



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

PROPUESTA DIDÁCTICA PARA EL DESARROLLO DEL OÍDO MUSICAL
ARMÓNICO EN LOS ESTUDIANTES DE PRIMER AÑO DE PEDAGOGÍA EN
MÚSICA

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESORA ESPECIALIZADA EN
TEORÍA GENERAL DE LA MÚSICA

BÁRBARA RAQUEL BUSTAMANTE VALENZUELA

PROFESOR GUÍA:
DR. CRISTIÁN GUERRA ROJAS

SANTIAGO DE CHILE
ENERO 2022

Dedico este trabajo a mis estudiantes.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres Jaime y Mirian, por siempre creer que puedo.

A mi hermana Paz, por apoyarme en todo.

A Cristian, por la paciencia y comprensión.

A Gabriela Ortiz Würth, por su tiempo y sabiduría.

A Carla Calisto Alegría, por leerme y darme buenísimas sugerencias.

A la profesora Silvia Contreras Andrews, por motivarme a seguir estudiando.

A Paloma Martin Vidal, por entender desde el principio la importancia de este trabajo.

A Débora Aravena Torres, por ser mi compañera durante gran parte del viaje.

Al profesor Cristián Guerra Rojas, por su certeza, claridad y comprensión.

TABLA DE CONTENIDO

Contenido

AGRADECIMIENTOS	iii
TABLA DE CONTENIDO	iv
TABLA DE FIGURAS	vii
RESUMEN	ix
INTRODUCCIÓN	1
FUNDAMENTACIÓN	5
ESTADO DEL ARTE	12
OBJETIVOS GENERAL Y ESPECÍFICOS	20
PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	22
METODOLOGÍA	23
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO	26
1.1. 26	
1.1.1. Enseñanza-aprendizaje	26
1.1.2. El constructivismo	29
1.1.3. El concepto de aprendizaje significativo	32
1.1.4. El concepto de didáctica	35
1.1.5. El concepto de metodología	36
1.1.6. El aprendizaje significativo y la didáctica en esta propuesta.	40
1.3. La audición y el oído armónico.	43
1.3.1. El oído: oír y escuchar.	43
1.3.2. El oído absoluto	47
1.3.3. El oído relativo	49
1.3.4. El oído relativo armónico	51
1.3.5. El pensamiento musical, la memoria, la audición interna.	53
1.4. Armonía y tonalidad	55
1.4.1 El sistema tonal y la tonalidad	55
1.4.2. La escala mayor	58
1.4.3. Escala menor natural, antigua o modo eolio.	62

1.4.4. Escala menor armónica	63
1.4.5. Escala menor melódica	65
1.5. La armonía funcional y su cifrado.	66
1.6. Presencia de contenidos para el desarrollo del oído armónico en los programas de la asignatura Lenguaje Musical en dos casas de estudio.	73
CAPÍTULO II: PREPARACIÓN A LA PROPUESTA DIDÁCTICA	77
2.1. Una propuesta didáctica para el desarrollo del oído armónico	77
2.1.1 Estrategias didácticas	79
2.1.2. El repertorio y los contenidos:	95
2.2. Conocimientos previos:	100
2.2.1. La clave americana	100
2.2.2. Modo mayor	101
2.2.3. Modo menor	105
2.4. Objetivos de la propuesta	112
CAPÍTULO III: PROPUESTA DIDÁCTICA PARA EL DESARROLLO DEL OÍDO ARMÓNICO EN MODO MAYOR	113
3.1. Contenidos: grados principales (I - IV - V) en modo mayor.	113
3.1.1 Resultados de aprendizaje:	113
3.1.2 Actividades para el desarrollo del oído armónico (I IV y V)	114
3.1.2.3. Relación visual - auditiva.	116
3.1.2.4. Discriminación auditiva en base a repertorio N°2: "El Rey"	117
3.1.2.5. Revisión y ejecución de repertorio N°2: "El Rey".	118
3.1.2.6. Audición, ejecución y transporte de ejemplo de repertorio N°3a: "Lejos del Amor" (Introducción).	119
3.2 Contenido: Grados principales (I IV V) y grado secundario (VI).	125
3.2.1 Resultados de aprendizaje:	125
3.2.2 Actividades para el desarrollo del oído armónico, aplicando I IV V VI.	125
3.3 Contenido: Grados principales (I - IV - V) y grados secundarios (II y VI).	134
3.3.1 Resultados de aprendizaje:	134
3.3.2 Actividades para el desarrollo del oído armónico, integrando el II.	134
3.4 Contenido: Funcionalidad en todos los grados de la escala mayor y el bVII	146
3.4.1 Resultados de aprendizaje:	146

3.4.2. Actividades para el desarrollo del oído armónico:	147
CAPÍTULO IV: PROPUESTA DIDÁCTICA PARA EL DESARROLLO DEL OÍDO ARMÓNICO EN MODO MENOR	161
4.1 Contenido: Grados principales en modo menor (I IV V- V)	161
4.1.1 Resultados de aprendizaje:	162
4.1.2 Actividades para el desarrollo del oído armónico, aplicando I - IV - V:	163
4.2 Contenido: Grados principales (I IV V- V) y III	176
4.2.1 Resultados de aprendizaje:	176
4.2.2. Actividades para el desarrollo del oído armónico, aplicando I III IV V- y V.	177
4.3	188
4.3.1 Resultados de aprendizaje:	184
4.3.2. Actividades para el desarrollo del oído armónico, aplicando I III IV V- V VI.	185
4.4	198
4.4.1 Resultados de aprendizaje:	194
4.4.2. Actividades para el desarrollo del oído armónico, aplicando: I II° III IV V- V VI VIIb	196
5. CONCLUSIONES	211
6.BIBLIOGRAFÍA	217
ANEXOS	222

TABLA DE FIGURAS

Figura 1: Visión general del oído: oído externo, oído medio y oído interno	44
Figura 2: Esquema de la vía auditiva	45
Figura 3: Tetracordios en escala de do mayor	59
Figura 4: Acordes perfectos	60
Figura 5: Escala de DoM con sus tríadas y nombres de acordes	61
Figura 6: Escala menor antigua	62
Figura 7 : Escala de la menor natural con sus tríadas	63
Figura 8: Escala de la menor armónica.	64
Figura 9: Escala de la menor armónica con sus nombres y tríadas	65
Figura 10: Escala menor melódica ascendente	65
Figura 11: Escala menor melódica ascendente y descendente.	66
Figura 12: Sonata a trio op. N°1 – Corelli	68
Figura 13: Cifrado de Riemann en T, S y D, en las tonalidades de Do Mayor y Do menor	69
Figura 14: Cifrado de Harvard, en las tonalidades de do mayor y do menor	70
Figura 15: Cifrado francés de Jacques Chailley	71
Figura 16: Incorporación del ° en la armonía de Piston	71
Figura 17: Escala de do mayor en tríadas con cifrado funcional de Berklee	72
Figura 18: Escala de do menor en tríadas con cifrado funcional de Berklee	72
Figura 19: La estrategia didáctica	82
Figura 20: Notación alfabética con su equivalente en el cifrado de clave americana	100
Figura 21: Acordes cifrado americano	100
Figura 22: Especies de las tríadas en escala mayor	101
Figura 23: Escalas mayores hasta 4 alteraciones con sus acordes en clave americana	102
Figura 24: Ejercicios preparatorios en modo mayor.	104
Figura 25: Especie de las tríadas en escala menor natural	105
Figura 26: Especie las tríadas en escala menor armónica	106
Figura 27: Escala menor natural, hasta dos alteraciones, en clave americana	106
Figura 28: Escalas menor armónica, hasta dos alteraciones, en clave americana	107
Figura 29: Ejercicios preparatorios en modo menor	108
Figura 30: Ejercicios de ejecución del N°1 al N°3.	115
Figura 31: Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas N°1 al N°4.	115
Figura 32: Ejercicios de ejecución N°4 al N°6.	126
Figura 33: Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas N°5 al N°8.	126
Figura 34: Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas del N°9 al N°12.	130

Figura 35: Secuencia de funciones armónicas para improvisación N°1	133
Figura 36: Ejercicios de ejecución N°7 al N°9.	135
Figura 37: Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas del N°14 al N°16.	135
Figura 38: Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas del N°17 al N°19	140
Figura 39: Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas del N°20 al N°22.	142
Figura 40: Secuencia de funciones armónicas para improvisación N°2	145
Figura 41: Ejercicios de ejecución del N°10 al N°12	147
Figura 42: Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas N°24 y 25.	147
Figura 43: Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas N°26 y N°27	151
Figura 44: Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas N° 28 y N°29.	154
Figura 45: Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas N°30 y 31	156
Figura 46: Ejercicios de ejecución N° 13 y N°14.	163
Figura 47. Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas. N°32 al N°34.	164
Figura 48: Secuencia de funciones armónicas para improvisación N°3.	166
Figura 49: Ejercicios de ejecución N°15 y N°16	174
Figura 50: Ejercicios de ejecución N° 17 y N°18	177
Figura 51: Ejercicio de discriminación auditiva de funciones armónicas N°36 y N°37	178
Figura 52: Secuencia N°4 para la improvisación	183
Figura 53. Ejercicios de ejecución N°19 y N°20	185
Figura 54. Ejercicio de discriminación auditiva en base a funciones armónicas N°40 al N°42.	186
Figura 55: Secuencia de funciones armónicas para improvisación N°5	194
Figura 56. Ejercicios de ejecución N°21 y N°22	196
Figura 57. Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas del N°44 al N°46	196
Figura 58: Ejercicios de ejecución N°23 y N°24	199
Figura 59. Ejercicios de discriminación auditiva N°47 y 48.	200

RESUMEN

Esta memoria de título se focaliza en la creación de una propuesta didáctica para el desarrollo del oído armónico de los/las estudiantes de primer año de pedagogía en música o programa afín. Está construida con la mirada en el alumnado que presenta mayor dificultad en la comprensión y desarrollo de esta habilidad. Las principales orientaciones metodológicas fueron la investigación documental (bibliográfica y registros auditivos) y cualitativa (la interacción con estudiantes en aula y cuestionarios). Contempla cinco áreas estratégicas para trabajar de manera presencial y/o no presencial: auditiva, visual-auditiva, ejecución de instrumento armónico, memorización - transporte y creación e improvisación. Estas áreas se desarrollan por medio de ejercicios graduados que se van relacionando con 35 ejemplos de canciones populares en modo mayor y menor.

INTRODUCCIÓN

El desarrollo del oído armónico en la asignatura de lenguaje musical (o programa afín) contempla una metodología de entrenamiento auditivo mediante dictados de funciones armónicas, que integran los contenidos propios del nivel.

En la formación del profesorado de música esta metodología de enseñanza resulta insuficiente, porque no habilita a la gran mayoría de estudiantes a resolver, mediante la discriminación auditiva, repertorios sencillos tradicionales o populares.

La complicación es mayor cuando parte del alumnado no domina un instrumento armónico, porque pareciera que el contenido fuera inabordable. Los tiempos académicos obligan a avanzar en el programa, y en muchos casos queda un vacío en la formación que no se puede completar.

La metodología tradicional se sigue utilizando, porque funciona con los/las estudiantes que generalmente poseen dominio en un instrumento armónico y la

constante repetición de obras y repertorios en la ejecución, incrementa el desarrollo de la habilidad que posteriormente es teorizada en la asignatura.

Es frecuente que los/las estudiantes que recibieron determinada formación, tomen esos modelos y los repliquen de igual forma con sus futuros aprendices, pero ¿qué sucede cuando los modelos aprendidos no generan los mismos efectos en las generaciones actuales?, ¿es posible modificar, innovar e incluso probar nuevas estrategias en búsqueda del desarrollo de los aprendizajes?

Considerando esto, surge la necesidad de idear una propuesta que permita a las/los alumnos/as con mayor dificultad, acceder al desarrollo de la habilidad. Muchas veces el alumnado puede percibir ciertas relaciones jerárquicas, pero si el contenido no es contextualizado a repertorios cotidianos o no es ejecutado, es muy difícil que pueda ser incorporado como un aprendizaje significativo.

En la enseñanza de la música, la práctica debe ir antes que la teoría, de manera que se desarrollen las habilidades y posteriormente se pueden teorizar los conceptos. Sobre esto, Berrón establece que:

todo proceso musical debería partir necesariamente de la práctica, esto es, del desarrollo de capacidades relacionadas con la audición, la interpretación y la composición. Paralelamente, y como resultado del mismo proceso de aprendizaje, el alumno irá internalizando y construyendo un vocabulario que le permitirá expresarse musicalmente y comprender lo que escucha, canta o interpreta instrumentalmente¹

Con la masificación de internet y la posibilidad de acceder rápidamente a los acordes de una canción, la práctica de resolver auditivamente un repertorio se ha ido perdiendo. Sin embargo, los/las estudiantes mantienen la inquietud de cómo estudiar o trabajar esta habilidad de manera más autónoma.

Considerando la necesidad de buscar otro tipo de recursos, surge el objetivo de esta memoria de título: elaborar una propuesta didáctica para el desarrollo del oído armónico, que otorgue a cada estudiante de pedagogía en música o programas afines, herramientas para trabajar esta habilidad. La idea no es eliminar los ejercicios de dictado de funciones armónicas, sino complementar con otras estrategias, como la existencia de audios graduados (que estarán en línea), análisis de repertorio a través de la escucha complementada con el apoyo visual, ejecución de canciones que integren los contenidos del nivel, incorporación de repertorios propuestos por los/las estudiantes, realización de improvisaciones

¹ BERRÓN, E. 2018. El sistema musical tonal-armónico: fundamentos teóricos y repercusiones educativas. Cuadernos de investigación musical, N° 5: 118 - 136. P.130

instrumentales y vocales junto con la creación de líneas melódicas basadas en esquemas armónicos.

Además, esta propuesta y la investigación que la sustenta son también relevantes para los/las estudiantes en formación, ya que se aprecia que, en algunos casos, desarrollan el oído armónico en ejercicios dictados desde el piano, pero se les dificulta la ejercitación de esta habilidad al enfrentarse a repertorios cotidianos, en formatos digitales, o con diferentes timbres. Al notar esto, es interesante reflexionar, si el oído armónico se debe desarrollar desde diferentes fuentes emisoras del sonido, para acostumbrar a la audición a variados contextos sonoros.

Actualmente, la autora se encuentra en ejercicio docente en las asignaturas de Lenguaje Musical y Educación Lectoauditiva, en dos universidades. Al tener contacto cotidiano con los estudiantes de Licenciatura en Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y con el estudiantado de la carrera de Pedagogía en Artes Musicales de la Universidad Mayor, se ha observado la necesidad de proponer herramientas prácticas que permitan vincular los contenidos de la asignatura con ejemplos de repertorio cotidiano, presentes en la memoria colectiva.

FUNDAMENTACIÓN

A modo de definición operativa, se entiende el oído armónico como la habilidad que permite el reconocimiento auditivo de los acordes como entidades completas, estableciendo una función tonal y determinadas jerarquías dentro del sistema tonal.

En la búsqueda por saber la opinión de profesores del área de lenguaje musical en carreras de pedagogía en música, entre octubre y noviembre de 2020, se aplicó un cuestionario² a siete docentes de diferentes universidades que realizan docencia en esta asignatura. Al ser consultados sobre la importancia del desarrollo del oído armónico en los estudiantes de pedagogía en música, todos los docentes respondieron que era importante trabajar esta habilidad.

Según Giselle Garat³,

² Cuestionario presente en carpeta Drive:
<<https://drive.google.com/drive/folders/1BCKt2jhQpHPZMoYsrvMLRQa2KZw42Hpj?usp=sharing>>

³ Docente de la asignatura de Lenguaje Musical, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

desarrollar esta habilidad colabora en el desarrollo de competencias propias de la función del profesor de música. Hay un largo debate en torno al término educación musical y el desarrollo de esta habilidad me parece muy importante para todos quienes deseen desarrollar una actividad musical, sea que esté ligada a la interpretación como a la enseñanza de la música, con total independencia de si lo harán de manera profesional o por motivaciones personales, altruistas.

Además de la importancia del desarrollo del oído armónico en profesionales dedicados a la música, es muy relevante la apreciación de que esta habilidad quisiera ser desarrollada por personas que no se relacionan de manera profesional con la música, pero que les gustaría poder acompañarse al cantar sin buscar los acordes en internet u otras que ven en esta habilidad como un medio que aporta a la sociabilización, mediante el acompañamiento del canto colectivo.

Dutto establece que:

La enseñanza a partir de un repertorio cercano al gusto y entorno estético-cultural de los alumnos, favorece la percepción, la memoria auditiva, la comprensión discursiva y de relaciones jerárquicas que se establecen en el discurso musical⁴.

Enseñar a través de referencias musicales que los/las estudiantes reconocen e incluso proponen, genera una vinculación más significativa en ellos/ellas.

⁴ DUTTO, S. 2007. El desarrollo del oído armónico a partir de la enseñanza de patrones armónicos presentes en la música popular. P.5

Para la realización de esta propuesta se combinaron ejercicios de dictado con ejercicios de reconocimiento funcional en repertorios populares. A su vez, se integró una variedad de 35 ejemplos musicales, tanto como para enriquecer en diversidad musical, como para dar la posibilidad de discriminar con variados timbres y no sólo con el piano.

De esta manera, el desarrollo de esta habilidad permitirá a los futuros y actuales profesores de música, la posibilidad de optimizar los tiempos a la hora de identificar los acordes de las canciones que necesitarán para sus actividades curriculares y poseer más herramientas en su vida profesional.

Si bien existen muchas plataformas en internet donde se pueden encontrar cancioneros, la información que allí se encuentra no es de fuente oficial, subida por el/la compositor/a, ni ha sido revisada por especialistas, encontrando varios errores en los acordes propuestos. Al desarrollar esta habilidad, cada estudiante podría tener las herramientas para resolver de manera autónoma ciertos repertorios, o bien, que si va a hacer una búsqueda en internet filtre de manera crítica la información que le sirve de la que no.

Es necesario señalar que tanto el estudiantado de pedagogía en música como los estudiantes del sistema escolar, escuchan preferentemente música tonal⁵. Es por esta razón que se ha optado por trabajar con esta, ya que es la más cercana a ellos y será con la cual trabajarán la mayor parte del tiempo durante su ejercicio profesional.

En la revisión de los programas de Lenguaje Musical de las carreras de pedagogía en Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE⁶) y la Universidad Mayor (U Mayor⁷), se aprecia que el desarrollo del oído armónico se establece desde el primer semestre, analizando, ejecutando y discriminando especies de acordes. También se establece el reconocimiento de las funciones armónicas en acordes principales y secundarios, en un comienzo desde el modo mayor y posteriormente el modo menor. A su vez

⁵ YouTube. Actualización cada 15 minutos. Tendencias musicales [en línea] <<https://charts.youtube.com/?hl=es>> [consulta: 09 julio 2021]

⁶ La actual UMCE fue fundada en 1889 como Instituto Pedagógico perteneciente a la Facultad de Filosofía, Humanidades y Bellas Artes de la Universidad de Chile. En 1969 se transforma, dentro de la misma institución, en Departamento de Educación, y en 1972 en Facultad de Educación. En 1981 se independiza de la Universidad de Chile y comienza a llamarse Academia Superior de Ciencias Pedagógicas. Finalmente, en 1985 se constituye en la actual Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. La visión de la UMCE es formar profesionales de la educación y carreras afines, y su campus se encuentra ubicado en Santiago de Chile, lugar donde concentra todas sus carreras de pre y post grado.

⁷ La U Mayor fue fundada en Santiago de Chile en el año 1988, con las carreras de Ingeniería Civil y Arquitectura. Desde su fundación hasta la actualidad ha ido incorporando nuevas carreras, contando en la actualidad con las facultades de: Ciencias, Humanidades, Artes, y Estudios Interdisciplinarios. Ha sido acreditada con estándares nacionales e internacionales y cuenta con diferentes sedes tanto en Santiago como en la ciudad de Temuco.

se mencionan ejercicios de práctica auditiva de complejidad gradual, considerando elementos de tensión y reposo a través de la canción. Todos estos elementos contribuyen a la idea del desarrollo del oído armónico, sin embargo, cuando se revisa la bibliografía sugerida en esos programas, se ven principalmente materiales de solfeo, sin encontrar metodologías que permitan el estudio o desarrollo autónomo del estudiantado en el reconocimiento funcional armónico. Esto se debe a que existe muy poco material que apunte directamente a eso.

En la docencia con distintos grupos de trabajo, se ha observado que las personas que tienen mayores habilidades en los dictados de funciones son las que tocan instrumentos armónicos, presentando estos, mayor rapidez en la resolución de ejercicios. Esto genera brechas con quienes no ejecutan instrumentos armónicos (o llevan muy poco tiempo), ya que generalmente estos/as estudiantes requieren más tiempo para resolver los ejercicios. En relación con esto, Carlos Sánchez⁸ señala lo siguiente:

Siempre en un curso de lenguaje de las pedagogías, hay una variedad de estudiantes, según experiencia, estudios y habilidades personales. Es más, o menos común, que los estudiantes percusionistas o los intérpretes de bajo eléctrico tengan problemas de entonación y de reconocimiento de estructuras melódicas y armónicas. Por otro lado, hay estudiantes que tienen habilidades melódicas y armónicas más desarrolladas.

⁸ Docente de la asignatura de Lenguaje Musical en la carrera de Pedagogía en Artes Musicales de la Universidad Mayor.

Esta opinión refuerza lo planteado y lleva a reflexionar que gran parte de lo que se puede reconocer de las funciones armónicas es integrado en el aprendizaje por la ejecución y la repetición de canciones en instrumentos armónicos.

La totalidad de los docentes del área de lenguaje musical que fueron consultados considera importante el desarrollo del oído armónico. Además, coinciden en que no existe una metodología definida sobre cómo desarrollar esta habilidad en el estudiantado. También establecieron que esta habilidad es trabajada, en algunos/as estudiantes, de manera previa al ingreso a la universidad. Por lo cual, el/la docente debe nivelar los conocimientos y habilidades del grupo curso. Sin embargo, se puede apreciar que, sin una metodología definida y un avance gradual, algunos estudiantes no logran avanzar.

Considerando que contamos con un currículum basado en competencias, cualquier innovación curricular debería ser integral, lo que implica contemplar el orden, la secuenciación de contenidos, las metodologías y formas de

relacionarse con el conocimiento y, por cierto, las estrategias evaluativas que se empleen⁹ .

Esta aseveración sobre la innovación curricular apoya la idea que, al detectar la problemática, se debe proponer un cambio, una estrategia, una propuesta didáctica, que defina una gradualidad en la enseñanza, en la forma de entregar el contenido y plantee nuevos mecanismos de evaluación, para apuntar al desarrollo de una habilidad y no a la conformidad de solo poder avanzar con los estudiantes que ya traen un dominio desarrollado previamente.

⁹ MACCHIAROLA, V. 2007. Curriculum basado en competencias. Sentidos y críticas. Revista Argentina de Enseñanza de la Ingeniería. N°14: 39 a 45.

ESTADO DEL ARTE

Isabel Martínez afirma que la investigación acerca de la enseñanza musical, con aplicación de análisis, audición, ejecución y composición musical, lleva más de dos décadas. Paralelamente también se han desarrollado investigaciones sobre percepción y cognición musical, que intentaron explicar de qué manera los oyentes organizan la comprensión auditiva de la música. Sin embargo, considera que están lejos de integrar los elementos para la realización de una pedagogía de la audición armónica y que el aprendizaje para el alumnado sigue siendo de difícil resolución a lo largo de diferentes cohortes.¹⁰

¹⁰ Martínez I. 2010. El desarrollo de la audición armónica en las clases de audio perceptiva: implicancias musicológicas, psicológicas y pedagógicas para su estudio. En: SEGUNDA JORNADA de desarrollo auditivo en la formación del músico profesional. La Plata, UNLP.

