

**RECOPIACIÓN DE EJERCICIOS Y MELODÍAS PARA EL APRENDIZAJE
Y RECONOCIMIENTO AUDITIVO DE NOTAS MUSICALES,
INTERVALOS SIMPLES Y TONALIDADES EN CURSOS
DE INICIACIÓN MUSICAL.**

WILSON GRISALES HERRERA



**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
ESCUELA DE MÚSCIA
LICENCIATURA EN MÚSICA
SANTIAGO DE CALI
2013**

**RECOPIACIÓN DE EJERCICIOS Y MELODÍAS PARA EL APRENDIZAJE
Y RECONOCIMIENTO AUDITIVO DE NOTAS MUSICALES,
INTERVALOS SIMPLES Y TONALIDADES EN CURSOS
DE INICIACIÓN MUSICAL.**

WILSON GRISALES HERRERA

Monografía para optar al título de Licenciado en Música.

Asesor Metodológico

DIEGO TOBAR RAYO

Docente del Área Teórica



**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
ESCUELA DE MÚSCIA
LICENCIATURA EN MÚSICA
SANTIAGO DE CALI
2013**

Nota de Aceptación

El trabajo de grado titulado “RECOPIACIÓN DE EJERCICIOS Y MELODÍAS PARA EL APRENDIZAJE Y RECONOCIMIENTO AUDITIVO DE NOTAS MUSICALES, INTERVALOS SIMPLES Y TONALIDADES EN CURSOS DE INICIACIÓN MUSICAL” presentado por el estudiante WILSON GRISALES HERRERA, para optar al título de Licenciado en Música, fue revisado por el jurado y calificado como:

Aprobado

DIEGO TOBAR RAYO

Director de Trabajo de Grado

VICTOR MANUEL YEPES

Jurado

MARY RAQUEL ENRIQUEZ

Jurado

Santiago de Cali, Trabajo entregado el día 03 del mes de Diciembre de 2013.

DEDICATORIA

“A mis Padres; por brindarme su gran apoyo durante todo este proceso de formación académica. Sin ellos, hubiera sido muy difícil alcanzar este logro.”

AGRADECIMIENTOS

A Dios, por conducirme siempre por el buen camino y guiarme en todo lo que hago.

A mi familia: Papa, Mamá y Hermana, ya que han sido un gran apoyo para que este sueño sea hoy una realidad. Mis más humildes agradecimientos.

Al profesor Diego Tobar Rayo, quien me colaboró enormemente en la investigación y elaboración de este trabajo de grado.

Al profesor Víctor Manuel Yépez, cuyas palabras quedaron muy presentes en mi memoria, y siempre me animó a cultivar el conocimiento frente al Arte.

A la profesora Raquel Enríquez por sus valiosos aportes a este trabajo de grado.

A la Profesora Dazuly Gil Londoño, docente del Instituto Departamental de Bellas Artes, quien me permitió realizar las intervenciones en su hora de clase.

Al profesor Paulo César, quien me aportó el conocimiento necesario del Software Finale, para elaborar todos los esquemas musicales contenidos en este trabajo.

A los niños del grado B-2 de Básica Primaria del Conservatorio: Laura, Stephani, Isabella, Samuel, Camilo, y Daniel, quienes con mucho aprecio y humildad recibieron todo el conocimiento transmitido en las intervenciones.

A Karina Díaz Ortiz, a quien agradezco enormemente sus palabras de ánimo sin importar cual fuese la situación, y por levantarme el ánimo cuando más lo necesité.

A mi más íntimo y apreciado amigo Edwin David Betancourth, con quién he crecido académicamente. Agradezco enormemente sus observaciones y comentarios hechos durante el desarrollo de esta monografía.

A Carlos Amaro Collazos Devia, mi preciado amigo de infancia, quien siempre me ha apoyado y me ha brindado su invaluable amistad.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	9
OBJETIVOS	12
1. EL OÍDO MUSICAL	13
1.1. EL SONIDO	13
1.1.1. Características del sonido	14
1.1.1.1. El sonido en la Música.....	15
1.2. ¿QUÉ ES EL OÍDO MUSICAL?	16
1.2.1. Características fisiológicas del oído.....	17
1.2.2. Umbral de audibilidad	19
1.2.2.1. Umbral de dolor auditivo.....	20
1.3. CARACTERÍSTICAS MUSICALES DEL OÍDO	23
1.3.1. Oído Musical Interno.....	23
1.3.2. Oído Melódico	23
1.3.3. Oído Armónico	24
1.3.4. Oído Arquitectónico Integral.....	25
1.3.5. Oído absoluto-oído relativo	25
1.4. LENGUAJE Y MÚSICA	27
1.4.1. La Música como un Lenguaje	27
1.4.2. Oído y Cerebro.....	29
1.5. AUDICIÓN DEL SONIDO MUSICAL	33
1.5.1. Formas de Escucha.....	33
1.5.2. La psicología de la Audición.....	34

1.5.3. Formación auditiva en las diferentes etapas del aprendizaje	35
1.6. HABILIDADES MUSICALES	37
2. TEORÍA Y DEFINICIONES MUSICALES	40
2.1. CONCEPTOS GENERALES	40
2.2. NOTAS MUSICALES	46
2.3. INTERVALOS	46
2.4. TONALIDAD	51
3. EJERCICIOS Y MELODÍAS PARA EL RECONOCIMIENTO DE NOTAS MUSICALES, INTERVALOS Y TONALIDADES.	52
3.1. NOTAS MUSICALES	52
3.1.1. Conociendo la Escala.....	54
3.1.2. Reconociendo una Nota Musical.....	60
3.2. INTERVALOS	62
3.2.1. Conociendo los intervalos.....	66
3.2.1.1. Intervalo de Segunda menor (2m)	69
3.2.1.2. Intervalo de Segunda Mayor (2M)	70
3.2.1.3. Intervalo de Tercera menor (3m)	71
3.2.1.4. Intervalo de Tercera Mayor (3M)	72
3.2.1.5. Intervalo de Cuarta Justa (4J)	73
3.2.1.6. Intervalo de Cuarta Aumentada (4 Aum)	74
3.2.1.6.1. Intervalo de Quinta Disminuida (5 dis)	74
3.2.1.7. Intervalo de Quinta Justa (5J)	78
3.2.1.8. Intervalo de Sexta menor (6m).....	79
3.2.1.9. Intervalo de Sexta Mayor (6M).....	80
3.2.1.10. Intervalo de Séptima menor (7m)	81
3.2.1.11. Intervalo de Séptima Mayor (7M)	82

3.2.1.12. Intervalo de Octava Justa (8J)	83
3.3. TONALIDAD	85
3.3.1. Metodología Para Reconocimiento de Tonalidades	86
3.3.1.1. Identificación de tonalidades con base en triadas en posición fundamental:	87
3.3.1.2. Identificación de tonalidades con base en melodías mayores y menores. ...	89
4. REFLEXIONES SOBRE UNA CORRECTA PEDAGOGÍA	92
5. BITÁCORA	97
6. RECOMENDACIONES	103
7. CONCLUSIONES	104
8. BIBLIOGRAFÍA	105
9. APÉNDICE DE MELODÍAS	113

INTRODUCCIÓN

“Enseñar no es transferir conocimiento, sino crear las posibilidades para su propia producción o construcción”.
Paulo Freire (1921-1997).

Dentro de la enseñanza musical se encuentra un factor relevante: la audición, cuya función dentro del campo musical es determinante y de vital importancia. La audición permite al ser humano orientarse dentro del vasto mundo musical, el cual, está integrado por diferentes aspectos físico-teóricos, que se inician desde la emisión de un simple sonido hasta la comprensión y deleite de una gran composición musical.

Para todo músico es menester desarrollar una óptima audición que le permita comprender los fenómenos auditivos que conforman la música con el fin de poseer un excelente dominio de la misma y así mismo, ya sea el caso, componerla, interpretarla o estilizarla y por consiguiente, transmitir este conocimiento a otras generaciones.

Es indispensable resaltar el hecho de cómo se debe implementar la metodología en el momento de abordar la formación auditiva, y hacer todo lo posible para que la misma no sea o no se convierta en una tarea tediosa y tensionante, tanto en el docente como en los estudiantes. Por el contrario, se debe recurrir a otras maneras un poco más llamativas, didácticas y simples, que no causen un sofocamiento intelectual y que por el contrario faciliten el objetivo que es enseñar y aprender.

Edgar Willems, Maurice Martenot, Jos Wuytack, Favio Shifres, María Clara Misas Urreta, Alejandro Tobón Restrepo, León J. Simar, entre otros, han brindado valiosos aportes en virtud de la teoría, formación auditiva e iniciación musical sobre intervalos simples, notas musicales y tonalidades. La gran mayoría de estas

propuestas no ofrecen una unidad metodológica y didáctica que permita la adecuada interacción entre la parte teórica y el contexto práctico o carecen en algunos tópicos de profundización, limitando el aprendizaje solamente a ciertos aspectos que los autores han considerado relevantes debido a que se abordan de otra manera y cuya complementación se tendría que realizar de forma aislada o independiente a estas metodologías. Además, en nuestros medios escolares musicales, son escasos los referentes metodológicos que trabajan con un repertorio de melodías y canciones de diverso género y que son reconocidas fácilmente por la gran mayoría de nuestra población estudiantil.

Son estas las razones por las cuales se ha considerado la elaboración de este trabajo de grado, donde su principal objetivo es el de otorgarle al estudiante una guía para el aprendizaje y reconocimiento auditivo de tres aspectos musicales: intervalos simples, notas musicales y tonalidades; todo esto enfocado en el uso de melodías o fragmentos musicales bajo la siguiente intención: *que sean conocidas dentro de nuestro entorno cultural-académico*; esto con la finalidad de brindar al estudiante una apropiación rápida y eficaz del elemento sonoro, evitando en lo posible, contratiempos en la memorización de lo que serían melodías totalmente desconocidas para ellos. También se proponen metodologías y ejercicios idóneos y prácticos para cada tópico. Por tanto, la propuesta no pretende encasillar las melodías o fragmentos musicales dentro de algún género musical o contexto histórico en especial, ni formar valores artísticos o estilísticos, sino por el contrario, permitir el aprendizaje de los elementos aquí contenidos de una manera muy clara y sencilla. De esta manera, partiendo de lo conocido y de lo familiar, y considerando que es un trabajo con niños, se construye el diseño general de esta propuesta.

Se ha considerado oportuno el hecho de abordar las temáticas anteriormente mencionadas, debido a que éstas constituyen una base integral dentro de la enseñanza musical, además, la correlación existente entre las mismas permite

desarrollar y obtener una audición bastante amplia, equilibrada y sólida para la práctica musical del estudiante, brindándole a éste diferentes experiencias auditivas que se fundamentaran en los diferentes planos de la audición: Sensorial, Descriptivo y Musical.

Se opta por fundamentar esta propuesta pedagógica en la metodología de Edgar Willems, especialmente en el trabajo de intervalos y notas musicales, considerando sus aportes como los más idóneos en la iniciación musical.

En consecuencia, con este trabajo de grado se pretende contribuir y aportar un recurso metodológico que sea aplicable en medios académicos musicales, ya sea en institución especializada o en entidades educativas de básica primaria, para ser implementada con niños cuyas edades estén comprendidas entre los 8 y 10 años, con la cual el docente, de manera clara y concisa, pueda transmitir a sus estudiantes el reconocimiento de los intervalos simples, las notas musicales y las tonalidades, proporcionando un elemento lúdico que los estudiantes podrán asimilar con mayor facilidad y claridad.

“La clave de la educación no es enseñar, es despertar”.

Ernest Renan (1823-1892).

OBJETIVOS

Objetivo General:

Recopilar ejercicios y melodías para el aprendizaje y reconocimiento auditivo de notas musicales, intervalos simples y tonalidades en cursos de iniciación musical en la ciudad de Santiago de Cali.

Objetivos Específicos:

- Conocer las particularidades del oído desde lo biológico hasta sus características en el desarrollo de la audición musical.
- Definir los conceptos de tonalidad, nota e intervalo para desarrollarlos desde lo teórico y desde lo práctico.
- Recopilar material musical para la enseñanza de tonos, notas e intervalos, ejecutado en la práctica por varios profesores de la ciudad de Santiago de Cali.
- Elaborar un material sencillo y de fácil acceso para el aprendizaje de notas, intervalos simples y tonalidades a través de melodías reconocidas globalmente dentro del entorno académico o melodías de fácil memorización.

1. EL OÍDO MUSICAL

Con el fin de lograr una óptima audición del fenómeno sonoro en los estudiantes de iniciación musical, se describe en este capítulo algunos de los principales temas relacionados con el funcionamiento anatómico del oído. Lo anterior se realiza con el fin de otorgar al docente y al estudiante una información básica pero relevante para conocer con mayor detenimiento el funcionamiento del sistema auditivo. Por tanto, para tener un mayor ámbito de comprensión sobre el tema, se ampliará dicha información abarcando los diferentes aspectos relacionados con el sonido y la fisiología del oído, así como también, sus diferentes características y particularidades en el ámbito musical.

También se introducirán otros tópicos relacionados con la práctica musical, como lo son: la inteligencia musical, lenguaje y música, la audición del sonido, las habilidades musicales, y cómo éstos, pueden ser determinantes en los procesos de aprendizaje y enseñanza musical.

1.1. EL SONIDO

Las siguientes definiciones del *sonido* y sus *características* son las que presentan González, Realpe y Millán (1996, p. 107) en su *Nueva enciclopedia del bachillerato*.

El sonido es un tipo de movimiento ondulatorio transmitido por la vibración de medios elásticos y cuya sensación repercute en el oído al reproducirse tales

vibraciones en la membrana timpánica. Posteriormente llega al cerebro, donde se produce un complejo proceso de selección, ordenación y comprensión.

El sonido viaja radialmente a partir de la fuente productora de las vibraciones, siendo las ondas de carácter longitudinal en líquidos y gases.

El medio vibrante puede ser sólido, líquido o gaseoso, pero debido a la diferente constitución de cada medio, la velocidad de propagación varía, dependiendo además de la temperatura (que afecta la disposición de la materia y por tanto sus vibraciones). La velocidad es mayor en los sólidos que en los líquidos, y en éstos que en los gases.

1.1.1. Características del sonido

“Se habla de **sonido** propiamente dicho cuando las oscilaciones son periódicas o continuas, y se habla de **ruido** en caso contrario. El ruido también se puede considerar como la sensación auditiva que se torna desagradable; lo que es molesto para el oído.” (Salvat, 1988, p. 3434).

Como movimiento ondulatorio que es, para estudiar el sonido se debe considerar su longitud de onda, frecuencia, período y velocidad de propagación. La variación en estos elementos, determinan en los sonidos ciertas características que permiten distinguirlos y analizarlos.

Con respecto a su longitud de onda, la mayor o menor amplitud determina la cualidad del sonido conocida como **intensidad** o energía que transmite la onda sonora; además de la amplitud de las vibraciones, la intensidad también varía con la distancia a la que se percibe el sonido y con la magnitud de la masa vibrante.

El oído humano medio percibe sonidos cuya frecuencia esté entre 20 vib/seg. y 20.000 vib/seg. Para una fuente cualquiera, la mayor o menor frecuencia con que vibre, hace que el sonido sea alto o bajo, agudo o grave, cualidad denominada **tono** o **altura** del sonido.

Un sonido común y corriente es el resultado de la superposición de varios armónicos o modos de vibrar de la misma fuente, resultando una forma característica de la onda sonora; es el **timbre** del sonido y nos permite distinguir la fuente que lo emite (González et al., 1996, p. 107).

1.1.1.1. El sonido en la Música

Se puede clasificar de dos maneras:

- *Determinado*: cuando las vibraciones son regulares y de cierta duración.
- *Indeterminado*: cuando es producto de vibraciones irregulares y de duración insuficiente.

En la música, todo sonido se distingue por cuatro cualidades o particularidades que le son intrínsecas:

Duración: es el tiempo que transcurre desde que empieza el sonido hasta que termina.

Altura: es aquella cualidad que permite distinguir si un sonido es grave (bajo) o agudo (alto).

Intensidad: es la mayor o menor fuerza con que se emiten los sonidos.

Timbre: es la cualidad específica que nos permite distinguir dos o más sonidos iguales en duración, altura e intensidad, producidos por diferentes instrumentos o voces, como por ejemplo: un violín y una guitarra. (Yepes, s.f-c, p. 3).

1.2. ¿QUÉ ES EL OÍDO MUSICAL?

El Oído Musical es aquel que permite reconocer las diferentes características del Sonido, como lo son: la altura, la intensidad, la duración y el timbre. Según la Doctora Conxa Trallero Flix¹ (s.f.), de las características anteriormente mencionadas, *“la altura del sonido es el aspecto más importante y complejo a la hora de adiestrar y desarrollar el Oído Musical, debido a que es una de las características que se deben recordar con gran exactitud, a diferencia de las demás, que se especifican de forma aproximada”* (párr. 3, p. 1).

La altura del sonido está dada por el número de vibraciones por segundo, es decir, a mayor vibración por segundo se registrará como un sonido agudo, y a menor vibración por segundo se registrará como un sonido grave. Un aspecto curioso de la altura es que los sonidos de frecuencia baja tienden a percibirse más graves cuando aumenta la intensidad y los sonidos de frecuencia alta tienden a percibirse más agudos cuando aumenta la intensidad, mientras que los de frecuencias medias tienden a mantenerse estables independientemente de la intensidad con la que se ejecuten (Trallero, s.f., párr. 4, p. 1).

La altura de los sonidos, que en la música se conocen como notas, se establece mediante la referencia al diapasón, el cual fija la frecuencia en un *“La 3”* de 440Hz o vibraciones por segundo, el cuál, ha variado a través de los siglos (Trallero, s.f., párr. 5, p. 1).

¹ Doctora en Ciencias de la Educación por la Universidad de Barcelona, con Máster en Musicoterapia por la Universidad Ramon Llull, Profesora Superior de Música por el Conservatorio de Barcelona y Pianista.

1.2.1. Características fisiológicas del oído

El Oído es el órgano encargado de la audición y el equilibrio en el ser humano, y éste se encuentra clasificado en tres partes que son: el oído externo, el oído medio y el oído interno. Las siguientes definiciones de las partes del oído son extraídas del artículo de Elio R. Márquez (2013), quien hace una definición bastante exhaustiva sobre este tópico.

El **oído externo** está conformado por el pabellón o pinna (*la parte externa de la oreja, aurícula*) cuya función es captar las vibraciones sonoras para luego conducirlas por el canal auditivo hacia la membrana timpánica y al oído medio (párr. 6, p.1).

