

# Formar el oído

metodología y ejercicios

Germán Romero

## EQUIPO DE TRABAJO

Asistencia académica: Olivia Cantoral  
Raúl Maldonado  
Alejandro Heredia  
Composición de los ejercicios: Ricardo Pereira  
Germán Romero  
Edición del original: Hiram Navarrete  
Germán Romero

Esta obra fue realizada con el apoyo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes y el Centro Nacional de las Artes, dentro del Programa Nacional de Educación Artística, Educación por el Arte 2002.

### Formar el oído: metodología y ejercicios

1a edición: marzo de 2011

Diseño cubierta: Lluïsa Jover i Armengol  
Maquetación: DINSIC GRÀFIC

© Germán Romero  
© DINSIC Publicacions Musicals, S.L.  
Santa Anna, 10, E 3a, 08002 - Barcelona

Impreso en: Service Point  
Pau Casals, 161-163  
08820 El Prat de Llobregat (Barcelona)

Depósito legal: B-5128-2011  
ISBN: 978-84-96753-20-4

La reproducción total o parcial de esta obra por cualquier procedimiento, incluyendo la reprografía y el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares mediante el alquiler o el préstamo, quedan rigurosamente prohibidas sin la autorización escrita del editor o entidad autorizada y estarán sometidas a las sanciones establecidas por la ley.

**DISTRIBUYE: DINSIC Distribucions Musicals, S.L.**  
**Santa Anna, 10 - E 3 – 08002 Barcelona**  
**tel. +34.93.318.06.05 – fax +34.93.412.05.01**  
**e-mail: [dinsic@dinsic.com](mailto:dinsic@dinsic.com)**  
**[www.dinsic.com](http://www.dinsic.com) / [www.dinsic.es](http://www.dinsic.es) / [www.dinsic.cat](http://www.dinsic.cat)**

*Para*  
*Luis, Anna, Gaby, Ivonne, Casilda, José, Jesús y Alejandro*

*“Clávate en el bajo!”*

El Santos

## AGRADECIMIENTOS

A Rubén López Cano, Wilfrido Terrazas, José Areán, Anna Margules, Lucía de la Serna y especialmente a Pierluigi Ferrari, por la invaluable y desinteresada ayuda que siempre me ofrecieron.

A Chus Carvajal y Lázaro González Delgado, por creer en mi trabajo.

A todos mis alumnos, por todo lo que he aprendido tratando de enseñarles.

Al Conservatorio de las Rosas, por haberme brindado el espacio idóneo para concretar mis ideales educativos.

## PREFACIO

La presente obra tiene como objetivo contribuir a subsanar algunas de las carencias que enfrenta la educación musical básica en México, ofreciendo una explicación extensa y detallada de conceptos, procedimientos y recursos metodológicos para el estudio de la Educación Auditiva, así como una gran cantidad de ejercicios y sugerencias de actividades para la clase. Sigue en lo general las propuestas metodológicas de Roland Mackamul y Lars Edlund, autores cuyo trabajo pedagógico ha tenido una repercusión importante a nivel internacional en las últimas tres décadas. En México, la obra de Mackamul y Edlund fue introducida por los maestros Luis Alfonso Estrada, Aurelio León y Adriana Sepúlveda en la década de los 70, gracias a quienes el propio Mackamul vino a México en 1980 a impartir el curso *Sensibilización al fenómeno sonoro* en la U.N.A.M., propiciando el surgimiento de una nueva generación de maestros preocupados por una constante renovación de objetivos y metodologías aplicadas en la enseñanza del entrenamiento auditivo, entre los que destacan Arturo Valenzuela y Salvador Rodríguez. En la década de los 80, el Maestro Estrada publicó *Curso de entrenamiento auditivo básico* (1984) y *Educación musical básica* (1989), libros que representaron un avance significativo en la actualización de la enseñanza de la educación musical en nuestro país. Con **Formar el oído** pretendo compartir más de 12 años de experiencia impartiendo esta materia en diversas escuelas profesionales del país en condiciones de trabajo muy diversas, así como mi propia experiencia formativa como alumno del Maestro Estrada en un taller de educación musical integral durante 3 años.

El libro se ha estructurado pensando en un ciclo de estudios de 4 años y está compuesto por una INTRODUCCIÓN, en la cual se explican la filosofía y conceptos básicos de la clase, las características del libro y se sugiere un plan de trabajo; 5 capítulos, en los cuales se estudian los temas fundamentales de la clase: RITMO, INTERVALOS, MÚSICA TONAL, MÚSICA ANTIGUA y MÚSICA DEL SIGLO XX, y 2 Apéndices: CATÁLOGO ADICIONAL DE EJERCICIOS y RESPUESTAS. Los ejercicios, ordenados por niveles de complejidad, son en gran parte extractos de obras de repertorio musical cuyas partituras, íntegras o reducidas, están incluidas en el Apéndice RESPUESTAS, constituyendo así un material de apoyo valioso para el estudio de otras materias como armonía y análisis. Los ejercicios que se han compuesto especialmente para este libro se encuentran grabados en cinco discos compactos, incluidos en esta edición en un disco con formato de DVD. Por razones legales, no ha sido posible incluir grabaciones de los ejemplos extraídos de repertorio, por lo que al final del libro se sugiere una discografía para la clase. Por otra parte, aunque este libro no ha sido diseñado específicamente para el estudiante autodidacta, si lo provee de material suficiente para el estudio individual.

Finalmente este trabajo también tiene como meta invitar al maestro a asumir un rol creativo en la clase, dándole herramientas y sugerencias para el diseño de dinámicas de clase atractivas y adecuadas para las características de sus alumnos.

Germán Romero

[www.educacionauditivagermanromero.blogspot.com](http://www.educacionauditivagermanromero.blogspot.com)

Morelia, Michoacán (México).

Octubre de 2003

# Tabla de contenido

## INTRODUCCIÓN

• Filosofía y objetivos .....	1
• Conceptos básicos .....	2
• Procedimientos didácticos .....	5
• Estructura del libro .....	7
• Contenido del DVD.....	9
• Plan de trabajo .....	9

## PRIMERA PARTE

### CAPÍTULO I. RITMO ..... 13

• Introducción .....	13
• Contenido .....	14
• Coordinación motriz .....	14
• Marcar el compás y subdividir .....	15
• Pulso interno .....	18
• Indicaciones de estudio.....	20
• Instrucciones para resolver los ejercicios .....	20
NIVEL I. Subdivisión a 2 .....	21
I. Conocimientos teóricos .....	21
II. Ejercicios.....	21
III. Ejercicios adicionales.....	22
NIVEL II. Subdivisiones a 4 y 3.....	23
I. Conocimientos teóricos .....	23
II. Ejercicios.....	23
III. Ejercicios adicionales.....	24
NIVEL III. Subdivisiones a 8 y 6 .....	26
I. Conocimientos teóricos .....	26
II. Ejercicios.....	26
III. Ejercicios adicionales.....	27
NIVEL IV. Subdivisiones a 16 y 12 .....	29
I. Conocimientos teóricos .....	29
II. Ejercicios.....	29
NIVEL V. Subdivisiones irregulares .....	30
I. Conocimientos teóricos .....	30
II. Ejercicios.....	30

### CAPÍTULO II. INTERVALOS..... 31

• Introducción .....	31
• Contenido .....	32

• Indicaciones de estudio de intervalos y modelos sonoros.....	32
• Instrucciones para resolver los ejercicios .....	33
NIVEL I. Cuarta, quinta y octava justas. Unísono.....	35
I. Modelos sonoros .....	35
II. Ejercicios.....	35
NIVEL II. Segundas mayores y menores.....	37
I. Modelos sonoros .....	37
II. Ejercicios.....	38
NIVEL III. Terceras mayores y menores.....	40
I. Modelos sonoros .....	40
II. Ejercicios.....	41
NIVEL IV. Tritono .....	42
I. Modelos sonoros .....	42
II. Ejercicios.....	42
NIVEL V .....	44
Sextas mayores y menores .....	44
I. Modelos sonoros .....	44
II. Ejercicios.....	44
NIVEL VI. Séptimas mayores y menores.....	46
I. Modelos sonoros .....	46
II. Ejercicios.....	47
<b>CAPÍTULO III. MÚSICA TONAL.....</b>	<b>48</b>
• Introducción .....	48
• Contenido .....	50
• Reconocimiento auditivo de la tónica .....	52
• Reconocimiento auditivo de las funciones tonales de los acordes .....	52
• Indicaciones de estudio de modelos sonoros .....	53
• Esquemas cadenciales .....	60
• Instrucciones para resolver los ejercicios .....	60
NIVEL I. Melodías construidas con los primeros tres grados de las escalas diatónica ma- yor y menor armónica. Funciones armónicas de las voces extremas en acordes mayores. Acordes tonales en estado fundamental y primera inversión.....	65
I. Conocimientos teóricos .....	65
II. Modelos sonoros .....	65
III. Esquemas cadenciales.....	65
IV. Ejercicios.....	67
NIVEL II. Melodías construidas con los grados 1º, 2º, 3º, 4º y 7º de las escalas diatóni- ca mayor y menor armónica. Funciones armónicas de las voces extremas en acordes mayores y menores. II <sub>6</sub> y II <sub>5</sub> . V <sub>7</sub> . Acordes en segunda inversión. Cadencia evitada .....	70
I. Conocimientos teóricos .....	70