Por otra parte, Favio Shifres afirma que, en la educación musical, la tradición ha desestimado ciertas formas de imitación y también la improvisación, y que esto ha afectado el desarrollo auditivo. A su vez, establece que la relación ejecución y audición depende del contexto pedagógico y cultural en el que tienen lugar y que estas consideraciones no han sido abordadas en los métodos tradicionales de lectura y audición musical.¹¹

Dentro del mismo ámbito, Susana Dutto¹² pone énfasis en la importancia del componente afectivo, el vínculo que se establece con la música, que está conformado no sólo por las preferencias musicales particulares del alumnado, sino que es propio del entorno cultural en que se desenvuelven y que, por ende, los constituye. De esta forma ella considera que la enseñanza vinculada al acervo cultural popular favorece la percepción, la memoria auditiva, la comprensión discursiva y de relaciones jerárquicas que se establecen en el discurso musical.

Dutto realizó una investigación que se enfoca en el uso de patrones armónicos en repertorios populares, para el desarrollo del oído armónico. Comenzó en el año 2004, junto a sus estudiantes, con los cuales realizó una recopilación de

¹¹ SHIFRES, F. 2010. Ejecución musical y desarrollo del oído: lectura y otras modalidades de ejecución en las propuestas audio perceptivas. En: SEGUNDA JORNADA de desarrollo auditivo en la formación del músico profesional. La Plata, UNLP.

¹² DUTTO, S. 2007. El desarrollo del oído armónico a partir de la enseñanza de patrones armónicos presentes en la música popular. En: CONGRESO LATINOAMERICANO de formación académica en música popular. Córdoba, Argentina.

repertorios provenientes de distintos países, que presentaron una variedad de modelos que permitían trabajar distintos contenidos dentro del aspecto armónico, funciones básicas de tensión - distensión, enriquecimiento por sustitución, ritmo armónico y también los diferentes acordes y su disposición.

En su estudio, ella parte de la premisa que existen patrones armónicos recurrentes y los utiliza para el desarrollo del oído armónico. De esta manera, diseñó un material que favorece los recursos propios de la transmisión oral y comenzó a utilizarlos de manera experimental en sus clases de Audioperceptiva. Las conclusiones la llevaron a la existencia de patrones armónicos propios de géneros populares latinoamericanos.

Plantea que el/la docente que se dedique a la enseñanza desde la música popular, debe transitar por un camino personal para reconocer y experimentar con estas músicas que no le fueron enseñadas en la academia. Al pretender llevar la música popular a contextos en donde no se ha enseñado, debe proponer una sistematización propia de un estudio superior.

Lo que no es enseñado en la academia, es parte de la motivación de la tesis doctoral de Elena Berrón¹³ ya que narra cómo le afectó el no haber desarrollado el oído armónico en su formación. Su relato comienza con que ella inició su estudio del piano a los ocho años y tenía buenas calificaciones en el área de lenguaje musical. Sin embargo, percibía que le faltaba desarrollar una habilidad auditiva.

Comprobó esto, años más tarde cuando asistió a unos campamentos y se dio cuenta que algunas personas que eran analfabetas musicales, eran capaces de sacar la guitarra y acompañar el canto en distintas canciones, sin necesidad de leer un material escrito, fue en ese entonces que ella notó que era esclava de la partitura, porque no podía hacer lo mismo. Afirma que aun después de terminar su formación profesional en música, se sentía insegura de no saber si en una canción funcionaba mejor una subdominante, dominante u otro acorde más complejo.

Por esta razón establece que la educación intuitiva del oído debe tener lugar desde el comienzo de la enseñanza musical, que los niños desde pequeños

¹³ BERRÓN, E. 2016. Iniciación a la educación auditiva desde un contexto tonal en la asignatura de lenguaje musical. Tesis doctoral. Segovia, Universidad de Valladolid. 568p.

aprendan a ponerle nombre a lo que tocan, considerando el desarrollo auditivo de forma intuitiva y consciente.

Aristizabal manifiesta que es posible desarrollar el oído relativo en los niños, a través de tres tipos de actividades en las cuales incorpora las sensaciones de atracción y rechazo entre los grados. Estas actividades contemplan lo visual por medio de un diagrama de la escala, lo corporal por medio de un gesto manual determinado y lo auditivo en la interpretación al piano. Afirma que, para un adecuado desarrollo, se debe lograr que todos los niños puedan escuchar, entender y reproducir el mensaje musical, distinguiendo y comparando los elementos nuevos con los ya conocidos¹⁴.

Aunque Berrón¹⁵ no logró desarrollar el oído relativo en la niñez, esa carencia influyó toda su formación profesional. Cuando comenzó a hacer clases, le llamó la atención que se seguían usando las mismas herramientas que hace 30 años y que, por ende, ella seguía notando los mismos vacíos. Por todas estas razones y muchas otras que menciona, es que se decide a buscar un método de

¹⁴ ARISTIZABAL. 2007. La percepción musical consciente en la educación no formal para niños. Colombia. El artista: revista de investigación en música y artes plásticas. N°4: 83-101

¹⁵ BERRÓN, E. 2016. Iniciación a la educación auditiva desde un contexto tonal en la asignatura de lenguaje musical. Tesis doctoral. Segovia, Universidad de Valladolid. 568p.

enseñanza y aprendizaje que permita a los/las estudiantes adquirir un desarrollo auditivo desde una perspectiva más amplia.

Dentro de su propuesta plantea la importancia que los dictados utilicen canciones con letra, porque es más fácil retenerla por el texto que una melodía que acaban de escuchar y deben tratar de memorizar al mismo tiempo que escribir. Al facilitar la memorización, se pueden ver otros aspectos de decodificación musical.

De las principales problemáticas que notó, fue el desarrollo de los dictados tradicionales, que, aunque es necesario seguir haciendo, deben buscarse estrategias para solucionar las carencias que puedan presentar los estudiantes. Además, da importancia al clima de enseñanza aprendizaje, para no estigmatizar los errores y desarrollar menos frustraciones.¹⁶

Después de un amplio estudio que se basaba en la pregunta de si es posible mejorar la educación auditiva desde una metodología integradora basada en el sistema tonal, ella responde con un rotundo sí. Propone integrar la interpretación y las escuchas pautadas, que dirijan la atención hacia puntos de interés. El

¹⁶ BERRÓN, E. 2016. Iniciación a la educación auditiva desde un contexto tonal en la asignatura de lenguaje musical. Tesis doctoral. Segovia, Universidad de Valladolid. 568p.

análisis para entender cómo se construye la música y la creación que posibilita la adquisición significativa del lenguaje.

En nuestro país, Ibáñez¹⁷ establece que mediante la creación musical es posible obtener mejores resultados en el desarrollo del oído armónico. Ella realiza clases en la asignatura de Solfeo y Práctica Auditiva para estudiantes de interpretación musical y composición, considera que el oído armónico se enseña en menor medida en comparación con las habilidades de transcripción melódica y rítmica. Indica que la armonía es el aspecto menos desarrollado del programa, en términos de actividades didácticas, siendo estas muy escasas y construidas sobre pocos recursos. También establece que prácticamente no existe un abordaje en función de los perfiles de los estudiantes.

En base a esta problemática planteó una forma de abordar los contenidos mediante una creación grupal a tres voces, que se interpretó en vivo. Para la correcta ejecución del trabajo se debía presentar una partitura y hacer una exposición. Adicionalmente, se dejó un registro en video. Mientras cada grupo realizaba la interpretación, el resto del curso reconocía auditivamente los elementos armónicos constitutivos.

¹⁷ IBAÑEZ T. 2017. Creación, interpretación y audición. Integración estratégica para el aprendizaje de la armonía en estudiantes de interpretación musical. *Epistemus – Revista de estudios en música cognición y cultura* 5(2):88-97

Como resultado de la experiencia, manifiesta que los estudiantes mostraron entusiasmo y que los trabajos presentaron diferentes tipos de música con elementos que no habían sido vistos en clases. La interpretación se realizó en un primer momento sin mirar la partitura y el resto del curso logró reconocer auditivamente los enlaces que sucedían. Establece que los resultados de este reconocimiento fueron mucho mejores que los desempeños previos, incluso en los estudiantes con dificultad.

Esta experiencia incorporó la audición de ensambles instrumentales con timbres diferenciados, cercanos a la experiencia de los oyentes, y favoreció el reconocimiento armónico. Esto comprueba que la audición armónica se puede realizar desde otras experiencias, como la creación, desarrollando aprendizajes significativos en los estudiantes.

OBJETIVOS GENERAL Y ESPECÍFICOS

Objetivo General:

- Elaborar una propuesta didáctica que facilite el desarrollo de la habilidad definida como oído armónico, en las/los estudiantes de primer año de pedagogía en música o de programas afines.

Objetivos Específicos:

1. Conocer las dificultades en el ámbito del desarrollo del oído armónico en la asignatura de lenguaje musical, en los/las estudiantes de un curso de primer año.
2. Determinar los conocimientos previos que se requerirán para poder realizar la propuesta.
3. Crear ejercicios graduados que contemplen la recopilación de ejemplos de repertorio para el desarrollo del oído armónico de los/las estudiantes.
4. Definir estrategias de aula presenciales y no presenciales que contribuyan al aprendizaje significativo y sirvan como recurso de apoyo a la propuesta didáctica.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

¿Qué es el oído armónico?

¿Con qué estrategias se puede mejorar la educación del oído armónico?

¿De qué forma se pueden graduar los contenidos y actividades para el desarrollo del oído armónico?

¿Qué conocimientos teóricos se requieren para el desarrollo de esta propuesta?

¿Qué otras actividades, además de los dictados de funciones armónicas, se pueden hacer para desarrollar el oído armónico?

¿De qué manera se relaciona el oído armónico con el timbre del cual se origina el sonido?

¿Qué criterios se deben usar para seleccionar repertorio para el desarrollo del oído armónico?

¿Qué desarrollo en instrumento armónico tienen los estudiantes de primer año?

¿Cuáles son las dificultades que presentan los/alumnas en el desarrollo del oído armónico?

METODOLOGÍA

Las principales orientaciones metodológicas fueron la investigación documental (bibliográfica y registros auditivos) y cualitativa (cuestionarios e interacción con estudiantes en aula).

Para dar cumplimiento a los objetivos, se realizó una indagación exploratoria inicial a docentes que imparten asignaturas del área de lenguaje musical, provenientes de distintas casas de estudio. Se aplicó un cuestionario que indicó

que la problemática del desarrollo del oído armónico es una situación común para todos los docentes. Posterior a eso se realizó un estudio de los programas de las dos casas de estudio que se han mencionado (UMCE y U Mayor), que ha permitido comprobar que el desarrollo de la habilidad está presente desde el primer semestre.

También se realizó un estudio exploratorio de gran parte de los materiales existentes en internet en relación con el desarrollo del oído armónico.

Se seleccionó un repertorio musical, de carácter masivo, abierto a diferentes géneros y estilos, pertinente para trabajar el desarrollo de la habilidad. Este repertorio compuesto por canciones que integran los contenidos armónicos que se busca desarrollar, fue seleccionado mediante aportes del estudiantado en las clases, también por un instrumento de recolección de datos que se le pidió al alumnado responder de manera voluntaria y finalmente por la búsqueda constante en la audición cotidiana. Se estableció que las canciones que formarían parte del repertorio estarían en idioma español.

Se crearon ejercicios de dictados de funciones armónicas, de dificultad progresiva, que fueron ejecutados en guitarra y piano, para tener al menos dos timbres emisores, estos fueron grabados y subidos a la web, a una carpeta

Drive¹⁸, generando un material que los/las estudiantes pueden utilizar para el estudio autónomo.

Posteriormente se generó un orden y secuenciación de los contenidos y se realizó, considerando la información recabada, una propuesta de actividades para el logro de los aprendizajes, contemplando distintas formas de enseñanza en modalidad presencial y no presencial, ya sean: dictados, audiciones, ejercicios para desarrollar la memorización, la ejecución y el transporte de repertorios, como también improvisación vocal e instrumental en base a determinadas secuencias armónicas.

Finalmente se establecieron estrategias para la enseñanza y el aprendizaje de la habilidad del oído armónico y para la evaluación de esta, mediante actividades presenciales y no presenciales, considerando que la modalidad online, permite que los estudiantes puedan realizar un estudio autónomo, mediante materiales disponibles en internet.

18

<<https://drive.google.com/drive/folders/1BCKt2jhQpHPZMoYsrvMLRQa2KZw42Hpj?usp=sharing>>

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

1.1. Los conceptos de enseñanza-aprendizaje, constructivismo, didáctica y metodología.

1.1.1. Enseñanza-aprendizaje

A lo largo de la historia, variados pedagogos han escrito sobre los fines de la educación y del aprendizaje. Uno de ellos fue Johan Pestalozzi (1746 – 1827), pedagogo suizo, quien fue de los primeros educadores que observó y estableció,

que más importante que los conocimientos, es la manera en que estos son enseñados. También planteó la necesidad que las enseñanzas consideren las capacidades de los niños y que además debían ser de interés para ellos¹⁹.

Sus aportes fueron muy significativos, sobre todo en una época en donde la educación se daba principalmente en las clases más acomodadas, y en donde se imponía una enseñanza basada en la entrega de contenidos. En ese entonces el docente tenía el control de todas las decisiones que afectaban el proceso de enseñanza – aprendizaje, no considerando las necesidades ni el contexto de quien aprendía.

Siglos más tarde, Paulo Freire (1921 – 1997) planteó que no solo aprenden los alumnos, también aprende el educador, ya que lo primero que debe integrar en su práctica docente es el aprendizaje de la enseñanza, el cual es aprendido mientras enseña, es decir aprender en el acto de enseñar²⁰.

Agrega además que el educador verifica si aprendió a enseñar si logra cuestionar constantemente sus propias convicciones. Considera que en el

¹⁹ GARCÍA, C. 2013. La Prevalencia del Pestalozzi en el entorno educativo del Siglo XXI. Revista Humanismo y Sociedad. Vol. 1: 49-58.

²⁰ CHILE ELIGE EDUCAR. 2022. 5 cosas que dice Paulo Freire acerca de enseñar y aprender. [en línea] Elige Educar. < <https://eligeeducar.cl/historias-docentes/5-cosas-que-dice-paulo-freire-acerca-de-ensenar-y-aprender> > [consulta: 10 enero 2022].

proceso de enseñanza – aprendizaje, el educador debe vincularse con la curiosidad de sus estudiantes y transitar los caminos que ésta lo haga recorrer.

El Marco para la Buena Enseñanza²¹, establece cuatro dominios fundamentales. El primero, considera la preparación del proceso de enseñanza aprendizaje. El segundo, la necesidad de crear un ambiente propicio para el aprendizaje. El tercero, desarrollar una enseñanza para el aprendizaje de todos/as los/las estudiantes. Finalmente, el cuarto dominio, corresponde al dominio de responsabilidades profesionales. En el primer dominio, el estándar A, se refiere a la importancia de la planificación en una buena enseñanza, estableciendo que, el/la docente:

Planifica experiencias de aprendizaje efectivas, inclusivas y culturalmente pertinentes para el logro de los objetivos de aprendizaje, considerando el conocimiento disciplinar y didáctico, el currículum vigente, el contexto, las características y conocimientos previos de sus estudiantes y la evidencia generada a partir de las evaluaciones²².

Aunque el Marco para la Buena Enseñanza, está propuesto para la educación básica y media, es innegable que una correcta metodología y la planificación de la enseñanza son indispensables para diseñar y desarrollar aprendizajes en

²¹ MINEDUC. 2021. Marco para la buena enseñanza. Estándares de la profesión docente. [en línea] <<https://estandaresdocentes.mineduc.cl/>> [consulta: diciembre de 2021]

²² MINEDUC. 2021. Marco para la buena enseñanza. Estándares de la profesión docente. [en línea] <<https://estandaresdocentes.mineduc.cl/>> [consulta: diciembre de 2021]

todos los niveles de la educación, que impliquen la comprensión y no solo una memorización temporal de los contenidos.

Actualmente está aceptado que el conocimiento no se transmite de una persona a otra, sino que se construye de manera personal y que la educación además de entregar contenidos debe otorgar herramientas para desarrollar habilidades y competencias.

1.1.2. El constructivismo

El constructivismo puede asociarse tanto a una teoría como a un enfoque de enseñanza. Se sustenta en que lo que el estudiante aprende, no depende exclusivamente de la situación de enseñanza - aprendizaje, sino también de los conocimientos previos y motivaciones.

El conocimiento es una construcción del ser humano, cada persona percibe la realidad de forma única, la organiza y le da sentido en forma de constructos, lo que ayuda a darle unicidad a la realidad. Las distintas realidades que puedan construirse dependerán de las capacidades físicas y del estado emocional en que

se encuentra la persona, así como también de sus condiciones sociales y culturales²³.

Uno de los primeros teóricos del constructivismo fue Jean Piaget (1896-1980), quien sostuvo que el aprendizaje conlleva al desarrollo de estructuras cognitivas y que se verá facilitado si el aprendiz tiene una mayor relación con el ambiente en el que se desenvuelve y mejor será, mientras más adaptado esté. Piaget estableció que el aprendizaje se realiza gracias a la interacción de dos procesos: la adaptación (que incluye la asimilación y acomodación), y la equilibración²⁴.

Papalia, Wendkos y Duskin²⁵, establecen que la asimilación, es tomar la información nueva e incorporarla dentro de las estructuras cognitivas existentes, y la acomodación, modifica las estructuras cognitivas para incluir la nueva información. En cuanto a la equilibración, se refiere a la búsqueda de un equilibrio estable entre los elementos cognitivos.

²³ ORTIZ, D. 2015. El constructivismo como teoría y método de enseñanza. Sophia, Colección de Filosofía de la Educación, núm. 19:93-110.

²⁴ PAPALIA, D. E., WENDKOS, S., y DUSKIN, R. (2009). Psicología del desarrollo: De la infancia a la adolescencia. 11a. ed. Editorial McGraw Hill. México.

²⁵ PAPALIA, D. E., WENDKOS, S., y DUSKIN, R. (2009). Psicología del desarrollo: De la infancia a la adolescencia. 11a. ed. Editorial McGraw Hill. México.

Otro de los teóricos del constructivismo, fue Lev Semenovich Vygotsky (1896-1934), quien planteó una teoría sociocultural respecto de la manera en que los factores contextuales afectan el desarrollo de los niños. Mientras Piaget basó su teoría en los procesos cognitivos en el aprendizaje, Vygotsky integró la relevancia del contexto y de las interacciones sociales en el desarrollo del aprendizaje.

Finalmente se puede ver una tercera teoría constructivista vinculada al construccionismo social en Thomas Luckman y Peter L. Berger, los que establecen que la realidad es una construcción social y, que el conocimiento está dentro del proceso de intercambio social.

En consideración a las tres corrientes mencionadas (Piaget, Vygotsky, Luckman y Berger), Ortiz establece que:

Desde el punto de vista constructivista, se puede pensar que el aprendizaje se trata de un proceso de desarrollo de habilidades cognitivas y afectivas, alcanzadas en ciertos niveles de maduración. Este proceso implica la asimilación y acomodación lograda por el sujeto, con respecto a la información que percibe. Se espera que esta información sea lo más significativa posible, para que pueda ser aprendida. Este proceso se realiza en interacción con los demás sujetos

participantes, ya sean compañeros o docentes, para alcanzar un cambio que conduzca a una mejor adaptación al medio.²⁶

Considerando todos los aportes mencionados se puede establecer que los conocimientos previos y las motivaciones del alumnado, serán fundamentales para el logro de los aprendizajes, y que la creación de estructuras cognitivas se verá facilitada mientras más relación tenga el estudiantado con el ambiente y su contexto. Además, se debe considerar que la creación del conocimiento es una construcción única, que cada persona percibe y le da sentido a la realidad dependiendo de sus capacidades físicas, de su estado emocional y de sus condiciones culturales y sociales, sobre todo porque las interacciones sociales serán relevantes en el desarrollo del aprendizaje.

1.1.3. El concepto de aprendizaje significativo

Previo al constructivismo, se creía que el conductismo era la teoría que explicaba de forma más efectiva el logro del aprendizaje, a partir de la imagen de una persona que enseñaba y una persona que aprendía. De esta relación, se

²⁶ ORTIZ, D. 2015. El constructivismo como teoría y método de enseñanza. Sophia, Colección de Filosofía de la Educación, núm. 19:93-110.

producía un cambio en la conducta que era entendida como aprendizaje. Sin embargo, se puede afirmar que el aprendizaje del ser humano no es solo un cambio de conducta, más bien, conduce a un cambio en el significado de la experiencia. Esa experiencia, no solo implica al pensamiento, sino también a la afectividad y cuando se relacionan de manera conjunta es cuando se capacita al individuo dándole significado a su experiencia. A esto, Ausubel (1918 - 2008) lo llamó aprendizaje significativo²⁷.

David Ausubel estableció que, en el proceso educativo, hay que tener consideración en tres elementos: los profesores y su manera de enseñar, la estructura de los conocimientos que conforman el currículo y el modo en que éste se produce, y el entramado social en el que se desarrolla el proceso educativo.²⁸

Además, planteó que el aprendizaje del alumno depende de la estructura cognitiva previa que se relaciona con la nueva información. La estructura cognitiva, como conjunto de conceptos e ideas que un individuo posee en un determinado campo del conocimiento, así como su organización. Para orientar el aprendizaje, es importante conocer la estructura cognitiva del alumno, qué

²⁷ AUSUBEL, D. 1983. Psicología educativa. Un punto de vista cognoscitivo. Ed. Trillas. 623p

²⁸ AUSUBEL, D. 1983. Psicología educativa. Un punto de vista cognoscitivo. Ed. Trillas. 623p

información posee, cuáles son los conceptos y proposiciones que maneja, así como su grado de estabilidad²⁹ .

El conocimiento de la estructura cognitiva de los/las estudiantes permitió expandir las formas de enseñanza, no solamente a la entrega de contenidos, sino también al comienzo de la consideración de cada estudiante como entidad participante del proceso, que no llegaba con su mente en blanco, sino que poseía conocimientos previos y que, en la medida que estos se vinculaban con nuevos conocimientos, se generaba un aprendizaje significativo. Para que esto suceda, los docentes deben crear situaciones de aprendizaje con las metodologías apropiadas a la edad y el contexto, considerando, además, los intereses, motivaciones y un buen clima para el alumnado.

En primera instancia se consideró pertinente enmarcar esta propuesta, en torno a la teoría del aprendizaje significativo, planteada por Ausubel, principalmente porque establece que los conocimientos adquieren un significado especial cuando se relacionan con conocimientos preexistentes³⁰.

²⁹ AUSUBEL, D. 1983. Psicología educativa. Un punto de vista cognoscitivo. Ed. Trillas. 623p

³⁰ AUSUBEL, D. 1983. Psicología educativa. Un punto de vista cognoscitivo. 2a. ed. México, Ed. Trillas. 623p

Este tipo de aprendizaje ha sido fundamental en el desarrollo de esta propuesta, ya que se buscó la integración de los contenidos de los programas de lenguaje musical, con el conocimiento previo (consciente o inconsciente) de los ejemplos de repertorios de conocimiento masivo.

1.1.4. El concepto de didáctica

En educación se establece a la didáctica como una disciplina de la pedagogía, que estudia el proceso de enseñanza/aprendizaje con el fin de optimizar los distintos métodos, técnicas y herramientas que están involucrados en él ³¹.

Fontelles señala que la didáctica cuenta con una parte teórica y una parte práctica. En la primera se estudia, analiza y explica el proceso de enseñanza-aprendizaje, para generar conocimiento sobre los procesos educativos. La parte práctica, a su vez, emplea teorías de la enseñanza y plantea una intervención a este proceso, proponiendo métodos y técnicas que mejoren o generen mejores resultados de aprendizaje.

El estudio teórico de la didáctica ayuda a los docentes a entender de manera técnica los procesos y resultados de sus acciones educativas, generando la

³¹ FONTELLES, V. 2019. Didáctica de la Música [Tipos, Historia, Metodologías (tipos) y otros apuntes para clase].

reflexión y el cuestionamiento, para que no se generen formas de enseñanza automatizadas.