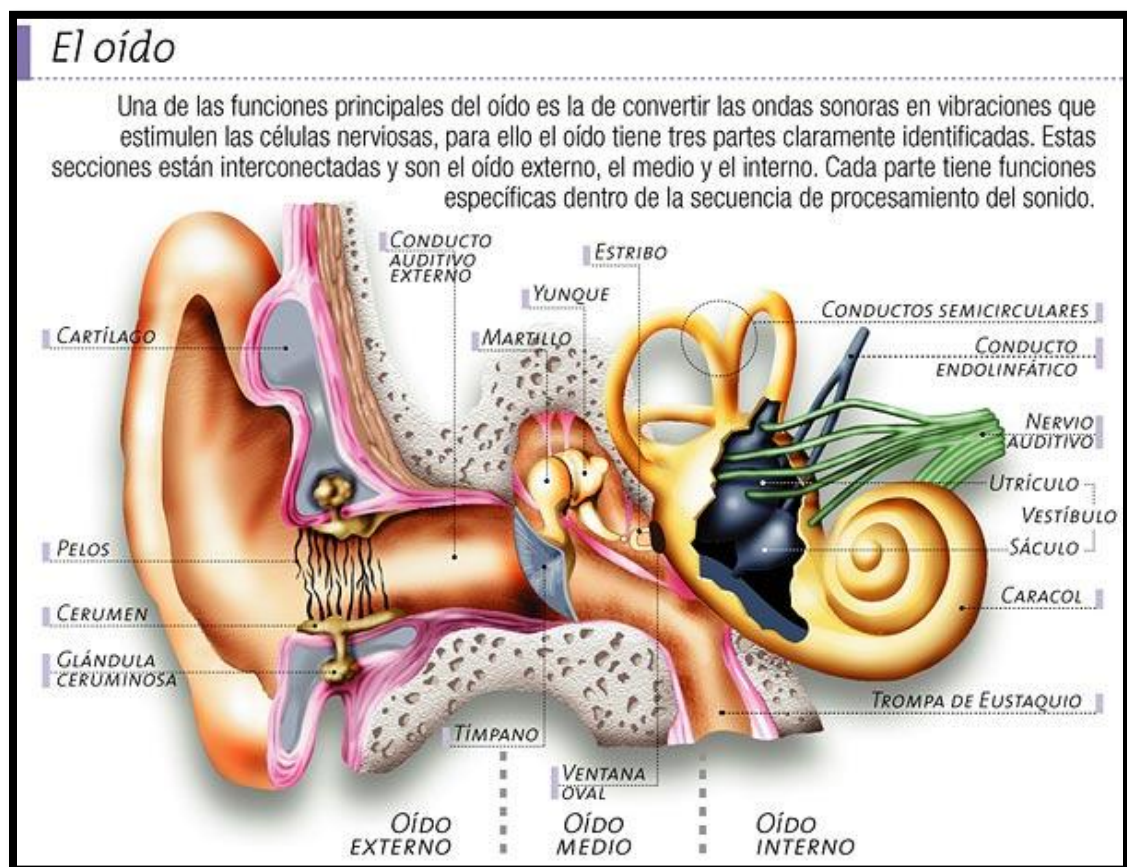
El **oído medio** es el encargado de conducir el sonido al oído interno y protegerlo. La transmisión de las ondas sonoras a este nivel se realiza mediante un conjunto de huesos pequeños que son: el martillo, el yunque y el estribo, cuyas formas guardan relación a los objetos con los que se asocian y juntos se les conoce como cadena osicular o caja timpánica. Para que esta parte funcione correctamente, su presión debe ser igual a la del ambiente circundante, lo cual se logra con las trompas de Eustaquio que conectan al oído interno con la parte posterior de la garganta, aunque un cambio rápido de presión puede cerrar las trompas de Eustaquio causando diferencias entre la presión ambiental y la interior causando posibles daños permanentes en el oído (párr. 7, p. 1).

El **oído interno** lleva a cabo dos funciones separadas, la primera concerniente al proceso de oír, y la segunda al equilibrio de la postura del individuo. El órgano receptor primario es la cóclea (caracol), que deriva su nombre de una estructura de espiral, contiene en su interior un grupo de células ciliadas o pilosas, que se encargan de convertir las ondas hidrostáticas o bien el sonido que se ha

propagado el medio líquido del oído interno en impulsos nerviosos que son enviados hacia el cerebro para su interpretación (párr. 2, p. 2).

El oído externo y medio no solo conducen el sonido hasta el oído interno, sino también lo protegen de operar a niveles superiores a los que éste puede soportar (párr. 4, p. 2).

Figura 1



Fuente: *El Oído (s.f.)*

1.2.2. Umbral de audibilidad

El umbral de audibilidad es la clasificación científica de los límites que se le otorgan a la capacidad auditiva y ésta se define por la mínima intensidad o presión necesarias para que se pueda percibir un sonido.

El oído o sistema auditivo percibe los sonidos enmarcados dentro del rango de frecuencia de 20 Hz y 20.000 Hz (20 kHz) (Humes, 1994, cap. 5. p 58-61), los cuales, son los umbrales de frecuencia de la audición. Esto quiere decir, que los sonidos por debajo de este ámbito conocidos como “*infrasonidos*” y los que están por encima, conocidos como “*ultrasonidos*”, son inaudibles para el sistema auditivo humano (Figura 2) (Delgado, 2001, p. 7). Otros autores como Salvat, estiman valores de audición entre 16 Hz y 16 kHz como el marco de frecuencia audible.

Umbral de Audición
Decibeles-Frecuencias

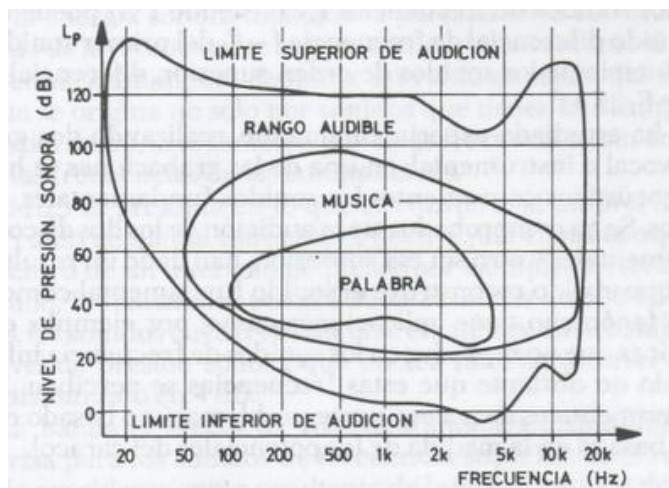


Figura 2

Fuente: Umbral de Audición

1.2.2.1. Umbral de dolor auditivo

Es necesario mencionar y recordar la vulnerabilidad de la audición humana una vez se expone a presiones sonoras de mucha intensidad (*120 db en adelante*), las cuales pueden afectar de manera progresiva la calidad de la salud auditiva y producir una pérdida parcial o permanente² de la audición.

La pérdida de la audición puede ocurrir de dos maneras: 1. La exposición prolongada durante mucho tiempo a fuertes sonidos en el ambiente. 2. La exposición de manera corta o breve a una explosión de ruido intenso; lo que se conoce como trauma acústico. Así, de esta manera, se puede determinar que la pérdida o el daño de la audición están relacionados con la exposición directa a ruidos fuertes (Gómez, 2006, párr. 1, p. 86).

Por otra parte, se define *umbral de dolor* a aquel estímulo mínimo que despierta la sensación de dolor, en este caso, auditivo. Este umbral de dolor puede variar en cada persona, debido a la genética de la misma.

Según menciona la Fonoaudióloga Olga Gómez Gómez (2006), especialista en Audiología, y Magister en Salud Pública,

La pérdida auditiva en el trauma acústico puede ser causada por exceder los límites fisiológicos del sistema auditivo. La membrana timpánica puede romperse, la cadena osicular dislocarse y el órgano de Corti puede destruirse parcial o totalmente (la ruptura de las estructuras del oído medio puede ser un mecanismo de la válvula de seguridad, que disminuye la cantidad de energía sonora transmitida a la cóclea) (p. 86 párr. 3).

² Se denomina pérdida auditiva permanente aquella que no se recupera por completo después de 48 horas.

En la audición se empieza a sentir malestar, si la intensidad del sonido está por encima de los 120 db (*en donde generalmente comienza el umbral de dolor en la mayoría de las personas*). Con presiones sonoras aproximadas a 130db se producen sensaciones de cosquilleo en el tímpano y en gran parte del oído medio. Cuando la intensidad del sonido o ruido se aproxima a los 140db el malestar se empieza a convertir en dolor agudo y posiblemente en pérdida auditiva³ (Sánchez, 2010, p. 4).

De conformidad con lo anterior, se puede concluir que es de vital importancia conocer los límites del umbral de audición, puesto que para los músicos, el oído es el órgano fundamental en la práctica y/o profesión musical; sin él, sería casi que imposible poder entender, apreciar y escuchar todos los fenómenos acústicos que produce la música en el oyente. Con lo anterior, se propone generar una conciencia sobre los buenos hábitos de salud auditiva, como por ejemplo, no sobrepasar los niveles auditivos, evitar exposiciones a fuertes ruidos o sonidos, realizar visitas al médico especialista continuamente, entre otros, para así, preservar una buena audición y evitar posibles daños que limiten la audición en los músicos.

A continuación, se introduce una tabla donde se encuentran representados los umbrales de audición y de dolor con sus respectivos decibelios aproximados.

³ “La Pérdida Auditiva es una disminución de la audición en algún grado, que altera la capacidad para la recepción, discriminación, asociación y comprensión del sonido tanto del medio ambiente como de la lengua oral” (Sánchez, 2010, párr. 1, p. 4).

Figura 3

TABLA DE DECIBELIOS APROXIMADOS		
Silencio	0	UMBRAL DE AUDICIÓN
Pisada	10	
Hojas de los árboles en movimiento	20	
Conversación en voz baja	30	
Biblioteca	40	
Despacho tranquilo	50	
Conversación	60	
Tráfico de una ciudad	80	UMBRAL TÓXICO
Aspiradora	90	
Motocicleta con tubo de escape	100	UMBRAL DE DOLOR
Concierto de rock	120	
Martillo neumático	130	
Despegue de avión de reacción	150	
Explosión de artefacto	180	

Ambiente Silencioso	Ambiente Poco Ruido	Ambiente Ruidoso	Ambiente Molesto	Ambiente Insoportable
Umbral de Audición		Umbral Tóxico		120 dB = Límite del Umbral del Dolor
Exposición prolongada puede producir:		Estrés, problemas de sueño, falta de descanso, hipertensión, ansiedad, dolor de cabeza, problemas digestivos.		Exposición prolongada puede producir lesiones en el oído
				+ de 120 dB producen dolor

Fuente: Tabla de Decibelios (s.f.)

1.3. CARACTERÍSTICAS MUSICALES DEL OÍDO

Las siguientes definiciones fueron tomadas del libro *“Desarrollo del Oído musical interno en los niños”*, de la profesora Svetlana Bukhchtaber (1995), actualmente docente de la Universidad del Valle, que de manera muy precisa describe cada una de las características musicales del oído.

1.3.1. Oído Musical Interno

“Es la capacidad que todo ser humano posee para percibir, imaginar y reflejar internamente los sonidos del discurso o universo musical, para su comprensión y reproducción a posteriori, en cualquiera de las actividades relacionadas con la actividad y el desarrollo musical. Este complejo fenómeno está constituido por una serie de características que conforman el *“bloque”* de la así llamada *“Capacidad Musical”*. En medio de éstas especificaciones sobresalen las siguientes:” (Bukhchtaber, 1995).

1.3.2. Oído Melódico

“Es la capacidad que se utiliza para diferenciar o discriminar la idea o frase musical *–de manera horizontal o a una sola voz–* para posteriormente emitir de manera correcta la entonación de los sonidos o para transcribirlos de manera exacta según sea el caso” (Bukhchtaber, 1995, p. 11).

“La línea melódica posee dos cualidades intrínsecas que otorgan más precisión en el discurso sonoro: *Entonación* y *Ritmo*, lo que a su vez sobrentiende esta dualidad como un todo del Oído Melódico” (Bukhchtaber, p. 11).

“Un buen entrenamiento del Oído Melódico puede aflorar una serie de habilidades tales como: la entonación exacta de los sonidos, la correcta copia o transcripción de dictados melódicos (*a una solo voz*), el desarrollo de la lectura a primera vista y una gran capacidad de reproducción y entonación rítmica de cualquier melodía. El trabajo con el *Oído Melódico* permitirá desarrollar una audición interna, la cual, brinda la capacidad de imaginar y establecer correcta y mentalmente las características sonoras de una melodía como la duración y la altura exacta de las notas musicales que la componen así como sus tensiones y reposos, antes de entonarla sin ayuda de algún instrumento musical” (Bukhchter, p. 19).

1.3.3. Oído Armónico

“Es la capacidad que permite escuchar, identificar, sentir o percibir la construcción vertical de los sonidos, o sea, la sonoridad que contiene voces armónicas, tales como acordes e intervalos, la variedad de colores musicales, tensiones y reposos” (Bukhchter, p. 41).

“Esta capacidad requiere de un entrenamiento constante y sistemático, para que el oído armónico logre memorizar, interiorizar e identificar los diferentes colores y cambios del discurso musical. Base de ella se constituye la combinación de las diferentes funciones del oído, de las cuales, las más importantes son la memoria y la imaginación” (Bukhchter, p. 41).

1.3.4. Oído Arquitectónico Integral

“Se refiere a la concatenación entre oído melódico y armónico debido a que nos permite entonar correctamente los sonidos y percibir la construcción armónica de una obra. Además, involucra un nuevo aspecto que es la comprensión lógica de la construcción de una obra musical y nos otorga la capacidad de identificar elementos que se encuentran presentes dentro del discurso musical, como lo son las *frases, períodos, motivos, etc.*” (Bukhchter, pp. 11-12). Además, “brinda la posibilidad de sentir la estética y el contenido de la música. Por consiguiente se convierte en un gran medio para el intérprete, debido a que influye en los estilos interpretativos y otorga un gran abanico de posibilidades en cuanto a matices, colores, armonías, etc.” (Bukhchter, pp. 11-12).

1.3.5. Oído absoluto-oído relativo

El oído absoluto es aquel que tiene la capacidad de reconocer los sonidos o notas musicales de una manera natural (*sin ningún esfuerzo*). Esta capacidad permite que la persona que ha sido dotada con esta cualidad, pueda entonar una nota de manera exacta, transcribir un dictado (*sea melódico o armónico*), y poseer una variedad de habilidades relacionadas con lo musical.

Por lo general, las personas que poseen el oído absoluto han tenido un acercamiento muy fuerte con la música en sus primeras etapas de vida o desde la primera infancia, debido a que ésta es una habilidad que necesariamente se desarrolla en niños de 0 a 10 años (Trallero, s.f., p. 14). En otra literatura se

encuentra que el *oído absoluto* otorga tal sensibilidad, que la persona es capaz de captar hasta las más pequeñas o mínimas desafinaciones, las cuales, se pueden tornar en desagradables para los oyentes dotadas con esta cualidad (Qué es el oído absoluto?, s.f.).

El *oído relativo* es aquel debe ser entrenado para la comprensión de todos los fenómenos acústico-musicales, debido a que en ese sentido es lo contrario de lo que es el *oído absoluto*; un oído dotado por naturaleza.

El *oído relativo* no es sinónimo de desventaja ante un *oído absoluto* debido a que un oído relativo muy bien formado y entrenado, puede llegar a alcanzar el nivel de exactitud y precisión que posee un oído absoluto, tal y como lo menciona *Svetlana Bukhchter* (1995):

El niño que posee oído absoluto, no necesariamente será un músico perfecto. Cantará exacto (*por entonación*) o de manera correcta escribirá un dictado, ya que todo esto llegará por el camino de un largo y constante trabajo en lo *melódico, armónico, en el oído interno, en el pensamiento modal, en la capacidad de la memoria musical, etc.* Es necesario un proceso correcto de estímulo y desarrollo de las condiciones auditivas tanto del niño con oído absoluto como el que posee oído relativo (Bukhchter, pp. 12-13).

De tal manera, lo anterior hace mención a que ambos tipos de oído tienen las mismas posibilidades de perfeccionamiento por medio de un proceso sistemático constante, diferenciándose, tal vez, en la exactitud del sonido, del que es merecedor el *Oído Absoluto* (p. 13).

1.4. LENGUAJE Y MÚSICA

1.4.1. La Música como un Lenguaje

La Música se vale para su comprensión de elementos de otras vertientes artísticas o intelectuales, debido a que es un arte abstracto compuesto por elementos intangibles como el sonido. A diferencia de otras artes, *“la música se inscribe en la duración; es decir, el tiempo. Comparte esta característica con el lenguaje corriente. Este hecho impide comparar la música con la pintura, por ejemplo”* (Trallero, s.f., p. 9). En consecuencia, podríamos afirmar que la Música es por excelencia el lenguaje de los sonidos, que posee algunas características acordes a las del lenguaje, *“como la propiedad común de ser sucesiones de sonidos que pueden distinguirse y recordarse por encima de cualquier otro”* (Yepes, s.f.-b).

La música y el lenguaje poseen, pues, dos elementos en común: *melodía y ritmo* (*sucesiones de sonido en el tiempo*), pero la música diverge del lenguaje a causa de la armonía, que dota a la primera de simultaneidad de timbres, sonidos y proporciona el completo equilibrio de los mismos, además de que connota belleza. Esta característica marca una diferencia importante entre música y lenguaje, siendo entonces una de las mayores dificultades para el desarrollo del oído armónico.

Para ilustrar lo anterior, se inserta la siguiente gráfica, que proporciona una semejanza con la gramática del lenguaje:

Figura 4

Fuente: adaptada de
Yepes, s.f.-b, p. 1.

LENGUAJE	MÚSICA
Letra	Nota
Sílaba	Motivo
Palabra	Inciso
Frase	Tema
Oración	Frase o Período
Párrafo	Tema - párrafo

“En la música son posibles todas las combinaciones sonoras, con sentido y en concentración formal, dando como resultado un pensamiento o idea musical con propósitos significativos, claros y definidos. El lenguaje solamente admite algunas de ellas” (Yepes, s.f.-b, Leguaje y Pensamiento).

“El desarrollo de ambos lenguajes se basa, fundamentalmente, en la audición, pero también en la observación, la experimentación, la imitación y, finalmente, en la comunicación”. (Trallero, s.f., p. 9). De esta manera, se puede naturalmente aprender los patrones del lenguaje sin que nadie los enseñe, y así mismo los de la música.

Desde temprana edad, los niños observan y escuchan a sus mayores, experimentan con los sonidos e intentan imitar los modelos del lenguaje, es decir, las palabras. Tras un proceso que suele durar entre cuatro y cinco años, los niños no han aprendido a leer y escribir y nadie les ha explicado las reglas gramaticales propias de un lenguaje que ya pueden comprender y utilizar con un nivel de fluidez bastante importante. Es a esa edad cuando comenzará el aprendizaje de la lecto-escritura partiendo, primero, de las palabras que conocen. (Trallero, s.f. pp. 9 - 10).

Gardner también converge en esta línea de pensamiento, y afirma que los infantes, con tan solo unos meses de vida, pueden igualar estructuras rítmicas, como también el tono, el volumen y memorizar pequeños fragmentos de las canciones que sus madres les cantan.

Durante la infancia, los niños normales cantan y por igual balbucean: pueden emitir sonidos únicos, producir patrones ondulantes, e incluso imitar patrones y tonos prosódicos cantados por otros con algo más que exactitud casual. [...] los infantes desde los dos meses de edad ya pueden igualar el tono, volumen y contornos melódicos de las canciones de sus madres, y que los infantes de cuatro meses pueden también igualar la estructura rítmica. [...] los infantes están predispuestos de manera especial a absorber estos aspectos de la música —mucho más de lo que son sensibles a las propiedades modulares del habla— (Gardner, 2001b, p. 94).

Conforme a lo anterior, se puede ver cómo el lenguaje nos es inculcado y transmitido primero por medio del *habla*, y después, en edades más avanzadas (4-5 años), por medio de un proceso de lectoescritura. Por lo tanto, se debe aplicar un proceso similar con la música en consecuencia a la gran similitud que presenta con el lenguaje, facilitando así, el aprendizaje y desarrollo de las habilidades musicales.

Es necesario seguir un proceso similar al de la adquisición del lenguaje en el ámbito de la educación musical, ya que la lógica y eficacia del mismo son argumentos suficientes como para pensar que no debería haber diferencias sustanciales al aprender uno y otro lenguaje. (Trallero, s.f., p. 10).