II. Modelos sonoros .....	70
III. Esquemas cadenciales.....	70
IV. Ejercicios.....	72
NIVEL III. Melodías construidas con las escalas diatónica mayor y menor armónica completas. $V_6$ , $V_4$ y $V_2$ . VI. II y $II_7$ . Acordes en primera inversión de paso. Progresión por cuartas. Pedal.....	74
I. Conocimientos teóricos .....	74
II. Modelos sonoros .....	74
III. Esquemas cadenciales.....	74
IV. Ejercicios.....	76
V. Ejercicios adicionales .....	78
NIVEL IV. Melodías con grados alterados. $VII_6$ , $VII_6^4$ y VII apoyatura. III y $III_6$ .....	81
I. Conocimientos teóricos .....	81
II. Modelos sonoros .....	81
III. Esquemas cadenciales.....	81
IV. Ejercicios.....	82
V. Ejercicios adicionales .....	84
NIVEL V. Escalas menor melódica y natural: usos melódicos y armónicos.....	85
I. Conocimientos teóricos .....	85
II. Modelos sonoros .....	85
III. Esquemas cadenciales.....	85
IV. Ejercicios.....	87
V. Ejercicios adicionales .....	88
NIVEL VI. Acordes de $V_9$ y $VII_7$ . Dominantes secundarias .....	89
I. Conocimientos teóricos .....	89
II. Modelos sonoros .....	89
III. Esquemas cadenciales.....	89
IV. Ejercicios.....	91
V. Ejercicios adicionales .....	92
NIVEL VII. Modulación.....	93
I. Conocimientos teóricos .....	93
II. Procedimientos básicos de modulación .....	93
III. Ejercicios.....	95
IV. Ejercicios adicionales .....	97
NIVEL VIII. Sextas aumentadas. Acorde napolitano .....	98
I. Conocimientos teóricos .....	98
II. Esquemas cadenciales .....	98
III. Ejercicios.....	100
IV. Ejercicios adicionales .....	101
<b>CAPÍTULO IV. MÚSICA ANTIGUA.....</b>	<b>102</b>
• Introducción .....	102
• Recursos de composición en la música antigua .....	102
• Contenido .....	116

• Indicaciones para el estudio de los modos .....	117
• Instrucciones para resolver los ejercicios .....	119
NIVEL I. Monodia .....	121
I. Ejercicios .....	121
NIVEL II. Polifonía a 2 voces .....	122
I. Ejercicios .....	122
NIVEL III. Polifonía a 3 voces .....	123
I. Ejercicios .....	123
NIVEL IV. Polifonía a 4 voces .....	124
I. Ejercicios .....	124
<b>CAPÍTULO V. MÚSICA DEL SIGLO XX .....</b>	<b>125</b>
• Introducción .....	125
• Contenido .....	132
• Instrucciones para resolver los ejercicios .....	132
NIVEL I. Segundas mayores y menores. Terceras mayores y menores. Cuarta y quinta justas .....	134
I. Ejercicios .....	134
III. Ejercicios adicionales .....	135
NIVEL II. Segundas mayores y menores. Terceras mayores y menores. Tritono. Quinta y cuarta justas .....	136
I. Ejercicios .....	136
NIVEL III. Segundas mayores y menores. Terceras mayores y menores. Tritono. Cuarta y quinta justas. Sextas mayores y menores .....	139
I. Ejercicios .....	139
NIVEL IV. Todos los intervalos .....	141
I. Ejercicios .....	141
 <b>SEGUNDA PARTE</b>	
<b>APÉNDICE I. CATÁLOGO ADICIONAL DE EJERCICIOS .....</b>	<b>147</b>
1. Para mejorar la calidad de la afinación .....	147
2. Para reafirmar la entonación de imágenes sonoras .....	148
3. Para desarrollar la retención e interiorización de objetos sonoros .....	153
4. Para controlar el desarrollo del oído interno .....	156
5. Para estimular la memoria .....	157
6. Cánones .....	158
7. Improvisar .....	158
8. Componer .....	159
9. Dictados .....	159
10. Audición de obras con partitura .....	159

## APÉNDICE II. RESPUESTAS ..... 160

### CAPÍTULO I. RITMO..... 161

#### NIVEL I ..... 161

##### Subdivisión a 2 ..... 161

#### NIVEL II..... 167

##### 1) Subdivisión a 4 ..... 167

##### 2) Subdivisión a 3 ..... 174

##### 3) Subdivisiones a 4 y 3..... 183

#### NIVEL III..... 191

##### 1) Subdivisión a 8 ..... 191

##### 2) Subdivisión a 6 ..... 197

##### 3) Subdivisiones a 8 y 6..... 202

#### NIVEL IV ..... 214

#### NIVEL V ..... 218

### CAPÍTULO II. INTERVALOS..... 224

#### NIVEL I ..... 224

##### INTERVALOS MELÓDICOS ..... 224

##### INTERVALOS ARMÓNICOS..... 224

##### SECUENCIAS DE INTERVALOS MELÓDICOS..... 225

##### SECUENCIAS DE INTERVALOS ARMÓNICOS ..... 225

#### NIVEL II..... 225

##### 1) Segundas mayores y menores..... 225

##### INTERVALOS MELÓDICOS ..... 225

##### INTERVALOS ARMÓNICOS ..... 226

##### SECUENCIAS DE INTERVALOS MELÓDICOS ..... 226

##### SECUENCIAS DE INTERVALOS ARMÓNICOS..... 226

##### 2) Segundas mayores y menores. Cuarta, quinta y octava justas ..... 227

##### SECUENCIAS DE INTERVALOS MELÓDICOS ..... 227

##### SECUENCIAS DE INTERVALOS ARMÓNICOS..... 227

##### SECUENCIAS DE ACORDES ..... 227

#### NIVEL III..... 228

##### SECUENCIAS DE INTERVALOS MELÓDICOS..... 228

##### SECUENCIAS DE INTERVALOS ARMÓNICOS ..... 228

##### SECUENCIAS DE ACORDES ..... 229

#### NIVEL IV ..... 230

##### SECUENCIAS DE INTERVALOS MELÓDICOS..... 230

##### SECUENCIAS DE INTERVALOS ARMÓNICOS ..... 230

##### SECUENCIAS DE ACORDES ..... 230

#### NIVEL V ..... 231

SECUENCIAS DE INTERVALOS MELÓDICOS.....	231
SECUENCIAS DE INTERVALOS ARMÓNICOS .....	231
SECUENCIAS DE ACORDES .....	232
NIVEL VI .....	232
SECUENCIAS DE INTERVALOS MELÓDICOS.....	232
SECUENCIAS DE INTERVALOS ARMÓNICOS .....	233
SECUENCIAS DE ACORDES .....	233
<b>CAPÍTULO III. MÚSICA TONAL.....</b>	<b>235</b>
NIVEL I .....	235
CONTORNOS MELÓDICOS .....	235
FUNCIÓN ARMÓNICA DE LA SOPRANO.....	235
FUNCIÓN ARMÓNICA DE LA SOPRANO Y EL BAJO .....	236
CORALES .....	237
EJERCICIOS MELÓDICO-ARMÓNICOS.....	240
NIVEL II.....	244
CONTORNOS MELÓDICOS .....	244
FUNCIÓN ARMÓNICA DE LA SOPRANO.....	244
FUNCIÓN ARMÓNICA DE LA SOPRANO Y EL BAJO .....	246
CORALES .....	249
EJERCICIOS MELÓDICO-ARMÓNICOS.....	254
NIVEL III.....	258
CONTORNOS MELÓDICOS.....	258
CORALES .....	259
CORALES DE J. S. BACH.....	261
EJEMPLOS DE REPERTORIO MUSICAL.....	263
NIVEL IV .....	272
CONTORNOS MELÓDICOS.....	272
CORALES .....	273
CORALES DE J. S. BACH.....	276
EJEMPLOS DE REPERTORIO MUSICAL.....	278
NIVEL V .....	284
CONTORNOS MELÓDICOS.....	284
CORALES .....	284
CORALES DE J. S. BACH.....	286
EJEMPLOS DE REPERTORIO MUSICAL.....	287
NIVEL VI .....	294
CORALES .....	294
CORALES DE J. S. BACH.....	296
EJEMPLOS DE REPERTORIO MUSICAL.....	298
NIVEL VII.....	304
CORALES .....	304
CORALES DE J. S. BACH.....	307