Uno de los mayores referentes de la didáctica es Yves Chevallard³² quien estableció que la didáctica tiene una relación ternaria, entre el docente, los alumnos y el saber. Su funcionamiento debe resolver ciertos requerimientos didácticos específicos, como que para que la enseñanza sea posible el determinado elemento del saber deberá sufrir ciertas deformaciones que lo harán apto de ser enseñado. Este elemento del saber se definirá como el saber sabio y lo que se enseña será el saber enseñado, el paso entre uno y otro es lo que definió en 1985 como transposición didáctica³³.

1.1.5. El concepto de metodología

Una metodología se define como una serie de métodos y técnicas de rigor científico que se aplican sistemáticamente a lo largo de un proceso de investigación para así conseguir un resultado con validez teórica. Una

³² CHEVALLARD, Y. 1998. La transposición didáctica. Del saber sabio al saber enseñado. 3ª ed. AIQUE grupo editor. 28p.

³³ El concepto de transposición didáctica había sido utilizado previamente por Michel Verret en 1975.

metodología, debiera responder a cómo y qué enseñar y debiera ser propositiva en las maneras y/o modos para conseguir los objetivos propuestos³⁴.

El diseño de métodos de estudio, como materiales organizados y graduales, permite el desarrollo de un trabajo más autónomo, en donde los aprendices pueden retroceder y avanzar a su ritmo. En el área de la educación musical, el método está relacionado con la enseñanza instrumental y el solfeo, los cuales se desarrollan a modo de formación estándar, pero también ayudan a que el docente ahorre tiempo, sin que tenga la necesidad de crear material constantemente.

Los métodos de enseñanza van a ser un componente del proceso pedagógico que configura el aprendizaje, por medio del contenido y su manejo libre para lograr el objetivo planteado, estos métodos de enseñanza utilizados por los docentes sistemáticamente se dividen en dos grandes grupos, métodos de enseñanza y aprendizaje y métodos de enseñanza o pedagógicos³⁵.

1.1.5.1. Los grandes métodos en la educación musical

Violeta Hemsy de Gainza, considera que un método es una creación que se enfoca en determinados aspectos de la enseñanza musical. Esta creación o enfoque metodológico, contempla actividades y/o materiales estratégicamente

³⁴ FONTELLES, V. 2019. Didáctica de la Música [Tipos, Historia, Metodologías (tipos) y otros apuntes para clase].

³⁵ LLANGA, E. y LÓPEZ, C. 2019. Metodología del docente y el aprendizaje [en línea] Revista Atlante: Cuadernos de Educación y Desarrollo.

graduados, para ofrecer un enfoque completo y ordenado de la problemática que se quiere abordar³⁶.

La misma autora establece que el siglo XX podría considerarse como el siglo de los grandes métodos. Establece seis periodos que abarcan desde 1930 a la actualidad. Sin embargo, solo se mencionarán a los referentes de los tres primeros períodos por considerar que en ellos están los métodos de mayor relevancia.

Establece un primer periodo (1930 – 1940) al cual llamó de los Métodos Precursores. Uno de los más relevantes de ese período fue el método de Maurice Chevais, que se basa en tres pilares fundamentales: la educación del oído, la educación del gesto y la educación vocal.

Al segundo periodo (1940 – 1950) lo llamó Métodos Activos. En este periodo destacan tres pedagogos: Jaques Dalcroze, Edgar Willems y Maurice Martenot.³⁷

³⁶ HEMSY DE GAINZA, V. 2004. La Educación Musical en el siglo XX. Revista Musical Chilena. N°201:74-81

³⁷ HEMSY DE GAINZA, V. 2004. La Educación Musical en el siglo XX. Revista Musical Chilena. N°201:74-81

El método Dalcroze, explicado de manera muy sintética, se basa en la educación del oído y el desarrollo de los elementos de la música a través de la rítmica y el movimiento.

El método Willems, comienza a partir de los 3 años con la base de que la música es un lenguaje oral y que, por lo tanto, se puede aprender cómo se aprende la lengua materna. Considera la impregnación, la reproducción, la invención, la toma de consciencia y el aprendizaje de la lectura y escritura.

Posteriormente, establece un tercer período (1950 – 1960) el de los Métodos Instrumentales. Aparecen aquí los métodos desarrollados por Carl Orff y Zoltan Kodaly³⁸.

El método Orff no es un método rígido, son más bien sugerencias docentes para el desarrollo de una educación musical que contemple: la relación ritmo-lenguaje, el desarrollo vocal, instrumental y corporal. Trabaja con elementos clave, como el uso de la palabra y el folklore.

³⁸ HEMSY DE GAINZA, V. 2004. La Educación Musical en el siglo XX. Revista Musical Chilena. N°201:74-81

En cuanto al método Kodaly, se basa en el desarrollo de la lectura y escritura, con la utilización de sílabas rítmicas, fonomimia y solfeo relativo.

El método Martenot, fundamenta sus principios en el sentido rítmico, la relajación, el desarrollo auditivo, la entonación, el solfeo, la armonía y el transporte.

1.1.6. El aprendizaje significativo y la didáctica en esta propuesta.

Considerando el aprendizaje significativo, el constructivismo y la didáctica en la música, se establecen algunos aspectos necesarios de integrar en la propuesta:

- Debe existir un despliegue gradual y progresivo de los contenidos.
- La elección del repertorio debe ser cercana al alumnado.
- Se deben crear o seleccionar materiales didácticos.
- Se debe considerar la creación.
- Se deben incorporar repertorios sugeridos por el estudiantado.

Kodaly potenció el uso de la música popular y folclórica en la educación musical, por considerar significativo que los alumnos se identificaran con los repertorios tradicionales que escuchaban de manera cotidiana. Estableció que no era útil tratar de divulgar música sinfónica de buena calidad si los estudiantes no están acostumbrados a escucharla³⁹.

También se puede considerar que es en la formación universitaria donde la mayoría del alumnado comienza a relacionarse con la música de tradición escrita, siendo fundamental su estudio y análisis. Sin embargo, son las músicas cercanas al contexto de los estudiantes las que permitirán generar un significado en ellos. Al menos en una etapa inicial.

Navarro, plantea que una de las formas de adaptación del aprendizaje significativo propuesto por Ausubel, es por medio de la implementación de elementos con los cuales el alumnado esté previamente relacionado, por ejemplo, el uso de melodías o piezas sugeridas por ellos o ellas. De esta forma, el uso de melodías populares puede favorecer la asimilación de nuevos conceptos⁴⁰.

³⁹ LUCATO, M. 2001. El método Kodaly y la formación del profesorado de música [en línea]

⁴⁰ NAVARRO, J. 2017. Pautas para la aplicación de métodos de enseñanza musical desde un enfoque constructivista.

El objetivo de mejorar el oído armónico en el estudiantado ha llevado a la búsqueda de los aspectos necesarios para el desarrollo de esta habilidad o saber, mediante la utilización de estrategias y materiales que faciliten la comprensión y aprendizaje.

Esta relación entre docente, estudiante y el saber, fue desarrollada por Chevallard⁴¹ cuando profundizó en el concepto de transposición didáctica, que considera la existencia de un saber sabio que, al ser entregado al alumno, se transforma en un saber enseñado, sufriendo adaptaciones en el camino.

La manera de abordar el desarrollo del oído armónico en esta propuesta contempla esa mirada didáctica en la medida que se intenta crear un puente entre el saber sabio, difícil de acceder y el saber enseñado, posible de acceder y cercano al contexto práctico de los estudiantes.

⁴¹ CHEVALLARD, Y. 1998. La transposición didáctica. Del saber sabio al saber enseñado. 3ª ed. AIQUE grupo editor. 28p.

1.3. La audición y el oído armónico.

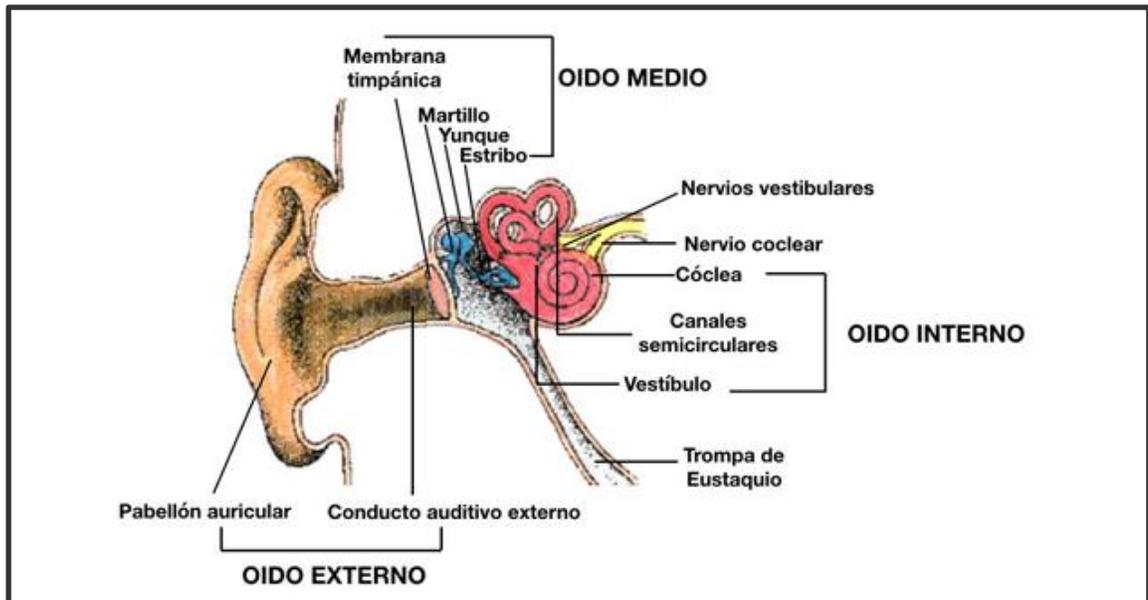
1.3.1. El oído: oír y escuchar.

Oír es una acción pasiva que se puede ubicar dentro del plano sensorial, mientras que escuchar es un proceso activo que se ubica dentro del territorio de la percepción. Cuando el oír da paso a escuchar, la conciencia aumenta y la voluntad se activa. La concentración y la memoria participan activamente en nuestra habilidad de escuchar.

Willems menciona a la oreja como el órgano del oído, intermediaria entre el mundo objetivo de las vibraciones y el mundo subjetivo de las imágenes sonoras⁴². Como se aprecia en la Figura 1. se compone de oído externo, oído medio y oído interno.

Figura 1: Visión general del oído: oído externo, oído medio y oído interno

⁴² WILLEMS, E. 1940. *L'Oreille Musicale. La Preparation auditive de l'enfant*. Traducción Medina, M. 2001. *El oído musical. La preparación auditiva del niño*. Paidós Educador. Barcelona, España. 176p.



Fuente: Otorrinolaringología para médicos generales. 2020.

A nivel cerebral, la percepción del sonido tiene diferentes localizaciones, considerando que la percepción de frecuencias y ritmo se encuentra en el lóbulo temporal izquierdo, el análisis armónico y el timbre en el lóbulo temporal derecho, y que las áreas activas en el cerebro varían con las experiencias y entrenamiento musical de cada individuo⁴³.

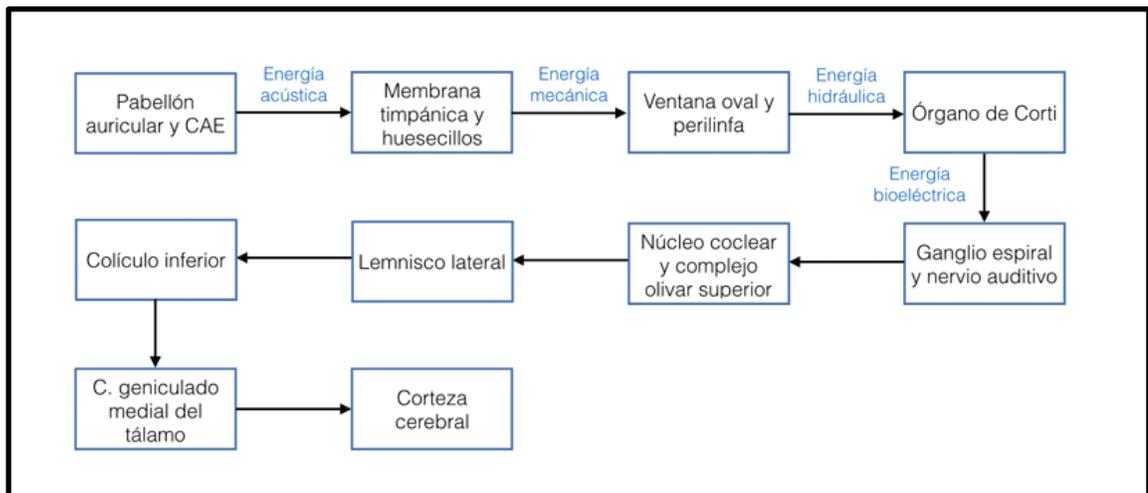
Custodio y Cano establecen que el circuito acústico primario consta del nervio auditivo, tronco cerebral, tálamo y corteza auditiva. Luego que la música llega a

⁴³ CUSTODIO, N. y CANO - CAMPOS, M. 2017. Efectos de la música sobre las funciones cognitivas. Lima, Perú. Revista de Neuropsiquiatría N°80: 60- 69.

la cóclea en el oído interno, la información se desplaza por el nervio auditivo a través del mesencéfalo, para hacer sinapsis en el núcleo coclear, de donde se dirige hacia el cuerpo geniculado medial o tálamo auditivo⁴⁴.

En la Figura 2, se muestra el esquema sobre como sucede la audición ingresando por el pabellón auricular hasta llegar a la corteza cerebral.

Figura 2: Esquema de la vía auditiva



Fuente: Fuente: Otorrinolaringología para médicos generales. 2020

⁴⁴ CUSTODIO, N. y CANO - CAMPOS, M. 2017. Efectos de la música sobre las funciones cognitivas. Lima, Perú. Revista de Neuropsiquiatría N°80: 60- 69.

Trallero afirma que, según las capacidades musicales relacionadas al oído, las personas se dividen en las siguientes categorías⁴⁵:

- Personas musicales, sin conocimientos musicales teóricos ni instrumentales.
- Músicos profesionales de tradición oral, sin conocimientos musicales teóricos
- Músicos amateurs con conocimientos musicales teóricos e instrumentales
- Músicos profesionales con conocimientos y entrenamiento.
- Personas con mínima musicalidad, con dificultad para reproducir una melodía sencilla⁴⁶.

Para cualquier estudiante de pedagogía en música, licenciatura en música, instrumentistas e incluso amantes de ella de forma aficionada, es importante tener un oído musical desarrollado. Se puede apreciar que hay personas que notan esta destreza desde que son niños/as, y comienzan a trabajar de manera

⁴⁵ TRALLERO, C. 2008. El oído musical. Barcelona, Universidad de Barcelona.43p.

⁴⁶ TRALLERO, C. 2008. El oído musical. Barcelona, Universidad de Barcelona.43p.

consciente e inconsciente esta habilidad con las herramientas que están a su alcance.

1.3.2. El oído absoluto

Vera define al oído absoluto como la capacidad de identificar la frecuencia o nombre musical de un tono específico, sin compararla con otro sonido de referencia. Abarca además la aptitud para producir alguna frecuencia determinada. Establece la existencia de una teoría que considera al oído absoluto como una aptitud innata que se manifiesta en cuanto tiene oportunidad, independientemente del entrenamiento musical. Los sujetos que no lo poseen, a pesar del entrenamiento que realicen no alcanzaran nunca el grado de precisión de los primeros.⁴⁷

De esta manera se entiende que el oído absoluto es la habilidad, capacidad o aptitud, que permite a algunas personas, identificar y producir tonos sin ningún tipo de referencia. No es muy común y puede ser considerado un don muy ventajoso, pero también puede generar algunas dificultades. Al reconocer y reproducir los tonos, sin complicación alguna, la persona no desarrolla (o le

⁴⁷ VERA, A. 1993. El oído absoluto. Aprendizaje. Estudios de Psicología N°49:121-126.

resulta de dificultad) el oído relativo, complicando la comprensión de las relaciones jerárquicas tonales.

Ibáñez plantea una situación de clases en que tres estudiantes con oído absoluto no lograban identificar ni las más sencillas secuencias armónicas. Los estudiantes argumentaban que se les dificultaba discriminar auditivamente los sonidos de cada acorde cuando estaban dentro de la masa sonora.⁴⁸

Esta situación no es igual para todas las personas con oído absoluto, también se da el caso de algunas que pueden identificar todas las notas de los acordes, por más complejos que estos sean.

Por lo cual, se puede establecer que el oído absoluto no se da con las mismas características en todas las personas, probablemente porque puede haber diferencias en si su adquisición fue por factores genéticos o contextuales, como haber sido desarrollado en la infancia temprana, pero también podrían tener que

⁴⁸ IBAÑEZ T. 2017. Creación, interpretación y audición. Integración estratégica para el aprendizaje de la armonía en estudiantes de interpretación musical. *Epistemus – Revista de estudios en música cognición y cultura* 5(2):88-97.

ver otros factores, como si la persona tiene o no formación musical, o si el instrumento que ejecuta es melódico o armónico.

1.3.3. El oído relativo

El oído relativo, es una habilidad frecuente en los músicos. Se compone del oído relativo melódico y el oído relativo armónico.

Se desarrolla mediante el entrenamiento, pero también mediante la intuición. Es usual escuchar a padres que dicen que su hijo(a) tiene buen oído porque resuelve melodías al piano.

El oído relativo melódico posee memoria de la interválica y el oído relativo armónico comprende las tensiones y reposos propios de la armonía funcional, pero ambos no fijan en la memoria la frecuencia exacta del modelo original.

Si le pedimos a un grupo de personas que cante una canción muy conocida como “Todos juntos” de Los Jaivas, probablemente recuerden cómo es la melodía, pero pueden no se acerquen en absoluto a la tonalidad original.

El oído relativo requiere de una referencia, una nota en el piano, el sonido del diapasón, la audición de un intervalo, incluso el recuerdo del inicio de una obra o una canción que se conozca en profundidad. Solo una referencia bastará para que una persona con el oído relativo educado pueda establecer las relaciones en su mente.

Una persona con el oído relativo educado y con formación en la lectoescritura, puede transcribir una melodía perfectamente, sin tener una nota de referencia, pero puede ser que esté a una distancia de un tono, o dos tonos de la tonalidad original. Afortunadamente, para la persona con formación teórica, no será problema posteriormente realizar el transporte.

El oído relativo también puede darse en personas con un oficio musical sólido, sin conocimientos en la lecto escritura, que desarrollaron una habilidad mediante

la ejecución instrumental, logrando un buen dominio del oído relativo, melódico y armónico, que es expresado desde el instrumento de su especialidad.

Aunque el oído relativo, la mayoría de las veces, es desarrollado desde la adolescencia, Aristizabal afirma que puede ser desarrollado en los niños a través de la entonación de diferentes melodías infantiles, que integren sistemáticamente distintos grados de la escala⁴⁹.

1.3.4. El oído relativo armónico

Como se estableció al inicio de este trabajo, el oído armónico se define como la habilidad que permite el reconocimiento auditivo de los acordes como entidades completas, estableciendo una función tonal y determinadas jerarquías dentro del sistema tonal.

Esta habilidad es de difícil adquisición y por lo mismo no siempre se trabaja en profundidad. Berrón establece que durante mucho tiempo el desarrollo de esta

⁴⁹ ARISTIZABAL. 2007. La percepción musical consciente en la educación no formal para niños. Colombia. El artista: revista de investigación en música y artes plásticas. N°4: 83-101

habilidad estuvo prácticamente olvidada en la asignatura de lenguaje musical, y que mayoritariamente se enseñaba la formación de acordes y sus enlaces, desde un punto de vista teórico y en el papel⁵⁰.

El desarrollo de esta habilidad requiere que el estudiantado preste mayor atención a las relaciones entre un grado y otro, y a la sensación o expectativas de resolución, que pueda percibir.

Por eso es relevante la sistematización de la enseñanza del oído armónico en la asignatura de lenguaje musical porque los aprendizajes se lograrán a través de las constantes repeticiones.

Además, no todo el alumnado cuenta con las mismas condiciones, ya que un/a estudiante que ejecuta un instrumento armónico desde los 12 a los 18 años, tocando de manera repetitiva una cantidad de repertorios, tiene mayor probabilidad de haber realizado relaciones jerárquicas que el proceso académico solo ayudará a teorizar. En cambio, los estudiantes que no tuvieron formación instrumental previa tendrán que adquirir las habilidades auditivas e instrumentales, con bastante trabajo y disciplina.

⁵⁰ BERRÓN, E. 2017. Fundamentos teóricos del oído musical melódico y armónico. Cuadernos de investigación musical, N°3: 96 - 120.

Una persona con la habilidad del oído armónico desarrollada puede transportar un repertorio sin problema, porque no está pensando en acordes como entidades independientes, sino en las relaciones que se forman entre las funciones o grados de la escala.

1.3.5. El pensamiento musical, la memoria, la audición interna.

Fabio Martínez establece que el pensamiento musical es la capacidad que posee el ser humano de pensar en sonidos. También indica que es la memoria auditiva la que, en su conjunto, comprende la memoria del sonido, la memoria melódica y la memoria armónica⁵¹.

Cuando el compositor piensa en sonidos, configura imágenes mentales de la música. Es aquí cuando hace uso del pensamiento musical o audición interna. Posteriormente, escribe la música con el propósito de que los intérpretes se conviertan en el medio de comunicación entre el creador y el oyente. Una imagen

⁵¹ MARTÍNEZ, F. 2008. La incidencia de la memoria musical en el desarrollo de la competencia auditiva.

sonora se entiende como una representación mental en la cual se reconstruye internamente una información con sonido obtenida del mundo exterior.

Willems menciona el pensamiento musical y la audición interna, y pone en un ejemplo a J.S. Bach, que era muy exigente con el oído de sus estudiantes.

El gran maestro exigía que el alumno realizara mentalmente (por audición interior) el pensamiento musical, antes de escribirlo. Si el alumno no lo conseguía, le desanimaba por completo diciéndole que estaba claramente destinado a otra cosa en la vida.⁵²

Esta anécdota, resulta interesante por incluir el concepto de pensamiento musical, pero Willems, remarca la importancia que la educación auditiva, no debe ser sólo para los músicos, ni debe definirse exclusivamente en la infancia.

Willems, profundiza en que el desarrollo del pensamiento musical o la audición interna está ligado a la memoria. Menciona tres tipos, la memoria biológica, la memoria afectiva y la memoria mental. Establece que la audición interior, es la base de la auténtica musicalidad y que conlleva a la vez, los aspectos sensorial, afectivo y mental de la memoria. Finalmente, vincula estos conceptos a la

⁵² WILLEMS, E. 1940. L'Oreille Musicale. La Preparation auditive de l'enfant. Traducción Medina, M. 2001. El oído musical. La preparación auditiva del niño.

imaginación creadora, que utiliza en parte consciente e inconsciente los datos de la imaginación retentiva para la creación musical.⁵³

El desarrollo de la habilidad del oído armónico requiere utilizar la audición interna para poder imaginar, e inferir las distintas relaciones y jerarquías de los grados y acordes. Entendiendo estas relaciones y jerarquías con la finalidad que una persona escuche una canción y pueda seguirla armónicamente, aunque no la conozca de manera previa.

1.4. Armonía y tonalidad

1.4.1 El sistema tonal y la tonalidad

Según el Diccionario Harvard de la Música, el adjetivo “tonal”, se aplica a la música que incorpora los principios de la tonalidad de tónica dominante, en contraposición a modalidad y otros sistemas de organización del tono⁵⁴.