1.4.2. Oído y Cerebro

Anteriormente se planteó la idea de que los infantes son capaces de reproducir sonidos y secuencias rítmicas que escuchan de su madre (o de su entorno) a muy temprana edad (4 meses). El Doctor en Medicina *Alfred A. Tomatis*, a través de sus investigaciones, afirma que “el feto oye y escucha la voz de su madre” (Trallero, s.f., p. 21), y con esto, se ha demostrado que “*el oído es el primer órgano en ser totalmente funcional cuando el feto solo posee 4 meses y medio*” (Trallero, s.f., p. 21)

El Dr. *Henry Truby* ha realizado diferentes investigaciones a fetos en gestación, obteniendo las siguientes conclusiones

[...] un feto de seis meses mueve su cuerpo al ritmo del habla de la madre. La voz de la madre no sólo es un nutriente emocional para el niño, sino también prepara al niño

para adquirir el lenguaje después de nacer. Es decir que la escucha se inicia en el útero. [...] El desarrollo del oído sigue el siguiente proceso: A los 38 días de gestación el embrión ya tiene formados dos, de los tres huesecillos del oído medio y los pabellones de las orejas se continúan formando. Al 3er mes de gestación comienza la inervación del oído interno y su maduración prosigue hasta el 6º mes, momento en el que el sistema es completamente operativo. [...] Cuando oye esa voz familiar, (de la madre) responde a ella, se mueve y su corazón late más deprisa, expresando su emoción. (Trallero, s.f., p. 21).

En concordancia con lo anterior, se puede establecer que la apreciación de los sonidos y melodías empiezan incluso antes de nacer

Los estudios muestran que los infantes son fácilmente tranquilizados por canciones de cuna que escucharon en el útero; los latidos de sus corazones disminuyen cuando oyen sus viejas canciones favoritas. El sonido favorito del bebé son los ricos tonos de la voz humana. También percibirá sus sonidos específicos y patrones. Recordará melodías, y detectará los cambios del tempo y ritmo. (Trallero, s.f., p. 21).

De igual manera, existe un factor a tener en cuenta, el cual ha expuesto el Dr. Tomatis en un informe presentado ante la Academia Francesa de Ciencias en 1953, donde establece la siguiente ley “La voz contiene únicamente los sonidos que el oído capta”.

Mediante este argumento, Tomatis sugiere una reeducación de la escucha, fundamentada en tres aspectos que son:

1. La voz contiene únicamente los sonidos que el oído capta.
2. Si se le da al oído la posibilidad de escuchar correctamente, se mejora instantánea e inconscientemente la emisión vocal.

3. Es posible transformar la fonación por una estimulación auditiva sostenida durante un cierto tiempo (ley de remanencia) (Trallero, s.f., p. 10).

Además, agrega a su teoría la idea de que el oído derecho es el que controla y analiza los sonidos, y por lo tanto, éste debe ser el oído dominante y principal de los cantantes y músicos. (Trallero, s.f., p. 17).

“Según Tomatis, los problemas de escucha, que no sean el resultado de alguna lesión orgánica, generalmente son de origen psicológico” (Trallero, s.f., p. 30).

En el campo musical, el oído es el medio, a través del cual, la música llega a el cerebro, y una vez allí, éste efectúa todos los procesos cognitivos para procesar, analizar y comprender los fenómenos rítmico-acústicos que se presentan en la música. Es por esto, que Tomatis otorga al oído un papel principal en la estimulación cerebral, exponiendo lo siguiente *“El oído se puede comparar con una dinamo que transforma las estimulaciones que recibe en energía neurológica encauzada a alimentar al cerebro”* (Trallero, s.f., p. 5). Además, menciona que el oído es un órgano que proporciona carga cortical⁴; pero no con todos los sonidos se puede efectuar o llevar a cabo este proceso de carga, dado que *“las células de Corti están agrupadas en mayor proporción, en el área que responde a las frecuencias altas”* (Trallero, s.f., p. 5). Esta es la razón por la cual Tomatis enfatiza en lo siguiente

[...] los sonidos ricos en frecuencias armónicas altas, son los sonidos "de carga" o "que cargan". En cambio, los sonidos de frecuencias bajas no sólo no suministran suficiente energía a la corteza, sino que pueden llegar a agotar al individuo ya que inducen respuestas motoras que absorben más energía de la que puede proporcionar

⁴ La carga de energía eléctrica obtenida por el flujo de los impulsos nerviosos llega a la corteza, que a su vez la distribuye a través de todo el cuerpo con el propósito de tonificar todo el sistema. (Trallero, s.f., p. 5)

el oído. Las personas que tienden a cansarse o a deprimirse frecuentemente tienen una voz apagada o inexpressiva con poco contenido en frecuencias altas.

A continuación, se presentan los efectos que produce la carga cortical:

- Una mayor motivación en las actividades cotidianas.
- Una mayor facilidad y capacidad en el trabajo
- Una menor susceptibilidad a la fatiga
- La conciencia de sentirse dinámico junto con la impresión de tener más vitalidad.
- Una mejor atención y concentración.
- Una mejor memoria.
- Menos tiempo de sueño.

“Cuando nuestro cerebro está bien “energizado”, podemos enfocar, concentrar, organizar, memorizar, aprender, y trabajar por largos periodos de tiempo, casi sin ningún esfuerzo” (Trallero, s.f., p. 5). Lo anterior es de vital importancia en un trabajo de aprendizaje musical, porque éste, demanda un alto grado de concentración y atención, para comprender los fenómenos abstractos que se presentan en esta actividad.

Así pues, *“La investigación de Tomatis nos muestra el papel tan importante que desempeña el oído en el control de la fonación, la imagen corporal y el control motor. Demostró que al mejorar las habilidades auditivas del ejecutante, específicamente su “automonitoreo” a través del proceso de escuchar, logra un mayor dominio de su voz o instrumento”* (Trallero, s.f., p. 4).

1.5. AUDICIÓN DEL SONIDO MUSICAL

1.5.1. Formas de Escucha

La audición en el ser humano se caracteriza por llevar a cabo dos procesos diferentes. Estos son: *oír* y *escuchar*.

Para muchos, estas dos situaciones pueden ser lo mismo, puesto que es el órgano del oído el que realiza dicha operación; pero, realmente existe una diferencia entre ambas.

Oír y escuchar son dos procesos diferentes. Oír es la percepción pasiva de los sonidos, mientras que escuchar es un acto voluntario que requiere del deseo de usar el oído para enfocar los sonidos seleccionados. En otras palabras, escuchar es la facultad de seleccionar la información de sonidos que uno desea oír para percibirla de manera clara y ordenada. Desempeña un papel predominante en la integración, comprensión y retención de mensajes sonoros, particularmente de los sonidos del lenguaje. Escuchar es de vital importancia en el proceso de aprendizaje (Trallero, s.f., pp. 6 – 7).

Una vez determinada la diferencia, se dará relevancia al proceso de *escuchar*, el cual, es la vía para lograr un proceso de aprendizaje musical óptimo.

Escuchar, involucra diferentes aspectos cognoscitivos que permiten concientizar la audición.

Escuchar es tanto la habilidad de captar información, como la habilidad de filtrar la información irrelevante. Cuando las sensaciones son procesadas de forma fluida, los estímulos irrelevantes son bloqueados y podemos concentrarnos y enfocar. Podemos organizar y jerarquizar esta información en vez de sentirnos abrumados. La escucha óptima, por tanto, se refiere a la habilidad de usar el oído para enfocar voluntariamente y con atención un sonido entre los demás sonidos del ambiente. (Trallero, s.f., p. 7).

1.5.2. La psicología de la Audición

Willems propone que el acto de escuchar implica tres procesos definibles y articulados entre sí, que son: *escucha sensorial* (oir), *escucha afectiva* (escuchar), *escucha intelectual* (comprender).

...van desde el acto sensorial puro de oír sin la asociación de ningún mecanismo consciente, pasando por un segundo estado que caracteriza la escucha e implica una voluntad subyacente para lograrla, hasta, por fin, desembocar en el último lugar de la progresión: la integración propiamente dicha. (Trallero, s.f., p. 7).

Nuestra habilidad para percibir sonidos va más allá del simple acto de oír, y que de alguna manera, que demanda concentración y toda una clase de procesos cognoscitivos y sensoriales que se pueden ir desarrollando para una escucha óptima. Pero surge un interrogante ¿se puede desarrollar el oído? Según las anotaciones de Edgar Willems en su libro *Las bases psicológicas de la educación musical*, apreciamos lo siguiente:

...En cuanto a los nervios que ligan el oído con el cerebro, es probable que la práctica auditiva aumente sus posibilidades. Pero el oído musical no es tan sólo un órgano sensorial, también comprende una actividad afectiva y mental, de naturaleza más sutil, más flexible y más susceptible de transformarse con miras de progreso. (Willems, 1961, p. 54).

Según lo anterior, se infiere que el acto de escuchar puede mejorar, teniendo en cuenta no solo la acción, sino ciertos aspectos como *“la sensibilidad afectiva, la inteligencia y el interés que se ponga en la música”* (Willems, 1961, p. 55); por tanto, no basta con solamente ser conscientes de la escucha, sino que es necesario asociarla con un conjunto de aptitudes, las cuales le brindarán al músico la oportunidad de progresar y asimilar todos los fenómenos involucrados en el campo musical.

1.5.3. Formación auditiva en las diferentes etapas del aprendizaje

Es necesario comprender que la formación auditiva puede variar dependiendo a quién se dirige, considerando la edad, el ámbito o entorno en que se realice.

No podremos exigir los mismos resultados en cuanto a dominio de la percepción auditiva a los alumnos de Enseñanza Primaria, que tienen una hora a la semana de clase, en la que además debemos cantar, tocar instrumentos, aprender rudimentos de grafía musical, escuchar música y, en general, sensibilizar al alumno hacia el fenómeno musical, que a los alumnos de una escuela de música, que tienen un enfoque profesional de sus estudios musicales. (Trallero, s.f., pp. 38-39).

Inherente a lo anterior, se debe enseñar con enfoques distintos de la siguiente manera:

- *Es recomendable que a los estudiantes de primaria se les enseñe a percibir el entorno que los rodea, como también enseñarles a reconocer de manera física y auditiva varios elementos musicales: los instrumentos, el timbre, las figuras rítmicas, diferentes estilos musicales y formas, etc. (Trallero, s.f., p. 39).*
- *Por otra parte, con los alumnos de una escuela de música se debe profundizar en otras temáticas tales como: el entrenamiento del oído musical, debido a que éste es el pilar fundamental de todo músico, ya sea cantante o instrumentista. La afinación es otro aspecto a trabajar, y va de la mano con el entrenamiento auditivo, y que otorgará las herramientas necesarias al músico, y a todo docente en la enseñanza y formación de los estudiantes de primaria o de iniciación musical. El oído relativo bien entrenado, permitirá a los estudiantes cantar sin problemas en cualquier tonalidad, identificar las notas y grados en dictados melódicos y armónicos, e iniciar o cantar melodías sin ayuda de ningún instrumento, entre otras diferentes habilidades. (Trallero, s.f., p. 39).*

Como analogía general, *“las habilidades de discriminación auditiva son inherentes a todos los seres humanos desde muy temprana edad, pero requieren de refuerzo y estímulo para que prosperen”* (Trallero, s.f., pp. 39-40), independientemente de la edad del estudiante. De igual manera, *“debemos conocer a fondo las características de los alumnos a quienes debemos educar auditivamente: su historial musical, entorno, experiencias, dificultades, etc., para poder diseñar una metodología apropiada”* (Trallero, s.f., p. 40), y de esta manera, obtener excelentes resultados.

1.6. HABILIDADES MUSICALES

Inteligencia Musical

Científicamente se han realizado diferentes estudios e investigaciones para determinar la procedencia de las habilidades y aptitudes musicales en los seres humanos. Dentro de éstas, cabe destacar la investigación realizada por el profesor Howard Gardner, quien mediante la teoría sobre las Inteligencias Múltiples, argumenta que la inteligencia está clasificada como un conjunto de capacidades específicas, y que de alguna manera son semi-independientes, dentro de las cuales, destaca la inteligencia musical, la cual básicamente es la capacidad de percibir, discriminar, transformar y expresar las formas musicales; incluye la sensibilidad rítmica, melódica y tímbrica. Así pues, según Gardner, la inteligencia musical es la capacidad que surge más temprano en los humanos (2001b, p. 88).

Sobre esta última afirmación, Gardner (p. 88) plantea diferentes situaciones para dar una explicación del porqué del desarrollo de la capacidad musical desde temprana edad. Entre éstas se puede recalcar las siguientes:

- Puede haber un talento medular, un talento que se ha heredado.
- Por vivir en una familia llena de música (el entorno).
- Por participar en un plan de instrucción de calidad superior.
- Por una dolencia que incapacita (autismo, síndrome de Down, etc.).
- Otros factores.

Aun así, es importante destacar que independientemente de cuál sea el motivo, no se pretende afirmar con esto, que la habilidad musical es exclusiva de personas que hayan presentado estos casos prematuros o de niños superdotados (virtuosos) de habilidades musicales, tal y como lo contempla Gardner

[...] Como mínimo, la medida con que se expresa públicamente el talento dependerá del medio en el que vive uno. Pero a pesar de su atracción, estas actuaciones prematuras apenas marcan el principio más elemental” [...] “cada uno de estos infantes podrá lograr un elevado grado de competencia musical, pero también es posible que uno u otro no logre tales alturas” (2001, p. 88).

Si bien es cierto, las habilidades musicales pueden manifestarse a muy temprana edad, pero también, pueden de alguna manera estar dormidas u oscurecidas; debido a diferentes factores, tales como el entorno. Sin embargo, estas habilidades se pueden despertar con una correcta estimulación, aunque es notorio, en la mayoría de los casos, una gran diferencia entre aquellos que han sido estimulados desde una temprana edad, de aquellos cuya estimulación ha sido tardía; esto debido a que el cerebro y las funciones afectivas y cognoscitivas están más predispuestas a la enseñanza, a la adquisición de información de una manera más sensible y receptiva.

Robert Schumann en su tratado *Leyes básicas para el músico* menciona: “...*Tu eres musical si en una partitura, aproximadamente sientes qué debe seguir después, y en una obra conocida sabes esto de memoria; en una palabra, cuando la música no solamente está en tus dedos sino en tu cabeza*” (Schumann, s.f.).

Con lo anterior se concluye que las habilidades musicales no son exclusivas de unas cuantas personas que fueron dotadas por la naturaleza a muy temprana edad, sino también de personas que posteriormente tienen contacto e interés por la música, lo que les permite desarrollar aptitudes intrínsecas de su ser.

Cabe destacar que aunque todos puedan tener cierto contacto con la música, esto no significa que todos van a sobresalir dentro de esta práctica o profesión; pues tal como plantea Gardner, solo las personas que poseen “inteligencia musical” (cuyas mentes destilan música⁵) son los poseedores de una plasticidad cerebral y unas habilidades especiales para desempeñarse por naturaleza en esta área del conocimiento.

A manera de reflexión, es importante comprender que aunque se posean cualidades o aptitudes musicales, se requiere de una disciplina o de una constancia para seguir adquiriendo conocimiento, y así, formar y desarrollar una musicalidad de una manera integral. “Zoltán Kodály propone cuatro cualidades fundamentales de todo buen músico:“(Trallero, s.f., p. 12).

1. Un oído entrenado.
2. Una mente entrenada.
3. Una sensibilidad entrenada.
4. Unas manos entrenadas.

“Estas cuatro cualidades necesitan desarrollarse simultáneamente y mantener un constante equilibrio. De otra forma, al haber diferencias de desarrollo entre ellas, siempre surgirán dificultades. El desarrollo de las dos primeras (oído e inteligencia) se logra por medio del solfeo, complementado por el estudio de la armonía y de la forma” (Trallero, s.f., p. 12).

⁵ Esta frase de Lévi-Strauss proviene de su obra *The Raw and the Cooked: An Introduction to a Science of Mythology* (Gardner, 2001b).

2. TEORÍA Y DEFINICIONES MUSICALES

Se construye este segundo capítulo dedicado a conceptualizar de una manera simple, precisa y clara (*en lo posible*) los términos que constituyen la base de este Trabajo de Grado.

La mayoría de las siguientes definiciones aquí consignadas, fueron extraídas de diferentes fuentes literarias, en donde varios teóricos han precisado con detalle cada uno de los conceptos que se abordarán en esta monografía. Entre ellos están: Alberto González Lapuente (2003), Don Michael Randel (1991), Hermann Grabner (2001), Mariano Pérez (2000), y Roy Bennett (2003). Algunos otros términos han sido definidos propiamente por el autor, otorgando una nueva concepción en las definiciones de éstos.

2.1. CONCEPTOS GENERALES

Anacrusa: Nota o grupo de notas iniciales de una frase musical que, privadas del acento fuerte del compás, preceden a un primer tiempo fuerte o acentuado⁶.

Color: Es la cualidad particular con la que el oyente determina el carácter de un sonido en especial. Se utiliza para identificar de una forma más abstracta o subjetiva, al relacionarlo con alguna sensación, las cualidades de un sonido o estructura musical (*nota, intervalo, tonalidad, modo, etc.*).

⁶ Extraída de un material pedagógico otorgado por el docente Víctor Manuel Yépez como complemento para la asignatura de Estudio Musical Básico, Escuela de Música, Universidad del Valle, Cali-Colombia.

Escala: Es el conjunto de sonidos (*constitutivos de un sistema*) que se suceden regularmente en sentido ascendente o descendente. También se puede definir, como la sucesión ordenada de los sonidos de una tonalidad (Yepes, s.f.-a, p.1).

Géneros⁷: La escala puede estar representada por los tres géneros musicales (Yepes, s.f.-a, p.1):

- **Diatónico:** Es la sucesión por movimiento conjunto y semitonos diatónicos según un orden preestablecido.
- **Cromático:** Es la sucesión de los doce semitonos contenidos en la octava (*de los cuales siete son diatónicos y cinco cromáticos*).
- **Enarmónico:** Se compone de todos los sonidos naturales y alterados. Siete naturales, siete con sostenidos y siete con bemoles.

Ethos: es una palabra griega [...] que significa "costumbre" y, a partir de ahí, "carácter, personalidad" (Ethos, s.f.).

Figuras de Nota: Son los distintos signos que se usan para representar y determinar la duración de los sonidos. Cada figura representa la mitad de la duración de la figura anterior y el doble de la siguiente.

⁷ En el Género Cromático y Enarmónico hay necesidad de repetir el nombre de algunas notas con distintas alteraciones.

Figura 5.



Figuras de Nota y Silencios

Fuente: Randel, 1991, p. 341.

Melodía: es una sucesión de notas musicalmente coherente (González, 2001, p. 295). “La melodía, parte de una base conceptualmente horizontal, con eventos sucesivos en el tiempo y no vertical, como lo sería en un acorde donde los sonidos son simultáneos” (Melodía, s.f.). En un sentido más restrictivo, pueden considerarse unidades melódicas más específicas como el periodo, la frase, el motivo, el tema y el sujeto (González, 2001, p. 296).

Melodía Directa: Se refiere a la melodía que es usada para identificar directamente las características particulares de un intervalo.

Melodía Indirecta: se refiere a la melodía que es usada para identificar notas musicales y tonalidades.

Modalidad o Modo: son las distintas formas que adopta una misma escala diatónica, designando por el nombre de la *tónica* a cualquier grado de la misma o por medio de un nombre convenido. También se puede definir como la diferente distribución en cuanto a interválica se refiere de los sonidos de una escala (Yepes, s.f.-a, p.1).

Música: “El concepto de música se remonta a la palabra griega *musiké* [...] por la cual la Antigüedad griega entendía, al principio, las artes de las Musas, *poesía, música y danza*, como una unidad, y luego el *arte de los sonidos en particular*. [...] La música contiene dos elementos: el material acústico y la idea intelectual. Ambos no se hallan yuxtapuestos como forma y contenido, sino que se combinan, en la música, para formar una imagen unitaria” (Michels, 2001, p. 11).