EJERCICIOS MELÓDICO-ARMÓNICOS.....	312
NIVEL VIII.....	322
CORALES .....	322
CORALES DE J. S. BACH .....	324
EJEMPLOS DE REPERTORIO MUSICAL.....	324
<b>CAPÍTULO IV. MÚSICA ANTIGUA.....</b>	<b>329</b>
NIVEL I .....	329
NIVEL II.....	334
NIVEL III.....	339
NIVEL IV .....	347
<b>CAPÍTULO V. MÚSICA DEL SIGLO XX .....</b>	<b>355</b>
NIVEL I .....	355
NIVEL II.....	358
NIVEL III.....	361
NIVEL IV .....	364
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>371</b>
<b>DISCOGRAFÍA SUGERIDA.....</b>	<b>377</b>
<b>CONTENIDO DEL DVD .....</b>	<b>383</b>

# INTRODUCCIÓN

## • Filosofía y objetivos

La palabra clave para definir el modelo de clase de Educación Auditiva propuesto en este libro es **conciencia**. Los procedimientos metodológicos desarrollados en las páginas siguientes están diseñados para asimilar los conocimientos y desarrollar las habilidades necesarias para escuchar, representar e interpretar conscientemente los elementos fundamentales que intervienen en un fenómeno sonoro global. El término conciencia está indisolublemente asociado al desarrollo del oído interno, esto es, la capacidad de crear y transformar mentalmente imágenes sonoras. De hecho, el nombre sugerido por Mackamul, **Educación de la representación auditiva interna consciente**<sup>1</sup>, señala de manera más precisa el objetivo central de esta materia: de la misma manera que somos capaces de crearnos representaciones visuales internas a partir de estímulos externos y de comprender visualmente nuestro entorno, el músico profesional debe tener la capacidad de leer partituras internamente, así como de reconocer auditivamente la función estructural que desempeñan los diversos elementos en una composición musical.

Para lograr un oído interno consciente, la metodología propuesta aquí se basa en dos conceptos fundamentales: **sensibilización y educación integral**. Por sensibilización se entiende que el estudio de los diferentes temas abordados en clase parte de experiencias sensibles –escuchar, cantar, movimientos corporales, etc.- que permitan al alumno comprender la música a través de los sentidos antes de racionalizarla. Por ejemplo, si el objetivo es estudiar intervalos, éstos deben ser escuchados y entonados concentradamente durante períodos prolongados de tiempo para profundizar auditiva y físicamente en sus características acústicas básicas, como resonancia y tensión interválica; si el tema de la clase es comprender el pulso, se deben realizar ejercicios corporales que permitan asimilarlo como un ciclo orgánico. Esta “toma de conciencia sensible” deberá ser completada con la asimilación de conocimientos mínimos de historia y composición musical, ya que los objetos sonoros –intervalos, escalas, etc.- siempre forman parte de un contexto específico, el cual determina su función dentro del discurso musical. El uso de las sonoridades por terceras no es igual, por ejemplo, en la música polifónica del siglo XVI que en la música de los 3 siglos posteriores: mientras que en la música renacentista eran producto de un rígido sistema de conducción vocal, en la música tonal constituyen una unidad sonora –la tríada- que es la base del lenguaje armónico. Es por esto que en este libro se desarrolla un modelo de educación auditiva integral, en la que se abordan de manera coordinada conocimientos de diversas disciplinas, apoyado con una extensa antología de ejemplos de repertorio musical acompañada de grabaciones realizadas por músicos profesionales. La audición y realización de obras musicales, desde las primeras clases, son experiencias sensibles indispensables para comprender plenamente el fenómeno musical.

El concepto de integralidad conduce de manera natural al desarrollo de herramientas auditivas diferenciadas que permitan aprender a escuchar en contextos sonoros diversos. Así, de manera necesariamente esquemática, se pueden distinguir tres grandes tipos de música: tonal, atonal y modal. Aunque la música tonal es la única que está regida por un solo sistema, el conjunto de la música modal, así como el de la atonal, presentan características tanto en su material sonoro como en su tratamiento estructural que permiten estudiarlas auditivamente bajo criterios metodológicos semejantes. Al estudiar música tonal el alumno deberá aprender a escuchar e interpretar cualquier sonido o acorde desde el punto de vista de su función estructural tonal: en el caso de un sonido, a reconocer qué grado de la escala es, qué dirección melódica tiene, qué relación guarda con la armonía, qué papel cumple en la frase, etc.; en el caso de un acorde, sobre qué grado está construido, qué función armónica cumple, qué papel juega en el plan estructural, etc. Si se estudia música modal, se deberán conocer las diversas estructuras interválicas de las escalas modales, sus grados y giros característicos

y los usos más comunes que han tenido en la historia. Si se estudia música del siglo XX, en la cual confluyen diversos sistemas de composición, el conocimiento firme de los intervalos es la herramienta básica. En todos los casos, la aproximación al estudio de un objeto sonoro, ya sea para su representación o interpretación, deberá ir de lo general a lo particular, es decir, desde el análisis de la estructura sonora hasta la observación y realización de cada uno de los detalles. La división de la música en estas tres categorías generales no debe sin embargo limitar ni la visión global de la música del alumno ni sus recursos auditivos. La música es un fenómeno complejo que requerirá siempre de un gran número de herramientas para su escucha consciente: la audición de la música tonal compleja requerirá apoyarse también en la interválica, y mucha música del siglo XX incluye procesos tonales o modales extendidos claramente perceptibles. Las herramientas auditivas son justamente eso, herramientas que hay que saber utilizar de manera adecuada en situaciones específicas, sin perder nunca de vista el objetivo último de esta materia: contribuir de manera significativa a la formación de músicos profesionales conscientes de los procesos estructurales de la música que interpreta o compone, y con las habilidades suficientes para realizarla eficientemente.

## • Conceptos básicos

### Habilidades primarias

Hay 3 habilidades que el alumno debe poseer o haber desarrollado al menos en un nivel primario al iniciar sus estudios musicales, y que son las que indican normalmente su potencial musical:

- **Entonación.** Es la emisión de sonidos afinados usando la voz.
- **Coordinación motriz.** Es la habilidad de realizar dos o mas movimientos físicos de manera perfectamente sincronizada.
- **Imitación.** Es el acto de repetir de manera espontánea un evento sonoro, ya sea de alturas –con la voz- o rítmico –con palmas, o con la voz.

Aunque estas habilidades pueden ser adquiridas mediante un estudio disciplinado, un alumno que no las haya desarrollado de manera natural antes de su ingreso a una escuela profesional se enfrentará a una situación desventajosa, y siempre tendrá un rendimiento menor al del resto del grupo. A esto se suma que normalmente el origen de esas deficiencias es de orden psicológico, como la timidez, o a deficiencias físicas o motrices originadas por falta de un estímulo temprano; es decir, situaciones que requieren de otro tipo de especialistas para su atención. Los problemas originados por esta desventaja suelen potenciarse cuando el alumno compara su avance y capacidades con las de sus compañeros y comienza a sentir una presión o rechazo colectivo. Los alumnos con estas características deben recibir una atención especial en clase para evaluar si sus dificultades son reversibles en un mediano plazo (nunca se corrigen en un corto plazo), o si definitivamente no cuentan con las características esenciales para ser músicos. Esta evaluación debe realizarse de manera cuidadosa y después de un tiempo de prueba porque, aunque se dan pocos casos, hay alumnos que logran superar estas desventajas y alcanzar un nivel aceptable en la clase. Además, se debe observar el desarrollo de sus habilidades en el instrumento: no es muy común, pero es posible detectar casos de alumnos en los que sus limitaciones en la clase de educación auditiva no repercuten de manera directa en sus habilidades como ejecutante, sobre todo si la instrucción en el instrumento comenzó mucho tiempo antes que la instrucción auditiva y rítmica. Alumnos de esta naturaleza no deben ser excluidos de la clase, sino por el contrario, deben ser apoyados para contrarrestar sus deficiencias.

## Oído interno

Como ya se ha explicado, el **oído interno** es la capacidad de recordar, retener, transformar, crear y transcribir imágenes sonoras, y su desarrollo consciente es la condición esencial para alcanzar los objetivos de la clase. En los párrafos siguientes se explicarán los principios metodológicos básicos para alcanzarlo.

Una **imagen sonora** es toda aquella estructura sonora que escuchamos internamente. Por el contrario, un **objeto sonoro** es un estímulo sonoro que nos llega del exterior, desde un sonido aislado hasta una obra completa. El proceso básico para desarrollar el oído interno consiste en interiorizar objetos sonoros específicos, llamados en este libro **modelos**, que sirven como referencia para la construcción de imágenes sonoras. Los modelos propuestos son:

### 1. Para música tonal:

- a) Fórmulas de conducción a la tónica
- b) Fórmulas de conducción a la fundamental de una tríada
- c) Escalas
- d) Arpeggios
- e) Esquemas cadenciales

### 2. Para intervalos y música del siglo XX:

- a) Intervalos aislados
- b) **Tricordes y tetracordes básicos**, es decir formaciones de dos o tres intervalos, respectivamente, que sirven para neutralizar la tendencia tonal asociada a los intervalos

### 3. Para música modal:

- a) Las diversas escalas modales

Estos modelos deberán estudiarse de manera cuidadosa hasta que su reconocimiento en diversos contextos y su realización –interna y externa- se haya convertido en un acto reflejo. Para obtener un oído ágil con la capacidad de reaccionar de manera inmediata a los estímulos sonoros y visuales -lectura de partituras-, la manipulación automática de los modelos sonoros es indispensable.