⁵³ WILLEMS, E. 1940. *L'Oreille Musicale. La Preparation auditive de l'enfant*. Traducción Medina, M. 2001. *El oído musical. La preparación auditiva del niño*.

⁵⁴ RANDEL, D. M. 1999. *Diccionario Harvard de Música*. Editorial Diana. México. 559p.

Sobre el concepto de tonalidad, lo define como un sistema particular que prevaleció en la música occidental culta, desde fines del siglo XVII, hasta comienzo del siglo XX. Llamada a veces tonalidad mayor-menor o tónica dominante. Este sistema continúa siendo la base de casi toda la música popular occidental. Más adelante, aparece:

la tónica o centro tonal sirve de punto de reposo hacia el cual la tensión estructural, creada por la manipulación de otros tonos, se resuelve por medio de cadencias en la conclusión de una composición, o cerca de ella y en otras partes⁵⁵.

Para que estas relaciones puedan percibirse, se requiere entender que, para la existencia de una sensación de reposo, debe haber una sensación de tensión, que permita luego volver a un reposo. Estos reposos son entendidos normalmente como cadencias.

Este juego entre tensión y reposo no es parte solamente de la música, sino que juega un rol en distintas artes en occidente en donde existe la necesidad de llevar la situación a un clímax que mantenga la expectación para posteriormente

⁵⁵ RANDEL, D. M. 1999. Diccionario Harvard de Música. Editorial Diana. México. 559p.

terminar con un desenlace. Sobre la tonalidad en la cultura occidental, Contreras establece:

la tonalidad se ha convertido en la cultura occidental en el principal medio musical con el que trabajar los deseos de expectación y estructura. Es entendida como algo esencial a la música occidental moderna, determina la coordinación de la armonía con la melodía, de la métrica con el fraseo, y de la textura con el registro, abarcando así –dentro de su dominio histórico- la totalidad de la música⁵⁶.

Desde que se establece la tonalidad como sistema imperante en la cultura occidental, se masificó principalmente el uso de dos modos, mayor y menor, en los cuales cada uno de ellos poseía una estructura conclusiva, que permitía crear, en base a las sensaciones de tensión y de reposo.

Según Dionisio de Pedro Cursá la tonalidad se define como un conjunto de sonidos ordenados mediante relaciones mutuas, estando determinadas por un sonido básico llamado tónica⁵⁷.

⁵⁶ CONTRERAS, R. 2016. Hacia un concepto amplio de tonalidad. Análisis del lenguaje tonal del repertorio de bandas chilenas de música gitana. Seminario de Título, Universidad de Chile, Santiago. 355p. p.10

⁵⁷ DE PEDRO CURSÁ, D. 1996. Teoría completa de la música. Ed. Real Musical. Madrid, España. 211p.

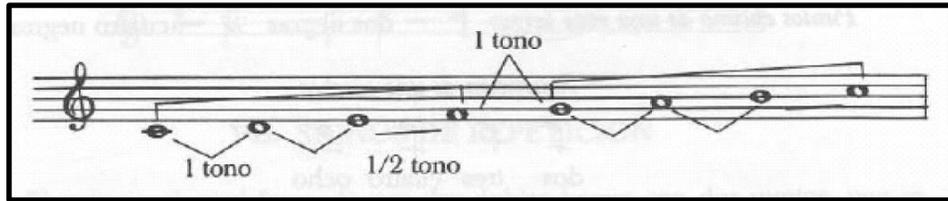
También se define tonalidad como la suma de tono y modo (mayor o menor). Dentro de la tonalidad encontramos las escalas formadas por siete sonidos o tonos, do, re, mi, fa, sol, la, si (con las alteraciones adecuadas según el centro tonal), cada uno identificado con un grado y nombre distinto para cada nota.

1.4.2. La escala mayor

Schoenberg considera que el hallazgo de la escala mayor, la secuencia: do, re, mi, fa, sol, la, si, cuyas notas se basan en los modos griegos y eclesiásticos, puede explicarse como una imitación de la naturaleza. La cualidad más importante del sonido, considerando sus armónicos superiores (o serie armónica), representados de manera vertical, sean trasladados al plano horizontal, a lo sonoro sucesivo. Esta sucesión de notas, que conforma la escala de DoM, está formada por dos tetracordios de tono, tono y semitono, separados por un tono en el centro⁵⁸.

Figura 3: Tetracordios en escala de do mayor

⁵⁸ SCHOENBERG, A. 1974. Tratado de Armonía. Madrid, España. Real Musical Editores.501p,



Fuente: HERRERA, E. 1988. Teoría Musical y Armonía Moderna I,

Al pasar a una conformación vertical de los sonidos, se deben superponer terceras en cada uno de los grados, de esta forma se establecen los acordes. Un acorde se entiende como la superposición de dos, tres o cuatro sonidos. En esta superposición, los sonidos deben estar dispuestos de manera tal que entre una nota y otra formen intervalos de tercera⁵⁹.

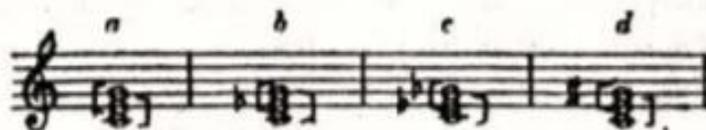
Como se presenta en la Figura 4, se establecen como acordes perfectos las cuatro especies de tríadas, mayor, menor, disminuida y aumentada, consecutivamente al orden de aparición.

Figura 4: Acordes perfectos

⁵⁹ RIMSKY-KORSAKOV, N. 1997. Tratado práctico de armonía. 13ava edición. Buenos Aires, Ricordi Americana. 158p

ACORDES PERFECTOS.

§ 1. — Se llama *acorde perfecto* al acorde compuesto por su sonido fundamental, su tercera y su quinta. Según la diversa naturaleza de esos intervalos, el acorde perfecto puede ser considerado bajo cuatro aspectos:



Fuente: RIMSKY-KORSAKOV, N. 1997. Tratado práctico de armonía.

La especie que define cada acorde estará determinada por la distancia de tonos y semitonos entre sus terceras.

Tabla 1 Clasificación y calificación de 3m y 3M.

Clasificación	Calificación
3m	1 tono y medio
3M	2 tonos

- Desde la nota más grave a la más aguda, el acorde mayor está compuesto por una tercera mayor y una tercera menor (3M +3m).
- El acorde menor, está formado por una tercera menor y una tercera mayor (3m+3M).
- El acorde disminuido, está compuesto por dos terceras menores (3m+3m).
- El acorde aumentado por dos terceras mayores (3M+3M).

Quedando conformada la escala de do mayor con sus tríadas, como aparece en la Figura 5.

Figura 5: Escala de DoM con sus tríadas y nombres de acordes

C	Dm	Em	F	G	Am	B°
DoM	Rem	Mim	FaM	SolM	Lam	Si dis
I	II	III	IV	V	VI	VII

Fuente: elaboración propia

1.4.3. Escala menor natural, antigua o modo eolio.

Alberto Williams establece que la diferencia entre la escala mayor y la escala menor natural está en la disposición en que se encuentran los sonidos⁶⁰.

En la Figura 6 se puede apreciar que las notas que conforman esta escala son las mismas que en la escala de DoM, pero partiendo desde el VI, desde la nota la.

Figura 6: Escala menor antigua



Fuente: Williams, (1984) Teoría de la Música

⁶⁰ WILLIAMS, A. 1984. Teoría de la música. Editorial La Quena. Buenos Aires: La Quena.

Al superponer terceras a la secuencia melódica, obtenemos la escala menor natural armonizada, quedando I, IV y V como menores, II y VII con especie disminuida, y III y VI con especie mayor, como se puede ver en la Figura 7.

Figura 7 : Escala de la menor natural con sus tríadas

<i>Am</i>	<i>B°</i>	<i>C</i>	<i>Dm</i>	<i>Em</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>Am</i>
<i>Lam</i>	<i>Si dis</i>	<i>DoM</i>	<i>Rem</i>	<i>Mim</i>	<i>FaM</i>	<i>SolM</i>	<i>Lam</i>

The musical staff displays the triads for each degree of the natural minor scale. The notes are: I (Am), II (B°), III (C), IV (Dm), V- (Em), VI (F), bVII (G), and I (Am). The triads are represented by groups of three notes on a five-line staff.

Fuente: elaboración propia

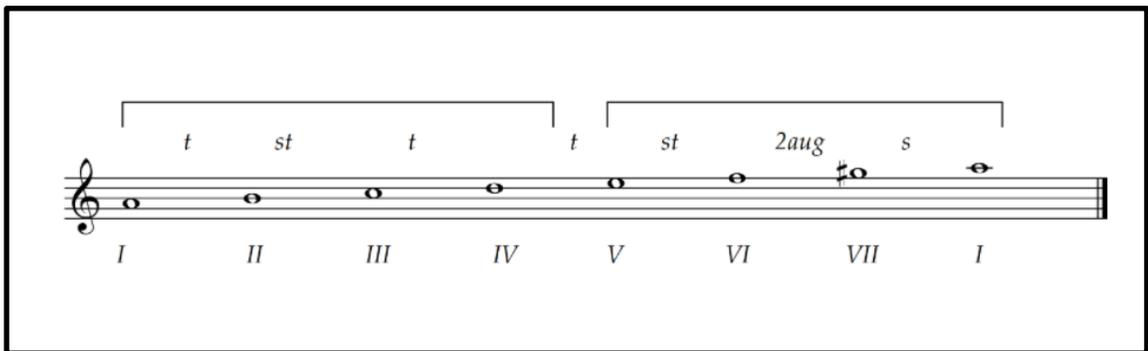
Se establecen dos indicaciones adicionales en el V y VII. En el V se agrega un signo -, para diferenciar al V de la escala menor armónica. Y en el VII, se agrega un b antes de la función para diferenciar también del VII de menor armónica.

1.4.4. Escala menor armónica

La escala menor armónica posee el primer tetracordio igual a la escala menor natural, pero el segundo modifica, ya que sube medio tono al VII, generando una

distancia de medio tono, entre este y la tónica. Además, al modificarlo, se forma una distancia interválica de segunda aumentada entre el VI y VII.

Figura 8: Escala de la menor armónica.



Fuente: elaboración propia

Al alterar el VII y superponer las terceras para conformar las tríadas, se puede notar que se mantiene el I, II, IV y VI, iguales a la escala menor natural, pero se modifica el III, V y VII, que son los acordes que poseen en su conformación el VII, como se puede ver en la Figura 9.

Figura 9: Escala de la menor armónica con sus nombres y tríadas

<i>Am</i>	<i>B°</i>	<i>C+</i>	<i>Dm</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>Am</i>
<i>Lam</i>	<i>Si dis</i>	<i>Do Aug</i>	<i>Rem</i>	<i>MiM</i>	<i>FaM</i>	<i>Sol#dis</i>	<i>Lam</i>

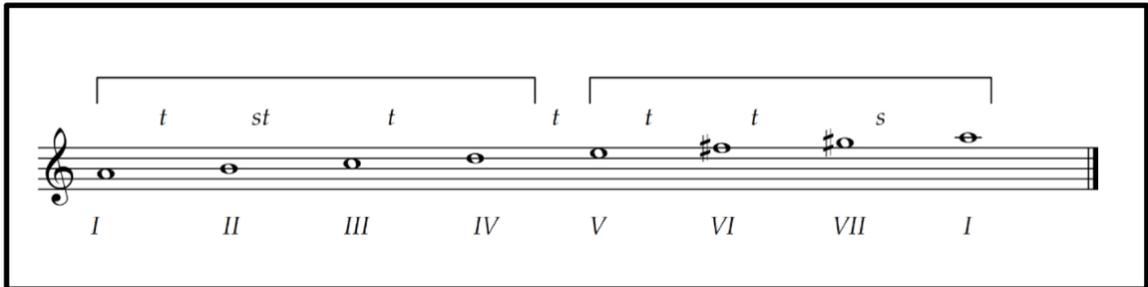
Fuente: elaboración propia

1.4.5. Escala menor melódica⁶¹

La primera característica para mencionar es que esta escala sube con el VI y VII, medio tono más arriba que la escala menor natural, generando que el segundo tetracordio quede igual al de la escala mayor.

Figura 10: Escala menor melódica ascendente

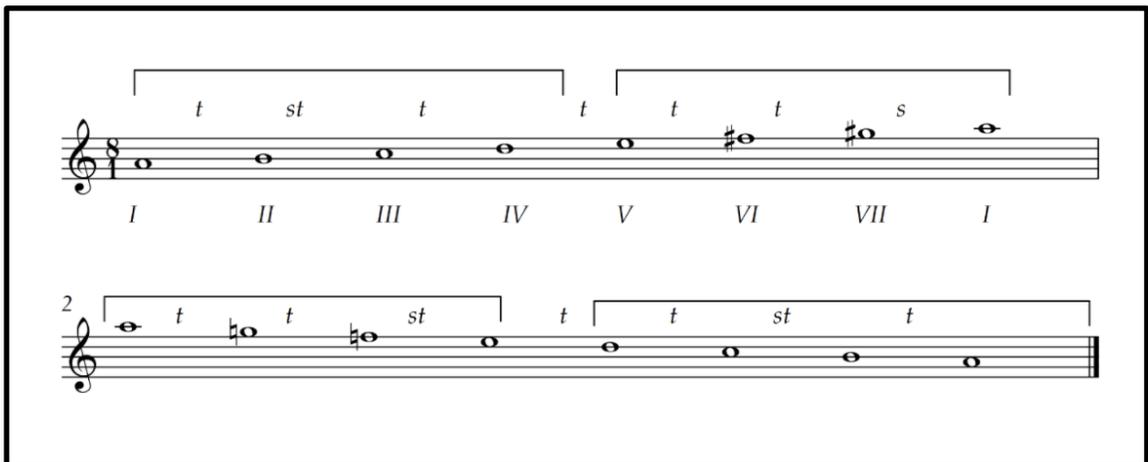
⁶¹ Aunque en la propuesta no se abarcarán repertorios que utilicen esta escala, se mencionará su estructura para dejar constancia de las tres escalas menores.



Fuente: elaboración propia

Tradicionalmente esta escala se ocupa en giros y no necesariamente en todo un repertorio. Suele enseñarse como una escala que asciende de esta manera, pero en su descenso, baja como menor natural.

Figura 11: Escala menor melódica ascendente y descendente.



Fuente: elaboración propia

1.5. La armonía funcional y su cifrado.

Berrón establece que los acordes o grados tonales son el I, IV y V. El acorde de tónica es el acorde que se forma en el primer grado de una escala, su sonoridad provoca una sensación de reposo o tranquilidad. El acorde de dominante se forma sobre el quinto grado de la escala, su sonoridad provoca una sensación de tensión o inestabilidad. El acorde de subdominante se forma sobre el cuarto grado de una escala, su sonoridad provoca una sensación a medio camino entre el reposo de la tónica y la tensión de la dominante⁶².

A su vez, estos tres acordes pertenecen a familias que involucran a más acordes. En el modo mayor, los acordes pertenecientes a una sensación de reposo serán el I y VI, en la familia de subdominante se encontrará el IV y el II, y en la familia de dominante se encontrará al V y VII. Esta cercanía se produce por la cantidad de notas que tienen en común. Sin embargo, el III grado no se define en ninguna de estas familias, aunque comparte dos notas con la tónica y la dominante, pero esta misma razón, lo define como un acorde más bien híbrido.

⁶² BERRÓN, E. 2016. Iniciación a la educación auditiva desde un contexto tonal en la asignatura de lenguaje musical. Tesis doctoral. Segovia, Universidad de Valladolid. 568p

La armonía funcional es una manera de entender las relaciones del sistema tonal, estableciendo grados a la escala. De esta forma, tanto la escala mayor como la escala menor natural y armónica, poseen siete grados, caracterizados por una especie determinada de acorde y por el tono en el que está ubicado.

En cuanto al cifrado, primero vemos el bajo cifrado como el número que aparece sobre la nota para identificar el estado o inversión del acorde. A continuación, un ejemplo de una sonata de Corelli que data de 1704.

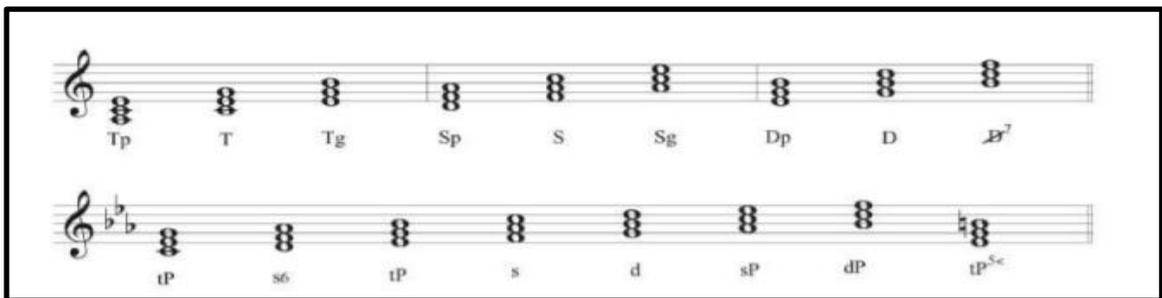
Figura 12: Sonata a trio op. N°1 – Corelli

The image displays a page of musical notation for the first sonata of Corelli's Trio Opus 1. It features three staves of music. The top staff is the treble clef, starting with a large 'S' and the tempo marking 'Giuoco'. The middle staff is the alto clef, labeled 'SONATA PRIMA'. The bottom staff is the bass clef, with a 'P.' marking. The music is written in a style that includes figured bass notation, with numbers placed above or below notes to indicate fingerings and chord qualities. The piece concludes with the tempo marking 'alleg.'.

Fuente: TIZÓN, M. y VELA, M. 2019. Cifrado y funcionalidad en la armonía tonal: una propuesta para el aula.

Fue Hugo Riemann (1893) quien mencionó a la funcionalidad y la relación con el grado, haciendo referencia al grado en el que emerge el acorde. Por ejemplo, si estamos en do mayor y queremos definir el acorde de re menor, diremos que este acorde es el II, mi menor el III, fa mayor el IV, y así, sucesivamente. La denominación de cada uno de estos grados ha sido definida en términos cualitativos, tal es así que el primer grado se referencia como tónica, el segundo, supertónica, el tercero mediante, el cuarto subdominante, el quinto dominante, el sexto superdominante, y el séptimo sensible. En el modo menor natural, el séptimo grado no está situado a distancia del semitono de la tónica, por lo que su denominación pasa a ser subtónica⁶³.

Figura 13: Cifrado de Riemann en T, S y D, en las tonalidades de Do Mayor y Do menor

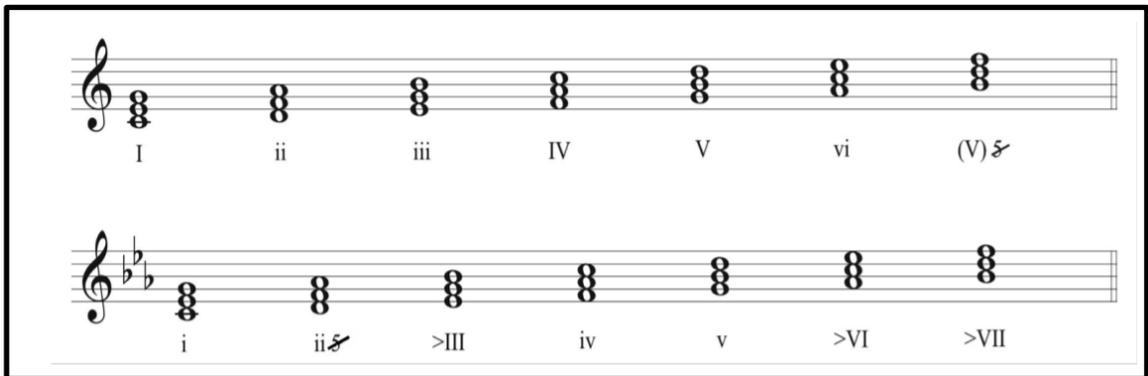


Fuente: TIZÓN, M. y VELA, M. 2019. Cifrado y funcionalidad en la armonía tonal: una propuesta para el aula

⁶³ TIZÓN, M. y VELA, M. 2019. Cifrado y funcionalidad en la armonía tonal: una propuesta para el aula

Posteriormente se conoció el cifrado de Harvard y Yale, ya que en 1817 Gottfried Weber utilizó números romanos en mayúscula y minúscula para indicar los grados. La mayúscula o minúscula indicarán la especie mayor y menor respectivamente, considerando además la minúscula con un 5 tachado para el acorde disminuido.

Figura 14: Cifrado de Harvard, en las tonalidades de do mayor y do menor



Fuente: TIZÓN, M. y VELA, M. 2019. Cifrado y funcionalidad en la armonía tonal: una propuesta para el aula.

Después apareció el cifrado francés de Jacques Chailley, que es el que más prevalece en los tratados de armonía del siglo XX.⁶⁴ Este cifrado conserva la

⁶⁴Este es el cifrado que más vi como estudiante de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en donde no se diferencia con mayúscula y minúscula la especie del acorde, es decir, entrega menos información que el de Weber, sin embargo, asume que es el lector quien conoce las especies de la escala, por lo cual no necesita la especie como información adicional. Es necesario agregar que también vi que se usaba el cifrado de Weber en algunos profesores de la facultad, pero no en los que me formaron.

notación en números romanos de Rameau, pero agrega las alteraciones del grado: por ejemplo, si estamos en do mayor, y se utiliza un *Fam*, establecería un bemol (b) a la derecha del grado para indicar que la tercera se debe rebajar.

Figura 15: Cifrado francés de Jacques Chailley⁶⁵



Fuente: TIZÓN, M. y VELA, M. 2019. Cifrado y funcionalidad en la armonía tonal.

Posteriormente Piston, integra la funcionalidad de las dominantes secundarias, por ejemplo, si estamos en tonalidad de do mayor, y usamos un mi mayor, se cifraría V del VI, manteniendo en los otros criterios el cifrado francés. Además, agrega el símbolo del círculo para el acorde disminuido, que lo establece como una dominante sin fundamental⁶⁶.

⁶⁵ TIZÓN, M. y Vela, M. 2019. Cifrado y funcionalidad en la armonía tonal: una propuesta para el aula.

⁶⁶ PISTON, W. 1998. Armonía. 5ta ed. Span Press Universitaria. New York: W.W. Norton

Figura 16: Incorporación del ° en la armonía de Piston

The image shows a musical score for a sequence of chords in G major. The chords are represented by functional symbols below the staff: V⁹, I, V⁹, I, V⁹, I, V₆⁶, I, V_{4/3}⁶, I⁶, V⁹, V⁹ del VI, VI. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature.

Fuente: PISTON, W. 1998. Armonía. 5ta ed. Span Press Universitaria. New York: W.W. Norton

Finalmente, Berklee, la universidad privada más grande de música establece en sus textos de armonía, la funcionalidad con el precedente utilizado en Harvard, incorporando en la función armónica la información de la especie, ya sea con palabras, como con símbolos.⁶⁷

Figura 17: Escala de do mayor en tríadas con cifrado funcional de Berklee

The image shows the C major scale in triads. Above the staff, the functional symbols are: I maj, II min, III min, IV maj, V maj, VI min, VII dim, I maj. The notation includes a treble clef and a key signature of no sharps or flats.

Fuente: NETTLES, B. Traducido al español por ACUÑA, H. 1987. Harmony 1. Berklee College of Music

Figura 18: Escala de do menor en tríadas con cifrado funcional de Berklee

⁶⁷ En esta propuesta, se utilizará, el cifrado funcional de Piston, con algunos alcances de la utilización de Berklee.

I maj II min III min IV maj V maj VI min VII dim I maj

OR:

I II- III- IV V VI- VII ° I

Fuente: NETTLES, B. Traducido al español por ACUÑA, H. 1987. Harmony 1. Berklee College of Music

1.6. Presencia de contenidos para el desarrollo del oído armónico en los programas de la asignatura Lenguaje Musical en dos casas de estudio.