“La música es una sucesión de tonos y combinaciones de éstos, organizada de tal manera que produzca una impresión agradable en el oído, y es comprensible su impresión en la inteligencia. Estas impresiones tienen el poder de influir en las partes ocultas de nuestra alma y de nuestras esferas sentimentales y... esta influencia nos hace vivir en el país del ensueño de deseos cumplidos o en un infierno soñado” (Schoenberg, 1965).

Notación, o escritura musical: Es el conjunto de signos convencionales utilizados para escribir música. La actual, prácticamente invariable desde finales del s. XVI, se fundamenta en una serie de signos que se refieren a los cuatro atributos tradicionalmente básicos del sonido musical: la altura, la duración (y, a partir de ella, el ritmo y la articulación), el timbre y la intensidad (González, 2001, pp. 336-337).

Es el arte de representar las ideas musicales en la escritura, utilizando signos convencionales para significar su mayor o menor altura (Pérez, 2000, V. 2, p. 387).

El monje benedictino *Guido de Arezzo* (fines del siglo X) encontró un principio de solución al problema de la notación al añadir más líneas y colocar los signos neumáticos en los espacios entre ellas (Grabner, 2001, p. 11).

Ritmo: División cualitativa del tiempo, que puede manifestarse por acentos o por un número determinado de valores que se ordenan sucesivamente de manera cuantitativa. Es una unidad morfológica que se define sobre el esquema de división temporal que define la métrica (González, 2001, p. 418).

En su sentido más amplio comprende todo cuanto se refiere a metro, compases, acentos, velocidad, periodicidad, articulación... Para Platón y S. Agustín es como la buena ordenación del movimiento (Pérez, 2000b, V. 3, p. 110).

Semitono: Es la mínima distancia existente entre dos notas en el sistema diatónico occidental (Chiussi, s.f.). Se produce de manera consecutiva entre dos notas. Puede presentarse de manera ascendente o descendente. Existen dos maneras de clasificar un semitono:

- **Semitono Diatónico:** Es aquel que separa a dos notas de diferente denominación o nombre, de manera consecutiva, por la mínima distancia existente en una escala diatónica.
Ej. Mi, Fa. / Do#, Re.
- **Semitono Cromático:** Es aquel que separa a dos notas de igual denominación o nombre, de manera consecutiva, por la mínima distancia existente en una escala cromática.
Ej. Do, Do# / Solb, Sol.

Tono: Es la distancia que separa a dos notas, conformada por un semitono diatónico y un semitono cromático. A esto se le conoce como un tono en el sistema diatónico occidental.

Ej. Do – Re =

Do – Do# = 1 *semitono cromático*

Do# – Re = 1 *semitono diatónico*

1 s.c + 1 s.d = 1 Tono

Tetracordo: Una serie de cuatro notas adyacentes. El término suele aplicarse a las primeras y las últimas cuatro notas de una escala diatónica (Bennett, 2003, p. 303).

Ej. 1. Tetracordo: Do, Re Mi, Fa.

2. Tetracordo: Sol, La, Si, Do.

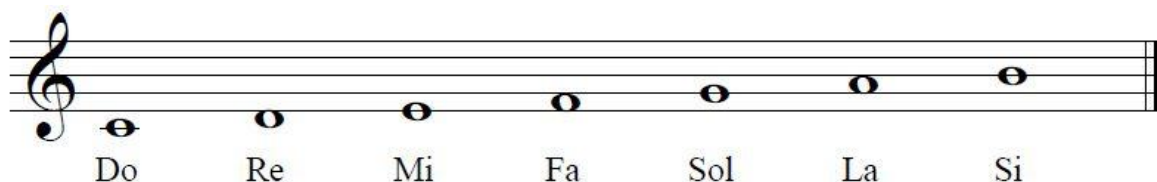
Textura: Un término que compara la manera en que los sonidos se entrelazan formando una pieza musical con la manera en que los hilos se entretejen para formar un tejido. Tres maneras básicas de textura: Monofónica, Polifónica y Homofónica (Bennett, 2003, p. 303).

2.2. NOTAS MUSICALES

Se define **nota** como “La denominación de los sonidos musicales. En la música de tradición occidental se consideran siete notas básicas, que ordenadas ascendentemente reciben los siguientes nombres: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si. (Figura 6). Su representación gráfica se realiza mediante las figuras de nota” (González, 2003, p. 333).

Por medio de la buena discriminación de las notas, el músico puede llegar a identificar los intervalos y las tonalidades de manera más eficiente.

Figura 6



2.3. INTERVALLOS

Se define como la distancia que existe entre dos notas. “Otra interpretación, que se remonta a Boecio (ca. 480-524), lo define como la distancia entre una nota superior y otra inferior, consideración útil al hablar de escalas temperadas” (González, 2003, pp. 254-255).

Existen diferentes clases de intervalos, tales como⁸:

- **Intervalo Simple:** Son todos aquellos que no exceden la extensión de una octava (ej. Segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas y octavas).
- **Intervalo Compuesto:** El que supera la octava (ej. Novena, Decima...). Puede pensarse como la suma de una o más octavas y un intervalo más pequeño (simple). Su uso se rige por los mismos principios que el intervalo más pequeño, ya que conserva su condición (ej. Una décima es una octava más una tercera, siendo la décima y la tercera intervalos consonantes).*
- **Intervalo Aumentado:** el formado por un intervalo justo o mayor incrementado en un semitono -cromático- (ej. Do – Fa: Cuarta justa; Do- Fa#: Cuarta aumentada).*
- **Intervalo Disminuido:** El formado por un intervalo justo o menor reducido un semitono -cromático- (ej. Re- Sol: Cuarta justa; Re- Sol b: Cuarta disminuida).*
- **Intervalos Complementarios:** Aquellos que sumados forman una octava. De forma genérica, la inversión del intervalo forma su complementario.*
- **Intervalo Diatónico.** Es el extraído de la escala diatónica (*). Es decir, es un intervalo conformado por dos notas de diferente nombre (Ej: Mi – Fa, segunda menor entre los grados 3° y 4° en Do mayor).

⁸ Las siguientes definiciones de intervalo marcadas con un asterisco (*) son propiedad intelectual de Alberto González Lapuente en su Diccionario de la música.

- **Intervalo Cromático:** Es aquel que se obtiene en una dimensión melódica. Es decir, es un intervalo conformado por dos notas del mismo nombre pero de diferente altura (Ej: Fa – Fa#).
- **Intervalo Enarmónico:** El que enarmoniza alguna o todas sus notas, creando uno de distinto nombre e igual número de semitonos (Ej. Do – Reb = Si# – Do#). *
- **Intervalo Justo:** El que toma como modelo la cuarta, la quinta y la octava por encima de la tónica en una escala mayor (ej. Do – Fa, Cuarta justa). *
- **Intervalo Mayor:** El que toma como modelo la segunda, tercera, sexta y séptima por encima de la tónica en una escala mayor (ej. Do – Re, Segunda mayor). *
- **Intervalo Menor:** El que forma cualquier intervalo mayor reducido en un semitono (ej. Do – Re: Segunda Mayor; Do – Reb: Segunda Menor). *
- **Intervalo Muerto:** el formado entre la última nota de una frase y la primera nota de la siguiente. No está sujeto a los principios de construcción melódica o de conducción armónica. *
- **Intervalo Puro:** El que se reproduce según la proporción matemática de la serie armónica. *

Según las ponencias de Hermann Grabner (2001, p. 81) “Ya los griegos diferenciaron entre intervalos *sinfónicos* (= consonantes) y *diatónicos* (= disonantes), y distinguieron como consonantes la octava, la quinta y la cuarta, considerando disonantes a todas las demás. Pero es menester aclarar que la idea

que tenían los griegos sobre consonancia y disonancia, ha sido replanteada por muchos teóricos a lo largo de la historia. Es decir, si bien la práctica común que se desarrollaba en el *organum paralelo*, estaba basada en la idea griega de la consonancia y la disonancia, tal postura teórica fue replanteada a finales del renacimiento; momento en el cual, se amplió el espectro de las consonancias, abarcando los intervalos de tercera y sexta dentro de tal denominación.

Este proceso de reformulación teórica de los intervalos consonantes y disonantes, se fue desarrollando paralelamente con un hecho natural basado en la *serie armónica*; pues si se observa el cuadro de la serie armónica, se nota cómo el desarrollo de la armonía, con su idea de consonancia y disonancia, se ha basado, a lo largo de la historia, en los intervalos que se presentan en la serie de armónicos naturales.

A continuación, el cuadro donde se muestra la serie armónica



Al fijarse en los primeros tres intervalos del cuadro anterior, se aprecia que estos son: octava, quinta, cuarta (del sol al do); lo cual, era la base teórica de la consonancia desde la antigüedad hasta la edad media. Si se continua un intervalo más, aparece el intervalo de tercera (y de 6ta, si se cuenta desde éste hasta la tónica), el cual fue considerado como consonante durante todo el período en que se estableció la tonalidad. Por tanto, la evolución de la idea de consonancia ha estado basada en la acumulación de intervalos de la serie armónica (lo que era disonante para los teóricos del siglo XI y XII se convirtió en consonante para los músicos del barroco).

Si bien, la idea de consonancia ha estado relacionada con la idea de belleza, tal postura ha sido refutada por teóricos como Schoenberg, quien reformuló lo que se entendía por consonancia y desligó ésta, de cualquier connotación de belleza que se le pudiese dar. También, justificó el fenómeno de malestar que siente el hombre al escuchar intervalos disonantes, no por ser naturalmente inestable, sino por estar más alejado en la serie armónica natural

... he expuesto la teoría de que los sonidos disonantes aparecen después entre los armónicos, por cuya razón el oído está menos familiarizado con ellos. Este fenómeno no justifica términos tan radicalmente contradictorios como los de concordancia y discordancia (Schoenberg, 2005, p. 103).

Como bien se ha visto, la concepción de consonancia y disonancia ha variado a lo largo de la historia, en algunos períodos, entendiendo por consonante solo intervalos de 4ª, 5ª y 8ª, y en otros momentos, considerando intervalos de 3ª y 6ª. Pero, aunque haya consciencia de tales posturas teóricas, aquí se usará la idea de consonancia y disonancia que se trabaja en la armonía tradicional del siglo XVIII.

A seguir, se clasifican los intervalos según la armonía tradicional

Consonancias (Concordancias)

- a) *Perfectas*: Cuarta Justa, Quinta Justa y Octava Justa.
- b) *Imperfectas*: Tercera y Sexta (Mayores y menores).

Disonancias (Discordancias)

Segundas y Séptimas (Mayores y menores).

Semiconsonancias⁹:

Cuarta Aumentada (Tritono) y Quinta Disminuida.

Existen dos maneras de apreciar los intervalos: ***melódicamente***, cuando se escuchan las notas de manera consecutiva, es decir, primero una nota y posteriormente la siguiente; y ***armónicamente***, cuando los intervalos se escuchan de manera simultánea, es decir, las dos notas al mismo tiempo.

Uno de los procesos que nos permitirá el reconocimiento auditivo de los intervalos es la discriminación correcta de las notas musicales, las cuales representan la altura relativa de los sonidos según sus distintas posiciones en el pentagrama. La nota se caracteriza por sonidos agudos, medios y graves.

2.4. TONALIDAD

Es la ordenación de los sonidos mediante relaciones mutuas, en donde ocurren el conjunto de fenómenos tanto melódicos como armónicos, teniendo como centro de gravedad un sonido básico llamado ***Tónica*** que se convierte temporalmente o definitivamente en centro del sistema sonoro (Yepes, s.f.-a, p. 1).

⁹ También denominadas Consonancias Atractivas. Son intervalos cuya audición produce una sensación imprecisa; ya que en un contexto disonante suena consonante, y en uno consonante, disonante.

3. EJERCICIOS Y MELODÍAS PARA EL RECONOCIMIENTO DE NOTAS MUSICALES, INTERVALOS Y TONALIDADES.

3.1. NOTAS MUSICALES

Antes de abordar el trabajo de reconocimiento auditivo de las notas musicales, se recomienda hacer un trabajo de entonación con los estudiantes en donde puedan familiarizarse con los sonidos y grados de una escala y poco a poco ir interiorizando cada una de las sensaciones de color, tensión y reposo que produce cada sonido o nota musical.

Se recomienda iniciar con un modelo de escala Mayor, preferiblemente Do, debido a que en esta escala se encuentran los sonidos de manera natural (*Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*), además, las propuestas metodológicas de Willems, Kodaly y Simar, parten de esta misma concepción. Por tanto, el estudiante podrá comprender de una manera más sencilla, todo lo relacionado con la parte teórica de la escala (*Sistema diatónico, construcción de una escala Mayor, nombre y función de cada grado, etc.*) y de igual manera, apropiarse de las sensaciones sonoras involucradas en el proceso.

En esta monografía no se abarcará el trabajo de la escala o modo menor, debido a que en este proyecto se enfatiza el trabajo con principiantes, y se otorgan los pilares y las bases como un estándar de trabajo, el cual se puede aplicar con ciertas variantes en el trabajo de un modo menor.

En este tópico se propone trabajar con tres melodías, las cuales son muy reconocidas por la mayoría de los niños; esto con el fin de facilitarle al estudiante un procedimiento más simple, en donde no será necesario aprender la melodía, ni memorizarla, porque se asume que ya la conoce¹⁰. Con estas melodías, se les enseñará a reconocer y percibir la relación entre los grados de cualquier tonalidad. Además, es importante que el estudiante también pueda adquirir la habilidad de trabajar en cualquier tonalidad, con el fin de empezar a familiarizarse con su color y con las características particulares de cada una de ellas.

Las melodías propuestas son¹¹:

1.

Cumpleaños Feliz



2.

Canción de Cuna - Op. 49 No. 4



3.

Marcha Turca - Op. 113 - Mov 5.



¹⁰ Se han escogido estas tres canciones, porque en caso de que el estudiante no esté familiarizado con la canción, éstas son muy fáciles de aprender y memorizar.

¹¹ Se propone trabajar solo pequeños fragmentos de la melodía.

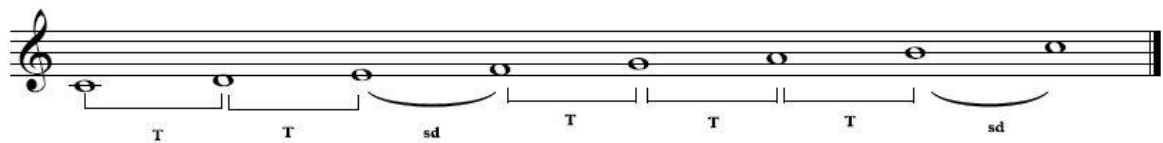
3.1.1. Conociendo la Escala

Se recomienda, que antes de iniciar el proceso de reconocer una nota musical, el docente enseñe a sus estudiantes el modelo de escala Mayor (*en este caso Do Mayor*) y proporcione al alumno la parte teórica de la misma, indicando su construcción (*Sistema Diatónico*) y/o arquitectura.

Escala Mayor – Do Mayor

T = Tono

sd = semitono diatónico



Procedimiento:

Una vez estudiada la teoría de la escala Mayor procedemos a enseñar los dos tetracordos de la siguiente manera:

1. Cantar la nota *La*, ya que esta nos servirá como referencia para ubicar los demás sonidos.
2. Cantar el primer tetracordo de la escala compuesto por las notas Do, Re, Mi, Fa. Se recomienda empezar por el sonido Do, ya que este servirá de referente para indicar que es la nota principal de la escala (Tónica). Luego, se procede a seguir con la nota Re. Se Realiza un trabajo de entonación de estas dos notas con diferentes ejercicios, como por ejemplo, improvisar pequeños fragmentos de melodías usando solamente estas dos notas, y pedirles a los estudiantes que

canten lo que han escuchado. Después se incorpora la nota *Mi* y por último se involucraría la nota *Fa* realizando el mismo procedimiento.

3. Cantar el segundo tetracordo de la escala compuesto por las notas Sol, La, Si, Do. Se recomienda empezar por el sonido *Sol*, ya que este servirá para indicar que es la dominante. Luego, se involucra el sonido *La* por ser grado conjunto con relación al *Sol*. Se Realiza un trabajo de entonación de estas dos notas con diferentes ejercicios, como por ejemplo, improvisar pequeños fragmentos de melodías usando solamente estas dos notas, y pedirles a los estudiantes que canten lo que han escuchado. Seguidamente se involucra la nota *Si*. Se realiza el mismo procedimiento anteriormente mencionado, pero esta vez involucrando la nueva nota musical. Por último se involucraría la nota Do (8va).

Una vez se haya abordado el trabajo de la escala mayor por bloques (tetracordos) independientes, se procederá a realizar un trabajo en conjunto con todas las notas que componen la escala mayor.

3. *Entonar los grados de manera ascendente varias veces:* El docente tocará la escala en el piano las veces que considere necesarias mientras los estudiantes la escuchan. Después, el profesor tocará de manera ascendente la escala nuevamente y de manera conjunta los estudiantes irán entonando cada grado de la escala según corresponda.

4. *Entonar los grados de manera descendente varias veces:* El docente tocará la escala en el piano las veces que considere necesarias mientras los estudiantes la escuchan. Después, el profesor tocará de manera descendente la escala nuevamente y de manera conjunta los estudiantes irán entonando cada grado de la escala según corresponda.

5. Cantar los grados de manera ascendente y descendente varias veces: En este punto se combina las dos maneras de cantar la escala, para así ir afianzando las sensaciones de color, reposo y tensión de los grados.

Todo este trabajo se podrá realizar en diferentes secciones en donde el profesor decidirá el tiempo que se dedicará a cada una de las actividades.

En medio de este trabajo se recomienda al docente que haga una serie de actividades con el fin de evaluar a los estudiantes de manera grupal e individual con las siguientes dinámicas propuestas:

- Formar grupos o parejas y asignarles una nota diferente, esto con el fin de que los niños levanten su mano una vez que escuchen la nota asignada mientras el docente hace pequeños dictados.
- Motivar a los estudiantes a participar de manera individual y que realicen el ejercicio que en el momento se esté desarrollando.
- Estimular su audición con pequeños dictados improvisados por el docente con base en cortas melodías que ilustren las diferentes temáticas (*el docente tiene libertad para ejecutar diferentes líneas melódicas*).
- Es bien recibida cualquier otra dinámica que el docente considere necesaria implementar y permita interiorizar las sensaciones de cada grado en los estudiantes.

Se ha optado por relacionar la sensación sonora de cada grado de la escala con una imagen de carácter descriptivo (*sea una acción o sustantivo*) que permita reforzar el trabajo auditivo de los estudiantes y de la misma manera, que les permita interiorizar el color y sensación particular de cada grado.

A continuación un listado de relación sonora y descriptiva de cada grado:

1º Tónica	Sensación: Descanso, Reposo. Imagen: Dormir. 
2º Supertónica	Sensación: Tensión, pide reposo generalmente hacia la tónica. Imagen: Avión a punto de aterrizar. 
3º Mediante	Sensación: Iluminación, Alegría. Imagen: Pajarito Alegre. 

4º Subdominante	Sensación: A la expectativa. Imagen: Lanzar un balón. 
5º Dominante	Sensación: Suspendido. Imagen: Balón suspendido en el aire. Sale el Sol. 
6º Superdominante-Relativo Menor	Sensación: Tristeza, Melancolía. Imagen: Cambiar de humor. 

7º Sensible

Sensación: Estirarse, Inclinarsse.

Imagen: Alcanzar algo.