La metodología propuesta para interiorizar los modelos parte de entenderlos como unidades que no requieren en principio de otras referencias sonoras para su asimilación, evitando en particular asociar modelos sonoros con referencias sonoras de lenguajes diferentes, por ejemplo un giro melódico tonal para estudiar un intervalo. Esto con la intención facilitar la transformación consciente posterior de los modelos sonoros. En los capítulos correspondientes se proporcionan con detalle las indicaciones concretas de estudio de modelos sonoros.

La asimilación de los modelos sigue normalmente un proceso lento, por lo que es necesario estudiarlos durante un período prolongado, procurando diseñar dinámicas ágiles de clase que contemplen la realización de ejercicios atractivos. Esto responde a dos razones:

- 1) es necesario estudiar los modelos sonoros desde diversos ángulos y en contextos diferentes, y
- 2) debido a que se requiere de una gran concentración para interiorizar y manipular sonidos en la mente, la atención y calidad de respuesta de los alumnos suele decaer en poco tiempo si no se ofrece una gama amplia de ejercicios.



Cualquier ejercicio diseñado para estudiar modelos sonoros está formado por una o varias de las actividades siguientes:

- **Imitar.** En la mayor parte de los temas de la clase, sobre todo en los niveles iniciales, la imitación es el primer recurso para acercarse a los modelos sonoros. Normalmente, el maestro presenta el material -en un instrumento o vocalmente- y el alumno lo repite inmediatamente después entonándolo, aún sin saber como está construido.
- **Contemplar.** Escuchar concentradamente un objeto sonoro para captarlo en su totalidad y poder posteriormente descomponerlo en partes. Por ejemplo, escuchar un acorde o un intervalo atentamente para encontrar los sonidos que lo conforman, oír una melodía o línea rítmica de principio a fin para deducir su estructura, etc.
- **Retener.** Es la habilidad de continuar escuchando el modelo sonoro inmediatamente después de que éste se ha dejado de emitir físicamente.
- **Recrear.** Cuando el alumno conoce el material estudiado, es posible pedirle que lo recree, ya sea interna o externamente. Por recrear se entiende volver a construir una imagen sonora a partir de una referencia externa mínima, como por ejemplo escuchar un sonido aislado para imaginarse y entonar un intervalo. Siempre es conveniente insistir en la recreación interna como paso previo para la recreación externa.
- **Improvisar.** Transformar libremente objetos sonoros es esencial para familiarizarse con ellos: un alumno que improvisa conscientemente con un conjunto limitado de objetos sonoros estará más capacitado para reconocerlos en contextos diferentes.
- **Transportar.** Cantar o tocar un objeto sonoro a diversas alturas es útil para comprenderlo y reafirmar su imagen sonora.

El procedimiento básico para estudiar modelos sonoros es el siguiente: el maestro toca el modelo y el alumno lo **contempla**, **retiene** su imagen sonora y lo **imita**. Después de haber repetido varias veces este mismo proceso **transportándolo**, se puede comprobar si el alumno ha interiorizado la imagen sonora del objeto pidiéndole que lo **recree** a partir de una altura determinada. Las actividades en clase que permiten observar el desarrollo del oído interno serán explicadas mas adelante en **Procedimientos didácticos**, así como en el Apéndice I en el cual se podrán encontrar además ejercicios para el desarrollo de la memoria sonora, habilidad ligada estrechamente al oído interno.

## Pulso interno

El **pulso interno** es la capacidad de mantener un pulso estable sin necesidad de realizar movimientos físicos, capacidad esencial tanto para tener un control preciso del ritmo en la ejecución como para el análisis interpretativo. En general, el pulso se entiende erróneamente como la consecución regular de ataques que dividen un espacio de tiempo determinado en partes iguales. La manera más fácil de entender el significado de la palabra pulso es observando movimientos físicos naturales como caminar o balancearse en un columpio. Una observación cuidadosa permite entender estos movimientos como ciclos orgánicos que se repiten de manera constante. El pulso en música es exactamente lo mismo: un ciclo orgánico que actúa como continente temporal dentro del cual fluye el ritmo. Por eso, el mejor procedimiento para desarrollar el pulso interno es a través de un plan de actividades físicas que vaya desde movimientos que impliquen la coordinación de todo el cuerpo, como caminar, caminar y palmeo, ejercicios de coordinación por equipos, etc., y canalizar esas sensaciones físicas gradualmente hacia movimientos que demandan una coordinación motriz más fina, como marcar el compás con los brazos al mismo tiempo que se subdivide con los dedos. Es importante remarcar que el pulso se debe *sentir* físicamente, no *contar* mentalmente.

## • Procedimientos didácticos

Los procedimientos didácticos que se pueden utilizar en la clase son múltiples, y siempre es posible -y sobre todo necesario- inventar actividades para crear dinámicas de clase atractivas y resolver problemas específicos. Sin embargo, todas las actividades realizadas en el aula deben entenderse como medios para alcanzar los objetivos señalados arriba y no como fines en si mismos: de poco sirve ser capaz de manipular un objeto sonoro aislado si no se le logra integrar a un proceso de audición o interpretación consciente. En los párrafos siguientes se explican los recursos básicos de la clase.

La **lectura** y el **dictado** son las principales actividades que se realizan en el aula, y se entienden como una ejercitación sistematizada de las habilidades que más requerirá un músico en su vida cotidiana: leer fluidamente y reconocer lo que hacen otros músicos. Para el maestro son los principales recursos que le permiten observar el grado de asimilación de procesos conscientes de recreación y audición. Por lectura se entiende en este libro la entonación de una línea melódica y no solamente la verbalización del nombre de las notas, acepción esta última muy común de la palabra “lectura” en las clases de solfeo. Cuando se ejercita la lectura debe evitarse siempre que el alumno toque previamente en un instrumento la melodía que va a entonar: leer no equivale a imitar, sino a realizar una melodía sin la ayuda de referencias externas. Para realizar una lectura consciente es necesario seguir desde el principio un procedimiento en el cual se insista en la observación de las funciones estructurales de los sonidos que conforman la melodía.

El dictado, esto es, la representación escrita de un objeto sonoro externo, es el medio más adecuado para observar el avance de un alumno en el reconocimiento y asimilación de estructuras sonoras, así como su capacidad para vincular los conocimientos teóricos y las habilidades auditivas en procesos de audición globales. Los dictados suelen ser una de las actividades más difíciles para un estudiante, ya que su realización correcta involucra muchas habilidades y conocimientos, como imitación, memorización, abstracción teórica, procesos racionales, conocimientos de escritura, etc. No debe hacerse un dictado si no se han estudiado suficientemente en clase las herramientas mínimas para resolverlo, y sin haber indicado un procedimiento de realización específico.

Antes de la realización de un ejercicio de lectura o un dictado, es indispensable pasar por un proceso minucioso de creación y reforzamiento de los objetos sonoros involucrados en éste. Al principio, cuando éstos se encuentran aún en un proceso inicial de asimilación, debe prepararse la realización del ejercicio con actividades que introduzcan al alumno al universo sonoro al que se va a enfrentar, pero no se considerará que los objetos sonoros hayan sido asimilados totalmente mientras no se pueda resolver el ejercicio sin la ayuda de una preparación previa.

Los **dictados rítmicos** y la **lectura rítmica** son los mejores recursos para introducir a los alumnos principiantes en la audición, representación y recreación de ejemplos reales, ya que el reconocimiento y realización de figuras rítmicas requiere de menos habilidades y conocimientos que la entonación de alturas. Siempre va a ser posible encontrar en el repertorio musical ejemplos sencillos y claros de combinaciones rítmicas simples que los alumnos de niveles iniciales podrán resolver con un mínimo de entrenamiento previo. Los dictados rítmicos con grabaciones de ejemplos de repertorio conducen de manera natural a la observación de la dinámica, la agógica y la articulación, así como a criterios de interpretación estilísticos y convenciones propias de un período histórico determinado. La percepción de las figuras rítmicas en una ejecución siempre se verá afectada por todos estos factores. De hecho, en la práctica interpretativa, las figuras rítmicas no se entienden siempre como subdivisiones absolutas del tiempo, sino como unidades susceptibles de sufrir transformaciones en sus proporciones de duración internas, o bien como convenciones de escritura que representan giros rítmicos cuya representación en proporciones absolutas resultaría poco práctica. El alumno debe aprender a reconocer esas unidades aún cuando los parámetros interpretativos alteren de manera importante su proporción temporal. Un excelente ejercicio consiste en hacer dictados de dinámica, agógica y articulación de manera paralela a la identificación de figuras rítmicas. La comparación entre la manera cómo

se escucha y cómo está escrita la música siempre será de gran valor pedagógico. El alumno deberá aplicar desde las primeras clases las herramientas de interpretación adquiridas en la realización de ejercicios de lectura rítmica.