Tabla 2: Comparativa de contenidos (UMCE - UMACOR)⁶⁸

Institución	UMCE	UNIVERSIDAD MAYOR
Carrera	Licenciatura en Educación y Pedagogía en Música	Pedagogía en Artes Musicales y Licenciatura en Educación.
Asignatura	Educación Lectoauditiva I	Lenguaje Musical I

⁶⁸ Fuente: Elaboración propia en base a los programas asignatura

Contenidos	<p>Acordes y arpeggios en estado fundamental, disposición cerrada.</p> <p>Tríadas, especies y funciones armónicas características del modo mayor y menor.</p>	<p>Funciones armónicas (tríadas) principales en estado fundamental.</p> <p>Funciones armónicas (tríadas) secundarias y su especie en la escala Mayor (arpeggios y acordes).</p> <p>Elementos de tensión y reposo en la escala mayor, a través de la canción.</p>
Asignatura	Lenguaje Musical II	Lenguaje Musical II
Contenidos	<p>Arpeggios en contextos de tonalidad, ascendentes y descendentes.</p> <p>Escalas mayores y menores.</p> <p>Grados modales y cambio de modo</p> <p>Acordes M, m, A y d, estado, posición, disposición y funciones.</p>	<p>Modo mayor y menor. Funcionalidad de las tríadas. Tétrada de V7</p> <p>Grados tonales y modales. Cambio de modo e intercambio modal.</p> <p>Transporte en modo mayor y menor.</p>
Asignatura	Lenguaje Musical III	Lenguaje Musical III

Contenidos	<p>Tríadas M, m, A, d en diferente estado, posición y disposición.</p> <p>Discriminación y transcripción de ejercicios y canciones con hasta cinco alteraciones en modo mayor y cuatro alteraciones en modo menor</p>	<p>Tétradas: construcción teórica, identificación auditiva, entonación.</p> <p>Modulación a tonalidades cercanas (énfoque teórico)</p> <p>Funcionalidad armónica.</p>
Asignatura	Lenguaje Musical IV	Lenguaje Musical IV
Contenidos	<p>Trascripción en tonalidades con hasta seis alteraciones en modo mayor y cinco alteraciones en modo menor, tríadas en diferente estado, posición, disposición y tétradas en estado fundamental.</p> <p>Trascripción de ejercicios, frases musicales y canciones estructuradas en base a la tonalidad y modulación a tonos vecinos.</p>	<p>Modulaciones a tonalidades cercanas y lejanas, indicando la funcionalidad de los arpeggios</p> <p>Dictados. Funciones, tétradas, ejercicios de modulación y análisis. Acordes en inversión</p>
Asignatura	Lenguaje Musical V	No hay Lenguaje Musical V

<p>Contenidos</p>	<p>Discrimina frases musicales en tonalidades con hasta seis alteraciones, con modulación</p> <p>Discrimina auditivamente intervalos, acordes y elementos de la tonalidad, con cromatismo y modulación por cromatismo</p> <p>Discriminación y transcripción de ejercicios y canciones con hasta seis alteraciones con modulación</p> <p>Tétradas en diferente estado, posición y disposición</p>	
<p>Asignatura</p>	<p>Lenguaje Musical VI</p>	
	<p>Discriminación y transcripción de ejercicios y canciones en todas las tonalidades con modulación, cromatismo y enarmonía.</p> <p>Transcripción en tonalidades con hasta siete alteraciones, tétradas en</p>	

	diferente estado, posición y disposición	
--	---------------------------------------------	--

- Programas de la asignatura de Lenguaje Musical, UMCE. Vigentes hasta 2020. Posteriormente se realiza un cambio en la malla curricular, pasando de seis a cuatro semestres.

CAPÍTULO II: PREPARACIÓN A LA PROPUESTA DIDÁCTICA

2.1. Una propuesta didáctica para el desarrollo del oído armónico

Con esta propuesta se busca elaborar una alternativa que facilite el desarrollo de una habilidad, establecida aquí como oído armónico. Enfocada principalmente en las/los estudiantes de primer año de carreras de pedagogía en música o de personas interesadas en el tema.

El desarrollo de esta habilidad debe contemplar resultados de aprendizaje evidenciables, que demuestren que el estudiantado es capaz de establecer relaciones entre los acordes y su funcionalidad armónica.

Para poder desarrollar esta propuesta, se necesita tener bases teóricas, como el conocimiento de tonalidades, escalas, grados, especies, etc. Por lo cual, se requiere abordar estos aspectos de manera previa.

Esta propuesta pretende ser un aporte para las asignaturas propias del área de lenguaje musical, pero también busca contribuir al trabajo autónomo del estudiante, diseñando un material que pueda seguir sin la necesidad de la orientación docente.

Se presentan distintas estrategias y actividades, considerando cinco áreas de desarrollo: auditiva, auditivo visual, de ejecución, memorización - transporte y creación e improvisación.

Independiente que una persona pueda poseer conocimientos teóricos, si no comprende auditivamente la organización jerárquica del contexto tonal, será muy difícil que pueda discriminar auditivamente, con agilidad, la armonía de una canción.

Ciertamente, con internet es fácil conseguir los acordes de una canción, eso apunta a la resolución rápida para poder ejecutar un repertorio. Sin embargo, esta propuesta, aunque trabaja directamente con la ejecución de instrumento armónico, no tiene que ver con la interpretación de un repertorio determinado, sino con el entendimiento teórico auditivo de la funcionalidad armónica, para poder resolver repertorios tonales con facilidad.

Constantemente los/las estudiantes solicitan materiales de estudio o metodologías para poder trabajar el oído armónico, porque para ellos es una

herramienta indispensable, tanto para su vida profesional, como para el desarrollo de habilidades sociales.

2.1.1 Estrategias didácticas

Las estrategias didácticas se definen como los procedimientos (métodos, técnicas, actividades) por los cuales el/la docente y el alumnado, organizan las acciones de manera consciente para construir y lograr objetivos en el proceso de enseñanza y aprendizaje⁶⁹.

Las estrategias didácticas pueden dividirse en cuatro tipos:

- Estrategias de Enseñanza: se definen como todos los procedimientos que existen en la interacción de manera presencial entre docente y estudiante, estableciéndose un diálogo didáctico que responde a las necesidades de

⁶⁹ FEO, R. 2010. Orientaciones básicas para el diseño de estrategias didácticas. Revista Tendencias Pedagógicas N°16: 220-236

los estudiantes. A su vez, contempla todas las actividades planificadas por el/la docente para el desarrollo del aprendizaje y el logro de objetivos.

- Estrategias Instruccionales: se definen como todos los procedimientos para aprender, pero en donde la interrelación presencial entre el docente y estudiante no es indispensable. Este tipo de estrategia se basa en materiales de lectura, grabaciones y todas las posibles actividades en donde se establece un diálogo didáctico simulado. Estos procedimientos podrían contar con eventuales asesorías por parte del docente para resolver dudas.

- Estrategia de Aprendizaje: se definen como todos aquellos procedimientos que realiza el/la estudiante de manera consciente y deliberada para aprender, es decir las técnicas de estudio y uso de habilidades cognitivas que le permitan aprender de la manera más eficiente. Por las experiencias individuales, estas estrategias pueden ser muy distintas en cada uno de los/las estudiantes.

Las estrategias de aprendizaje pueden ser:

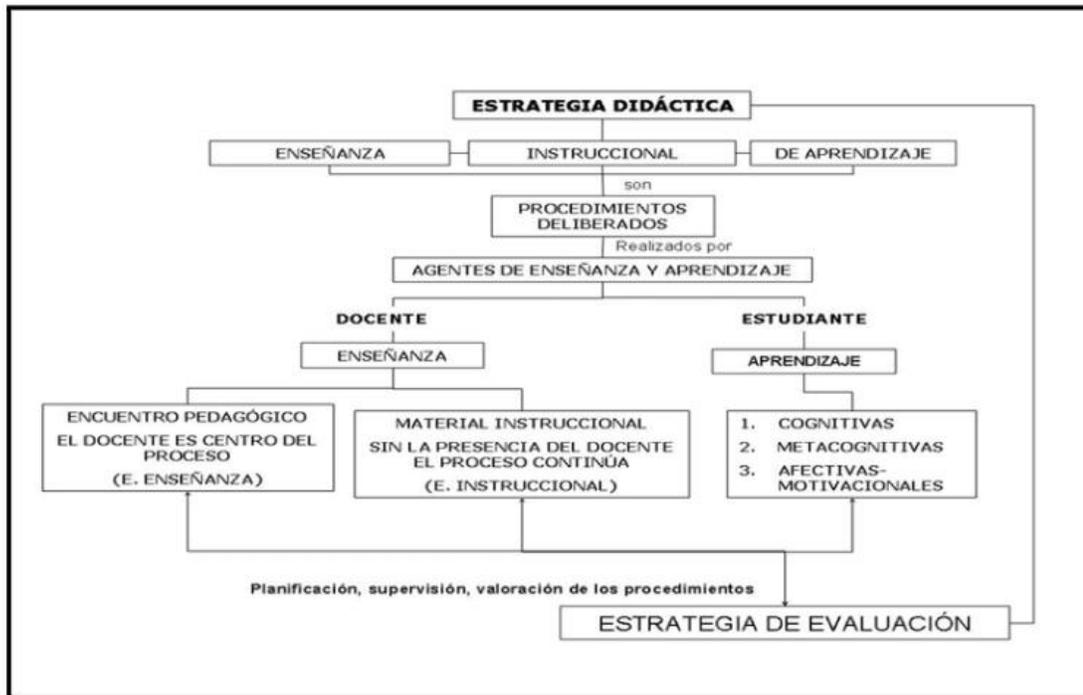
- a) cognitivas: en donde se hace referencia a la integración del nuevo material con el conocimiento previo.

b) Metacognitivas: hacen referencia a la planificación, control y evaluación por parte de los estudiantes de su propia cognición.

c) Afectivo – motivacionales o de manejo de recursos: integra tres ámbitos, la motivación, las actitudes y el afecto. Contemplan, además, el control del tiempo, la organización del ambiente y el control del esfuerzo.

- Estrategias de Evaluación: se definen como todos los procedimientos acordados y generados para la comprobación de logro del aprendizaje.

Figura 19: La estrategia didáctica



Fuente: FEO, R. 2010. Orientaciones básicas para el diseño de estrategias didácticas.

2.1.1.2. Evaluación de una estrategia didáctica.

Una estrategia didáctica requiere identificar el resultado final una vez culminado el proceso de enseñanza o instrucción que se espera en el/la estudiante. Los resultados de aprendizaje deben poseer un nivel mínimo de ejecución el cual es la evidencia observable del logro del objetivo. Se puede establecer en términos de tiempo, cantidad, calidad, porcentaje, entre otros.

2.1.1.3 La propuesta, una estrategia didáctica

Tras la revisión del material bibliográfico y la reflexión sobre qué es realmente una estrategia, se puede establecer que la propuesta es una estrategia didáctica para el desarrollo del oído armónico, que contempla objetivos y resultados de aprendizaje a cumplir, integra los contenidos propios del primer año de la asignatura de lenguaje musical y distintas actividades, que se agruparán por áreas de desarrollo táctico o técnico.

El comenzar a pensar en el desarrollo de la habilidad del oído armónico, surge por las dificultades vistas en aproximadamente un 70% del alumnado en distintos cursos de pedagogía en música. De esta forma nace la idea de crear una estrategia para poder mejorar esa problemática.

2.1.1.3.1 Problemáticas y dificultades en un curso de primer año de pedagogía en música para el desarrollo del oído armónico.

La creación de esta propuesta no contemplaba su aplicación. Sin embargo, en la medida que se fue diseñando, se fueron probando algunas actividades y se trabajó con algunos repertorios para poder observar el funcionamiento. Los datos que se mencionan se obtienen desde la observación realizada en los meses de

octubre y noviembre, cuando el alumnado terminaba el segundo semestre. Estas problemáticas no pretenden ser referenciales a otros contextos, solo responden a la observación docente, que permitió la generación de otras actividades, para un mejor logro de resultados.

Las principales dificultades que se pueden apreciar son:

- De los/las 10 estudiantes, un 80% asiste de manera presencial, y un 20% asiste a la misma clase de manera online.
- De los/las 10 estudiantes, un 60% del curso aprendió a tocar instrumento armónico en este año, teniendo poco desarrollo técnico en piano y guitarra.
- De los/las 10 estudiantes, un 60% mostró dificultad de resolver rápidamente y de manera mental, qué acorde es el que corresponde a un grado determinado, tanto en modo mayor y menor.
- De los/las 10 estudiantes, un 30% presentó dificultades en la memorización de secuencias de seis acordes.

- De los/las 10 estudiantes, un 50% presentó problemas para transportar de manera práctica. Aunque existe claridad en la realización de este procedimiento de manera teórica.

- De los/las 10 estudiantes, un 70% presentó problemas para tomar la tonalidad de manera cantada.

- De los/las 10 estudiantes, un 60% presentó problemas para resolver auditivamente “La Bamba” en formato grabado.

- De los/las 10 estudiantes, un 70% presentó dificultades para ejecutar un instrumento armónico y cantar el repertorio a la vez.

Finalmente, es necesario acotar, que, si alguna de estas actividades fuera estudiada como tarea, probablemente los porcentajes subirían considerablemente. Porque la dificultad principal, está en la inmediatez que se solicita la respuesta.

2.1.1.3.2 Presencia de las estrategias didácticas en la propuesta

a) Estrategias de Enseñanza:

El trabajar con el alumnado de manera presencial permite un enriquecimiento de la clase, por la participación colectiva, por la posibilidad de interactuar y crear en conjunto.

Estrategias del área auditiva: La cantidad de repeticiones que se realicen, dependerá del grupo – curso. Idealmente definir en un comienzo con cuantas repeticiones logran el desarrollo de los ejercicios e ir disminuyendo progresivamente.

- Discriminación auditiva en base a dictados de funciones armónicas. Se puede realizar de manera presencial, idealmente desde dos instrumentos diferentes.
- Discriminación auditiva en base a repertorio: Se puede realizar de manera presencial, si la sala cuenta con el equipamiento técnico necesario.

Estrategias del área visual-auditiva:

- Escuchar y leer las funciones armónicas en ejemplos de repertorio: La propuesta contempla partituras de funciones armónicas con texto. Para la correcta realización se sugiere la proyección de la partitura funcional mientras se realiza la audición. Esta actividad es muy relevante para los/las estudiantes que poseen una inteligencia visual. La relación imagen más audio es fundamental.
- También se consideró la incorporación de gestos corporales que se relacionen a determinadas funciones armónicas. En la medida que se produce el cambio armónico, se debe cambiar el gesto.
- También se consideró el diseño de un dibujo en el espacio que tenga relación con el movimiento melódico del bajo.

Estrategias del área de ejecución: en formato presencial es difícil contar con un instrumento para cada estudiante.

- Ejecución de secuencias de funciones armónicas: Se propone compensar la falta de instrumentos con el canto armónico, de esta manera el ejercicio

funciona para el/la que ejecuta y para el grupo cursos que va cantando las notas que conforman la armonía. El desarrollo de esta actividad tiene una finalidad teórico – práctica, lograr la agilidad en el pensamiento en las distintas tonalidades y mejorar la ejecución técnica de los acordes.

- Ejecución de ejemplos de repertorio: Al igual que en la ejecución de secuencias, se propone compensar la falta de instrumentos con el canto. Esta vez los estudiantes que tienen instrumento ejecutan la propuesta de repertorio y los que no cantan la línea melódica de la canción (en caso de que tenga texto). Esto puede realizarse como grupo curso o también de a dúos, tríos, etc.

Estrategias del área de memorización y transporte: Se puede realizar de manera presencial.

- Memorización armónica de algunos repertorios: la memorización armónica se adquiere mediante la repetición hasta que se genere un entendimiento sonoro.
- Memorización y ejecución aplicada al transporte de distintos ejemplos de repertorio: al repetir y memorizar los ejemplos de repertorio, se está resolviendo una problemática en un lugar tonal determinado. Al pedir cambiar la tonalidad, se debe volver a pensar. El objetivo del transporte no

es hacer un cálculo interválico para la resolución del repertorio, más bien es entender que cuando se entiende la lógica funcional, eso puede ser ejecutado en cualquier tonalidad.

Estrategias del área de creación e improvisación:

- Improvisar en base de secuencias armónicas: De manera presencial esta actividad puede ser guiada por el/la docente, o directamente dividir al curso en los que llevan la base armónica y los que improvisan. Se puede trabajar en dúos o cuartetos.
- Crear líneas melódicas mediante el pensamiento musical: en el formato presencial el/la docente puede ejecutar una secuencia armónica varias veces (idealmente entre cuatro a seis veces). Los/las estudiantes deben imaginar una melodía que después deberán cantar.
- También se propone la creación colectiva, incorporando improvisaciones vocales e instrumentales.

Estrategias del área de desarrollo del oído relativo melódico (sugerida): área

que no está en los objetivos de esta propuesta, pero que requiere ser trabajada y solo aporta beneficios.

- Entonación de las líneas melódicas de los repertorios.
- Entonación de los repertorios, tomando la tonalidad al ser transportada.

b) Estrategias Instruccionales: aquí se trabajarán las estrategias remotas o de trabajo online.

Estrategias del área auditiva:

- Discriminación auditiva en base a dictados de funciones armónicas. Se puede realizar dictando de manera sincrónica o se puede utilizar los audios grabados que estarán en una carpeta Drive⁷⁰.
- Discriminación auditiva en base a repertorio: Se puede realizar compartiendo sonido vía Zoom, de manera sincrónica. Y a la vez se puede realizar mediante los extractos de audio que estarán a disposición en una carpeta Drive.

Estrategias del área visual-auditiva:

- Escuchar y leer las funciones armónicas en ejemplos de repertorio: Se

⁷⁰ <<https://drive.google.com/drive/folders/1BCKt2jhQpHPZMoYsrvMLRQa2KZw42Hpj?usp=sharing>>

puede realizar compartiendo audio y video de manera sincrónica. Y también se puede realizar con el material visual y auditivo que estará a disposición del alumnado.

Estrategias del área de ejecución: en formato online es beneficio trabajar esta área, porque cada estudiante está con su instrumento. Para escucharlos a todos hay que disponer de mucho tiempo y paciencia, pero es importante revisar el trabajo.

- Ejecución de secuencias de funciones armónicas y de ejemplos de repertorio: De manera online, cada estudiante está con su instrumento, lo que les permite trabajar a todos por igual. Además, mientras se escucha a alguien, el resto de los estudiantes puede estar practicando.

En caso de no realizarse de manera sincrónica, en la carpeta Drive⁷¹ estarán todas las secuencias que se deben ejecutar. Cada estudiante puede ejecutarlas e ir autoevaluándose.

Estrategias el área de memorización y transporte: Se puede realizar de manera presencial.

- Memorización armónica de algunos repertorios: Se podrá desarrollar de

⁷¹ <<https://drive.google.com/drive/folders/1BCKt2jhQpHPZMoYsrvMLRQa2KZw42Hpj?usp=sharing>>

manera sincrónica y asincrónica. En el caso de resolución autónoma, el alumnado debe ser consciente que no se puede avanzar si no se solucionan los problemas previos. El material estará a disposición.

- Memorización y ejecución aplicada al transporte de distintos ejemplos de repertorio: La realización de los ejercicios con transporte, sean supervisados o no, serán indispensables para mejorar memoria, en técnica y en el desarrollo del oído armónico. Estará el material disponible para poder trabajar de manera autónoma.

Estrategias del área de creación e improvisación:

- Improvisar y creación en base de secuencias armónicas: Se realizará mediante la descarga de la secuencia armónica grabadas, al bajarlas deberán realizar las improvisaciones o creaciones siguiendo la armonía.
- Sugerencia: Estrategias del área de desarrollo del oído relativo (melódico): aunque no tenga revisión, se sugiere cantar todos los repertorios, en tonalidad original y al ser transportados.

c) Estrategias de Aprendizaje: las estrategias de aprendizaje son:

- Cognitivas: la comprensión de los ejercicios será diferente en cada estudiante, algunos podrían realizar toda la propuesta en una tarde, en otros(a) el año no será suficiente. Sin embargo, las fuentes bibliográficas consultadas, aseveran que hay evidencia que el desarrollo cognitivo es más efectivo cuando se basa en conocimientos o informaciones previas.

- Metacognitivas: Permite trabajar algunos contenidos en clases y lo que no se pueda abordar, puede ser estudiado de manera autónoma, porque existe el material para hacerlo. También se sugiere el estar constantemente utilizando el oído para sacar canciones, e idealmente también pueden sugerir para enriquecer la propuesta.

- Afectivo – motivacionales o de manejo de recursos: en la medida que esta propuesta se fue probando, se pudo comprobar que el tipo de repertorio seleccionado genera motivación en el alumnado. Algunos repertorios les despierta el espíritu lúdico y cantan con mucho entusiasmo. Además, el encierro por la pandemia provocó

que los momentos para hacer música en grupo se volvieran muy valiosos. Y, por último, a todos los estudiantes de pedagogía en música (o gran parte de ellos) les gusta el canto colectivo y como los ejemplos del repertorio son canciones conocidas, facilita la participación.

d) Estrategias de Evaluación: las estrategias de evaluación se definieron para visualizar el logro de los objetivos. Además, se agregaron resultados de aprendizaje visibles y concretos.

Antes de comenzar la propuesta, se deben realizar algunas actividades preparatorias, que permitirán obtener un registro diagnóstico, del nivel inicial del alumnado.

Dentro de la propuesta se consideraron evaluaciones formativas permitirán evidenciar, la resolución auditiva del repertorio, la ejecución instrumental, el transporte y el desarrollo de la creación e improvisación.

Todas las evaluaciones contemplan la posibilidad de ser rendidas en formato presencial u online.

2.1.2. El repertorio y los contenidos:

En relación con la elección del repertorio seleccionado, se ha mencionado que se escogió el contexto de la música tonal, en canciones que fueran de conocimiento masivo. Al respecto, Malbrán señala que:

hay consenso en considerar que todas las personas que comparten la música tonal disponen de unos esquemas internos que son la base de las relaciones entre las alturas del sistema tonal⁷².

Estos esquemas internos son reforzados por los patrones armónicos presentes en nuestra cultura y que han ido asimilando por aculturación. Desde ese punto de vista es importante señalar que, al hablar de música basada en el sistema tonal o tonalidad, se hará alusión a aquella que está compuesta por ejes de tensiones y reposos, donde se establecen jerarquías entre los grados de la escala y se le otorgan diferentes roles o funciones a la armonía derivada de ella⁷³.

⁷² MALBRÁN, S. 2007. El oído de la mente. Teoría Musical y cognición

⁷³ BERRÓN, E. 2018. El sistema musical tonal-armónico: fundamentos teóricos y repercusiones educativas. Cuadernos de investigación musical, N° 5: 118 - 136

Los contenidos, para el desarrollo del oído armónico, que integra la propuesta son parte de los programas de la asignatura de lenguaje musical en dos carreras de pedagogía en música. La incorporación de cada grado se debe realizar de manera sumativa a lo trabajado. En caso de olvido, se debe retroceder o generar más ejercicios.

La gradualidad con que se trabaja en la propuesta es la siguiente:

a) Reconocimiento en modo mayor de:

- I IV V
- II (I II IV V)
- VI (I II IV V VI)
- III, VII y bVII (I II III IV V VI VII y bVII)

b) Reconocimiento en modo menor de:

- I IV V- V
- III (I III IV V- V)
- VI (I III IV V- V VI)
- II° y bVII (I II° III IV V- V VI bVII)

La elección de los repertorios tiene variadas procedencias. La primera fuente son los repertorios sugeridos en clases por el alumnado, pero que no hay un registro exacto de quien los aportó. La segunda fuente es el aporte directo de estudiantes, mediante un instrumento de recolección de datos que se subió a Drive y se les pidió aportar voluntariamente. La tercera fuente, proviene de la audición cotidiana de música, en la radio, en la universidad, en televisión, en la medida que escuchaba una canción que tenía el contenido, la anotaba para después ver si cumplía con los criterios.