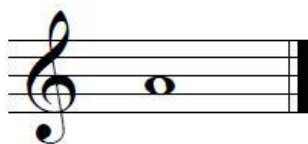
3.1.2. Reconociendo una Nota Musical

Una vez realizado el trabajo anterior, el docente deberá iniciar el proceso de reconocimiento auditivo de una sola nota. Para ello, el profesor realizará el siguiente procedimiento:

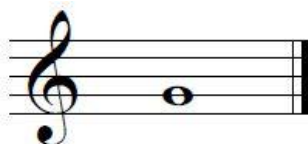
1. El docente toca una nota en particular con referencia al “La” y la tocará las veces que considere necesarias.
2. Seguidamente hará que los estudiantes entonen o canten el mismo sonido anterior.
3. Una vez memorizado el sonido, el docente tocará una melodía de las propuestas en este trabajo de grado que se encuentran en la sección de *reconocimiento de intervalos (3.2.1)*, como por ejemplo, “*Cumpleaños Feliz*”, y en ella, introducirá el sonido a trabajar para que los estudiantes lo reconozcan. El docente también tendrá la libertad de improvisar una melodía que cumpla con los criterios de la metodología.
4. Finalmente, el docente observará el progreso de los estudiantes una vez que ellos logren identificar la nota dentro de la melodía y las veces que sonó.

Ej:

- El docente procede a dar la nota de referencia: “La”



- El docente toca cualquier nota natural dentro de la escala de Do.



- El docente pide a los estudiantes que entonen la nota anterior, y la memoricen. El docente tendrá la libertad de elegir si les revela la identidad de la nota que tocó o si permite que los estudiantes sean quienes identifiquen el sonido. Esta didáctica puede variar dependiendo las exigencias del docente.
- El docente procede a interpretar una melodía:



- Una vez interpretada la melodía, el docente evalúa a los estudiantes y les pide que le mencionen cuantas veces ha sonado la nota que tenían que identificar (Sol).
- Los estudiantes mencionan cuantas veces escucharon la nota dentro de la melodía.

Nota: Si es necesario, el docente indicará la tonalidad en la que se trabajará con las melodías y tocará los acordes principales de la misma (*Tónica-Subdominante-Dominante*), para que el estudiante pueda tener un centro tonal de referencia.

Una vez se haya visto el tópico de Tonalidad e Intervalos, se podrá combinar con este tema para ir articulando las diferentes temáticas con el objetivo de practicar, fortalecer y de otorgar al estudiante diferentes recursos para su formación musical.

3.2. INTERVALOS

En esta unidad se plantea otorgar al estudiante un recurso más entre los existentes, para la identificación auditiva de los intervalos. Para ello, se propone el uso de melodías como un recurso musical que permite al estudiante reconocer y memorizar el color, y las características especiales que posee cada intervalo. Estas melodías tienen como común denominador, el hecho de que cada una de ellas emplea un intervalo diferente en sus primeras notas. Esta estrategia, otorga al estudiante una fácil memorización de las características particulares de cada intervalo por lo que podrá relacionarlo fácilmente con el inicio de cada melodía.

Tal y como lo propone Edgar Willems, *“debemos partir de la canción como el mejor medio del desarrollo auditivo”* (Mejía, 2002b, p. 183), en el entendido que por medio de esta práctica metodológica el estudiante logra escuchar, reconocer y posteriormente reproducir uno o varios sonidos, todo esto, con el objetivo de que el aprendiz logre referenciar la discriminación y expresión de las cualidades del sonido e interiorizar las diferentes sensaciones o características sonoras de cada elemento musical (*intervalos, notas musicales, tonalidades, acordes, etc.*), es decir, que el estudiante interiorizará o aprenderá a reconocer las cualidades especiales y el carácter particular de cada intervalo al asociarlo a una melodía en particular. Este procedimiento permitirá posteriormente que el estudiante interiorice el carácter y ethos de cada intervalo, y pueda pasar a un segundo plano de identificación de los mimos, en donde ya no usaría una melodía para recordarlo o identificarlo, sino que lo hará por medio de esa sensación sonora que adquirió (*el carácter particular de cada intervalo – su color*) con el estudio previo.

Para ello se propone una lista de melodías recopiladas de un repertorio musical generalizado, con las cuales se trabajará el proceso de identificación interválica que incluye música de la práctica común¹² y música popular, las cuales se han tomado cuidadosamente con objetivo pedagógico y conservando un común denominador: *que sean melodías reconocidas globalmente dentro del entorno académico o melodías de fácil memorización (en la medida de lo posible)*.

Este repertorio de melodías se esmera en brindar desde los diferentes planos de la audición (*sensorial, descriptivo y musical*) (Mejía, 2002, p. 183), el aprendizaje y el reconocimiento de estos elementos menesteres en la enseñanza y práctica musical, debido a que es importante el hecho de relacionar las sensaciones del oyente con imágenes mentales sensoriales y descriptivas que complementen y afiancen el trabajo de interiorización interválica.

A lo anterior sumamos las consideraciones hechas por Cook, al plantear unos términos fijos y recurrentes para los intervalos:

“Tónica: emocionalmente neutra. -Segunda menor: tensión semitonal hacia la tónica. – Segunda mayor: nota de paso emocionalmente neutra. –Tercera menor: intervalo consonante, pero entendido como disminución de la tercera mayor; significa aceptación estoica, tragedia. –Tercera mayor: alegría. –Cuarta justa: nota de paso, o bien, si está dotada de tensión tonal hacia la tercera mayor, significa dolor. –Cuarta aumentada: como nota modulante de la tonalidad de la dominante: activa aspiración”. (Cook, 1959, p. 55).

Esto permite relacionar y por consiguiente interiorizar una sensación atribuida a cada intervalo, lo que permitirá una memorización auditiva y sensorial de las características del mismo.

¹² Término usado por Walter Piston (1998, p. 447) en su libro *Armonía* para referirse a la música académica de una manera más amplia.

Es preciso aclarar que una distancia interválica puede ser clasificada de diferentes maneras como consecuencia de la enarmonía que se pueda presentar (*Ej. 2 tonos pueden clasificarse como una tercera Mayor, como una cuarta disminuida, o como una segunda doblamente aumentada*), por tal razón, usaremos los siguientes calificativos de intervalos para evitar confusiones y adquirir un sentir más práctico:

- Segunda menor
- Segunda Mayor
- Tercera menor
- Tercera Mayor
- Cuarta justa
- Cuarta Aumentada (Tritono) y Quinta Disminuida
- Quinta justa
- Sexta menor
- Sexta Mayor
- Séptima menor
- Séptima Mayor
- Octava justa.

Para identificar una cuarta aumentada y una quinta disminuida se utilizará una única melodía para ambos casos, debido a que auditivamente presentan la misma sensación sonora. Teóricamente, se hará la aclaración pertinente de cuándo es una cuarta aumentada (tritono) o cuándo es una quinta disminuida.

Cabe mencionar, que el objetivo principal al incorporar canciones o melodías de intervalos; citando las consideraciones de Edgar Willems, consiste en “[...] *que el niño tome conciencia de las relaciones sonoras fundamentales existentes en*

nuestras escalas mayores y menores, y pueda incorporar los aspectos cuantitativos (distancia en grados) y cualitativos (valor expresivo, consonante o disonante) de los intervalos” (1987, p. 2).

Ahora bien, es pertinente referirse a las cualidades intrínsecas que poseen los intervalos; las mismas que los identifican por ser su naturaleza Mayor o menor, disminuido o aumentado, semiconsonantes o de consonancia atractiva, y resaltar que su naturaleza y ethos puede ser monocroma dependiendo la manera en como sean abordados (dirección ascendente o descendente del mismo). Además, la sensación de los intervalos melódicos también puede variar o verse afectada por diferentes elementos como: el ritmo y la discursividad musical; lo cual implica que esa sucesión de sonidos ceñida a células rítmicas, puedan afectar su color y carácter, es decir, que en virtud de lo que puede sonar de forma ascendente y descendente con sus incontables conexiones rítmicas, puede causar diferentes sensaciones e imágenes a través de la percepción auditiva.

Otro aspecto a tener en cuenta, es que el ethos o carácter del intervalo puede ser ambiguo o diferir en su comprensión en las sensaciones que puede causar en cada individuo; esto hace mención a la variedad de posibilidades en que cada persona puede percibir a través de la audición, de una manera muy particular, el estado anímico de una obra musical, de un dictado melódico o de intervalos; es decir, lo que es triste para algunos, para otros puede ser apacible, lo que podría ser dramático, para otros puede revelarse como algo jubiloso, etc.

De conformidad con lo anterior, el trabajo de los intervalos se hará en virtud de su cualidad, tomando como referentes las sensaciones, imágenes o cualquier otra imaginación que permita la adquisición e interiorización de las cualidades intrínsecas de los intervalos, y que de igual manera, se convierta en un apreciable insumo y recurso para permitir el encuentro, en lo posible, con la exacta naturaleza del intervalo a reconocer.

3.2.1. Conociendo los intervalos

En esta sección se mostrará la construcción que posee cada uno de los intervalos, acompañada de esquemas visuales para una mejor comprensión.

Es pertinente abordar el conocimiento del intervalo melódico en dirección ascendente, ya que de esta manera, el estudiante se apropia de la sonoridad típica y genérica del intervalo. Es necesario reiterar que el estudio de los elementos del lenguaje musical y en particular la armonía, la cual surge de la direccionalidad melódica, se concibe desde la verticalidad ascendente y no lo contrario.

No obstante, se presentan ejemplos de melodías que tienen como objetivo trabajar el intervalo descendente ya que se trata de melodías muy reconocidas y fáciles de asimilar.

El listado de los intervalos descendentes sugerido es el siguiente:

Segunda menor: Para Elisa (Beethoven).

Segunda Mayor: La Piragüa (José Benito Barros Palomino).

Tercera menor: Marcha Turca (Beethoven).

Tercera Mayor: Sinfonía No 5 (L. V. Beethoven).

Cuarta Justa: Eine Kleine Nachtmusik (Serenade), K. 525; 1st. Movement (W.A. Mozart).

Quinta disminuida: Danza Macabra. Op. 40 (Camille Saint Saens).

Quinta Justa: Minuet in G major, BWV114 (Bach).

Sexta menor: Love Story (Francis Lai).

Séptima menor: Watermelon Man (Herbie Hancock).

Debido a que el carácter y ethos de los intervalos puede variar o verse afectado por los diferentes elementos que ya se han mencionado, se propone la siguiente metodología de estudio, con el objetivo de abarcar, en lo posible, las diferentes maneras de abordar los intervalos y de igual manera, poder reforzar las diferentes sensaciones e imágenes de cada intervalo, y por ende, sus cualidades intrínsecas.

1. Estudiar los intervalos de manera ascendente y descendente.
2. Ejecutar los intervalos de manera melódica y armónica.
3. Manejar al menos, 3 velocidades de reproducción o audición de los intervalos (lenta, media, rápida).
4. Tocar los intervalos utilizando diferentes células rítmicas, las cuales, se dejan a libertad del docente o del estudiante.
5. Tocar los intervalos dentro de una sucesión de notas (melodía) para identificarlos dentro del discurso musical.
6. Se deja a libertad del docente o estudiante, cualquier otra forma de estudio que complemente y refuercen las cualidades intrínsecas de los intervalos, y que permita la interiorización óptima de los mismos.

A continuación, algunas abreviaturas que se usarán en el resto del capítulo:

T = Tono

s.d. = Semitono diatónico

s.c. = Semitono cromático

m = menor

M = Mayor

dis = disminuido

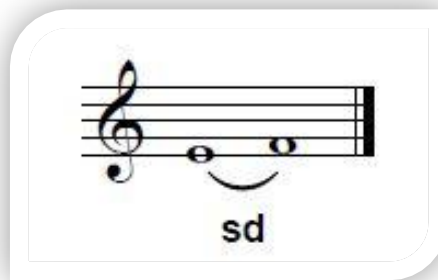
Aum = Aumentado

3.2.1.1. Intervalo de Segunda menor (2m)

Es la distancia más pequeña existente dentro del sistema diatónico occidental debido a que está compuesto solamente por un semitono diatónico.

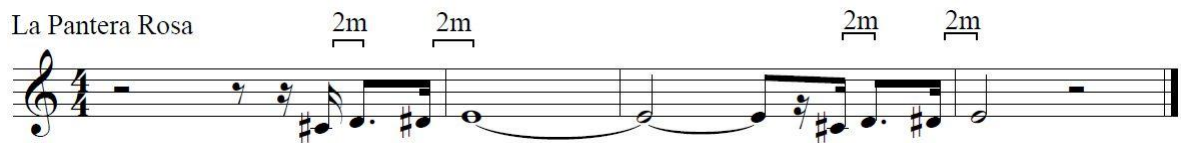
Ej: Notas: **Mi – Fa**

Composición: **1sd**



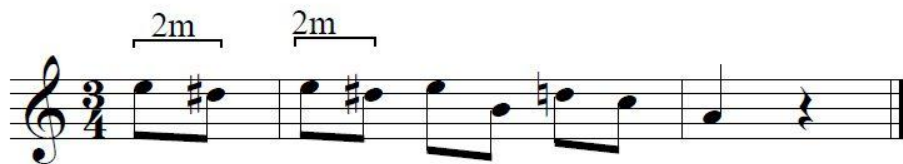
Melodía propuesta para relacionarlo:

Ascendente:



Descendente:

Para Elisa - WoO. 59

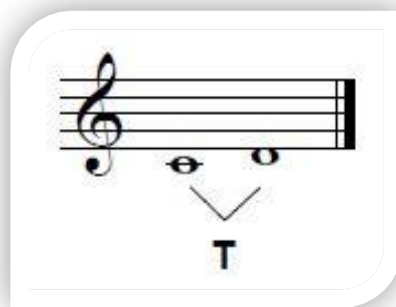


3.2.1.2. Intervalo de Segunda Mayor (2M)

Intervalo compuesto por una distancia de un tono.

Ej: Notas **Do – Re**

Composición: **1T**



Melodía propuesta para relacionarlo:

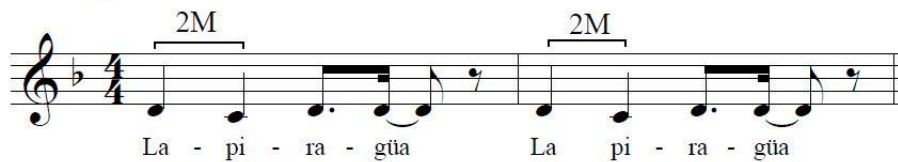
Ascendente

Cumpleaños Feliz



Descendente:

La Piragüa

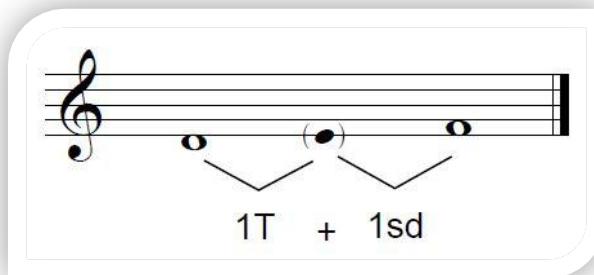


3.2.1.3. Intervalo de Tercera menor (3m)

Intervalo compuesto por un tono y un semitono diatónico.

Ej: Notas: **Re – Fa**

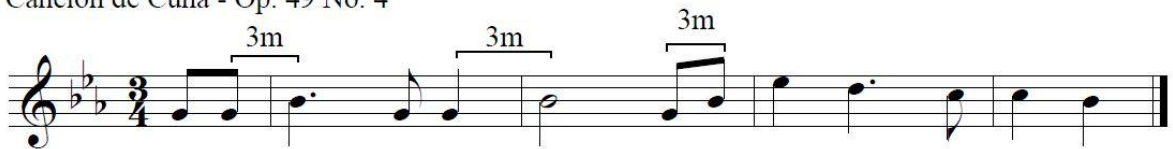
Composición: **1T + 1sd**



Melodía propuesta para relacionarlo:

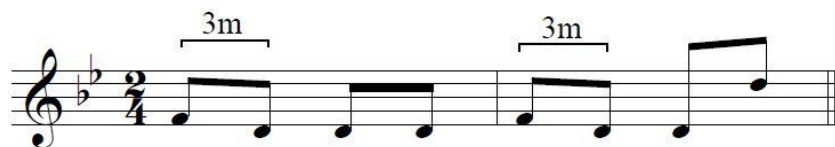
Ascendente:

Canción de Cuna - Op. 49 No. 4



Descendente:

Marcha Turca - Op. 113 - Mov 5.

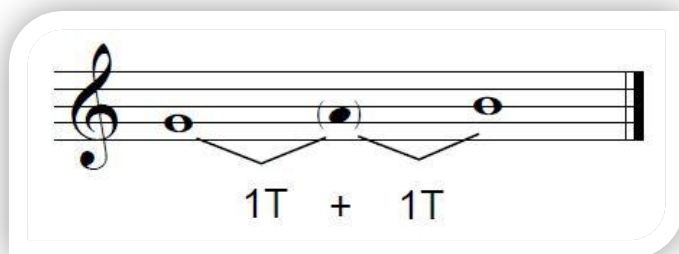


3.2.1.4. Intervalo de Tercera Mayor (3M)

Intervalo compuesto por dos tonos.

Ej: Notas: **Do – Mi**

Composición: **1T + 1T = 2T**



Melodía propuesta para relacionarlo:

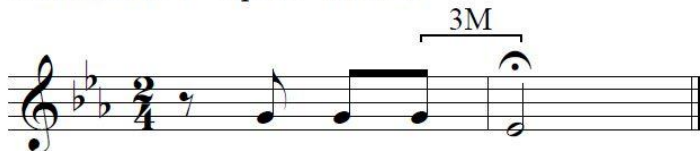
Ascendente:

Primavera - Op. 8, RV 269, Mov. 1 - Allegro



Descendente:

Sinfonía No. 5 - Op. 67 - Mov. 1

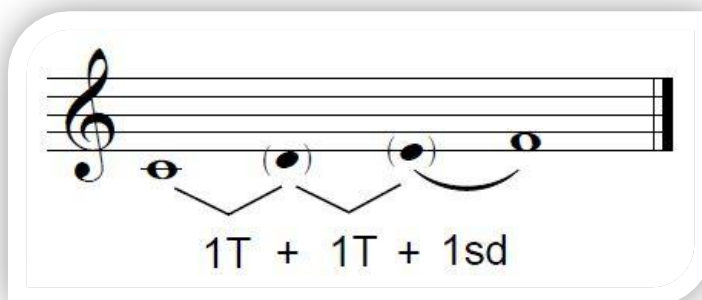


3.2.1.5. Intervalo de Cuarta Justa (4J)

Intervalo compuesto por dos tonos y un semitono diatónico.

Ej: Notas: **Do – Fa**

Composición: **1T + 1T + 1sd**



Melodía propuesta para relacionarlo:

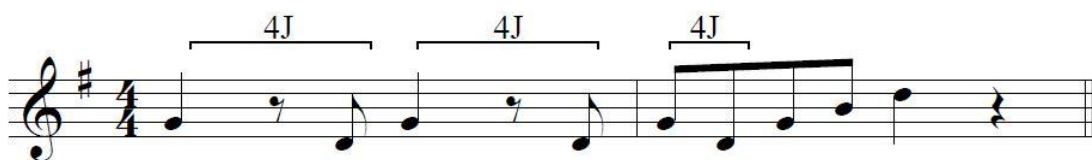
Ascendente:

La Cucaracha



Descendente:

Eine Kleine Nachtmusik - Allegro (Serenade No. 13 en G Mayor) K. 525, Mov. 1

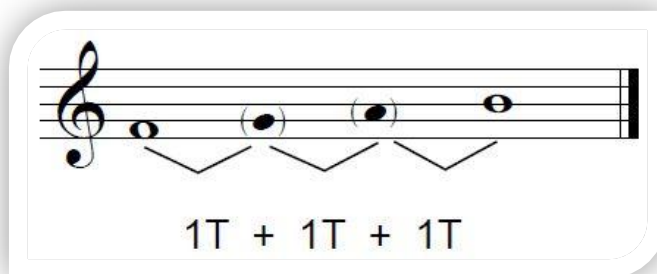


3.2.1.6. Intervalo de Cuarta Aumentada (4 Aum)

Intervalo compuesto por tres tonos.