La vinculación entre teoría y audición es esencial en el desarrollo consciente del oído. Por eso, es indispensable resolver todos los tópicos de teoría asociados a un ejercicio antes de realizarlo, e insistir en la observación de los mismos durante e inmediatamente después de su realización. Sin un conocimiento consistente de la teoría, es muy difícil para un alumno lograr comprender ejemplos musicales medianamente complejos. Dicho en términos de Clemens Kühn, no existen actos de audición pura<sup>2</sup>. Los conocimientos teóricos no deben limitarse a los tópicos elementales (armaduras, escalas, enlaces de acordes, etc.) sino que deben abarcar temas asociados al estilo de la música que se está estudiando. Si el alumno conoce el universo particular en el que se desenvuelve un ejercicio específico resolverá de manera más consciente y eficiente los problemas que se le presenten durante su realización.

La **ejecución en un instrumento** influye de manera determinante en la asimilación de los temas abordados en clase, al vincular de manera directa las habilidades auditivas y conocimientos teóricos con su práctica como instrumentista. Se pueden distinguir cuatro actividades básicas de ejecución en clase, aunque nuevamente dependerá de la creatividad del maestro la realización de ejercicios más diversos:

- El estudio de esquemas cadenciales que resumen los usos comunes y conducción melódica de los acordes tonales estudiados. Por su naturaleza, esta actividad se debe realizar forzosamente en un instrumento de teclado.
- La ejecución - leyendo o de memoria- de un dictado una vez que se haya resuelto de manera escrita.
- La ejecución de memoria o leyendo de fragmentos musicales que sirvan para reforzar la asimilación de los temas estudiados.
- Imitación en el instrumento. Al contrario que la imitación con la voz de un objeto sonoro, la cual se puede realizar de manera poco consciente, la imitación en el instrumento involucra tanto procesos conscientes como intuitivos, lo cual permite evaluar el proceso de desarrollo de integración de los conocimientos teóricos con las habilidades auditivas.

El **análisis** debe acompañar a la realización de un ejercicio de lectura o dictado. Un conocimiento de los componentes formales del ejercicio que se está resolviendo contribuye de manera sustancial al desarrollo de una conciencia interpretativa y estructural más amplia, que siempre le dará al alumno más confianza y recursos para resolver los problemas que se le presenten en el camino. El análisis formal general es el primer paso: identificar las frases y sus características básicas, encontrar motivos o figuras recurrentes y observar sus procesos de desarrollo, transformación o expansión; hallar el esqueleto melódico para hacer conscientes los sonidos guía, etc. Si se trata de la lectura de ejercicios tonales, se puede analizar la armonía implícita y su función en el discurso sonoro; reconocer la función armónica de cada uno de los sonidos de la melodía (qué función cumplen los sonidos reales dentro del acorde al cual pertenecen, cómo se clasificarían los sonidos ajenos a la armonía, etc.). En la lectura atonal, identificar las unidades interválicas recurrentes, sus formas de transformación y expansión, los centros de atracción temporales, etc.

El **análisis auditivo** que precede a un dictado puede tener muchos niveles de profundidad, desde la identificación de la tónica, funciones y regiones tonales, hasta la resolución completa del dictado auditivamente antes de escribirlo. También es sumamente instructivo realizar eventualmente análisis auditivos de obras o movimientos completos para desarrollar la memoria estructural a mediano y largo plazo, y profundizar en la comprensión del papel que juegan todos los elementos que intervienen en el discurso sonoro: textura, armonía, proceso de desarrollo melódico, etc.

El **análisis de la interpretación musical** es fundamental para inducir al alumno a incorporar las habilidades y conocimientos teóricos en la práctica habitual de su instrumento. El análisis de la interpretación debe hacer

hincapié en la relación entre los criterios de interpretación y el plan formal de la obra. Preguntas como ¿qué aspectos del discurso armónico enfatiza el intérprete con los cambios de agógica y dinámica propuestos? o ¿cómo afectan a la percepción del discurso musical los tempi escogidos? deben ser hechas por el maestro para estimular la conciencia crítica interpretativa del alumno.

Los avances de un alumno en el desarrollo de sus habilidades se deben medir también en su capacidad de **leer en silencio, leer a primera vista y memorizar** la imagen sonora de fragmentos musicales. No se puede decir que la clase ha tenido éxito si el alumno no logra traducir partituras en imágenes sonoras internas para manipularlas libremente, o si no es capaz de resolver con rapidez situaciones de lectura concretas. La lectura en silencio, a primera vista y la memorización deben ser actividades cotidianas en el aula de clase, integradas a los procedimientos habituales de resolución de ejercicios de lectura y dictados. En la práctica de estas actividades debe tenerse en cuenta que, si bien la capacidad de retención visual de la partitura juega un papel importante, la atención principal en la clase debe recaer en la insistencia a memorizar imágenes sonoras.

Es importante decir que no existen procedimientos únicos para alcanzar los objetivos de la materia. Siempre van a coexistir en un salón de clases alumnos de capacidades y niveles diferentes, pero sobre todo de procesos cognitivos particulares. Hay alumnos que no llegan a desarrollar una capacidad lógica-estructural sólida y que tienen dificultades para ponerle nombre a procesos que intuyen perfectamente; otros que tienen una mayor sensibilidad para reconocer y entonar intervalos que funciones tonales; unos más resolverán con más facilidad un dictado que un ejercicio de lectura. Mientras no se pierda nunca de vista que el objetivo final es formar músicos con un oído interno consciente, el maestro deberá decidir cuál es el mejor procedimiento individualizado para alcanzar un objetivo particular. Hay que reconocer también que no todos los alumnos (y menos en las condiciones actuales de las aulas en México) tienen las condiciones ideales para desarrollar un oído perfectamente educado, pero que de cualquier manera muchos de ellos serán músicos en un futuro, por lo que su paso por la clase de Educación Auditiva debe servirles para adquirir las herramientas esenciales que su actividad práctica requiere. Es labor también del maestro fijarse objetivos reales y realizables en el período de tiempo que dure el curso, dándole prioridad al desarrollo de las habilidades más útiles para la práctica interpretativa cotidiana. También es su responsabilidad diseñar un plan de trabajo que contemple el estudio de todos los temas básicos de manera equilibrada y constante, ya que el proceso de aprendizaje de las habilidades a desarrollar en la clase no es lineal, y cualquier logro del estudiante tiende a perderse en la medida que no exista una revisión periódica de los diferentes temas estudiados. Sin un plan de clase cuidadosamente elaborado, la clase podría caer fácilmente en el desarrollo de una cantidad limitada de habilidades auditivas e interpretativas aisladas, habilidades que no le serán suficientes al alumno para comprender la música como un fenómeno complejo cuya interpretación requiere de un conocimiento profundo de todos los elementos que la integran.

## • Estructura del libro

El libro está dividido en dos partes: la primera contiene 5 capítulos: **RITMO, INTERVALOS, MÚSICA TONAL, MÚSICA ANTIGUA y MÚSICA DEL SIGLO XX**, y la segunda dos apéndices: **CATÁLOGO ADICIONAL DE EJERCICIOS y RESPUESTAS**.

Los capítulos se clasifican en 2 grupos:

1. **RITMO e INTERVALOS**, en los cuales se adquieren conocimientos y habilidades necesarios para estudiar música de cualquier época y estilo.
2. **MÚSICA TONAL, MÚSICA ANTIGUA y MÚSICA DEL SIGLO XX**, en los que se aborda el estudio de la música a partir de las características esenciales de los tres grandes períodos de la música occidental.

Todos los capítulos están divididos en dos partes. En la primera parte se explican los conceptos básicos, se desglosa el contenido temático general del capítulo, se detallan los procedimientos específicos de estudio de cada tema y se proporcionan las instrucciones para resolver los ejercicios. En la segunda parte se encuentran los ejercicios ordenados en niveles. Dependiendo del capítulo, será posible encontrar indicaciones adicionales de estudio al principio de cada nivel.

Los ejercicios deberán resolverse en un cuaderno pautado, para lo cual se indican solamente las referencias mínimas, como sonidos iniciales de los ejercicios de **INTERVALOS** o los tonos de los ejercicios de **MÚSICA TONAL**. Se ha evitado dar cualquier información que el alumno pueda obtener de la audición de los ejercicios, como sonidos iniciales de melodías tonales, compases o instrumentación, con el fin de propiciar un mayor aprendizaje de la experiencia auditiva y su confrontación con la notación musical. El maestro debe decidir, de acuerdo con los objetivos que se ha trazado, sobre la conveniencia de proporcionar más referencias.

