirida por estos esfuerzos se llama *oído relativo*.

Oído relativo es la habilidad de comparar rápidamente el sonido de dos notas para determinar la distancia que las separan, o su *intervalo*. La teoría musical clasifica el espacio entre dos notas como una relación de intervalo específico. Note que el nombre de un intervalo es dependiente de cómo las notas están nombradas. (ejemplo: Fa# o Solb), pero la distancia real entre las notas puede ser la misma. Por ejemplo, Fa# es enarmónico con Solb porque es en realidad una letra distinta de la misma nota, así es que a

pesar que decimos teóricamente que Fa# es una cuarta aumentada desde el Do y que Solb es una quinta disminuída desde el Do, la distancia real desde el Do es la misma para ambas notas.

El oído relativo se basa en relaciones. Un músico con tonalidad relativa se ha familiarizado tanto con todos estos intervalos que él o ella puede evaluar relaciones entre acordes y notas solas. Si tocando un La y un Do#, él puede decir que esto comprende un acorde de tercera mayor, o dado un La él sería capaz de cantar el Do# al localizar la distancia de una tercera mayor.

Al principio cuando uno está desarrollando tonalidad perfecta, los músicos generalmente hacen uso de mnemónicos para recordar como suena cada intervalo. Una canción familiar con un intervalo particular puede ser usada para así recordar el intervalo más tarde. Las dos primeras notas de “My Bonnie Lies Over the Ocean” contiene una sexta mayor y la segunda y tercera nota de “Taps” es una cuarta justa. Un buen ejercicio es el de pensar en una canción que cubre cada intervalo. Entonces, cuando ese intervalo es escuchado, puede relacionarse y así, al nombre del intervalo.

El intervalo más difícil de aprender a cantar es la cuarta aumentada, el llamado “diablo de la música,” el cual era estrictamente tabú en cantos cristianos antiguos. La cuarta aumentada también puede ser llamada quinta disminuída o *trítono*, el segundo nombre porque es un intervalo de tres notas completas. Domine este sonido bien para que no lo engañe!

Músicos que al principio están aprendiendo el oído relativo a veces se quejan que no pueden pensar en una pieza o canción con un sonido de trítono obvio. En realidad, si usted escucha cuidadosamente, se dará cuenta que ese intervalo es una parte integral de la música desde el periodo barroco hasta el presente, y comúnmente se nota en trabajos modernos y partituras de películas y televisión. En las pistas de sonido de la serie *Stars Wars* hay una frase corta repetitiva en la cual la primera y última nota constituyen una cuarta aumentada. También, la estructura armónica generalmente tiene conflicto con acordes mayores en un trítono.

Muchos músicos creen por error que un buen oído relativo es oído perfecto aún no perfeccionado, esto es, que el oído relativo es cierto grado de oído perfecto. A través de nuestro análisis, debe quedar claro que oído relativo y oído perfecto son *funciones completamente separadas* de

percepción aural. Oído relativo es una clase de experiencia de audición “horizontal”. Al desarrollar la habilidad para reconocer relaciones entre notas, el oído relativo examina la superficie de la percepción aural para así adquirir la capacidad de juzgar a ese nivel. El oído perfecto es más como una forma de escuchar “vertical,” penetra profundamente *dentro* del sonido de notas individuales a un delicado nivel de experiencia que no es notado por la mayoría de los oídos. Abrir el oído a la percepción de colores tonales es, en esencia, una expansión de la percepción musical.

Para el oído completamente desarrollado, ambos, oído relativo y oído perfecto deben estar vivos: uno no puede reemplazar al otro. Ambos tienen roles únicos y de gran valor en la experiencia musical, y en sus formas desarrolladas las dos aumentan la experiencia musical de uno desde sus propios niveles.

Algunos músicos con un oído subdesarrollado discuten que el oído relativo es todo lo que se necesita, y de hecho, dicen que ellos ni siquiera desean tal percepción “perfecta” porque se convertirían en personas “muy sensibles” a pequeñas e inevitables discrepancias de afinación. Este razonamiento, por supuesto, no tiene base, y la mayoría de las veces, revela

tal frustración del músico y falta de entendimiento de cómo desarrollar un oído perfecto. Aquellos que han tratado sin éxito de desarrollar un oído perfecto han fallado porque muchos músicos han tratado de “memorizar” una nota sin sensibilizarse a su color. Una nota no se quedará permanentemente en la memoria a menos que la misma perciba alguna cualidad que las distinga de las otras notas, y esta cualidad es su color. Además, el que escucha colores no “sufrir” de un oído “muy bueno”, él acepta inconsistencias de afinación como las aceptaría cualquier otro músico.