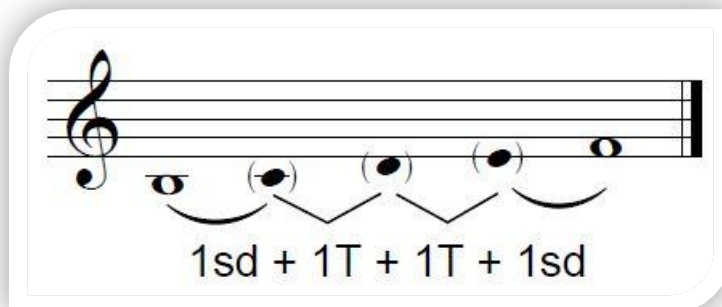
Ej: Notas: **Fa – Si**

Composición: **1T – 1T – 1T = 3T**



3.2.1.6.1. Intervalo de Quinta Disminuida (5 dis)

Intervalo compuesto por dos tonos y dos semitonos diatónicos.

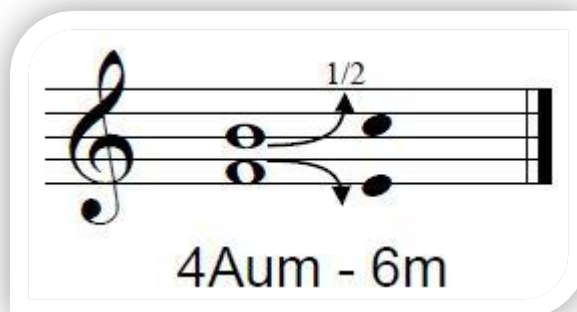


Se debe tener en cuenta que ambos intervalos, tanto el de **4 Aum** y **5 dis** poseen el mismo timbre característico (*suenan igual*) debido a que ambos son un semiconsonancia, por tal razón es de vital importancia mencionar que el **Tritono**, tal y como su nombre lo indica, está compuesto por 3 tonos, por tal razón, el intervalo de **4 Aum** es el que podríamos denominar como **Tritono** y no la **5 dis**, ya que su composición diatónica no posee los 3 tonos, sino 2 tonos y 2 semitonos diatónicos y esto cambia por completo su calificativo.

Ahora, hay que tener claro *el carácter resolutivo* de cada semiconsonancia, ya que esto nos permitirá entender su naturaleza.

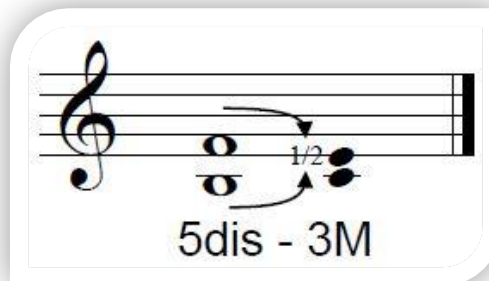
Por una parte, el intervalo de **4 Aum** tiende a resolver su tensión a las notas aledañas externas.

Ej: Se tienen las notas de **Fa – Si** estando en la tonalidad de Do Mayor, entonces el Fa (4º), irá hacia la nota Mi (3º) descendiendo medio tono, mientras que el Si (7º) irá a la nota Do (1º) ascendiendo medio tono. Por consiguiente, la resolución producirá un intervalo de sexta menor (6m).



El intervalo de **5 dis** tiende a resolver su tensión a las notas aledañas internas.

Ej: Se tienen las notas de Si – Fa estando en la tonalidad de Do Mayor, entonces el Si (7º), irá hacia la nota Do (1º) ascendiendo medio tono, mientras que el Fa (4º), irá hacia la nota Mi (3º) descendiendo medio tono. O sea, se realiza el mismo procedimiento pero, esta vez, la resolución es de manera interna, produciendo una tercera Mayor (3M).



Nota: si las semiconsonancias están dentro de una tonalidad menor, entonces su resolución interválica cambiará debido a los grados de la escala o tonalidad menor.

Melodía propuesta para relacionar ambos intervalos:

Debido a que la sonoridad de los dos intervalos es la misma, se usará una melodía para identificar ambos intervalos, porque el objetivo prioritario de esta unidad es el reconocimiento auditivo. Por consiguiente, se considera pertinente el hecho de incorporar la sensación de la semiconsonancia y posteriormente, el estudiante ya hará diferencia de cuando es 4Aum y 5dis.

4 Aumentada:

Semiconsonancia
(4 Aum)

Los Simp - son _____

Tritono

5 disminuida:

Esta melodía se puede utilizar tanto de manera ascendente como descendente debido a su construcción.

Danza Macabra - Op. 40

Violin

5 dis

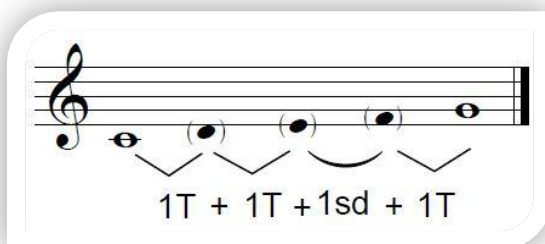
5 dis

3.2.1.7. Intervalo de Quinta Justa (5J)

Intervalo compuesto por tres tonos y un semitono diatónico.

Ej: Notas: **Do – Sol**

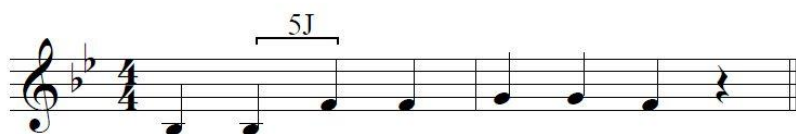
Composición: **3T + 1sd**



Melodía propuesta para relacionarlo:

Ascendente:

Estrellita - Canción Infantil



Descendente:

Minuet en G Mayor, BWV. 114

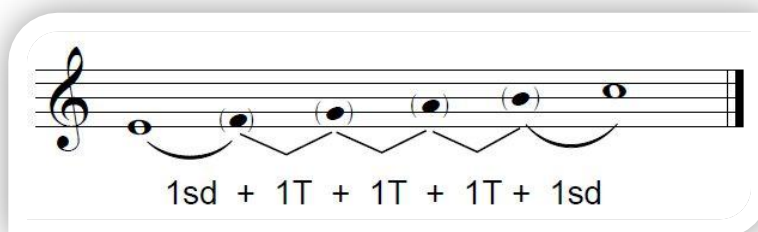


3.2.1.8. Intervalo de Sexta menor (6m)

Intervalo compuesto por tres tonos y dos semitonos diatónicos.

Ej: Notas: **Mi – Do**

Composición: **3T + 2sd**



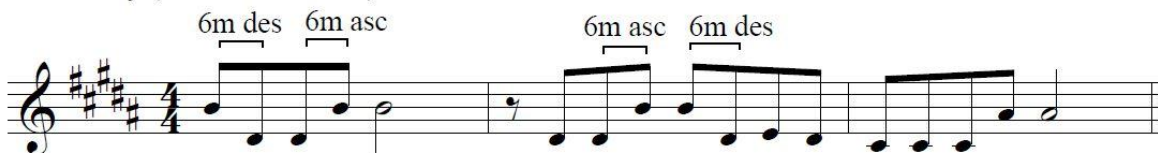
Melodía propuesta para relacionarlo:

Ascendente:



Descendente:

Love Story (Historia de Amor)

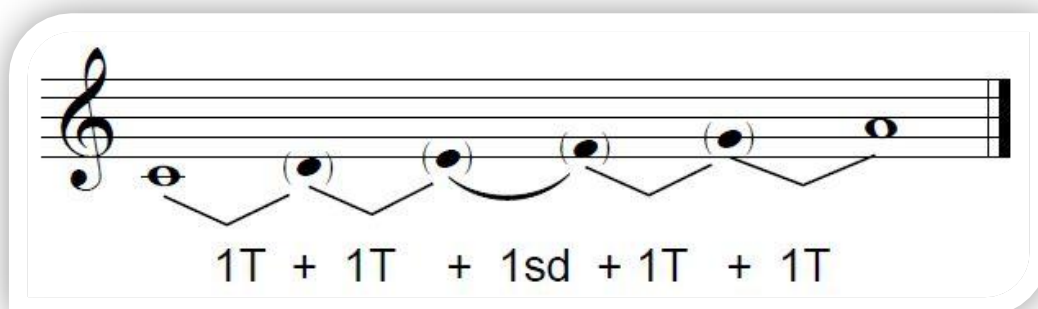


3.2.1.9. Intervalo de Sexta Mayor (6M)

Intervalo compuesto por cuatro tonos y dos semitonos diatónicos.

Ej: Notas: **Do – La**

Composición: **4T + 1sd**



Melodía propuesta para relacionarlo:

Ascendente:

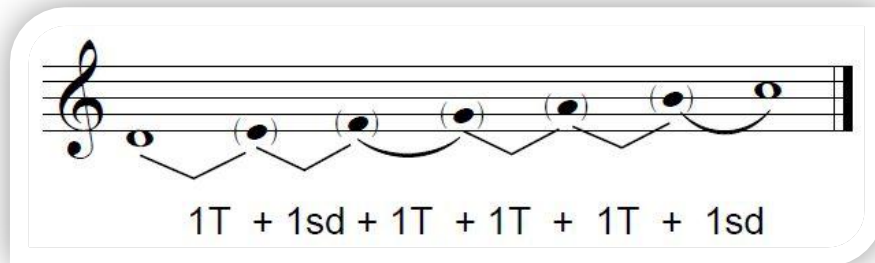


3.2.1.10. Intervalo de Séptima menor (7m)

Intervalo compuesto por cuatro tonos y dos semitonos diatónicos.

Ej: Notas: **Re – Si**

Composición: **4T + 2sd**



Melodía propuesta para relacionarlo:

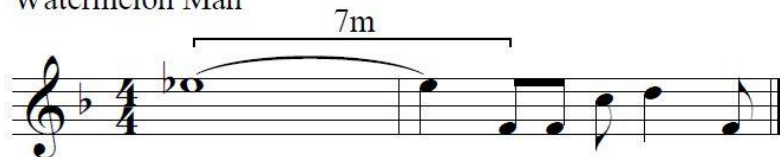
Ascendente:

La Comparsita



Descendente:

Watermelon Man

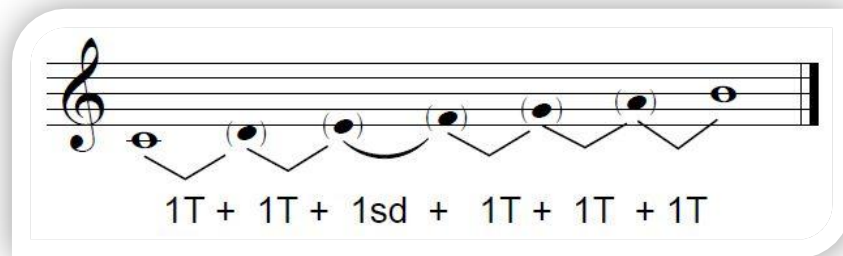


3.2.1.11. Intervalo de Séptima Mayor (7M)

Intervalo compuesto por cinco tonos y un semitono diatónico.

Ej: Notas: **Do – Si**

Composición: **5T + 1sd**



Melodía propuesta para relacionarlo:

En este caso se utilizará solamente la melodía de manera ascendente, debido a que es poco usual encontrar este intervalo de la otra forma. Además se pueda apreciar mejor la naturaleza del intervalo de manera ascendente. Para mayor comodidad del estudiante, es posible cantar internamente el inicio de esta melodía (*donde se produce el intervalo de 7M*) manteniendo los sonidos en la memoria, para poder cantarlos internamente de manera descendente. Es un excelente ejercicio para la memorización y ejercitación del oído interno.

Ascendente:

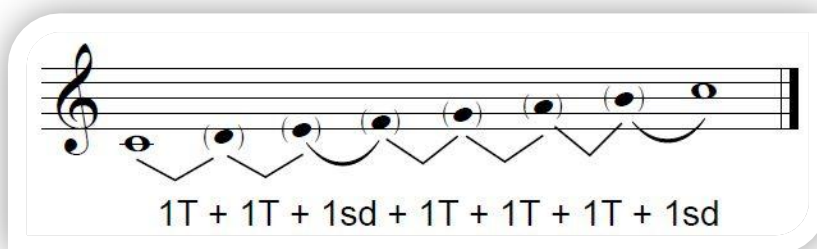


3.2.1.12. Intervalo de Octava Justa (8J)

Intervalo compuesto por cinco tonos y dos semitonos diatónicos.

Ej: Notas: **Do – Do** (*Octava arriba*).

Composición: **5T + 2sd**

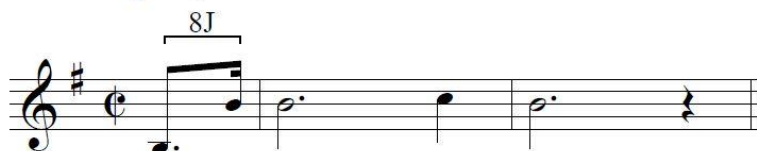


Melodía propuesta para relacionarlo:

En este caso se utilizará solamente la melodía de manera ascendente, debido a que es poco usual encontrar este intervalo de la otra forma. Se encuentra generalmente de manera descendente en las cadencias (al final de las obras). Para mayor comodidad del estudiante, es posible cantar internamente el inicio de esta melodía (*donde se produce el intervalo de 8J*) manteniendo los sonidos en la memoria, para poder cantarlos internamente de manera descendente. Es un excelente ejercicio para la memorización y ejercitación del oído interno.

Ascendente:

Preludio Op. 28, No. 4



A continuación se introduce una tabla propuesta por Edgar Willems en donde se relaciona cada intervalo con un aspecto sensorial, afectivo e intelectual, con el objetivo de brindarle al estudiante un elemento de relación entre el intervalo y las emociones.

ASPECTO AFECTIVO DE LOS INTERVALOS ARMÓNICOS			
Intervalo	Sensorial	Afectivo	Intelectual
Unísono	Liso	Paz	Serenidad
2M	Frote	Vulgaridad	Descontento
2m	Rugoso	Irritable	Enfermedad
3m	Sombrío	Pena	Desesperanza
3M	límpido	Felicidad	Equilibrio
4J	Frío	Indiferencia	Simpleza
5J	Vacío	Calma	Manejo
Tritono	Calor	Inquietud	Inestabilidad
6M	Luz	Gentileza	Alegría
6m	Penumbra	Melancolía	Misericordia
7M	Herida	Odio	Rebelión
7m	Calor	Amor	Romanticismo
8J.	Estabilidad	Perplejidad	Liberación

La traducción de la anterior tabla fue realizada por el docente Diego Tobar Rayo, docente del área de teóricas de la Escuela de Música de la Universidad del Valle.

3.3. TONALIDAD

Antes de abordar el tema de reconocimiento de una tonalidad, es necesario que el docente encargado, o el estudiante, estén conscientes del dominio de los temas anteriormente tratados, como lo son: “*reconocimiento de una nota y reconocimiento de intervalos*”, por la sencilla razón de que se hará uso de estos elementos para poder identificar una tonalidad cualquiera.

En este tema del trabajo, se hará uso de las tríadas (acordes) tanto mayores como menores, para reforzar la sensación de tónica, ya que ésta, es de vital importancia a lo que se refiere con la identificación de tonalidades, debido a que es el centro sonoro de cualquier tonalidad.

También se propone el uso de melodías de *forma indirecta* para la identificación de tonalidades con el objetivo de que los estudiantes logren sentir su respectiva tónica (reposo) sin importar la tonalidad en la que se encuentre y esto les permita desarrollar esta habilidad para integrarla a su proceso de formación musical.

Se ha detallado el proceso de identificación de tonalidades básicamente en 2 procesos fundamentales que son:

- Identificación de tonalidades con base en tríadas en posición fundamental.
- Identificación de tonalidades con base en melodías mayores y menores.

Se sugiere que antes de empezar con este trabajo, el docente realice una breve aclaración teórica, con el objetivo de que los estudiantes puedan distinguir fácilmente entre un acorde Mayor y uno menor. Este proceso lo podrán concatenar con el trabajo interválico de la sección anterior, haciendo uso de las terceras, y quinta Justa.

3.3.1. Metodología Para Reconocimiento de Tonalidades

Para abordar en el tema de *reconocimiento de una tonalidad*, se propone una metodología en especial propuesta por María Clara Misas Urreta y Alejandro Tobón Restrepo (2007, pp. 107-109) en su libro “Dicta que dicta”, de la cual se han tomado ciertos modelos estructurales adaptándolo a esta propuesta y complementándolo según las necesidades requeridas de este trabajo y gracias a las experiencias vividas.

1. Trabajar primero las tonalidades que poseen dentro de su estructura el sonido “*La*” en cualquiera de los tres sonidos que posee la triada (o sea, tónica, mediante y subdominante) las cuales serían: *La Mayor, La menor, Fa Mayor, Fa# menor, Re Mayor y Re menor*.
2. Posteriormente, trabajar las tonalidades en donde la Tónica se encuentre a un tono o a medio tono por encima o por debajo del sonido “*La*”, las cuales serían: *Sib Mayor, Sib menor, Lab Mayor, Lab menor, Si Mayor, Si menor, Sol Mayor y Sol menor*.
3. En tercer lugar, trabajar las tonalidades en donde la Dominante se encuentre a un tono o a medio tono por encima o por debajo del sonido “*La*”, las cuales serían: *Mib Mayor, Mib menor, Mi Mayor, Mi menor, Do# Mayor, Do# menor, Do Mayor y Do menor*.
4. Por último, las tonalidades restantes o enarmónicas con la misma metodología de acuerdo al progreso del estudiante.
5. Utilizar un sistema de selección múltiple en donde el docente brinde al estudiante varias alternativas de tonalidades y éste pueda escoger la correcta. De ésta manera, el estudiante estará ganando confianza y fortaleciendo su audición en el proceso.

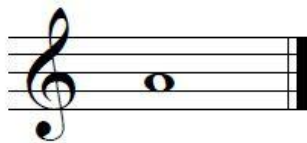
3.3.1.1. Identificación de tonalidades con base en triadas en posición fundamental:

Procedimiento:

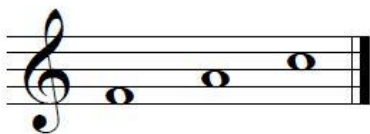
1. El docente hará sonar el sonido “La” como referencia antes de cualquier dictado auditivo de identificación.
2. Tocar la tríada correspondiente a la Tonalidad, sea Mayor o menor, la cual, será considerada como la Tónica.
3. Para facilitar la identificación de la tonalidad, el docente pedirá a los estudiantes que canten internamente el sonido más grave de la tríada, o sea la tónica, y seguidamente, le sugerirá al estudiante que identifique la distancia interválica existente entre la nota “La” y la Tónica.
4. Una vez hecho este proceso, el estudiante deberá ser capaz de determinar la distancia interválica valiéndose de los recursos otorgados en este trabajo en la sección de identificación de intervalo (*melodías para relacionar los intervalos*), y por ende, identificar la tonalidad.