La mayor parte de los ejercicios son ejemplos extraídos del repertorio musical. Solamente se han compuesto ejercicios originales para **INTERVALOS**, capítulo dedicado al dominio auditivo de intervalos fuera de un contexto musical específico; para desarrollar algunas habilidades concretas necesarias para la audición de música tonal, como el reconocimiento de funciones melódicas y armónicas, así como corales que ilustran de manera esquemática los usos comunes de los acordes y pequeñas piezas para los dos primeros niveles de **MÚSICA TONAL**, ya que no ha sido posible encontrar ejemplos de repertorio que se circunscriban a los pocos recursos con los que cuenta aún el alumno. La extensión de los ejemplos de repertorio normalmente excede el límite de un dictado convencional. En algunos casos el ejercicio abarca toda la exposición de una forma sonata e inclusive un movimiento completo. Esto permite estudiar los diferentes temas desde la perspectiva de su uso en la música, y no a partir de simplificaciones abstractas que poco contribuyen al momento de enfrentarse a contextos reales. Sin embargo, no es necesario resolver todos los ejercicios propuestos para dar por concluido el estudio del nivel correspondiente, ni tienen que realizarse todos como dictados escritos, sino que también pueden usarse como material adicional para practicar lectura (con acompañamiento, a primera vista o en silencio), memorización, análisis auditivo o dictados para resolverse en un instrumento. Al final de algunos niveles se encontrará la sección **Ejercicios adicionales**, donde se señalan ejercicios pertenecientes a otros capítulos que pueden usarse también como material complementario.

El Apéndice I, **CATÁLOGO ADICIONAL DE EJERCICIOS**, contiene una gran variedad de modelos de ejercicios que pueden usarse para reforzar los procesos de asimilación de los conocimientos y habilidades auditivas propuestas en el libro, así como para crear dinámicas de clase más atractivas. Estos ejercicios están clasificados en 10 grupos:

1. Para mejorar la calidad de la afinación
2. Para reafirmar la entonación de imágenes sonoras
3. Para desarrollar la retención e interiorización de objetos sonoros
4. Para observar el desarrollo del oído interno
5. Para estimular la memoria
6. Improvisar
7. Cánones
8. Componer
9. Dictados
10. Audición de obras con partituras

A lo largo del libro se harán continuas referencias a este Apéndice, señalando los ejercicios más convenientes para reforzar el aprendizaje de los conocimientos y habilidades estudiados.

Finalmente, en el Apéndice II, **RESPUESTAS**, se incluyen todas las soluciones de los ejercicios del libro. Normalmente las respuestas son una versión reducida de la partitura consultada, en la que se incluyen tanto las voces que hay que resolver como algunos movimientos melódicos de otros instrumentos que podrían causar

cierta confusión al escuchar la grabación. Otras son transcripciones literales del ejemplo musical, por considerar que se puede usar el ejemplo íntegro como dictado, o bien porque son ejemplos sumamente útiles para el análisis armónico o para realizar prácticas de ejecución en el teclado. Algunos ejemplos han sido transcritos de la grabación, ante la imposibilidad de obtener las partituras.

## • Contenido del DVD

El DVD incluido contiene las grabaciones de los ejercicios de INTERVALOS y los ejercicios de orden técnico de MÚSICA TONAL (Contornos melódicos, Función armónica de la soprano y Función armónica de la soprano y el bajo), realizados vía MIDI, así como los Corales y los Corales de J.S. Bach, grabados expresamente para este libro. Debido a razones legales, no ha sido posible incluir los ejemplos de repertorio musical, por lo que se incluye la fuente discográfica consultada. Aunque muchos de los ejemplos de repertorio musical pueden ser tocados al piano por el maestro, se recomienda usar grabaciones profesionales en la versión disponible por el maestro, ya que el uso de grabaciones permite familiarizarse desde el inicio del curso con representaciones “reales” de los tópicos abordados en clase, lo que impacta de manera significativa en su formación como músico profesional.

## • Plan de trabajo

Los siguientes cuadros indican de manera aproximada el avance de cada uno de los temas en un plan de estudios a 4 años, con grupos de hasta 15 estudiantes y una frecuencia de al menos 3 clases por semana con una duración de 2 horas cada una:

### PRIMER AÑO

RITMO	INTERVALOS	MÚSICA TONAL
NIVEL I Subdivisión a 2	NIVEL I Cuartas, quintas y octavas justas Unísono	NIVEL I Melodías construidas con los primeros tres grados de las escalas diatónica mayor y menor armónica -Funciones armónicas de las voces extremas en acordes mayores -Acordes tonales en estado fundamental y primera inversión
NIVEL II Subdivisiones a 4 y 3	Nivel II. (inicio) Segundas mayores y menores	NIVEL II -Melodías construidas con los grados 1º, 2º, 3º, 4º y 7º de las escalas diatónica mayor y menor armónica -Funciones armónicas de las voces extremas en acordes mayores y menores -II <sub>6</sub> y II <sub>6</sub> . V <sub>7</sub> . Acordes en segunda inversión. Cadencia evitada NIVEL III. (inicio) -Melodías construidas con las escala diatónica mayor y escala menor armónica completas -V <sub>6</sub> , V <sub>4</sub> y V <sub>2</sub> . VI. II y II <sub>7</sub> . Acordes en primera inversión de paso. Progresión por cuartas. Pedal

### SEGUNDO AÑO

RITMO	INTERVALOS	MÚSICA TONAL	MÚSICA DEL SIGLO XX
NIVEL III Subdivisiones a 8 y 6	NIVEL II (conclusión)	NIVEL III (conclusión)	
NIVEL IV (inicio) Subdivisiones a 16 y 12	NIVEL III Terceras mayores y menores	NIVEL IV -Melodías con grados alterados -VII <sub>6</sub> , VII <sub>4</sub> y VII apoyatura. III y III <sub>6</sub>	NIVEL I Segundas mayores y menores. Terceras mayores y menores. Cuarta y quinta justas

## TERCER AÑO

RITMO	INTERVALOS	MÚSICA TONAL	MÚSICA ANTIGUA	MÚSICA DEL SIGLO XX
NIVEL IV (conclusión)	NIVEL IV Tritono	NIVEL V Escalas menor melódica y natural	NIVEL I Monodia religiosa y profana	NIVEL II Tritono
NIVEL V (inicio) Subdivisiones irregulares	NIVEL V (inicio) Sextas mayores y menores	NIVEL VI -VII <sub>7</sub> y V <sub>9</sub> -Dominantes secundarias	NIVEL II Polifonía a 2 voces	NIVEL III (inicio) Sextas mayores y menores
		NIVEL VII (inicio) Modulación	NIVEL III (inicio) Polifonía a 3 voces	

## CUARTO AÑO

RITMO	INTERVALOS	MÚSICA TONAL	MÚSICA ANTIGUA	MÚSICA DEL SIGLO XX
NIVEL V (conclusión)	NIVEL V (conclusión)	NIVEL VII (conclusión)	NIVEL III (conclusión)	NIVEL III (conclusión)
NIVEL VI Rítmica del siglo XX <sup>3</sup>	NIVEL VI Séptimas mayores y menores	NIVEL VIII -Sexta aumentada -Acorde napolitano	NIVEL IV Polifonía a 4 voces	NIVEL IV Séptimas mayores y menores

Si bien esta propuesta no tiene que seguirse de manera estricta, es necesario tener en cuenta los siguientes aspectos:

1. Se debe iniciar el estudio de **RITMO**, **INTERVALOS** y **MÚSICA TONAL** de manera simultánea.
2. Se deben estudiar de manera paralela **RITMO** y **MÚSICA TONAL** hasta el **NIVEL III** de ambos capítulos.
3. El avance en **INTERVALOS** se puede realizar de manera independiente a los demás capítulos.
4. Los niveles de **MÚSICA DEL SIGLO XX** e **INTERVALOS** están estrechamente correlacionados de la siguiente manera:

INTERVALOS	MÚSICA DEL SIGLO XX
NIVEL III	NIVEL I
NIVEL IV	NIVEL II
NIVEL V	NIVEL III
NIVEL VI	NIVEL IV

Los ejercicios propuestos en **MÚSICA DEL SIGLO XX** se deben realizar después de haber alcanzado un dominio aceptable del nivel de **INTERVALOS** correspondiente.

5. **MÚSICA ANTIGUA** debe comenzarse a estudiar sólo hasta después de concluir el **NIVEL II** de **INTERVALOS**, pero el avance posterior puede realizarse de manera independiente a los demás capítulos.

El maestro debe diseñar un plan específico que considere sus condiciones de trabajo particulares y las características de sus alumnos, proponiéndose metas reales, procurando revisar todos los temas con la mayor frecuencia posible.