Otra clase de argumento en contra del oído perfecto es uno relacionado con un supuesto incidente en donde un conocido músico se le requirió que transportara una pieza a primera vista debido a consideraciones orquestales, y al hacerlo, penosamente se confundió porque la música “sonaba totalmente mal” en el nuevo tono. Si una situación como esta se ha presentado, solamente puede haber sido debido a la falta de habilidad del músico al transportar o al poco desarrollo del oído relativo.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians (1980 Mc Millan Publisers Limited) comenta acerca de esta clase de mal entendidos con respecto al oído perfecto:

*“Argumentos de que el oído perfecto es de dudoso valor a un músico (particularmente a uno envuelto en transposición) nos impacta como si la gran mayoría de gente con ceguera al color fuera a decirle a la minoría de la gente con vista normal que aunque fueran a ser pintores, la visión a colores es más problemática que beneficiosa. De hecho, es menos sorprendente los pocos que la poseen con relación a los muchos que no la tienen”.*

El desarrollo del oído perfecto solamente es más deseable que el oído relativo. Hasta un pequeño sentido de oído perfecto captura un territorio más ancho que el oído relativo desarrollado completamente. Esta es la razón por la que los que escuchan colores pueden manejar los ejercicios de oído más difíciles aún sin entrenamiento en oído relativo. El músico con oído perfecto, de hecho, casi siempre desarrolla el oído relativo espontáneamente. Porque el oído de color está completamente despierto, no experimenta la dificultad

de comparar tonos la cual es común entre los muchos estudiantes de música en clases de entrenamiento auditivo hoy día

El oído de color escucha música desde un nivel más profundo del que se puede obtener a través del entrenamiento del oído relativo. En donde el oído relativo demuestra conocimiento de estructura musical, el oído perfecto presenta la sutil percepción de la tonalidad absoluta. El sentido de oído perfecto admite al oído conciencia del color en la música, el arte intrínseco de puro sonido el cual es distinto, y aún así, parte de la materia de composición musical.

Ambos, oído perfecto y oído relativo tienen su propio registro, sin embargo, y por esta razón se complementan el uno al otro en una experiencia musical integrada. Oído perfecto sin oído relativo no tiene conocimiento teórico de relaciones y no puede ser completamente creativo musicalmente. El oído relativo sin el oído perfecto no tiene una percepción profunda del sonido mismo y no puede ser completamente creativo o apreciativo artísticamente. Pero para el oído completamente desarrollado, el oído relativo revela la base en la cual la fundación de tonalidad de colores está apoyada. En esta forma, cuando el oído relativo y el oído perfecto están

despiertos, ellos aumentarán el valor el uno al otro y así, formar la base para una más completa y satisfactoria experiencia musical.

**BIBLIOGRAFÍA**

ARDLEY, Neil y otros. **El Libro de la Música.** 5ta ed. Barcelona: Ediciones Parramon., 1962.

BAS, Julio. **Tratado de la Forma Musical.** 1era ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1992.

BAQUEIRO FOSTER, Jerónimo. **Curso Completo de Solfeo.** 13 ed. México: G. Ricordi y Co. Inc., 1974, Tomo I.

BURGE, David. **Perfect' Pitch: Color Hearing for Expanded Musical Awareness.** 7° ed. USA: American Educational Music Publications, Inc., 1992.

COOPLAND, Aaron: **Cómo Escuchar La Música.** Trad. Jesús Blay y Gay, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

CORDERO, Roque. **Curso de Solfeo.** 2da ed. México: G. Ricordi y Co. Inc., 1965.

DANHAUSER. **Teoría de la Música.** Buenos Aires: Ricordi Americana, 1983.

DE LA MOTTE, Diether. **Contrapunto.** 1era ed. Barcelona: Editorial Labor S.A. 1991.

GARRTSON, Robert. **La Música en la Educación Infantil**. 1ra ed. México: Editorial Diana, 1980.

HINDEMITH, Paul. **Adiestramiento Elemental para Músicos**. Trad. Emiliano Aguirre, 12va ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1977.

HINDEMITH, Paul. **Armonía Tradicional**. Trad. Emiliano Aguirre, 12va ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1977.

HOWARD, Walter. **La Música y el Niño**. Trad. Edith Preston, 4ta ed. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1970.

JERSILD, Jorgen. **Ear Training. Basic Instruction in Melody and Rhythm Reading**. Wihelm Hansen, Pub. Copenhague: G. Schirmer (USA).

KUHN, Clemens. **La Formación Musical del Oído**. Trad. Luis Romano Haces, Barcelona: Editorial Labor, 1989.

LA RUE, Jan. **Análisis del Estilo Musical**. Trad. Pedro Purroy Chicot, Barcelona: Editorial Labor, 1989.

PALMA, Athos. **Tratado Completo de Armonía**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1993.

PISTON, Walter. **Armonía**. Trad. Juan Luis Milán, Barcelona: Editorial Labor, 1991.

REGELSKY, Thomas. **Principios y Problemas de la Educación Musical**. México, ed. Diana, 1980.

SCHOENBERG, Arnold. **Ejercicios Preliminares de Contrapunto**. 1era ed. Barcelona: Editorial Labor, 1990.

Partituras de composiciones originales para diversas combinaciones instrumentales.

Direcciones en Internet: <http://www.aosa.org/echo/default.asp>

<http://www.teachingarts.org>

<http://platea.pntic.mec.es/>

<http://www.schott-music.com>