Ej:

El Profesor hace sonar la nota “La”:



Luego toca la siguiente tríada:



Opciones que se le otorgan al estudiante:

1. *La Mayor*
2. *La menor*
3. *Fa Mayor*
4. *Fa# menor*
5. *Re Mayor*
6. *Re menor.*

Seguidamente el estudiante deberá realizar su proceso de identificación:

- Cantando el “La” y seguidamente la nota más grave de la triada: “Fa”.
- Hacer uso de las melodías para identificar intervalo. En este caso, utilizaría la melodía de la 5 Sinfonía de Beethoven de manera descendente, *o si lo prefiere, puede hacer uso de “La Primavera de Vivaldi” de manera ascendente (obviamente, transportando internamente la melodía a la tonalidad correspondiente).*
- Si se ha interiorizado de manera correcta la sensación interválica, y la sensación de tónica, el estudiante no tendría ningún problema en escoger la opción 3; Fa Mayor.

3.3.1.2. Identificación de tonalidades con base en melodías mayores y menores.

Procedimiento:

1. El docente hará sonar la nota “La” como referencia antes de cualquier dictado auditivo de identificación.
2. Tocaré una de las melodías propuestas en este trabajo de la sección de *intervalos* (Ej: *Cumpleaños Feliz*) transportándola a la tonalidad correspondiente, sea Mayor o menor (*el docente tendrá la libertad para improvisar una melodía si lo considera necesario*).
3. El docente debe tener en cuenta que la melodía que interprete deberá contener la nota “La” en cualquier grado de la tríada (o sea, tónica, mediantes, dominante), o que esté un tono o semitono por encima o por debajo de la nota “La”. Esto se realiza para llevar un denominador común en la metodología. Más adelante, el docente podrá ir exigiendo a sus alumnos, pero para empezar, es aconsejable, seguir el procedimiento estipulado.
4. Para facilitar la identificación de la tonalidad, el docente pedirá a los estudiantes que analicen si la nota “La” se encuentra dentro de la melodía o por consiguiente, está un tono o medio tono por debajo o por encima de la misma.
5. Una vez hecho el análisis y haber identificado la distancia con respecto al “La”, el docente solicitará al estudiante que busque internamente el sonido de reposo, o sea la tónica, y seguidamente, le indicará al estudiante que identifique la distancia interválica existente entre la nota “La” y la Tónica.

Ej:

A musical staff with a treble clef. A single whole note is placed on the middle line, which represents the pitch of middle C. The staff ends with a double bar line.

Cumpleaños Feliz



1. La Mayor

2. La menor

3. *Fa Mayor*

4. Fa# menor

5. Sol Mayor

6. *Re menor.*

Seguidamente el estudiante deberá realizar su proceso de identificación:

- Entonando la nota “*La*”, y seguidamente analizando si está dentro de la melodía o por el contrario, si el “*La*” se encuentra por debajo o por encima un tono o medio tono.
- El estudiante realizará la búsqueda de la nota de reposo o tónica de la tonalidad correspondiente.
- Una vez identificada la tónica, deberá proceder a entonar internamente la nota “*La*” y el sonido de Tónica, y determinar la distancia interválica existente entre estos dos sonidos. Para esto, hará uso de las melodías planteadas para identificar intervalos vistas en la sección anterior de “identificación de intervalos”. En este caso, utilizaría la melodía de “*La piragua*” cuyo intervalo de 2M se encuentra de manera descendente (*obviamente, transportando internamente la melodía a la tonalidad correspondiente*), el cual, permitirá identificar concretamente la tónica.
- Si se ha interiorizado de manera correcta la sensación interválica, y la sensación de tónica, el estudiante no tendría ningún problema en escoger la opción 5; Sol Mayor.

4. REFLEXIONES SOBRE UNA CORRECTA PEDAGOGÍA

Proceso metodológico de aprendizaje significativo

Este trabajo de grado se ha diseñado a partir de diferentes metodologías propuestas por educadores y pedagogos de la música, entre ellos se encuentra Dalcroze, Martenot, Misas Maria & Tobón Alejandro, Leon J. Simar, Svetlana Bukhchtaber, entre otros. Estos dos últimos, han desarrollado en nuestro entorno pedagógico musical una labor pedagógica encomiable. Sin embargo, se ha optado por fundamentarse mayoritariamente en la metodología propuesta de Edgar Willems, partiendo desde la idea de no relacionar la música o la enseñanza de la misma con medios o elementos extramusicales o no musicales tales como: los colores, las fononímias, la mano musical, entre otras, debido a que, tal y como le menciona Willems *“la actividad musical no debe relacionarse con otro lenguaje, puesto que es un lenguaje interior, y los demás son exteriores. (...) Advierte que los procedimientos extramusicales son contraproducentes porque dispersan la atención del niño y suponen una pérdida de tiempo para el educador”* (Mejía, 2002, p. 153). Solo, si es estrictamente necesario, se podría considerar algunas excepciones siempre y cuando contribuyan al fortalecimiento y comprensión de las temáticas vistas en este trabajo y bajo la supervisión de un profesional.

Por otra parte, Willems involucra el desarrollo de la audición básicamente en tres áreas que son: *afectiva, mental y sensorial*, esta última es a la que más énfasis se ha hecho en el desarrollo de esta monografía, considerando, tal y como lo plantea Willems (1961) *“Cuanto más sensorialmente sensibles al sonido, tanto más descubriremos sus diferentes cualidades, sus elementos diversos”* (p. 59). Todo esto se enfoca en un gran objetivo, que es el de permitir que el principiante logre clasificar, discriminar, identificar, memorizar, conocer e imitar los diferentes sonidos y sus cualidades. Pero para llevar a cabo este macro objetivo, tal y como lo considera Willems, *es menester reunir un material variado y abundante*, el cual

otorgue diferentes aspectos o cualidades de los sonidos y de los tópicos a trabajar para lograr desarrollar una adecuada audición.

El arte de la música involucra más que sonidos y papel, va más allá de esta simple concepción, y para poder adentrarnos en este mundo diverso y comprender verdaderamente su lógica y sentido se debe considerar y abordar lo sensorial. Willems (1961, p. 63) menciona que *“un buen número de alumnos del conservatorio, hasta de las clases superiores, carecen de sensorialidad, porque su educación musical no les ha dado ocasión de desarrollarla”*; por tal razón, es pertinente el desarrollo de este trabajo de grado, donde se pretende de algún modo darle un espacio a este aspecto psicológico, con el objetivo de entender la música desde el plano sensorial.

Willems parte de las relaciones entre música y ser humano, de sus principios vitales, como la voz o el movimiento, además considera que el sonido y el ritmo son anteriores a la música misma. Relaciona a los tres elementos musicales fundamentales (ritmo, melodía y armonía) con tres facetas vitales: la fisiológica, la afectiva y la mental, respectivamente (Burgos, 2007).

CIFRA	UNO	DOS	TRES
VIDA MUSICAL	RITMO	MELODIA	ARMONIA
VIDA HUMANA	FISICA	AFFECTIVA	MENTAL

La base teórica del método Willems establece las siguientes operaciones y sus respectivas analogías:

$1 > 2 > 3$: desde el punto de vista ordinal, al uno (ritmo), viene en primer lugar, es indispensable para la melodía así como ésta lo es para la armonía.

$1 < 2 < 3$: desde el punto de vista cardinal, el dos (melodía) es más que el ritmo, puesto que lo contiene. A su vez, la armonía los contiene a ambos.

$1 + 2 = 3$: la armonía (3), resulta de la unión de ritmo y melodía (Mejía, 2002).

De esta forma, el ritmo ayudará al niño y al adulto a encontrar sus energías vitales, instintivas e innatas; la melodía y la canción como su manifestación más natural, le facilitará el poder de expresar sus estados de ánimo; y finalmente, la práctica coral, la polifonía y la armonía desarrollarán la inteligencia (Burgos, 2007).

La afectividad auditiva también tiene su parte en el desarrollo de esta monografía, considerando que *“el terreno de la afectividad es el más característico desde el punto de vista del arte”* (Willems, 1961, p. 66). Es aquella que permite deleitar los sentidos no solo auditivamente sino también psicológicamente al escuchar una obra, o un sonido en particular. Permite darle un calificativo cualitativo al sonido. Willems indica que *“el sonido, que según los fisiólogos es eminentemente afectivo, puede producir en nosotros múltiples impresiones, según sea su duración, intensidad, altura, timbre o sus otras cualidades”* (p. 67).

La afectividad inicia una vez el oyente reacciona al impacto sonoro, es decir, una vez se escucha una melodía, una nota musical, un intervalo, una tonalidad, la armonía, etc. Hay un gran abanico de posibilidades en cuanto a las sensaciones que se pueden percibir, y es de gran importancia porque despierta la sensibilidad.

Con lo anteriormente expuesto, Willems estructura su metodología de la siguiente manera.

Objetivos:

- Dotar a la enseñanza musical de raíces profundamente humanas.
- Contribuir a la apertura general y artística e la persona.
- Despertar el amor a la música.
- Desarrollar la sensibilidad auditiva y el sentido rítmico.
- Desarrollar la memoria, la imaginación y la expresión.
- Desarrollar el canto, el solfeo, la práctica instrumental o la armonía.

Contenidos:

- Desarrollo de la sensibilidad auditiva. Para Willems el cultivo de la agudeza auditiva precede al de la musicalidad y el del estudio de solfeo. La educación auditiva comprende la sensorialidad (reacción ante el sonido), la sensibilidad afectiva y emotiva (melodía), la conciencia mental (armonía). Se basará en el objeto sonoro (juegos de audición, descubrimiento de sonidos). Se estudian alturas de sonidos, el espacio intratonal, subidas y bajadas de la línea melódica, la sensibilidad a los intervalos, escalas y acordes.
- Sentido rítmico. Aunque la melodía tiene la primacía, el ritmo es fundamental por su relación con la vida fisiológica. Willems considera que el ritmo es innato y lo estudia a través del movimiento corporal (choques sonoros, marcha, carrera, saltos, balanceos, galopes, etc...).
- Notación musical (usando desde un principio el nombre de las notas y figuras).
- Canciones, con las que trabaja la melodía, el ritmo, la armonía, las escalas (Mayores y menores), los intervalos, los acordes.
- Improvisaciones rítmicas y melódicas.
- La audición interior (Burgos, 2007).

De conformidad con lo anterior, no se puede pretender educar y formar músicos sin desarrollar su parte mental, afectiva y sensorial; es de gran importancia que el docente logre salirse del papel y adentrarse en un mundo sensorial junto con sus alumnos que permita el desarrollo de una verdadera inteligencia musical, la cual, otorgue al estudiante diferentes capacidades y la comprensión de los fenómenos acústicos para que pueda servirse de todos los elementos que pueden brindar estas áreas psicológicas ya sea al momento de interpretar una obra, de crear una composición, de deleitarse con los sonidos o simplemente para efectuar un trabajo de identificación y discriminación auditiva. Además, Willems (1961) converge en que *“la parte afectiva y la relatividad de las correspondencias sonoras nos ofrecerán una riqueza ilimitada de expresiones artísticas. También permite alcanzar las regiones más nobles, las más elevadas del sentimiento humano”* (p. 68).

En este trabajo se ha planteado el uso de diferentes melodías dentro del trabajo auditivo discriminativo porque esta permite adquirir una gran variedad de material de trabajo, del cual se puede servir el estudiante para desarrollar sus habilidades y aptitudes musicales y el docente para formar y orientar a sus discípulos. De esta manera, se concuerda con la concepción de Willems (2001) cuando plantea que *“es esencialmente importante que el material auditivo sea abundante y variado. Vamos, pues, a conducir al lector en la compra, reunión e incluso en la fabricación de objetos que puedan servir para desarrollar la audición”* (p. 93).

*“No son entonces posibilidades las que faltan;
lo que con más frecuencia escasea es iniciativa.”*
Edgar Willems (1890-1978)

5. BITÁCORA

Dentro de este capítulo se consigna la intervención realizada en el Conservatorio de Bellas Artes de Cali con los niños del curso B-2 de Básica Primaria en la Jornada de la tarde. Estos niños promedian una edad entre los 9 y 11 años. Con este curso se puso a prueba gran parte de esta monografía, con el objetivo de poner en práctica la metodología propuesta, obteniendo muy buenos resultados.

A continuación se detallará el día de cada intervención y lo realizado durante el transcurso de la clase.

26 de Febrero de 2013.

En este día se desarrollaron varias actividades empezando por la explicación correspondiente al sistema diatónico. Se explicó a los niños la construcción y composición de la escala mayor de Do, con sus respectivas distancias de tonos y semitonos. Una vez explicada la parte teórica de la escala mayor se procedió a tocar los grados de la escala, pero enfatizando en 4 sonidos que fueron Sol, La, Si y Do (Agudo), donde se realizó el ejercicio de audición, y posteriormente, el de entonación de estos mismos grados o notas musicales con el objetivo de que los estudiantes fueran memorizándolos. Igualmente, se explicó las diferentes sensaciones que pueden llegar a experimentar con cada uno de estos grados; esto con el fin de facilitar y permitir que los estudiantes relacionen el sonido con una sensación. Después de realizar este procedimiento se comprobó qué tanto comprendieron los estudiantes las diferentes sensaciones que producen los grados y se les pidió, de manera individual, que emitieran los cuatro grados que se trabajaron, verificando así mismo, su entonación y comprensión. Se observó de

manera satisfactoria que la gran mayoría de estudiantes lograron ejecutar los sonidos de la manera correcta, mostrando comprensión e interiorización de las sensaciones de estos cuatro sonidos pertenecientes a la escala de Do mayor.

5 de Marzo de 2013.

En este día se continuó con el trabajo realizado en la clase anterior, pero esta vez, trabajando los cuatro sonidos restantes de la escala de Do mayor. Se les recordó la construcción de la escala de Do mayor y se les sugirió que todos entonararan las notas ya abordadas, obteniendo una respuesta positiva en virtud de su memorización. Seguidamente, se entró en la dinámica de tocar los sonidos de Do, Re, Mi y Fa en el Piano, para que los niños hicieran el trabajo auditivo de escuchar estos sonidos, interiorizarlos y memorizarlos para su posterior reproducción. Una vez hecho esto, se empezó a tocar las cuatro notas de manera melódica mientras los estudiantes las iban cantando y memorizando. Se les explicó las diferentes sensaciones que pueden sentir con relación a estos cuatro grados de la escala mayor de Do, para facilitar su comprensión y entonación. Se realizaron diferentes dinámicas, como por ejemplo, levantar las manos cuando escucharan cierta nota; esto con el objetivo de observar su respuesta hacia determinado sonido de manera específica. También se dividió a los estudiantes en parejas y se les asignó una nota en particular; y una vez escuchada, levantaban la mano y la emitían. Esta dinámica de trabajar en parejas tuvo como finalidad ayudar a los estudiantes que aún no afianzaban las diferentes sensaciones auditivas, para que se apoyaran en sus compañeros y pudieran adquirir seguridad una vez hubieran despejado sus dudas. También, se trabajó de manera individual con cada uno de ellos, en donde el docente evaluó de manera individual el proceso de aprendizaje de cada estudiante. En esta clase se observó que la mayoría de los estudiantes lograron asimilar el trabajo con estos cuatro sonidos nuevos. Se terminó por completar la

serie de los ocho sonidos y se entonaron todos completando, de esta forma, la entonación y asimilación de la escala mayor de Do y sus grados respectivos.

12 de Marzo de 2013.

Se realizó un nuevo trabajo, esta vez, enfocado en la enseñanza y reconocimiento de intervalos. Se empezó el trabajo con la distancia interválica más cercana dentro de la escala diatónica; semitono o segunda menor. No se especificó, de manera teórica, el hecho de que el semitono es el intervalo más pequeño, para no causar o generar confusiones. Simplemente, se optó por mencionar que esta distancia es el intervalo más pequeño y se le denomina segunda menor. Se empezó el trabajo auditivo tocando el intervalo de manera melódica, esto con el fin de que los estudiantes logren relacionar la sensación auditiva que se genera en cada intervalo. Posteriormente, se les solicitó cantar las dos notas escuchadas. Después, se trabajó el intervalo de manera armónica y se relacionó este sonido con una sensación en particular; la de imaginar a un zancudo a punto de picarlos. Esta imagen permitió que los estudiantes interiorizaran la sensación auditiva producida por el intervalo de segunda menor. Se prosiguió cambiando de registro y de notas, pero siguiendo en el mismo intervalo de segunda menor, y se emplearon diferentes dinámicas en donde los estudiantes participaron; cantando las notas que se ejecutaban y a la vez, memorizando la sonoridad del intervalo. Una vez el docente observó que los estudiantes interiorizaron la sensación, se procedió a trabajar el intervalo de segunda Mayor. Este se empezó a trabajar con la misma metodología, en donde primero se tocaron las notas de manera melódica mientras los estudiantes iban entonando exactamente lo mismo. Después se trabajó de manera armónica el intervalo, y es allí donde el docente empezó a comparar este nuevo intervalo con el intervalo anterior. Se le asignó una imagen a este intervalo, la cual fue la de un zancudo alejándose (la imagen anterior era la

de un zancudo a punto de picarlos), lo cual hace referencia a que la distancia no era tan cercana como la anterior. Se observó que los niños asimilaron esto y lo empezaron a utilizar una vez que el docente tocó diferentes intervalos de segunda para discriminar y reconocer el uno del otro. Se trabajaron dictados de manera conjunta (grupal), donde los estudiantes mostraron gran interés en participar y en ser los primeros en responder o dar la respuesta acertada.

19 de Marzo de 2013.

Se continuó el trabajo con los intervalos. Se inició la clase recordándoles a los estudiantes el tema visto anteriormente y realizando audiciones de intervalos para que ellos lograran discriminarlos e identificarlos; ya sean menores o mayores. Posteriormente se introdujo un nuevo intervalo, de tercera menor y mayor. El docente explicó la parte teórica, es decir, lo correspondiente a la composición de los intervalos. Una vez que los estudiantes entendieron la teoría, se procedió a realizar el trabajo auditivo, pero esta vez, se compararon los dos intervalos seguidamente. El docente ejecutó el intervalo de tercera menor y lo asoció con la imagen de un pajarito triste, después, tocó el intervalo de tercera mayor asociándolo con la imagen de un pajarito alegre. El docente solicitó a los estudiantes que cantaran las notas respectivas de cada intervalo para que lograran interiorizar las diferentes sensaciones de cada uno de ellos. Seguidamente, el docente evaluó a cada uno de los estudiantes y les pidió que determinaran cuál de los dos intervalos era el que sonaba. Se observó una satisfactoria respuesta en la mayoría de los infantes, en donde lograron diferenciar fácilmente entre una tercera menor y una mayor. Se terminó el trabajo en clase realizando una evaluación grupal, donde los niños calificaron, por medio de la discriminación, el intervalo en cuestión. En consecuencia, esto generó una gran participación en todo el curso y un gran interés por el tema.

2 de Abril de 2013.

Se continuó con el trabajo de intervalos. Se dio inicio a la clase recordando a los estudiantes el tema visto en las dos últimas clases anteriores. Se realizó un ejercicio auditivo, donde los niños empezaron a participar, calificando cada uno de los intervalos que el docente tocó en el piano. Se contempló de manera satisfactoria, que los estudiantes lograron precisar la calificación de los intervalos en su totalidad. Posteriormente, se introdujeron dos nuevos intervalos; Cuarta Justa (4J) y Quinta Justa (5J). Se mencionó la composición de éstos. Una vez los estudiantes asimilaban la información de los intervalos, el docente procedió a tocar en el piano el primer intervalo, que sería una cuarta justa, y seguidamente pidió a los estudiantes que cantaran las notas que estaban escuchando. Después de esto, se relacionó este intervalo con una melodía; “la cucaracha”, indicando que en ésta, se hace uso del intervalo de cuarta justa, con el objetivo de retener la sensación auditiva que se presenta, y posteriormente, usando esta melodía, mentalmente para identificarlo. Se prosigue con el intervalo de quinta justa, el cual es relacionado con la melodía “estrellita”. Después de esto, el docente hizo una evaluación de ambos intervalos, donde cada estudiante calificó el intervalo reproducido. Al final de la clase, se observó que los estudiantes lograron interiorizar las respectivas sensaciones y por consiguiente, identificar ambos intervalos.