Finalmente, la cuarta fuente es la memoria. Hacer una graduación de este tipo, requiere de repertorios que utilicen determinados acordes, algunas veces faltaba un ejemplo de repertorio con características específicas, entonces se ejecutaban ejemplos de secuencias de acordes hasta que recordaba una canción de utilidad.

En cuanto a los criterios para la selección de los ejemplos de repertorio, el primer criterio contempló la masividad o popularidad de este. Un requisito fundamental fue que a todo el alumnado le pareciera familiar el repertorio.

Otro criterio para la selección fue el idioma. La propuesta trabaja con repertorios únicamente en español. La razón de esto es que se buscó no generar más complejidades que la discriminación auditiva de la armonía.

El último criterio tiene relación con que los repertorios seleccionados no tuviesen contenidos que no se habían trabajado de manera previa en la propuesta. Este criterio dificultó la selección, ya que en general las canciones poseen acordes de adorno, que pueden no pertenecer a la tonalidad, pero que se utilizan para enriquecer la armonía. Algunos eran acordes de paso de corta duración, pero de igual forma entorpecían la claridad que necesitaba el ejemplo de repertorio.

En la Tabla 3, se presentan los 35 ejemplos de repertorio.

Tabla 3. Ejemplos de repertorios seleccionados⁷⁴

⁷⁴ En el caso de los ejemplos de repertorio 3a y 3b, corresponden al mismo extracto, solo que 3b considera las inversiones. Diferente al caso de los repertorios 21 y 22, que es la misma canción, pero los ejemplos son diferentes.

N°	Ejemplo de repertorio	Intérprete
1	Ilari Iarie	Xuxa
2	El Rey	José Alfredo Jiménez
3a	Lejos del amor	Illapu
3b	Lejos del amor	Illapu
4	La Bamba	Tradicional (versión Los Lobos)
5	El rey y yo	Los Ángeles Negros
6	Mi enfermedad	Fabiana Cantilo
7	Lejos del Amor	Illapu
8	Un velero llamado libertad	José Luis Perales
9	Un amor violento	Los Tres
10	Lejos del amor	Illapu
11	Perdóname	Camilo Sesto
12	Lejos del amor	Illapu
13	Sexo	Los Prisioneros
14	Mamma María	Richi e Poveri
15	Solo un segundo	Bacilos
16	Un velero llamado libertad	José Luis Perales
17	Te amo	Franco de Vita
18	Bajan	Pescado Rabioso
19	Para Amar	Los Prisioneros
20	Amores incompletos	Los Tres
21	Sube a Nacer Conmigo Hermano	Los Jaivas
22	Sube a Nacer Conmigo Hermano	Los Jaivas
23	Matador	Los Fabulosos Cadillacs
24	Y tú te vas	José Luis Perales
25	Chan Chan	Buena Vista Social Club
26	No me arrepiento de este amor	Gilda
27	La vida es un carnaval	Celia Cruz
28	Sin documentos	Los Rodríguez
29	Llueve sobre la ciudad	Los Bunkers
30	Tírate	Los Tres
31	Ella ya me olvidó	Leonardo Favio
32	Llueve sobre la ciudad	Los Bunkers
33	Sobreviviendo	Víctor Heredia
34	Yo vengo a ofrecer mi corazón	Fito Páez
35	Volver a los 17	Violeta Parra

2.2. Conocimientos previos:

2.2.1. La clave americana

En esta propuesta no se ocuparán directamente los nombres de los acordes. Sin embargo, es de suma relevancia, que los/las estudiantes manejen de manera eficiente tanto la notación tradicional como la clave americana.

Figura 20: Notación alfabética con su equivalente en el cifrado de clave americana

Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si
C	D	E	F	G	A	B

Fuente: elaboración propia

En la Figura N°21, se muestran distintas formas de escribir los acordes en clave americana.

Figura 21: Acordes cifrado americano

N°	Nombre de acorde	Cifrado americano
1	Do mayor	C
2	Do menor	Cm C-
3	Do disminuido	Cdim Cdis C°
4	Do aumentado	C Aug C+
5	Do mayor con séptima menor	C7

Fuente: elaboración propia

2.2.2. Modo mayor

Como se estableció anteriormente, previo a la realización de esta propuesta, los estudiantes deben manejar de manera teórica y práctica la escala mayor. Es decir, conocer cuáles son los acordes que la componen y poder ejecutarlos en un instrumento armónico a elección.

Figura 22: Especies de las tríadas en escala mayor

I	II	III	IV	V	VI	VII
M	m	m	M	M	m	dis

Fuente: elaboración propia

Para comenzar, a modo de ejercitación previa, será necesario que los/las estudiantes que realicen la propuesta, ejecuten las nueve escalas armonizadas en el orden que aparecen en la Figura 23.

Figura 23: Escalas mayores hasta 4 alteraciones con sus acordes en clave americana

N°	Tonalidad	I	II	III	IV	V	VI	VII
1	DoM	C	Dm	Em	F	G	Am	Bdim
2	SoM	G	Am	Bm	C	D	Em	F#dim
3	FaM	F	Gm	Am	Bb	C	Dm	Edim
4	ReM	D	Em	F#m	G	A	Bm	C#dim
5	SibM	Bb	Cm	Dm	Eb	F	Gm	Adim
6	LaM	A	Bm	C#m	D	E	F#m	G#dim
7	MibM	Eb	Fm	Gm	Ab	Bb	Cm	Ddim
8	MiM	E	F#m	G#m	A	B	C#m	D#dim
9	LabM	Ab	Bbm	Cm	Db	Eb	Fm	Gdim

Fuente: elaboración propia

Si en la realización de la propuesta, existieran problemas técnicos con la ejecución del VII (sobre todo para los que se inician en la guitarra), se pueden tocar las escalas hasta el VI. Sin embargo, en la medida que se desarrolle la propuesta, será indispensable que los/las estudiantes puedan ejecutar este acorde⁷⁵.

⁷⁵ Por la comodidad de la posición en guitarra, este acorde se ejecutará como tétrada (semi disminuido o medio disminuido).

El VII que pertenece a la escala mayor, no se ocupa frecuentemente en los repertorios de música popular o tradicional. La mayoría de las veces que aparece ocupa un rol de VII del II, III, IV, V o VI, ocupando un rol de la familia de dominantes secundarias. Sin embargo, el bVII, aunque no pertenece a la escala diatónica mayor, se ha querido agregar a los ejemplos de repertorio, por tener una sonoridad frecuente en los repertorios que el alumnado conoce.

Al bajar un semitono a la fundamental del acorde de VII grado da como resultado un acorde mayor. Este se cifrará como bVII y se ha agregado porque es bastante usado en la música popular, sin lugar a duda más que el VII. Personas con mayor conocimiento teórico, podrán justificar su uso como parte de un intercambio modal, otras personas podría asociarlo a un giro mixolidio.

Una vez que se ejecuten las triadas de la escala mayor, será indispensable practicar algunas secuencias a las cuales se les agregó la función armónica para comenzar la relación con el acorde.

2.2.2.1 Secuencias a ejecutar en distintas tonalidades mayores.

Objetivo: Ejecutar las siguientes secuencias, relacionando el acorde ejecutado con la función armónica.⁷⁶

Figura 24: Ejercicios preparatorios en modo mayor.

a	I	IV	V	VI	V	I
	C	F	G	Am	G	C
b	I	IV	II	VI	V	I
	SolM	DoM	Lam	Mim	ReM	SolM
c	I	IV	VI	II	V	I
	F	Bb	Dm	Gm	C	F
d	I	III	IV	II	V	I
	ReM	Fa#m	SolM	Mim	LaM	ReM

⁷⁶ Fuente: elaboración propia. Algunos de estos ejercicios están escritos en notación tradicional latina y otros en clave americana, el estudiantado debe poder resolver las dos formas de notación.

e	I	VI	V	IV	V	I
	Bb	Gm	F	Eb	F	Bb
f	I	III	VI	IV	V	I
	LaM	Do#m	Fa#m	ReM	MiM	LaM
g	I	IV	II	V	III	I
	Eb	Ab	Fm	Bb	Gm	Eb
h	I	III	VI	II	V	I
	MiM	Sol#m	Do#m	Fa#m	SiM	MiM

2.2.3. Modo menor

Posterior a la ejecución de secuencias en modo mayor, los/las estudiantes deben manejar de manera teórica y práctica las escalas menor natural y menor armónica.

Por si existieran dudas sobre tríadas en la escala menor natural, en la Figura 25 se han escrito las especies de cada uno de los grados. Se realizó el mismo proceso en la escala menor armónica, evidenciando las especies en la Figura 26.

Figura 25: Especie de las tríadas en escala menor natural

I	II	III	IV	V	VI	VII
m	dis	M	m	m	M	M

Fuente: elaboración propia

Figura 26: Especie las tríadas en escala menor armónica

I	II	III	IV	V	VI	VII
m	dis	Aug o +	m	M	M	dis

Fuente: elaboración propia

A continuación, será necesaria la ejecución en instrumento armónico de las siguientes escalas armonizadas. Para este apresto se han seleccionado escalas que contienen hasta dos alteraciones. En la escala menor natural y menor armónica, aparece la tríada disminuida, como se dijo anteriormente, si no existe un manejo técnico adecuado se puede no tocar esta especie. Sucederá lo mismo

con el acorde aumentado. La figura 27 corresponde a las escalas armonizadas en menor natural y la figura 28 a las escalas armonizadas en menor armónica.

Figura 27: Escala menor natural, hasta dos alteraciones, en clave americana

Nº	Escala m nat	I	II	IIIb	IV	V-	VI	VIIb
1	Lam	Am	Bdim	C	Dm	Em	F	G
2	Mim	Em	F#dim	G	Am	Bm	C	D
3	Rem	Dm	Edim	F	Gm	Am	Bb	C
4	Sim	Bm	C#dim	D	Em	F#m	G	A
5	Solm	Gm	Adim	Bb	Cm	Dm	Eb	F

Fuente: elaboración propia

Figura 28: Escalas menor armónica, hasta dos alteraciones, en clave americana

Nº	Escala m arm	I	II	III	IV	V	VI	VII
1	Lam	Am	Bdim	C+	Dm	E	F	G#dim
2	Mim	Em	F#dim	G+	Am	B	C	D#dim
3	Rem	Dm	Edim	F+	Gm	A	Bb	C#dim
4	Sim	Bm	C#dim	D+	Em	F#	G	A#dim
10	Solm	Gm	Adim	Bb+	Cm	D	Eb	F#dim

Fuente: elaboración propia

Posterior a la ejecución de las escalas armonizadas, se deberá ejecutar algunas secuencias de acordes en modo menor.

2.2.3.1. Secuencias para ejecutar en modo menor.

Actividad: Ejecute las siguientes secuencias de acordes en el orden en que aparecen en la Figura 29. Realice el ejercicio a conciencia relacionando la función que cumple ese acorde en la escala.

Figura 29: Ejercicios preparatorios en modo menor

a	I	IV	V-	VI	V	I
	Am	Dm	Em	F	E	Am
b	I	IV	III	VI	V	I
	Rem	Solm	FaM	SibM	LaM	Rem
c	I	IV	VI	V-	V	I
	Em	Am	C	Bm	B	Em
d	I	III	IV	II	V	I
	ReM	Fa#m	SolM	Mim	LaM	ReM

e	I	VI	V-	II	V	I
	Gm	Eb	Dm	Adim	D	Gm
f	I	III	VI	IV	V	I
	Fa#m	LaM	ReM	Sim	Do#M	Fa#m
g	I	IV	II	V	VII	I
	Cm	Fm	Ddim	G	Bdim	Cm
h	I	III	VI	IV	bVII	I
	Do#m	MiM	LaM	Fa#m	SiM	Do#m

Fuente: elaboración propia

2.2.3.2 El estado

Para este trabajo el reconocimiento de la función armónica es prioritario al estado. Sin embargo, en el caso que aparecieran algunos acordes en inversión, se debe considerar lo siguiente:

- Un acorde de tónica donde el bajo está en estado fundamental se escribiría I.
- Un acorde de tónica en que en el bajo suene la tercera, estará en primera inversión y se escribirá I6.
- Un acorde de tónica en donde el bajo marque la quinta estará en segunda inversión y se escribirá I6/4.

Estos ejemplos se han dado desde la Tónica (I), pero podrían ser aplicados sobre cual tríada, en cualquiera de las cuatro especies de tríada: mayor, menor, disminuida y aumentada.

2.3. Últimas consideraciones previas

Considerando el manejo teórico y práctico que se requiere para la realización de la propuesta, se sugiere comenzar a finales del primer semestre.

Algunas de las actividades que la propuesta integra son: ejercicios de ejecución, ejercicios de dictado de funciones armónicas y ejercicios de discriminación auditiva de ejemplos de repertorio.

Para trabajar de mejor manera con los ejemplos de repertorio, se desarrolló un material a modo de partitura funcional. La partitura funcional en la cual se presentarán los ejemplos de repertorio considera el nombre de la canción, el nombre de los/las intérpretes, si la composición fuera realizada por otra persona, se indicará entre paréntesis.

Además, incorporará el texto, la tonalidad, el lugar de la estructura de la canción que se trabajará y el lugar temporal desde donde se debe escuchar.

Se decidió no poner la línea melódica ni el ritmo, con el objetivo que los/las estudiantes que realicen la propuesta no tengan ningún elemento adicional a la función armónica y al texto (en caso de tenerlo).

En cada uno de los ejemplos de repertorio aparece el link de YouTube correspondiente, además está cada uno de los audios en la carpeta Drive de la propuesta.

2.4. Objetivos de la propuesta

En el desarrollo de esta propuesta se buscará el desarrollo de cinco objetivos, que serán evidenciados mediante resultados de aprendizaje.

1. Discriminar auditivamente la funcionalidad armónica en ejercicios de dictado y en ejemplos de repertorio.
2. Relacionar la función armónica con su imagen visual y sonora.
3. Ejecutar con fluidez, secuencias de funciones armónicas y ejemplos de repertorio en modo mayor y menor.
4. Transportar ejemplos de repertorio a distintas tonalidades con precisión y agilidad.
5. Desarrollar la comprensión de la armonía funcional, mediante ejercicios de creación e improvisación.

CAPÍTULO III: PROPUESTA DIDÁCTICA PARA EL DESARROLLO DEL OÍDO ARMÓNICO EN MODO MAYOR

3.1. Contenidos: grados principales (I - IV - V) en modo mayor.

3.1.1 Resultados de aprendizaje:

- Ejecuta secuencias de funciones armónicas (I - IV - V) en modo mayor.
- Discrimina auditivamente dictados de funciones armónicas (I - IV - V).
- Relaciona funciones armónicas (I - IV - V) con la armonía de extractos de canciones populares, mediante la audición y lectura de repertorios.
- Ejecuta los ejemplos de repertorio leyendo las funciones armónicas.
- Discrimina auditivamente funciones armónicas (I - IV - V). desde ejemplos de repertorio.
- Transporta los repertorios solicitados a distintas tonalidades
- Improvisa en base a secuencias armónicas dadas.
- Ejecuta los ejemplos de repertorio en instrumento armónico sin leer las funciones armónicas.

3.1.2 Actividades para el desarrollo del oído armónico (I IV y V)

Lo primero que se trabajará son los grados principales o tonales. Para esto se necesitará que se puedan diferenciar unos de otros en cuanto a sensaciones de reposo y tensión.

Se le pedirá al alumnado que mencionen canciones infantiles de conocimiento general. Se seleccionará una de ellas y se ejecutará o se buscará un video (en caso de trabajo autónomo). Al escucharla se identificará en que momentos se perciben las sensaciones de reposo.

Posteriormente se hará el mismo ejercicio con la canción “Cumpleaños Feliz”, pidiéndoles que identifiquen los reposos y los momentos que generan más expectación.

3.1.2.1. Ejecución de secuencias de funciones armónicas.

Actividad: Ejecutar las siguientes secuencias en la tonalidad solicitada.

Figura 30: Ejercicios de ejecución del N°1 al N°3.

N°	Secuencias	Tonalidad
1.	I IV V I	SoM
2.	I V IV I	LaM
3.	I IV I V I	ReM

Fuente: creación propia

3.1.2.2 Discriminación auditiva en base a dictados de funciones armónicas.

Actividad: Los y las estudiantes reconocen auditivamente las siguientes funciones armónicas.

Figura 31: Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas N°1 al N°4.⁷⁷

N°	Secuencias	Instrumento del audio
Audio N°1	I V IV I	Desde piano
Audio N°2	I IV V I	Desde guitarra
Audio N°3	I IV I V I	Desde piano
Audio N°4	I V I IV I	Desde guitarra

Fuente: creación propia

⁷⁷ Los dictados pueden realizarse en vivo o pueden utilizarse las grabaciones que están en la carpeta Drive.

3.1.2.3. Relación visual - auditiva.

Actividad: Escuchar y leer el ejemplo de repertorio N° 1: "Ilarie", relacionando la función armónica con la sonoridad.

Ejemplo de repertorio N°1: "Ilarie"

Ilarie

Tonalidad: Fa#M - F#

Estrofa

Entre 00:44 - 01:10

Xuxa (Cid Guerreiro)

The image shows two lines of musical notation for the song 'Ilarie'. Each line consists of a horizontal staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The first line starts with a treble clef and a 4/4 time signature. Above the staff, the harmonic functions I, V, V, and I are marked above the first, second, third, and fourth measures respectively. The lyrics are: 'Es la ho - ra, es la ho - ra, Un sal-ti-to pa-ra el fren- te' for the first two measures, and 'es la ho - ra de ju - gar y un pa-si-to pa-ra a - trás' for the last two measures. The second line starts with a bass clef. Above the staff, the harmonic functions I, V, V, and I are marked above the first, second, third, and fourth measures respectively. The lyrics are: 'brin-ca, brin-ca, pal-ma, pal - ma ju-ga -re-mos to - dos jun-tos' for the first two measures, and 'y dan-zan-do sin pa - rar. ser fe-liz no es- tá de - más. I- la -ri - la - ri...' for the last two measures.

Fuente: material de creación propia en base a repertorio "Ilarie"⁷⁸

⁷⁸ XUXA. 2018. Ilarié. [en línea] <<https://www.youtube.com/watch?v=ZmlENA6qhjE>> [consulta: 9 enero2022]

3.1.2.4. Discriminación auditiva en base a repertorio N°2: “El Rey”

Actividad: Los/las estudiantes discriminan auditivamente y completan funciones armónicas faltantes desde ejemplo N°2: “El Rey”.

Ejercicio de discriminación auditiva en base a ejemplo de repertorio N°2: “El Rey”

El rey

Tonalidad: LaM - A

Estrofa

Entre 00:12 - 00:35

José Alfredo Jiménez

2/4

Yo sé bien que es - toy a - fue - ra pe - ro el día que yo me

5

mue - ra sé que ten - drás que llo - rar: llo - rar, y llo -

9

rar, llo - rar y llo - rar di - rás que no me qui - sis - te, pe - ro

14

vas a es - tar muy tris - te y a - sí te vas a que - dar.

Fuente: material de creación propia en base a repertorio "El rey"⁷⁹

⁷⁹ JIMÉNEZ, J.A. 2017. El rey. [en línea] <<https://www.youtube.com/watch?v=Nob--pfeQ7Q>>

3.1.2.5. Revisión y ejecución de repertorio N°2: “El Rey”.

Actividades: Revisar sus respuestas escuchando y leyendo las funciones armónicas. Posteriormente ejecutar en instrumento armónico el ejemplo de repertorio N°2.

Ejemplo de repertorio N°2: “El Rey”⁸⁰

El rey

Tonalidad: LaM - A

Estrofa

Entre 00:12 - 00:35

José Alfredo Jiménez

Yo sé bien que es - toy a - fue - ra pe - ro el día que yo me

mue - ra sé que ten - drás que llo - rar: llo - rar, y llo -

rar, llo - rar y llo - rar di - rás que no me qui - sis - te, pe - ro

vas a es - tar muy tris - te y a - sí te vas a que - dar.

Fuente: material de creación propia en base a repertorio "El rey"⁸¹

3.1.2.6. Audición, ejecución y transporte de ejemplo de repertorio N°3a: "Lejos del Amor" (Introducción).

Actividades:

- Los/las estudiantes deben reconocer las funciones armónicas del ejemplo de repertorio N°3a, sin apoyo de instrumento.

⁸¹ JIMÉNEZ, J.A. 2017. El rey. [en línea] <<https://www.youtube.com/watch?v=Nob--pfeQ7Q>>

- Los/las estudiantes ejecutarán en instrumento armónico el ejemplo de repertorio N°3a, leyendo las funciones armónicas.
- Los/las estudiantes deberán transportar y ejecutar, el ejemplo de repertorio N°3a a SolM y DoM, leyendo las funciones armónicas.

Ejemplo de repertorio 3a, Lejos del Amor - Introducción⁸²

Lejos del amor

Tonalidad : LaM - A

Introducción.

Entre 00:00 - 00:41

Illapu (Roberto Márquez)

INTRO



Fuente: material de creación propia en base a repertorio: "Lejos del amor".

3.1.2.7 Audición de la función armónica poniendo atención al estado en ejemplo de repertorio N°3b.

Para el desarrollo del oído armónico, se puede enfatizar en tres criterios: el color del acorde, las sensaciones de tensión - reposo y el bajo. En el caso del ejemplo N°3b, "Lejos del Amor" del grupo Illapu, la introducción muestra la

⁸² ILLAPU CANAL OFICIAL. Lejos del amor. 2020. [en línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=T7wkq9hgjFA> [consulta: 9 enero 2022]

relación del I con el IV. La importancia de este ejemplo radica en que el bajo se mantiene, generando una nota pedal. Eso no significa que el acorde se mantenga, se puede apreciar que existe un cambio la sonoridad, podríamos definirlo como dos colores diferentes. A su vez, será importante reconocer cual es el acorde que genera la sensación de reposo y cuál es el que genera mayor tensión.

Esta propuesta priorizará el reconocimiento del grado, por sobre el estado (también conocido como inversión), como en el ejemplo 3a, en donde se establece la función armónica sin indicar que el bajo no está en estado fundamental, a diferencia del ejemplo 3b en donde se verá un cifrado diferente en la función armónica. Como se estableció anteriormente, recordar que cuando la quinta del acorde está en el bajo, se le llama segunda inversión y se cifra 6/4.

En algunas ocasiones se pondrá énfasis en el estado (la inversión), sólo cuando el ejemplo tenga un movimiento del bajo que facilite el reconocimiento auditivo del alumnado.

Actividad: Los estudiantes escuchan el ejemplo de repertorio N°3b poniendo atención en el bajo.

Ejemplo de repertorio 3b, Lejos del amor – Introducción

Lejos del amor

Tonalidad : LaM - A
Introducción.
Entre 00:00 - 00:41

Illapu (Roberto Márquez)

INTRO

7

Fuente: material de creación propia en base a "Lejos del amor"⁸³

3.1.2.8. Relación visual - auditiva.

Actividad: Se le pedirá al alumnado que escuche con atención el ejemplo de repertorio N°4 “La Bamba”, y cuando escuchen el acorde de tónica, aplaudan.

⁸³ ILLAPU CANAL OFICIAL. Lejos del amor. 2020. [en línea]
<<https://www.youtube.com/watch?v=T7wkq9hgjFA>> [consulta: 9 enero 2022]

Posteriormente se les pedirá que escuchen el ejemplo siguiendo visualmente la partitura funcional.

Ejemplo de repertorio N°4: La Bamba⁸⁴

La Bamba

Tonalidad : Do#M - C#
Introducción y Estrofa.
Entre 00:00- 00:30

Tradicional (versión Los Lobos)

Functional notation for the song "La Bamba" in 4/4 time, showing chords (I, IV, V) and lyrics across four lines of music.