1 Mackamul, *Sensibilización al fenómeno sonoro*, p. 18.

2 Kühn, *La formación musical del oído*, p. 10.

3 El **NIVEL VI** de **RITMO** no se incluye en este libro, ya que la complejidad rítmica de la música del siglo XX asociada a la flexibilidad de su interpretación hacen prácticamente imposible hacer dictados de grabaciones profesionales. Sin embargo, es mencionado en este plan general ya que sí es posible abordar en clase ejercicios de lectura rítmica.

# CAPÍTULO I. RITMO

## NIVEL I

### Subdivisión a 2

1. J. Haydn, Sinfonía N° 46 en Si mayor, Minueto, *Allegretto* (si mayor)

VI. I Ob. I

*f* Vlc.-Cb.

I<sub>6</sub> I V V<sub>6</sub> I V<sub>2</sub>→IV<sub>6</sub> IV I<sub>6</sub> I IV I<sub>6</sub><sup>6-5</sup> I IV

Ob. I Ob. I y II

VI. I

I<sub>6</sub><sup>6-5</sup> VII I I<sub>6</sub><sub>4</sub> V V<sub>6</sub> V VI<sub>6</sub> II V<sub>6</sub> I II<sub>6</sub><sup>9-8</sup>

VI. I y Ob. II

*p*

I<sub>6</sub><sub>4</sub> V (I) V<sub>6</sub> V (IV) VI I<sub>6</sub> II<sub>6</sub><sup>9-8</sup> V

VI. I y Oboes

*f*

I I<sub>6</sub> I V<sub>6</sub> V IV<sub>6</sub> IV I<sub>6</sub> I II<sub>6</sub><sup>9-8</sup> V I

2. S. Prokofiev, Balada op. 15 para violoncelo y piano

Pno.

*ff*

*p*

Vlc.

*a piena voce*



## NIVEL II

### 1) Subdivisión a 4

1. G. Ph. Telemann, Concierto en Mi mayor para flauta, oboe d'amore y viola d'amore, *Allegro* (mi mayor)

VI. I i II, Fl., Ob. y Vla. d'amore

Bajo continuo

Figured Bass Notation (Basso Continuo):

System 1:  $\textcircled{T}$  I<sub>6</sub> IV IV<sub>6</sub> IV IV<sub>6</sub> I  $\frac{\text{VII}}{\text{I}}$  I I<sub>6</sub> II<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I V I IV<sub>6</sub> I

System 2: I V I V<sub>7</sub> I I<sub>6</sub> II<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I  $\textcircled{D}$  V I<sub>6</sub> V<sub>6</sub> I VII I

System 3: I VII I I<sub>6</sub> II<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I  $\textcircled{T}$  V<sub>6</sub> I I<sub>6</sub> I I<sub>6</sub> V VI VI<sub>6</sub> VI

System 4: I<sub>6</sub> III I<sub>6</sub> IV IV<sub>6</sub> IV IV<sub>6</sub> I V<sub>6</sub> I I<sub>6</sub> II<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I II<sub>7</sub>

System 5: I<sub>6</sub> IV V -2 I<sub>6</sub> I VII<sub>6</sub> I<sub>6</sub> IV I<sub>6</sub> V<sub>7</sub> I tr

## CAPÍTULO II. INTERVALOS

### NIVEL I

#### INTERVALOS MELÓDICOS (Disco 1)

1 (t. 1) 2 (t. 2)

5ª J 5ª J 4ª J 8ª J 8ª J 4ª J 5ª J 5ª J 8ª J 5ª J

3 (t. 3) 4 (t. 4)

5ª J 5ª J 5ª J 4ª J 5ª J 4ª J 5ª J 4ª J 4ª J 4ª J

5 (t. 5) 6 (t. 6)

8ª J 5ª J 4ª J 5ª J 4ª J 5ª J 4ª J 8ª J 4ª J 4ª J

7 (t. 7) 8 (t. 8)

4ª J 4ª J 5ª J 5ª J 8ª J 4ª J 4ª J 5ª J 8ª J 8ª J

#### INTERVALOS ARMÓNICOS (Disco 1)

1 (t. 9) 2 (t. 10)

5ª J 8ª 5ª J 5ª J 4ª J 5ª J U 4ª J 4ª J 4ª J

3 (t. 11) 4 (t. 12)

4ª J 4ª J 4ª J 4ª J 5ª J 8ª J 5ª J U 8ª J 5ª J

5 (t. 13) 6 (t. 14)

4ª J 5ª J 5ª J 5ª J U U 8ª J 5ª J 5ª J 4ª J

7 (t. 15) 8 (t. 16)

8ª J U 4ª J 5ª J 4ª J 5ª J 4ª J 4ª J 5ª J 4ª J

3 (t. 69) 8<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 1 (t. 1) 3<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 2 (t. 2) 3<sup>a</sup>

E F# C Eb G Db A Eb

4 (t. 70) 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 3<sup>a</sup>

Bb G F Db Bb G F Ab

5 (t. 71) 8<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>

A Eb Db Gb E F Eb C

6 (t. 72) 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>

Ab D C A F G F Ab

7 (t. 73) 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 3<sup>a</sup>

D C# Eb B E Eb A G

8 (t. 74) 5<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>

B Eb Db E D Bb A Eb

## FUNCIÓN ARMÓNICA DE LA SOPRANO Y EL BAJO (Disco 3)

### Acordes mayores

1 (t. 1) 8<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 2 (t. 2) 8<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>

1<sup>a</sup> inv 1<sup>a</sup> inv F 2<sup>a</sup> inv 2<sup>a</sup> inv F 2<sup>a</sup> inv 2<sup>a</sup> inv F 1<sup>a</sup> inv

D A Bb F C Eb E F Db G

3 (t. 3) 8<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 4 (t. 4) 5<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>

1<sup>a</sup> inv 1<sup>a</sup> inv 2<sup>a</sup> inv 2<sup>a</sup> inv 2<sup>a</sup> inv 1<sup>a</sup> inv F 2<sup>a</sup> inv F 2<sup>a</sup> inv

B G A C Db D Bb Db G A

## EJEMPLOS DE REPERTORIO MUSICAL

### Modo mayor

1. J. S. Bach, Cantata *Actus tragicus*, BWV 106, en Mi $\flat$  Mayor, Sonatina, *Molto Adagio* (mi $\flat$  mayor)

Viola de gamba I

Viola de gamba II

Bajo continuo

I II<sub>6</sub><sup>9-8</sup> V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> II V<sub>5</sub> I<sup>4-3</sup> II<sub>6</sub><sup>9-8</sup> V<sub>7</sub> I

2. W. A. Mozart, Misa en Do mayor, *Coronación*, K. 317, Benedictus (do mayor)

VI. I

VI. II

Bajo

I I<sup>4-3</sup> IV<sub>6</sub><sub>4</sub> I<sup>4-3</sup> I<sup>4-3</sup> IV<sub>6</sub><sub>4</sub> I<sup>4-3</sup> I<sub>6</sub> V<sub>7</sub>

I V I V<sub>7</sub> I I I<sub>6</sub><sub>4</sub> V<sup>8-7</sup> I

3. H. Purcell, *Come ye sons of art, Come, ye sons of art, come away* (re mayor)

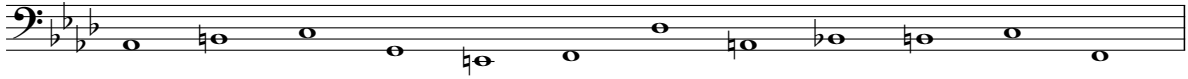
Ob. I

Fg.

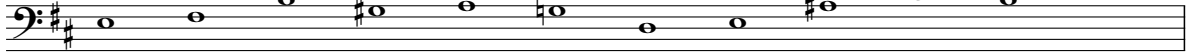
Vlc.-Cb.-Fg.