16 de Abril de 2013.

Se inicia la sesión recordando los contenidos previamente vistos, y se analiza si los estudiantes lograron interiorizar cada uno de los grados de la escala mayor, como también los intervalos vistos hasta el momento. Posteriormente se continuó con el trabajo de la escala mayor. Seguidamente, el docente tocó la nota Do en el piano, para que los niños cantaran la escala a partir de esa nota. Se hizo el trabajo

de relación entre imagen y sonido; esto con el objetivo de reforzar su sensación auditiva de cada grado. Se cantó la escala de Do mayor, pero esta vez, se va relacionó cada grado con una imagen descriptiva que permitió interiorizar la sensación producida por cada grado de la escala. Se observó que los estudiantes, de una manera sencilla y divertida, lograron involucrar esta relación de imagen y sonido de manera natural, y al mismo tiempo, entonar con mayor precisión cada uno de los grados de la escala mayor.

Luego, se abordó la sesión de los intervalos, y se hizo memoria con un breve resumen sobre la parte teórica de los mismos. Después, se procedió a trabajar los intervalos de forma simultánea por medio de audiciones, tanto de segunda mayor como menor; esto hizo notar las diferencias y contrastes que existen entre ambos. Se continuó asignando una imagen descriptiva a los intervalos de segunda, para que los niños lograran diferenciar los intervalos mientras se iban reproduciendo. El docente inició un ejercicio al final de la clase, donde se evaluó a cada niño junto con su proceso de discriminación e identificación de los intervalos que el docente iba ejecutando. Con este ejercicio se concluyó, que los estudiantes lograron alcanzar una óptima asimilación del contenido, al diferenciar la mayoría de los intervalos con exactitud.

6. RECOMENDACIONES

Muchos docentes trabajan implícitamente en sus clases algunas de las metodologías vistas en este trabajo de grado, y lo que ésta monografía pretende en sí, es darle un formalidad a ese trabajo metodológico que se realiza dentro de las aulas de clase, convirtiendo esta propuesta en una guía elemental y básica pero a la vez en una guía clara y formal para que el estudiante aprendiz pueda contar con un elemento más en su formación musical.

También tiene una aplicabilidad para las personas que recién quieren iniciar su carrera o estudio musical de forma académica, pero que no cuenta con la información suficiente para entender y comprender los elementos que aquí se abordan.

En esta propuesta se otorga una información formal y académica, que permite que el estudiante aprendiz o la comunidad estudiantil tengan claros los conceptos aquí mencionados con las argumentaciones y fuentes bibliográficas pertinentes para no generar confusiones ni malas concepciones en la terminología. De igual manera, se espera contribuir al desarrollo, fortalecimiento y complementación de las aptitudes y habilidades musicales para una óptima formación musical.

La información contenida en este material podrá variar complementándose según las capacidades musicales de los estudiantes y su progreso. Además, el docente evaluará con criterio objetivo para así determinar la metodología a seguir. Lo más importante es que el docente comprenda que no todos los estudiantes tienen el mismo proceso de aprendizaje, y que en algunos habrá que dedicar un poco más de atención, o utilizar diferentes estrategias pedagógicas que le permitan la asimilación de los contenidos y su formación musical de manera íntegra.

Se recomienda la orientación de un docente.

7. CONCLUSIONES

1. De manera sucinta, se puede concluir que el proyecto de grado alcanzó el objetivo propuesto, el cual era crear un complemento metodológico y didáctico que permitiera al estudiante de iniciación, desarrollar la audición musical a partir de una metodología basada en la recopilación de ejercicios y melodías. De igual manera, se complementó este proyecto con tópicos que abordan la parte psicológica y física de la audición tales como las particularidades del oído, su aspecto biológico y sus características, la inteligencia musical y la psicología de la audición, entre otras.
2. Se logró la interacción entre la parte teórica y el contexto práctico, con el fin de otorgar un aprendizaje que permitiera el reconocimiento y la identificación auditiva de elementos del lenguaje musical de base como son los intervalos simples, las notas musicales y las diferentes tonalidades, a través de la recopilación de diferentes melodías, sensaciones y ejercicios conforme al entorno musical de la ciudad de Santiago de Cali, para trabajar en cursos de iniciación musical.
3. Cabe anotar que esta propuesta no pretende imponerse como una verdad absoluta o un modelo único a seguir, es simplemente una vía, una posibilidad más que se otorga a la comunidad académica en general y que adopta ciertos modelos ya implementados, pero adaptándolos al entorno académico de nuestra comunidad, y a la vez, proponiendo nuevas consideraciones sobre lo planteado.

8. BIBLIOGRAFÍA

BENNETT, Roy (2003). *Léxico de Música*. Madrid: Ed. Akal, S.A.

BUKHCHTABER, Svetlana (1995). *Desarrollo del Oído Musical interno en los niños*. Cali: Instituto Departamental de Bellas Artes, entidad universitaria. Cali, Colombia. 60 p.

COOK, Derick (1959) *The Language of Music*. Cit. por: FUBINI, Enrico (1994). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial.

FUBINI, Enrico (1994). *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial. 206 p.

GONZÁLEZ, Lapuente, Alberto (2003). *Diccionario de la Música*. Alianza Editorial S.A., Madrid, España.

GONZÁLEZ, Elvira; **REALPE**, Héctor y **MILLÁN** Jaime (1996). *Nueva enciclopedia del bachillerato*. Grado 11. Bogotá: Lerner.

GARDNER, Howard (2001a) *La inteligencia reformulada: las inteligencias múltiples en el siglo XXI*. Barcelona: Paidós Ibérica, España.

GRABNER, Hermann (2001). *Teoría General de la Música*. Ediciones Akal.

HUMES. Larry, E. (1994). *Psychoacoustic Considerations in Clinical Audiology*, en Jack Katz. *Handbook of Clinical Audiology*, Williams & Wilkins, 4.^a edición, Baltimore.

LEÓN, J. Simar (s.f.) *Estudio Musical Básico* (Cartillas del E.M.B.). Cali: Ed. Fundación León J. Simar.

LÉVI-STRAUSS (1969). *The Raw and the Cooked: An Introduction to a Science of Mythology*. Nueva York: Harper & Row, p. 18. Cit por GARDNER, H. (2001b). *Estructuras de la Mente: La teoría de las inteligencias múltiples*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, p. 91. [Versión Electrónica] Recuperado el día 06 de Julio de 2013 de <http://epistemologia-doctoradounermb.bligoo.es/media/users/16/812365/files/142090/ESTRUCTURAS_DE_LA_MENTE_-_Howard_Gadrner.pdf>

MEJÍA, Pilar Pascual (2002). *Didáctica de la Música para primaria*. Madrid: Pearson Prentice Hall.

MEJÍA, Pascual (2002b). *Didáctica de la Música: Preescolar*. Madrid (España): Pearson Educación, S.A. pp. 411.

PÉREZ, Mariano (2000). *Diccionario de la Música y los Músicos*. V. 2 (F-O). Madrid: Ed. Istmo. S.A.

PÉREZ, Mariano (2000b). *Diccionario de la Música y los Músicos*. V. 3 (P-Z). Madrid: Ed. Istmo. S.A.

RANDEL, Don Michael (1991) *Diccionario Harvard de Música*. Editorial Diana S. A, Primera Edición. México, 1984.

SALVAT Editores (1988). *Sonido. En: Diccionario enciclopédico*. Barcelona: Autor. V. 12.

SCHOENBERG, Arnold. (2005) *El estilo y la Idea*. Idea Books, S.A.

SCHUMANN, Robert (s.f.). *Leyes básicas para el músico*. Cit. por: **YEPES**, Victor M. (s.f.-c) 1. *Oído musical interno*. [material complementario] Estudio Musical Básico, Licenciatura en Música. Cali: Universidad del Valle.

WILLEMS, Edgar (2001) *El Oído Musical: La preparación auditiva del niño*. Barcelona: Paidós Ibérica, p. 161.

WILLEMS, Edgar (1987). Educación Musical IV: Canciones de intervalos con acompañamiento de piano. Buenos Aires: Ricordi Americana.

WILLEMS, Edgar (1961). Las bases psicológicas de la educación musical. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, p. 199.

YEPES, Victor M. (s.f.-a) *Las escalas*. [material complementario] Estudio Musical Básico, Licenciatura en Música. Cali: Universidad del Valle.

YEPES, Victor M. (s.f.-b) *Lenguaje y Pensamiento*. [material complementario] Estudio Musical Básico, Licenciatura en Música. Cali: Universidad del Valle.

YEPES, Victor M. (s.f.-c) *1. Oído musical interno*. [material complementario] Estudio Musical Básico, Licenciatura en Música. Cali: Universidad del Valle.

Fuentes Virtuales:

BURGOS, A. (2007) Metodologías en la enseñanza de la música. Recuperado el 14 de Julio de 2013, de <<http://portal.educ.ar/debates/eid/musica/publicaciones/metodologias-en-la-ensenanza-de-la-musica.php>>

CHIUSSI, Leandro (s.f). Teoría. Recuperado el 15 de enero de 2013, de <<http://www.ejerciciosarmonica.com.ar/teoria.html>>

DELGADO, R. Carlos (2001). *La identificación de locutores en el ámbito forense*. Memoria presentada para optar al grado de Doctor, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España. [Versión Electrónica] Recuperado el 20 de Marzo de 2013, de <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/inf/ucm-t25153.pdf>>

Ethos (s.f.). Recuperado el 14 de julio de 2013, de <http://es.wikipedia.org/wiki/Ethos#En_las_Artes_y_la_Est.C3.A9tica>

GARDNER, Howard (2001b). *Estructuras de la Mente: La teoría de las inteligencias múltiples*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica. [Versión Electrónica] Recuperado el día 06 de Julio de 2013, de <http://epistemologia-doctoradounermb.bligoo.es/media/users/16/812365/files/142090/ESTRUCTURAS_DE_LA_MENTE_-_Howard_Gadrner.pdf>

GÓMEZ, Gómez Olga & otros (2006). “*Audiología Básica*”. Ed. Olga Gómez Gómez; Francisco Ricardo Ángel Obando... [et al.]. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Medicina. [Versión Electrónica] Recuperado el 1 de Abril de 2013 de <<http://www.slideshare.net/aileenbahamondes/audiologa-bsica-ogg>>

MÁRQUEZ, Elio R. *Audición. Ergonomía 1*. Recuperado el día 15 de Enero de 2013, de http://descarga.besign.com.ve/ergonomia_1/sentidos/audicion.pdf

Melodía (s.f.). Recuperado el 24 de abril de 2013, de <<http://es.wikipedia.org/wiki/Melod%C3%ADa>>

MISAS U., María C. & **TOBÓN R.**, Alejandro (2007). *Dicta que dicta: Orientaciones pedagógicas y modelos de ejercicios para el desarrollo de la audición musical*. Ed. Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia. [Versión Electrónica]. Recuperado el 10 de Marzo de 2013, de <<http://books.google.com.co/books?id=h0iaRA9U0AgC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>>

PISTON, Walter (1998). *Armonía*. España: SpanPress Universitaria. [Versión Electrónica] Recuperado el 1 de Mayo de 2013 de <<http://guitarrakoz.files.wordpress.com/2012/08/walter-piston-armonc3ada-esp.pdf>>

Qué es el oído absoluto? (s.f.). Recuperado el 20 de abril de 2013, de <<http://www.misrespuestas.com/que-es-el-oido-absoluto.html>>

SÁNCHEZ, Liliana (2010) “Discapacidad primera infancia”. [Versión Electrónica] Recuperado el 07 de Mayo de 2013 de <<http://asociacionpreescolardederisaralda.files.wordpress.com/2010/09/discapacidad-primer-infancia-liliana-sanchez.pdf>>

SCHOENBERG, Arnold (1965). *Letters*, E. Stein, comp., p. 186. Nueva York: St. Martin's Press. Cit. por **GARDNER**, Howard (2001). *Estructuras de la Mente: La teoría de las inteligencias múltiples*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica. [Versión Electrónica] Recuperado el día 06 de Julio de 2013 de <http://epistemologia-doctoradounermb.bligoo.es/media/users/16/812365/files/142090/ESTRUCTURAS_DE_LA_MENTE_-_Howard_Gadrner.pdf>

TRALLERO, Flix Conxa (s.f.). *El oído musical*. Recuperado el 15 de enero de 2013, de <<http://es.scribd.com/doc/67924080/El-Oido-Musical>>

Umbrals de la audició (s.f.). Recuperado el 23 de abril de 2013, de <<http://www.eumus.edu.uy/docentes/maggiolo/acuapu/umb.html>>

Figuras:

El Oído (s.f.). Discapnet. Recuperado el 15 de enero de 2013 de <http://usuarios.discapnet.es/ojo_oido/esquemas_cuerpo_humano/oido.jpg>

RANDEL, Don Michael (1991). *Diccionario Harvard de Música*. Editorial Diana S. A, Primera Edición. México, 1984.

Tabla de decibelios (s.f.). Medop.es. Recuperado el 17 de enero de 2013 de <http://www.medop.es/contenidos/documentacion_tecnica/formacion_producto/Formacion_Auditiva_Medop.pdf>

Umbral de audición (s.f.). Física2Malbaida. Recuperado el 16 de enero de 2013 de <<http://f2malbaida.wordpress.com/2012/02/26/audicion>>

YEPES, Victor M. (s.f.-b). Lenguaje y Pensamiento. [material complementario] Estudio Musical Básico, Licenciatura en Música. Cali: Universidad del Valle.

Dormir (s.f.). Ruso para padres adoptivos. Recuperado el 01 de diciembre de 2013 de <<http://www.rusogratias.com/padres-adoptivos-dormir.php>>

Avión (s.f.). Imágenes y dibujos del mundo. Recuperado el 01 de diciembre de 2013 de <<http://www.imagenespalfacebook.com/2012/12/avion-despegando-en-la-pista-del.html>>

Pajarito (s.f.). Photoshop latino. Recuperado el 01 de diciembre de 2013 de <<http://www.photoshoplatino.com/tutoriales/crear-un-risueno-pajarito-de-twitter-en-photoshop/>>

Lanzar un balón (s.f.). 123 RF. Recuperado el 01 de diciembre de 2013 de <http://es.123rf.com/photo_14529010_jugador-de-baloncesto-femenino-lanzar-el-balon--aislados-en-un-fondo-negro.html>

Balón suspendido (s.f.). Análisis de gestos técnicos en el baloncesto. Recuperado el 01 de diciembre de 2013 de <http://gestostecnicos.blogspot.com/2013/04/blog-post_673.html>

Cambio de humor (s.f.). 123 RF. Recuperado el 01 de diciembre de 2012 de <http://es.123rf.com/photo_7239201_ilustracion-vectorial-de-dos-monederos-caracteres-con-caras-uno-de-ellos-colorfull-naranja-feliz-ll.html>

Alcanzar (s.f.). Tengo sed de ti. Recuperado el 01 de diciembre de 2013 de <<http://www.tengosedeti.org/apuntes-del-camino/dejate-alcanzar-por-dios/>>

Audios:

ARMSTRONG, Louis (1935) *La Cucaracha*. Universal. Recuperado el 01 de diciembre de 2013 de <<http://www.youtube.com/watch?v=QaZ-4nEDtjM>>

BARROS, José (1975). *La Piragüa*. Discos Fuentes. Recuperado el 01 de diciembre de 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=CS14_6ULK8U>

BRAGA, Roberto Carlos (1978). *Amigo*. Sony Music. Recuperado el 01 de diciembre de <<http://www.youtube.com/watch?v=RSOVVs78wr8>>

ELFMAN, Danny (1989). *The Simpsons Theme*. Música compuesta para la serie televisiva “Los Simpsons”. Recuperado el 01 de diciembre de 2013 de <<http://www.youtube.com/watch?v=NL4KPS51gxs>>

GONZÁLEZ, Nelson (1973). *La Sirena*. Discomoda. Recuperado el 01 de diciembre de <<http://www.youtube.com/watch?v=EV9reD6cgN8>>

HANCOCK, Herbie (1962). *Watermelon Man: Takin' Off*. Blue Note. Recuperado el 01 de diciembre de <<http://www.youtube.com/watch?v=4z8Rt4nvd-I>>

LAI, Francis (1970). *Love Story*. Geffen Records. Recuperado el 01 de diciembre de <<http://www.youtube.com/watch?v=WTSc4hBdCd0>>

MANCINI, Henry (1965). *La Pantera Rosa*. Música compuesta para la serie televisiva “The Pink Panther”. Recuperado el 01 de diciembre de 2013 de <http://www.youtube.com/watch?v=9O_Pc7MRm4Y8>

RODRÍGUEZ, Matos Gerardo (1916). *La comparsita*. Recuperado el 01 de diciembre de <<http://www.youtube.com/watch?v=iJ6MMGUvQMk>>

WILLIAMS, John (1941). *Superman Theme*. Música compuesta para la película “Superman”. Recuperado el 01 de diciembre de <http://www.youtube.com/watch?v=e9vrfEoc8_g>

Anexos:

- Cd con audios.

9. APÉNDICE DE MELODÍAS

Intervalo	Ascendente	Descendente	Nota Inicial	Notas del Intervalo	Melodía	Tonalidad
2m	X		Reb	Reb – Mi	La Pantera Rosa (Henry Mancini)	No se especifica
		X	Mi	Mi – Re#	Para Elisa. WoO 59 (Ludwig Van Beethoven)	La m
2M	X		Do	Do – Re	Cumpleaños (Anónimo)	Fa
		X	Re	Re – Do	La Piragüa (José Barros)	Re m
3m	X		Sol	Sol – Sib	Wiegenlied (Lullaby) Op. 49 No. 4 "Canción de Cuna" (Johannes Brahms)	Mib
		X	Fa	Fa – Re	Marcha Turca. Op. 113 No. 4 (Ludwig Van Beethoven)	Si b
3M	X		Mi	Mi – Sol#	Primavera Op. 8, RV 269 (Antonio Vivaldi)	Mi Mayor
		X	Sol	Sol – Mib	Sinfonía No 5 Op. 67 (Ludwig Van Beethoven)	Do m
4J	X				La Cucaracha (Louis Armstrong)	Sol b
		X	Sol	Sol – Re	Eine Kleine Nachtmusik (Serenade), K. 525; 1st. Movement (Wolfgang Amadeus Mozart)	Sol
4 Aum	X		Do	Do – Fa#	The Simpsons Theme (Danny Elfman)	Do
5 Dis		X	Mib	Mib - La	Danza Macabra – Op. 40 (Camille Saint-Saëns)	Mib
5J	X		Sib	Sib – Fa	Estrellita (Anónimo)	Sib
		X	Re	Re – Sol	Minuet in G major, BWV114 (Johann Sebastian Bach)	Sol
6m	X		Si	Si – Fa	Amigo (Roberto Carlos)	Sim
		X	Do	Do – Mi	Love Story (Francis Lai)	La m
6M	X		Re	Re – Si	La Sirena (Nelson y sus estrellas)	Sol
7m	X		Sol	Sol – Fa	La Comparsita (Gerardo Matos Rodríguez)	Do
		X	Mib	Mib – Fa	Watermelon Man (Herbie Hancock)	Fa Modal
7M	X		Do	Do – Si	Superman (John Williams)	Do
8J	X		Si	Si – Si	Preludio Op. 28, No. 4 (Frédéric Chopin)	Mi m