Line 1: Chords I IV V | I IV V | I IV V
Lyrics: Pa-ra bai-lar la bam-ba pa-ra bai-lar la

Line 2: Chords I IV V | I IV V |
Lyrics: bam-ba se ne-ce- si-ta u - na po - ca de gra- cia, u-na po-ca de

Line 3: Chords I IV V | I IV V |
Lyrics: gra- cia pa' mí pa' ti ay! a-rri-ba y a -rri - ba ay! a-rri-ba_y a-rri-

Line 4: Chords I IV V | I IV V |
Lyrics: ba por ti se-ré por ti se- ré por ti se - ré

3.1.2.9. Evaluación formativa de discriminación auditiva, ejecución y transporte.

⁸⁴ LOS LOBOS. La Bamba.1987. [en línea]
<<https://www.youtube.com/watch?v=P8PYQvI5HP4>> [consulta: 9 enero 2022]

Actividad 1: Los estudiantes reconocen las funciones armónicas faltantes de ejemplo de repertorio N°5:” El rey y yo”.

Ejercicio de discriminación auditiva en base a ejemplo de repertorio N°5 “El rey y yo”⁸⁵

El rey y yo

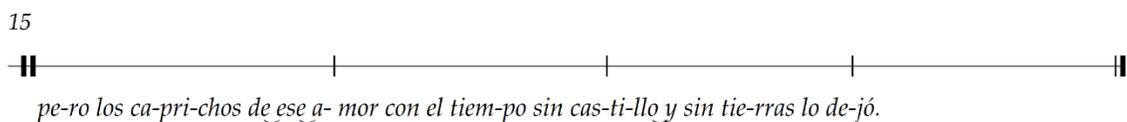
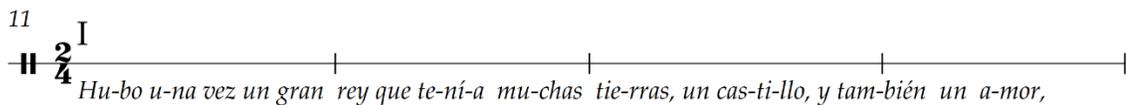
Tonalidad: DoM - C
Introducción y estrofa
Entre 00:00 - 00:32

Los Ángeles Negros (Richard Rodgers)

INTRO



ESTROFA



Fuente: material de creación propia en base a “El rey yo”

Actividad 2: Revisan sus respuestas escuchando nuevamente el ejemplo de repertorio.

⁸⁵ LOS ÁNGELES NEGROS. 2019. El rey y yo [en línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=sD7Nt-gfWH4> [consulta: 9 enero 2022]

Actividad 3: Ejecutan el ejemplo de repertorio N°5 en instrumento armónico en la tonalidad original, luego deben transportar el ejemplo a las tonalidades de ReM y FaM, sin mirar las funciones armónicas.

Ejemplo de repertorio N°5: “El rey yo”.⁸⁶

El rey y yo

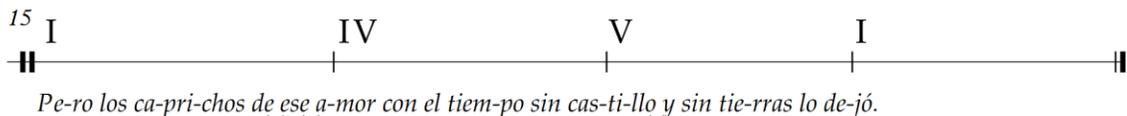
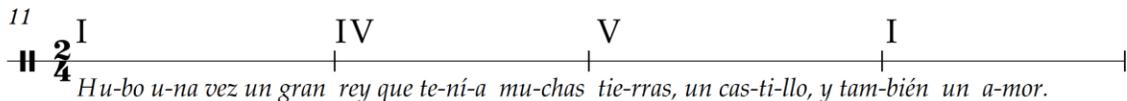
Tonalidad : DoM - C
Introducción y estrofa.
Entre 00:00 - 00:32

Los Ángeles Negros (Richard Rodgers)

INTRO



ESTROFA



Fuente: material de creación propia en base a El rey y yo⁸⁷

3.2 Contenido: Grados principales (I IV V) y grado secundario (VI).

3.2.1 Resultados de aprendizaje:

⁸⁶ Ejemplo de repertorio aporte de Aldo Gómez, estudiante de Pedagogía en Artes Musicales, U Mayor

⁸⁷ LOS ÁNGELES NEGROS. 2019. El rey y yo [en línea]
<<https://www.youtube.com/watch?v=sD7Nt-qfWH4>> [consulta: 9 enero 2022]

- Ejecuta secuencias de funciones armónicas integrando el VI.
- Discrimina auditivamente dictados de funciones armónicas (I IV V VI).
- Relaciona funciones armónicas (I IV V VI) con la armonía de extractos de canciones populares con diferentes planos instrumentales, mediante la audición y lectura de repertorios.
- Ejecuta los repertorios, leyendo las funciones armónicas (I IV V VI) y posteriormente sin leer.
- Discrimina auditivamente funciones armónicas (I IV V VI) desde ejemplos de repertorio.
- Transporta ejemplos de repertorio a ReM y MiM
- Improvisa en base a secuencias armónicas dadas.

3.2.2 Actividades para el desarrollo del oído armónico, aplicando I IV V VI.

3.2.2.1 Ejecución de secuencias de funciones armónicas: I IV V VI I.

Actividad: Los/las estudiantes, ejecutan las siguientes secuencias de funciones armónicas en modo mayor considerando la tonalidad dada.

Figura 32: Ejercicios de ejecución N°4 al N°6.

N°	Secuencias	Tonalidad
4.	I V VI I	DoM
5.	I IV V VI	FaM
6.	I IV VI V I	SibM

Fuente: creación propia

3.2.2.2 Discriminación auditiva en base a dictados de funciones armónica.

Actividad: Los/las alumnas reconocen auditivamente las funciones armónicas de I, IV, V y VI.

Figura 33: Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas N°5 al N°8.

N°	Secuencias	Instrumento
Audio N°5	I IV VI I	Desde piano
Audio N°6	I V VI I	Desde guitarra
Audio N°7	I IV V VI I	Desde piano
Audio N°8	I VI IV V I	Desde guitarra

Fuente: creación propia

3.2.2.3 Relación visual - auditiva.

Actividades: Escuchan el ejemplo de repertorio N°6: "Mi enfermedad" relacionando la sonoridad armónica con la función. Posteriormente lo vuelven a escuchar. Reconocen y cantan el bajo.

Ejemplo de repertorio N°6: "Mi enfermedad"⁸⁸

Mi enfermedad

Tonalidad: LaM - A
Introducción y estrofa
Entre 00:00 - 00:33

Fabiana Cantilo (Andrés Calamaro)

INTRO

ESTROFA

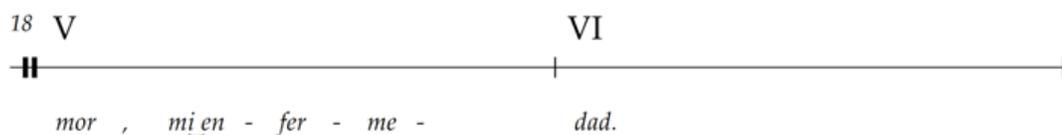
12

Es-toy ven-ci-da por-que el mun - do me hi-zo a - sí, no pue - do cam -

15

biar. Soy el re-me-dio sin re- ce - ta y tu a -

⁸⁸ CANTILO. F. 1991. [en línea]< <https://www.youtube.com/watch?v=1YfCh5NLE30>>[consulta: 9 enero 2022]



Fuente: material de creación propia en base a "Mi enfermedad"⁸⁹

3.2.2.4. Discriminación auditiva del repertorio N°7: “Lejos del amor” (coro).

Actividad: Discriminar auditivamente las funciones armónicas del ejemplo de repertorio N°7: “Lejos del amor” (coro), en un máximo de tres repeticiones.

Ejercicio de discriminación auditiva en base a ejemplo de repertorio N°7 “Lejos del Amor” (coro)⁹⁰.

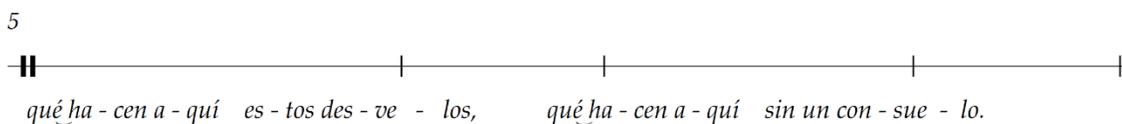
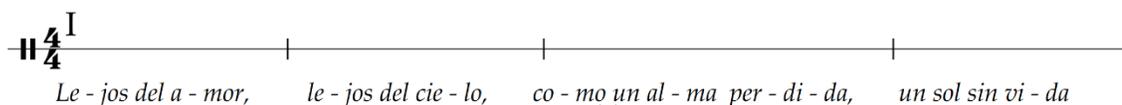
Lejos del amor

Tonalidad: la mayor - A

Coro

Entre 01:47 - 02:10

Illapu (Roberto Márquez)



⁸⁹ CANTILO. F. 1991. [en línea] < <https://www.youtube.com/watch?v=1YfCh5NLE30> > [consulta: 9 enero 2022]

⁹⁰ ILLAPU CANAL OFICIAL. Lejos del amor. 2020. [en línea] < <https://www.youtube.com/watch?v=T7wkq9hgjFA> > [consulta: 9 enero 2022]

3.2.2.5. Revisión, ejecución y transporte de repertorio N°7: “Lejos del amor” (coro).

Actividades:

- Revisar respuestas escuchando el audio. Ejecutar el ejemplo de repertorio N°7 en instrumento armónico, leyendo las funciones armónicas. Volver a ejecutarlo con las funciones armónicas memorizadas.
- Transportar el ejemplo de repertorio N°7 a las tonalidades de ReM y MiM sin leer las funciones armónicas.

Ejemplo de repertorio N°7” Lejos del amor” ⁹¹(coro)

Lejos del amor

Tonalidad: LaM - A
Primera y segunda estrofa
Entre 00:41 - 01:25

Illapu (Roberto Márquez)

I IV I V

||-----|-----|-----|-----|

Qué ha - cen a - qui es - tas ga - vio - tas, tan le - jos del mar qué ha - cen a - qui
Qué ha - cen a - qui es - tos pe - que - ños, le - jos del ho - gar qué ha - cen a - qui

5 II V II IV V

||-----|-----|-----|-----|-----|:||

en - tre pie - dras y rin - cón en es - te río ma - rrón, qué ha - cen a - qui tan le - jos del mar
en - tre pie - dras y do - lor en es - te su - cio bal - cón, qué ha - cen a - qui le - jos del ho - gar

⁹¹ ILLAPU CANAL OFICIAL. Lejos del amor. 2020. [en línea]
<<https://www.youtube.com/watch?v=T7wkq9hgjFA>> [consulta: 9 enero 2022]

3.2.2.6 Discriminación auditiva en base a dictados de funciones armónicas.

Actividad: reconocer auditivamente los siguientes dictados de funciones armónicas.

Figura 34: Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas del N°9 al N°12.

N°	Secuencias	Instrumento
Audio N°9	I IV VI V I	Desde piano
Audio N°10	I VI IV V I	Desde guitarra
Audio N°11	I V VI IV V I	Desde piano
Audio N°12	I IV I V VI I	Desde guitarra

Fuente: creación propia

3.2.2.7. Evaluación formativa de discriminación auditiva, ejecución y transporte, en base a ejemplo de repertorio N°8: “Un velero llamado libertad” (estrofa).

Actividades:

- Discriminar funciones armónicas faltantes en el ejemplo de repertorio N°8: “Un velero llamado libertad” (estrofa).

Ejercicio de discriminación auditiva en base a ejemplo de repertorio N°8 "Un velero llamado libertad"

Un velero llamado libertad

Tonalidad: MiM - E

Segunda estrofa

Entre de 00:41- 01:00

José Luis Perales

The image shows three lines of musical notation for the second stanza of the song. Each line consists of a horizontal staff with a double bar line at the beginning and end, and a vertical bar line in the middle. The first line is marked with a 4/4 time signature and a treble clef. The lyrics are: "Se des - pi - dió y d e - ci - dió ba - tir - se en due - lo con el". The second line is marked with a 4/4 time signature and the lyrics are: "mar y re - co - rrer el mun - do en su ve - le - ro y na - ve - gar nai na". The third line is marked with a 7/4 time signature and the lyrics are: "nai na - ve gar.".

Fuente: material de creación propia en base a "Un velero llamado libertad"⁹²

- Revisar sus respuestas escuchando y leyendo las funciones armónicas.

⁹² JOSÉ LUIS PERALES OFICIAL. 1979. [en línea]
<<https://www.youtube.com/watch?v=Gxk9OcrdMkk>> [consulta: 9 enero 2022]

- Ejecutar el ejemplo de repertorio N°8 en la tonalidad original, con la música de fondo, sin leer las funciones armónicas.
- Transportar a las tonalidades de FaM y LaM.

Ejemplo de repertorio N°8 Un velero llamado libertad

Un velero llamado libertad

Tonalidad: MiM - E
 Segunda estrofa
 Entre de 00:41- 01:00

José Luis Perales

4/4 I I VI
 Se des - pi - dió y d e - ci - dió ba - tir - se en due - lo con el

4 I V IV I
 mar y re - co - rrer el mun - do en su ve - le - ro y na - ve - gar nai na

7 IV V I
 nai na - ve gar.

Fuente: material de creación propia en base a "Un velero llamado libertad"⁹³

⁹³ JOSÉ LUIS PERALES OFICIAL. 1979. [en línea]
 <<https://www.youtube.com/watch?v=Gxk9OcrdMkk>> [consulta: 9 enero 2022]

3.2.2.8 Improvisación en base a secuencia armónica dada

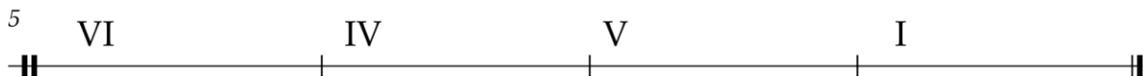
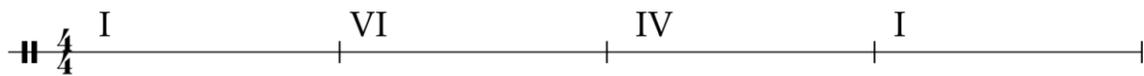
Actividades:

- a) Escuchar varias veces el audio N°13. En esas repeticiones debe hacer uso del pensamiento musical para construir una melodía concordante a la armonía.
- b) Cantar la melodía creada con la pista de audio de fondo.
- c) Leer la secuencia de acordes del audio N°13 e improvisar una melodía en el piano, guitarra u otro⁹⁴.

Figura 35: Secuencia de funciones armónicas para improvisación N°1

N°	Secuencia para improvisar N°1	Tonalidad
Audio N° 13	I VI IV I VI IV V I	DoM

⁹⁴ Si se desarrolla de manera presencial, se puede hacer en dúos ejecutando la secuencia armónica en vivo.



3.3 Contenido: Grados principales (I - IV - V) y grados secundarios (II y VI).

3.3.1 Resultados de aprendizaje:

- Ejecuta secuencias de funciones armónicas (I II IV VVI) en modo mayor.
- Discrimina auditivamente dictados de funciones armónicas con uso del II.
- Lee las funciones armónicas de ejemplos de repertorio escuchando la sonoridad.
- Discrimina auditivamente funciones armónicas (I II IV V VI) desde ejemplos de repertorio
- Ejecuta en instrumento armónico los repertorios solicitados
- Transporta secuencias armónicas que integran el II a SibM y SolM.
- Improvisa en base a secuencias armónicas dadas.

3.3.2 Actividades para el desarrollo del oído armónico, integrando el II.

3.3.2.1 Ejecución de secuencias de funciones armónicas con I II IV V I.

Actividades: Ejecutar las secuencias de funciones armónicas eligiendo una forma de acompañamiento diferente a la utilizada tradicionalmente.

Figura 36: Ejercicios de ejecución N°7 al N°9.

N°	Secuencias	Tonalidades
7.	I IV II VI V I	MiM
8.	I VI II IV V I	DoM
9.	I V VI II IV I	SolM

Fuente: elaboración propia

3.3.2.2 Discriminación auditiva en base a dictados de funciones armónicas.

Actividad: Discriminar auditivamente los dictados de funciones armónicas, idealmente con un máximo de tres repeticiones por ejercicio.

Figura 37: Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas del N°14 al N°16.

N°	Secuencias	Instrumentos
Audio N°14	I II VI	Desde guitarra
Audio N°15	I IV II I	Desde piano
Audio N°16	I VI II I	Desde guitarra

3.3.2.3. Relación auditivo - visual

Actividad: Escuchar y leer el ejemplo de repertorio N°9: “Un Amor violento”. Discriminar, memorizar y cantar la melodía que lleva el bajo. Posteriormente indicar con un movimiento de manos el diseño melódico que lleva el bajo. Si el sonido es más agudo el gesto tendrá que ser más arriba y si es más grave, tendrá que estar más abajo. Como si estuviera dibujando.

Ejemplo de repertorio N°9 “Un amor violento”

Un amor violento

Tonalidad: LaM - A
 Introducción y estrofa
 Entre 00:00 - 01:04

Los Tres (Álvaro Henríquez)

INTRO

8 I II V I II V

ESTROFA

5 I II V I I I I
 Cuan-do por pri - me -

11 I II V I II V
 ra vez te vi su - pe que el cie - lo era pa - ra ti y pa - ra mi

15 I II V I II V
 y pa - ra ti y pa - ra mi nun - ca

Continuación ejemplo de repertorio N°9

19 I II V I II V
 más po - dré dor - mir, nun - ca más po - dré so - ñar con na - die que no

23 I II V I II V
 se - as tú _____.

Fuente: material de creación propia en base a "Un amor violento"⁹⁵

3.3.2.4. Discriminación auditiva del repertorio N°10: “Lejos del amor” (Primera y segunda estrofa).

Actividad:

- Discriminar auditivamente las funciones armónicas del ejemplo de repertorio N°10: “Lejos del amor” (Primera y segunda estrofa).
- Completar la partitura funcional, con las funciones armónicas e indicar dónde considera que se producen las sensaciones de reposo, tensión media, tensión que requiere resolución u otras que pueda percibir.

Ejercicio de discriminación auditiva en base a ejemplo de repertorio N°10 Lejos del amor (estrofas).

⁹⁵ LOSTRESVEVO.1993. Un amor violento. [en línea]
<<https://www.youtube.com/watch?v=NBVPSLkhc9U>>

Lejos del amor

Tonalidad: LaM - A
Primera y segunda estrofa
Entre 00:41 - 01:25

Illapu (Roberto Márquez)

I

||-----|-----|-----|-----|
Qué ha - cen a - quí es - tas ga - vio - tas, tan le - jos del mar qué ha - cen a - quí
Qué ha - cen a - quí es - tos pe - que - ños, le - jos del ho - gar qué ha - cen a - quí

5

||-----|-----|-----|-----|:||
en - tre pie - dras y rin - cón en es - te río ma - rrón, qué ha - cen a - quí tan le - jos del mar
en - tre pie - dras y do - lor en es - te su - cio bal - cón, qué ha - cen a - quí le - jos del ho - gar

Fuente: material de creación propia en base a "Lejos del amor"⁹⁶

3.3.2.5 Revisión y ejecución de repertorio N°10: "Lejos del amor" (primera y segunda estrofa).

⁹⁶ ILLAPU CANAL OFICIAL. Lejos del amor. 2020. [en línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=T7wkq9hgjFA> [consulta: 9 enero 2022]

Actividades:

- Ejecutar el ejemplo de repertorio N°10 en instrumento armónico con las funciones armónicas que anotó, sin saber la respuesta.
- Revisar sus respuestas y analizar el desempeño.

Ejemplo de repertorio N°10: Lejos del amor – estrofas

Lejos del amor

Tonalidad: LaM - A
Primera y segunda estrofa
Entre 00:41 - 01:25

Illapu (Roberto Márquez)

I IV I V

Qué ha - cen a - aquí es - tas ga - vio - tas, tan le - jos del mar qué ha - cen a - quí
Qué ha - cen a - aquí es - tos pe - que - ños, le - jos del ho - gar qué ha - cen a - quí

⁵ II V II IV V

en - tre pie - dras y rin - cón en es - te río ma - rrón, qué ha - cen a - aquí tan le - jos del mar
en - tre pie - dras y do - lor en es - te su - cio bal - cón, qué ha - cen a - aquí le - jos del ho - gar

Fuente: material de creación propia en base a "Lejos del amor"⁹⁷

3.3.2.6 Discriminación auditiva en base a dictados de funciones armónicas.

⁹⁷ ILLAPU CANAL OFICIAL. Lejos del amor. 2020. [en línea]
 [<https://www.youtube.com/watch?v=T7wkq9hgjFA>](https://www.youtube.com/watch?v=T7wkq9hgjFA) [consulta: 9 enero 2022]

Actividad: Reconocer auditivamente los siguientes dictados de funciones armónicas.

Figura 38: Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas del N°17 al N°19

N°	Secuencias	Instrumentos
Audio N°17	I V VI III I	Desde piano
Audio N°18	I IV VI II V I	Desde guitarra
Audio N°19	I V II IV VI I	Desde piano

Fuente: elaboración propia

3.2.2.7 Relación auditivo – visual

Actividades:

- Escuchan y leer la funcionalidad armónica del ejemplo de repertorio N°11: “Perdóname”.
- Definir un movimiento corporal representativo para cada función armónica, por ejemplo, para la tónica brazos cruzados en el pecho, para el VI palmas abiertas hacia el frente, etc.

- Cantar el coro de la canción y realizar el movimiento corporal correspondiente a la función. Se pueden leer las funciones en un comienzo.
- Volver a escuchar la canción, mientras todo el curso realiza los movimientos acordados (sin cantar).

Ejemplo de repertorio N°11 Perdóname

Perdóname

Tonalidad: ReM - D

Coro

Entre 01:50 - 02:26

Camilo Sesto

Musical notation for the chorus of "Perdóname" in 4/4 time. The notation consists of two lines of music. The first line starts with a double bar line and a 4/4 time signature. Above the staff, four chord functions are marked: I, VI, II, and I. Below the staff, the lyrics are: "Per - dó - na - me, per - dó - na - me, per - dó - na - me. Per - dó - na - me, per -". The second line starts with a double bar line and a 6 above it. Above the staff, five chord functions are marked: VI, II, IV, V, and IV. Below the staff, the lyrics are: "dó - na - me, per - dó - na - me, si hay al-go que quie - ro eres tú; per - dó - na - me _____".

Fuente: material de creación propia desde "Perdóname"⁹⁸

⁹⁸ CAMILO SESTO. 2012. Perdóname. [en línea]
https://www.youtube.com/watch?v=SJ1rEU_Whvs [consulta: 9 enero 2022]

3.3.2.8. Ejecución y transporte de ejemplo de repertorio N°11: “Perdóname”.

Actividades:

- Ejecutar en instrumento armónico el ejemplo de repertorio N°11: “Perdóname”, de memoria.
- Transportar el ejemplo de repertorio a las tonalidades de SibM y SolM, sin leer las funciones armónicas.

3.3.2.9 Discriminación auditiva en base a dictados de funciones armónicas.

Actividad: Discriminar auditivamente dictados de funciones armónicas que integran las siguientes funciones armónicas en modo mayor: I II IV V VI.

Figura 39: Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas del N°20 al N°22.

N°	Secuencias	Instrumentos
Audio N°20	I IV V VI II I	Desde guitarra
Audio N°21	I VI IV II V I	Desde piano
Audio N°22	I II IV V VI V I	Desde guitarra

Fuente: elaboración propia

3.3.2.10. Evaluación formativa de discriminación auditiva, ejecución y transporte, en base a ejemplo de repertorio N°12: “Lejos del Amor” (interludio).