I I<sub>6</sub> I V -2 I<sub>6</sub> II<sub>6</sub><sub>5</sub> V<sub>7</sub> I I I<sub>6</sub> I V -2 V<sub>6</sub><sub>9</sub> II<sub>6</sub><sub>5</sub> V<sub>7</sub> IV

3 (t. 3)



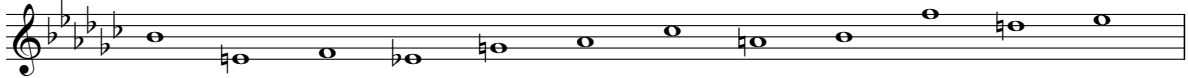
4 (t. 4)



5 (t. 5)



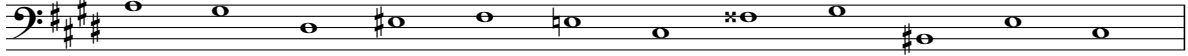
6 (t. 6)



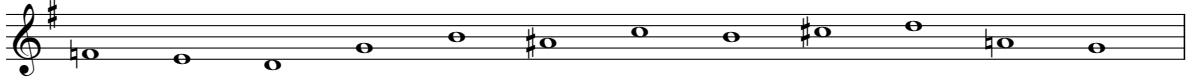
7 (t. 7)



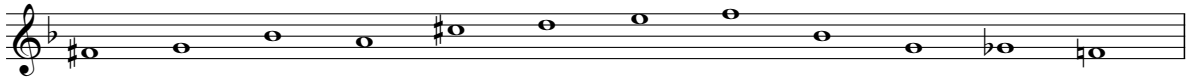
8 (t. 8)



9 (t. 9)



10 (t. 10)



## CORALES (Disco 5)

Modo mayor

1 (t. 11)

I VII<sub>6</sub> I<sub>6</sub> IV III VI V V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> VII<sub>6</sub> I<sub>6</sub> IV I<sub>6</sub> III<sub>6</sub> I

4. G. B. Pergolesi, Miserere II en Do menor, *Miserere mei* (do menor)

Transcripción de la grabación: Raúl Maldonado

Harmonic progression for the first system: I, II<sub>6</sub><sub>5</sub>, V<sub>7</sub>, I, V<sub>2</sub> →

Harmonic progression for the second system: IV<sub>6</sub>, V<sub>2</sub> → III<sub>6</sub>, I<sub>6</sub>, II<sub>6</sub><sub>5</sub>, V<sub>7</sub>

Harmonic progression for the third system: I<sub>6</sub>, IV, I<sub>6</sub><sub>4</sub>, V, VII<sub>4</sub><sub>3</sub>, I<sub>6</sub>, IV, I<sub>6</sub><sub>4</sub>, V, I

5. J. Brahms, Sinfonía N° 3 en Fa mayor, op. 90, *Poco allegretto* (do menor)

Harmonic progression for the first system: I, II<sub>6</sub><sub>5</sub><sup>4-3</sup>, I, II<sub>6</sub><sub>5</sub><sup>6-5</sup>, VII<sub>7</sub>, I

Harmonic progression for the second system: IV<sub>6</sub>, VII → V, I, V<sub>2</sub> → IV<sub>6</sub>, VII<sub>6</sub><sub>4</sub>, IV<sub>6</sub>, VII, III<sub>7</sub>, II<sub>6</sub>, VI, I<sub>6</sub>, V<sub>6</sub> → V<sub>2</sub>, VI<sub>4</sub><sub>3</sub>, V<sub>4</sub><sub>3</sub>

Additional markings: *mezza voce*, *espress.*, *pizz.*, *p*, *nat.*, *mel. asc.*

4. R. Schumann, Sonata para clarinete y piano N° 2 en Re menor, op. 121, *Leise einfach* (re menor)

Cl. *p*

Piano *p*

I IV I VI V I V<sub>6</sub> I V<sub>7</sub> → V

IV VII<sub>6</sub> → II V<sub>2</sub> → V<sub>6</sub> V<sub>2</sub> → IV<sub>6</sub><sup>9-8</sup> I<sub>4</sub> II<sub>5</sub> III<sub>6</sub> VI V<sub>2</sub> →

→ II<sub>6</sub> V<sub>3</sub> → II V<sub>2</sub> → V<sub>6</sub> V<sub>5</sub> → II IV<sub>7</sub> V<sub>7</sub> I

5. R. Schumann, Romanza para clarinete y piano N° 2 en La mayor, op. 94, *Einfach, innig*

Cl. *p*

Piano *p*

(T) I VI<sub>6</sub> II<sup>6-5</sup> V<sub>5</sub> I V<sub>6</sub> VI IV I<sub>4</sub> V

CORALES DE J. S. BACH (Disco 5)

Modo mayor

1. Coral 38 (t. 76)

(T) I V<sub>6</sub> V<sub>7</sub><sup>4-3</sup> I (SD) V IV<sub>6</sub> VII<sub>7</sub> I V<sub>4-3</sub><sup>8-7</sup> I (T) V<sub>6</sub> I I<sub>6</sub> VI  
 (D) I<sub>6</sub> I V<sub>7</sub><sup>4-3</sup> I IV II VII<sub>6</sub> I<sub>6</sub> V I IV<sub>6</sub> IV<sub>7</sub> V I (T) I  
 I<sub>6</sub> I IV VI VII<sub>7</sub> → II ← V I V IV<sub>6</sub> VII<sub>7</sub> I V V<sub>6</sub> → V I

2. Coral 86 (t. 77)

I V<sub>3</sub><sup>4</sup> I<sub>6</sub> IV I<sub>6</sub><sup>4</sup> V<sub>7</sub> I (sm) III IV<sub>2</sub> VII<sub>6</sub> I I<sub>6</sub> V<sub>4-3</sub><sup>8-7</sup> I  
 mel. asc.  
 (D) V<sub>6</sub> -<sub>5</sub><sup>6</sup> I IV<sub>6</sub> II<sub>5</sub><sup>5</sup> II<sub>7</sub> V I I V<sub>6</sub> III<sub>6</sub> IV<sub>6</sub> V<sub>5</sub><sup>5</sup> I (T) V<sub>2</sub>



3. W. A. Mozart, Sonata para piano en Fa mayor, K. 280, *Adagio* (fa menor)

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (F minor) for the first system and two flats (D minor) for the subsequent systems. The time signature is 6/8. The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *p*), articulation (*tr*), and chord symbols (I, II<sub>6</sub>, V, VI<sub>4-3</sub>, etc.). The first system is marked with a circled 't' and the second with a circled 'M'. The score concludes with a double bar line.

Chord symbols and Roman numerals are provided below the staves:

- System 1: (t) I, II<sub>6</sub><sub>5</sub>, V, -7, VI<sub>4-3</sub><sup>6-5</sup>, AI
- System 2: I<sub>4</sub><sub>6</sub>, V, -7, VI<sub>4-3</sub><sup>6-5</sup>, AI, I<sub>4</sub><sub>6</sub>, V<sub>7</sub>, I<sub>4</sub><sub>6</sub><sup>9-8</sup><sup>7-8</sup><sub>4-3</sub>
- System 3: (M) I<sub>4</sub><sub>6</sub>, V, I<sub>4</sub><sub>6</sub>, IV<sub>6</sub>, I<sub>4</sub><sub>6</sub>, V<sub>6</sub><sub>7</sub>, I<sub>4</sub><sub>6</sub>, V
- System 4: AI, V, VII<sub>7b</sub>, V<sub>2</sub>
- System 5: I<sub>6</sub>, IV, I<sub>4</sub><sub>6</sub>, V<sub>7</sub>, VI, IV, I<sub>4</sub><sub>6</sub>, V<sub>7</sub>
- System 6: I, V<sub>5</sub>→VI, II<sub>6</sub>, I<sub>4</sub><sub>6</sub>, V<sub>7</sub>, I, V<sub>5</sub>→VI, II<sub>6</sub>, I<sub>4</sub><sub>6</sub>, V<sub>7</sub>, I<sub>4</sub><sub>6</sub><sup>9-8</sup><sup>7-8</sup><sub>4-3</sub>

## CAPÍTULO IV. MÚSICA ANTIGUA

### NIVEL I

#### 1) Monodia religiosa

##### 1. Gloria IV. Primera Misa de Navidad

La grabación de la discografía sugerida está una tercera menor alta.

IV

Glo - ri - a in exc-el sis De - o. Et in te rra pax ho - mi - ni - bus bo-nae vo-lun - ta-tis. Lau - da-mus te.

Be - ne - di-ci-mus te. A-do - ra - mus te. Glo-ri - fi - ca - mus te.

Gra-ti - as a-gi-mus ti - bi prop-ter mag-nam glo - ri - am tu-am. Do-mi-ne De - us, Rex cae - les - tis,

De - us Pa - ter om-ni - po - tens. Do-mi-ne Fi - li u-ni - ge - ni - te Ie - su Chri - ste.

Do-mi-ne De - us, Ag-nus De - i, Fi - li - us Pa - tris.

Qui tol - lis pec-ca - ta mun - di, mi-se - re - re no - bis. Qui tol - lis pec-ca - ta mun - di,

sus-ci - pe de-pre-ca-ti-o - nem nos-tram Qui se - des ad dex-te-ram Pa - tris, mi-se - re - re no bis.

Quo-ni - am tu so-lus sanc-tus, Tu so - lus Do - mi - nus. Tuso-lus Al-ti-ssi - mus, Ie - su Chri - ste.

Cum San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a De-i Pa - tris. A - men.

##### 2. Graduale : *Omnes de Saba venient*

La grabación de la discografía sugerida está una segunda mayor baja.

V

O - mnes de Sa - ba ve - ni - ent,

4. Carlos Chávez, *Cuarteto de Arcos*, IV. *Sostenuto*

The musical score is for Carlos Chávez's *Cuarteto de Arcos*, IV. *Sostenuto*. It is written for four string instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and changing time signatures (3/4, 4/4, 2/4). The first system includes the instruction *sourdine* for all instruments. The score is presented in three systems of staves.