Actividades: Discriminar las funciones armónicas faltantes en el ejemplo de repertorio N°12: “Lejos del amor “(interludio). Posteriormente, ejecutar el ejemplo de repertorio con las funciones armónicas que reconoció.

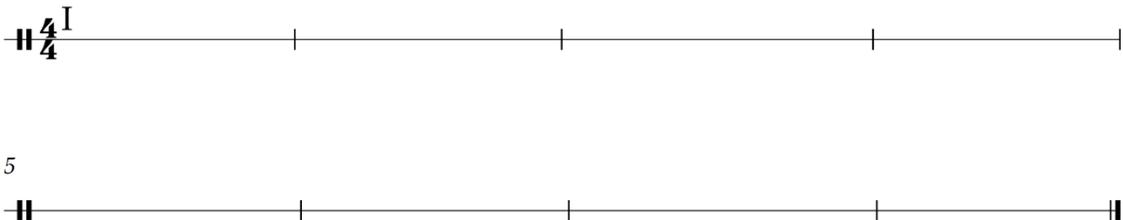
Ejercicio de discriminación auditiva en base a ejemplo de repertorio N°12: “Lejos del amor⁹⁹” (Interludio)

Lejos del amor

Tonalidad: LaM - A
Interludio
Entre 02:10 - 02:32

Illapu (Roberto Márquez)

INTERLUDIO



⁹⁹ ILLAPU CANAL OFICIAL. Lejos del amor. 2020. [en línea]
<<https://www.youtube.com/watch?v=T7wkq9hgjFA>> [consulta: 9 enero 2022]

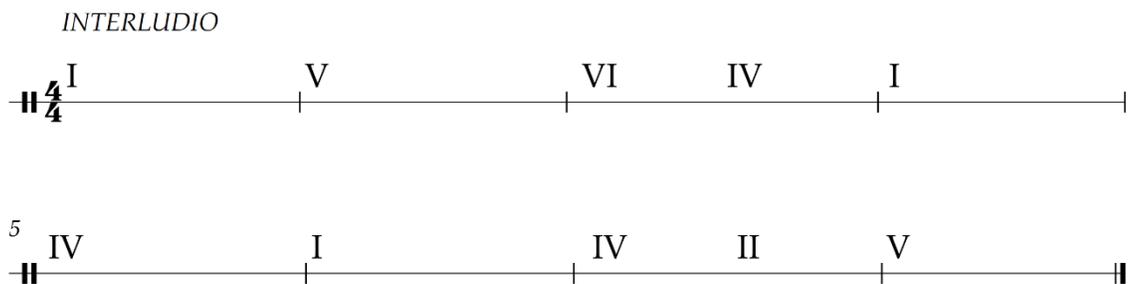
Revisar las respuestas y transportar a las tonalidades de FaM y SiM, leyendo las funciones armónicas y posteriormente de memoria.

Respuesta de ejemplo de repertorio N°12 "Lejos del amor" (Interludio).

Lejos del amor

Tonalidad: LaM - A
Interludio
Entre 02:10 - 02:32

Illapu (Roberto Márquez)



Fuente: material creado en base a "Lejos del amor"¹⁰⁰

3.3.2.11 Improvisación en base a secuencia armónica dada

Actividades:

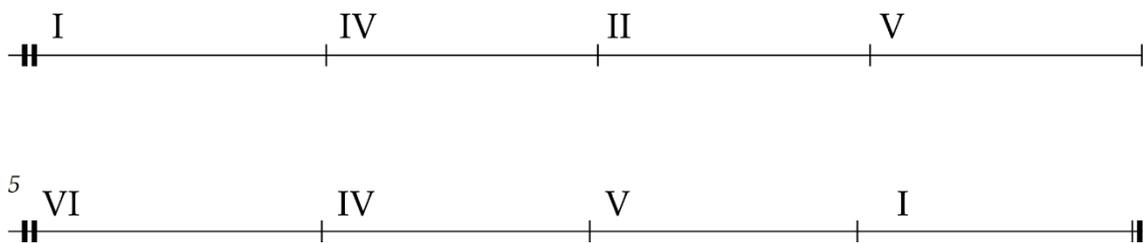
- Escuchar varias veces el audio N°23. En esas repeticiones mediante el uso de la audición interna construir una melodía.

¹⁰⁰ ILLAPU CANAL OFICIAL. Lejos del amor. 2020. [en línea]
<<https://www.youtube.com/watch?v=T7wkq9hgjFA>> [consulta: 9 enero 2022]

- Cantar la melodía creada, con el apoyo armónico del grupo curso, o con la pista de audio.
- Identificar cual es la funcionalidad de la secuencia y leer la respuesta.
- Improvisar de manera instrumental, con el apoyo del audio o de la realización en vivo de la armonía.

Figura 40: Secuencia de funciones armónicas para improvisación N°2

N°	Secuencia de improvisación N°2	Tonalidad
Audio N°23	I IV II V VI IV V I	SolM



3.4 Contenido: Funcionalidad en todos los grados de la escala mayor y el bVII

3.4.1 Resultados de aprendizaje:

- Ejecuta secuencias de funciones armónicas en modo mayor (I II III IV V VI) desde un instrumento.
- Discrimina auditivamente dictados de funciones armónicas (I II III IV V VI VII).
- Relaciona funciones armónicas (I II III IV V VI VII y bVII) con la sonoridad armónica.
- Ejecuta en instrumento armónico los repertorios dados sin leer las funciones armónicas.
- Discrimina auditivamente funciones armónicas desde ejemplos de repertorio.
- Transporta secuencias armónicas a distintas tonalidades sin leer las funciones armónicas.
- Improvisa en base a secuencias armónicas dadas.

3.4.2. Actividades para el desarrollo del oído armónico:

3.4.2.1. Ejecución de secuencias de funciones armónicas.

Actividades: Ejecutar secuencias de funciones armónicas, en las tonalidades solicitadas.

Figura 41: Ejercicios de ejecución del N°10 al N°12

N°	Secuencias para ejecutar	Tonalidad
10.	I III IV II VI V I	LaM
11.	I VI III II IV V I	FaM
12.	I V VI IV III II I	ReM

3.4.2.2 Discriminación auditiva en base a dictados de funciones armónicas.

Actividades: Reconocer las funciones armónicas en las siguientes secuencias.

Figura 42: Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas N°24 y 25.

N° de audio	Secuencias	Instrumentos
Audio N°24	I III VI V I	Desde guitarra
Audio N°25	I IV III V I	Desde piano

3.4.2.3. Relación visual - auditiva.

Actividad: Escuchar ejemplo de repertorio N°13: Sexo, leyendo la partitura funcional.

Ejemplo de repertorio N°13: Sexo¹⁰¹

Sexo

Tonalidad : LaM - A

Coro

Desde 01:00 - 01:15

Los Prisioneros (Jorge González)

Staff 1 (4/4):

I III IV V

Se-xo com - pro se-xo ven - do se-xo a-rrien-do se-xo o-frez-co

Staff 2 (5/4):

I III IV V V

se-xo com - pro se-xo ven-do se-xo a-rrien-do se-xo se-xo se-xo se-xo se-xo

Fuente: material de creación propia en base a "Sexo"¹⁰²

¹⁰¹Repertorio sugerido por Diego Martínez, estudiante de Licenciatura en Música y Dirección de Agrupaciones Musicales Instrumentales, UMCE.

¹⁰² LOS PRISIONEROS.2019. [en línea] < <https://www.youtube.com/watch?v=Hn7pNgFS6Hc>> [consulta: 9 enero 2022]

3.4.2.4. Discriminación auditiva del repertorio N°14: “Mamma María”.

Actividad: Discriminar auditivamente las funciones armónicas del ejemplo de repertorio N°14: “Mamma María”.

Ejercicio de discriminación auditiva en base a ejemplo de repertorio N° 14: “Mamma María¹⁰³”.

Mamma María

Tonalidad : DoM - C
Primera y segunda estrofa
Entre 00:07- 00:35

Ricchi e Poveri (Cristiano Minellono)

II $\frac{4}{4}$ I

Un ga-to blan-co de buen hu-mor_____ un bú-ho so-bre el te-le-vi-sor_____

3

hu-mo en el ai-re o-lor a in-cienso sus ojos dul-ces de un ro-sado in-ten-so.

5 I

Da fil-tros con-tra la sol-te-rí__a y las re-ce-tas de la a-le-grí-a

7

lee el des-ti-no en las es-tre-llas te di-ce so-lo, so-lo co-sas be-llas

¹⁰³ Material de creación propia en base a “Mamma María”.
PRIVADO80s.2010. Mamma María [en línea]<
<<https://www.youtube.com/watch?v=ha8Y3NFadS8>> [consulta: 9 enero 2022]

3.4.2.5. Revisión y ejecución de repertorio N°14: “Mamma Maria¹⁰⁴”.

Actividades: Comparar respuestas con la partitura funcional. Posteriormente, ejecutar el ejemplo de repertorio en instrumento armónico.

Ejemplo de repertorio N°14: Mamma Maria

Mamma María

Tonalidad : DoM - C
Primera y segunda estrofa
Desde 00:07- 00:35

Ricchi Poveri (Cristiano Minellono)

Line 1: Fret 4, Chords I and III. Lyrics: Un ga-to blan-co de buen hu-mor _____ un bú-ho so-bre el te-le-vi-sor _____

Line 2: Fret 3, Chords II and V. Lyrics: hu-mo en el ai-re o-lor a in-cienso sus ojos dul-ces de un ro-sado in-ten-so.

Line 3: Fret 5, Chords I and III. Lyrics: Da fil-tros con-tra la sol-te-rí_a y las re-ce-tas de la a-le-grí-a

Line 4: Fret 7, Chords II and V. Lyrics: lee el des-ti-no en las es-tre-llas te di-ce so-lo, so-lo co-sas be-llas

Fuente: material de creación propia en base a “Mamma Maria”

¹⁰⁴ Material de creación propia en base a “Mamma María”.
PRIVADO80s.2010. Mamma María [en línea]<
<<https://www.youtube.com/watch?v=ha8Y3NFadS8>> [consulta: 9 enero 2022]

3.4.2.6 Discriminación auditiva en base a dictados de funciones armónicas.

Actividad: Reconocer auditivamente, en un máximo de cuatro repeticiones, las siguientes funciones armónicas.

Figura 43: Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas N°26 y N°27

N° de audio	Secuencias	Instrumentos
Audio N°26	I III VI IV V I	Desde guitarra
Audio N°27	I VI IV II III V I	Desde piano

3.4.2.7 Relación auditivo - visual.

Actividades:

- Leer y escuchar ejemplo de repertorio N°15: “Solo un segundo” y relacionar funciones armónicas con la sonoridad escuchada.
- Indicar con los dedos de las manos la función armónica que corresponde a la sonoridad.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Los/las estudiantes deben mirarse al realizar este ejercicio.

Solo un segundo

Tonalidad: ReM - D

Coro

Entre 00:54 - 01:14

Bacilos (Jimmy Greco- Jorge Villamizar)

The musical notation consists of two staves. The first staff starts with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains four measures with chord functions I, I, VI, and VI. The lyrics are: "Có - mo fui - mos a pa - rar del cie lo a es - te lu -". The second staff starts with a bass clef and a 5 (five lines) marking. It contains four measures with chord functions III, III, IV, and IV. The lyrics are: "gar en so - lo un se - gun - do en un se - gun - do".

Fuente: material de creación propia en base a Solo un Segundo.

3.4.2.8. Ejecución y transporte de ejemplo de repertorio N°15: "Solo un segundo".

Actividades:

- Ejecutar en instrumento armónico el ejemplo de repertorio N°15: "Solo un segundo", sin leer las funciones armónicas.

¹⁰⁶ BACILOS OFICIAL. 2002. Solo un segundo. [en línea]
<<https://www.youtube.com/watch?v=f4UQDwLvvgI>> [consulta: 9 enero 2022]

- Transportar el ejemplo de repertorio N°15: “Solo un segundo”, a las tonalidades de LaM y MibM, de memoria, sin leer las funciones armónicas.

3.4.2.9 Discriminación auditiva en base a dictados de funciones armónicas.

Antes de hacer estos dictados de funciones, se mostrará la sonoridad de un acorde en primera inversión en comparación de un acorde en estado fundamental. Se debe realizar una preparación auditiva, aplicando la primera inversión a la tónica, a la subdominante y a la dominante.

El reconocimiento de los acordes en inversión requiere un trabajo mucho más profundo que el que se puede abarcar en esta propuesta. Aquí se mostrará brevemente como una anticipación a los contenidos que se deben desarrollar en el futuro.

Actividad: Discriminan auditivamente los dictados de funciones armónicas.

Figura 44: Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas N° 28 y N°29.

N° de audio	Secuencias	Instrumentos
Audio N°28	I III VI V II IV I	Desde guitarra
Audio N°29	I V6 VI IV III II V I	Desde piano

3.4.2.10. Relación visual - auditiva.

Actividades:

- Escuchar ejemplo de repertorio N°16: “Un velero llamado libertad” y relacionar funciones armónicas con la armonía.
- Reflexionar sobre el uso de V6, y el por qué aparece en ese lugar.
- Explorar sonoramente el uso los grados principales en primera inversión.
- Escribir una secuencia de acordes con la utilización de un acorde de paso con primera inversión.

Ejemplo de repertorio N°16: Un velero llamado libertad

Un velero llamado libertad

Tonalidad: MiM - E

Coro

Entre 00:59 - 01:38

José Luis Perales

The image shows two lines of musical notation for the song "Un velero llamado libertad". The first line starts with a treble clef and a 4/4 time signature. Above the staff, the chords III, VI, and I are indicated. Below the staff, the lyrics are: "y se mar - chó", "y a su bar-co le lla - mó", and "li - ber - tad, y en el cie -". The second line starts with a bass clef and a 5 above it. Above the staff, the chords V, I V₆ VI, IV, I, V, and I are indicated. Below the staff, the lyrics are: "lo des - cu - brió ga - vio ____tas", "y pin - tó", and "es - te - las en el mar.".

Fuente: material de creación propia en base a "Un velero llamado libertad"¹⁰⁷

3.4.2.11. Discriminación auditiva de funciones armónicas.

Previo a la actividad, de debe mostrar las diferencias sonoras entre el VII y el bVII.

¹⁰⁷ JOSÉ LUIS PERALES OFICIAL. 1979. Un velero llamado libertad [en línea] <<https://www.youtube.com/watch?v=Gxk9OcrdMkk>> [consulta: 9 enero 2022]

Actividad: Discriminar auditivamente dictados de funciones armónicas.

Figura 45: Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas N°30 y 31

N° de audio	Secuencia	Instrumentos
Audio N°30	I IV VI III II V bVII I	Desde guitarra
Audio N°31	I V6 VII VI V II IV I	Desde piano

3.4.2.12. Relación visual - auditiva

Actividad: Escuchar y leer el ejemplo de repertorio N° 17: “Bajan”.

Ejemplo de repertorio N° 17 “Bajan¹⁰⁸”.

Bajan

Tonalidad: MiM - E
 Estrofa
 Entre 00:11 - 00:30

Pescado Rabioso (Luis Alberto Spinetta)

Chords: I, II, VI, VII, V, I

Lyrics: Ten-go tiem-po pa-ra sa-ber si lo que sue-ño con - clu-ye en al-go. No te a-pu-res

Chords: II, VI, VII, V

Lyrics: ya más lo - co por - que es en - ton-ces cuan - do las ho-ras

¹⁰⁸ SPINETTA CANAL OFICIAL. 2018. Bajan. [en línea]
 <<https://www.youtube.com/watch?v=Egj4PSgMAfA>> [consulta: 9 enero 2022]

3.4.2.13. Relación visual - auditiva

Actividad: Escuchar y leer ejemplo de repertorio N° 18: "Para amar".

Ejemplo de repertorio N°18 "Para Amar"¹⁰⁹

Para Amar

Tonalidad: ReM - D

Estrofas

Entre 00:07 - 00:45

Los Prisioneros (Jorge González)

The image displays the chord progression for the song "Para Amar" by Los Prisioneros. It is written in 4/4 time and the key of D major. The notation consists of six lines, each representing a four-measure phrase. Above each line, Roman numerals indicate the chords for each measure. Below the lines, the lyrics are written, with some words underlined to indicate the melody. The lyrics are: "Re - cuer - do cuan - do di - je que es - te in - vier - no se - rí - a me - nos frí - o que el an - te - rior. Y a - quí es - toy, con - g e - lán - do - me. No es fá - cil pa - ra mi ha - blar de es - to, y ma - no - sear las mis - mas pa - la - bras de a - mor, que se en - tre - gan, a cual - quie - ra. Pa - ra a".

4 I I II II
Re - cuer - do cuan - do di - je que es - te in - vier - no

5 I I VI V
se - rí - a me - nos frí - o que el an - te - rior. Y a - quí es -

9 IV IV V bVII
toy, con - g e - lán - do - me.

13 I I II II
No es fá - cil pa - ra mi ha - blar de es - to,

17 I I VI V
y ma - no - sear las mis - mas pa - la - bras de a - mor, que se en -

21 IV IV V bVII
tre - gan, a cual - quie - ra. Pa - ra a

¹⁰⁹ LOS PRISIONEROS. 2019. Para amar. [en línea] <
<https://www.youtube.com/watch?v=TuEgMKfGR-w>> [consulta: 9 enero 2022]

3.4.2.14 Evaluación formativa de discriminación auditiva, ejecución y transporte, en base a ejemplo de repertorio N°19: “Te amo”.

Actividades: Discriminar las funciones armónicas faltantes en el ejemplo de repertorio N°19: “Te amo” Posteriormente, ejecutar el ejemplo de repertorio en instrumento armónico. Si existen errores, se debe buscar en el mismo instrumento la respuesta correcta. Una vez revisado, transportar el repertorio a SolM y MiM. Finalmente, escribir la partitura funcional.

Ejercicio de discriminación auditiva de ejemplo de repertorio N°19: “Te Amo”.

Te amo

Tonalidad : DoM - C
Coro
Entre 00:53 - 01:30

Franco de Vita

CORO

I

II $\frac{2}{4}$

Te a - mo des - de el pri - mer mo - men - to en que te vi, y ha - ce tiem - po te bus - ca - ba y ya

6

II

te i - ma - gi - na - ba a - sí _____ Te a - mo aun - que

10

II

no es tan fá - cil de de - cir y de - fi - no lo que sien - to con es - tas pa - la - bras

14

Te a - mo uh

Ejemplo de repertorio N°19: Te amo.

Te amo

Tonalidad : DoM - C

Coro

Entre 00:53 - 01:30

Franco de Vita

CORO

2/4

I IV I IV III

Te a - mo des - de el pri - mer mo - men - to en que te vi, y ha - ce tiem - po te bus - ca - ba y ya

6

II V I

te i - ma - gi - na - ba a - sí Te a - mo aun - que

10

IV I IV III II

no es tan fá - cil de de - cir y de - fi - no lo que sien - to con es - tas p a - la - bras

14

V I IV I IV

Te a - mo uh

Fuente: material de creación propia en base a "Te amo¹¹⁰".

¹¹⁰ FRANCO DE VITA. 2006. Te amo [en línea]

<<https://www.youtube.com/watch?v=hNDtsPMX7p0>> [consulta: 9 enero 2022]

3.4.2.15. Evaluación formativa en base a la unión de los ejemplos trabajados de la canción “Lejos del amor¹¹¹”.

Actividad:

- Escuchar la canción nuevamente.
- Ejecutar completa la canción “Lejos del amor” escuchando el audio de fondo y sin mirar las funciones armónicas.
- Ejecutar la armonía y cantar la melodía. Se mostrará la letra, pero no las funciones armónicas¹¹².

¹¹¹ ILLAPU CANAL OFICIAL. Lejos del amor. 2020. [en línea]
<<https://www.youtube.com/watch?v=T7wkg9hgjFA>> [consulta: 9 enero 2022]

¹¹² Por razones de tiempo, esta evaluación puede realizarse en grupo.

CAPÍTULO IV: PROPUESTA DIDÁCTICA PARA EL DESARROLLO DEL OÍDO ARMÓNICO EN MODO MENOR

4.1 Contenido: Grados principales en modo menor (I IV V- V)

Al igual que en el modo mayor, en el modo menor, se han de desarrollar los grados principales antes que los secundarios. A pesar de que el V grado del modo menor (V-), no se considera como un acorde de dominante, se integra aquí por la frecuencia de uso en la música popular.

Es necesario recordar algunas consideraciones sobre el cifrado, ya que, al existir diferencias en la especie en el V y VII, dependiendo la escala, se debe hacer una distinción. Estas precisiones en la función armónica han sido tomadas del cifrado que se utiliza en los libros de Armonía de Berklee¹¹³.

¹¹³ NETTLES, B. Traducido al español por ACUÑA, H. 1987. Harmony 1. Berklee College of Music. EE. UU. 63p.

Para el V menor (menor natural) será V-, mientras que el cifrado para el V mayor (menor armónica) será solo V. El VII de menor armónica se escribirá VII° y el VII de menor natural se escribirá bVII. El II grado, aunque es disminuido tanto en la escala menor natural como armónica, se cifrará así II° con la finalidad de reforzar su especie.

Finalmente se debe indicar que en algunos ejemplos de repertorio pueden aparecer tétradas (acordes con séptima), sin embargo, no se consideró la séptima, por no ser el foco principal en este trabajo.

4.1.1 Resultados de aprendizaje:

- Ejecuta secuencias de funciones armónicas (I IV V- y V) en modo menor.
- Discrimina auditivamente dictados de funciones armónicas (I IV V- y V).
- Relaciona funciones armónicas (I IV V- y V) con la armonía de extractos de canciones populares con diferentes planos instrumentales, mediante la audición y lectura de repertorios.
- Ejecuta los repertorios leyendo las funciones armónicas y luego sin leer.
- Discrimina auditivamente funciones armónicas desde ejemplos de repertorio popular (I IV V- y V).

- Transporta repertorios a distintas tonalidades de manera leída y memorizada.
- Improvisa en base a secuencias armónicas dadas.

4.1.2 Actividades para el desarrollo del oído armónico, aplicando I - IV - V:

4.1.2.1 Ejecución de secuencias de funciones armónicas: I, IV, V, V- y I.

Actividad: Ejecutar las siguientes secuencias de funciones armónicas en las tonalidades indicadas.

Figura 46: Ejercicios de ejecución N° 13 y N°14¹¹⁴.

N°	Secuencias para ejecutar	Tonalidad
13.	I IV V- I	Rem
14.	I IV V I	Mim

¹¹⁴ Material de creación propia

4.1.2.2 Discriminación auditiva en base a dictados de funciones armónicas.

Actividad: Discriminar auditivamente los siguientes dictados de funciones armónicas en modo menor.

Figura 47. Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas. N°32 al N°34.¹¹⁵

N° de audio	Secuencia	Instrumentos
Audio N°32	I IV V- V I	Desde piano
Audio N°33	I V V- IV I	Desde guitarra
Audio N°34	I V- IV V I	Desde piano

4.1.2.3. Relación auditivo - visual:

Actividad:

- Escuchar ejemplo de repertorio N° 20 "Amores incompletos" y relacionar funciones armónicas con la sonoridad.
- Inventar tres gestos corporales¹¹⁶ para diferenciar el I del IV y del V-. Escuchar nuevamente el ejemplo de repertorio N°20, integrando los gestos corporales.
- Memorizar los cambios armónicos, porque posteriormente tendrán que ejecutarlos.

¹¹⁵ Material de creación propia

¹¹⁶ El gesto debe relacionarse con la función armónica que representa y es el mismo para todo el grupo curso.

Ejemplo de repertorio N°20 "Amores incompletos"

Amores incompletos

Tonalidad: Lam - Am
Introducción
Entre 00:00 - 00:48

Los Tres

Four horizontal lines representing guitar fretboards with chord diagrams. The first line is labeled '4' and has chords I, IV, I, I. The second line is labeled '5' and has chords IV, IV, I, I. The third line is labeled '9' and has chords V-, IV, I, I, V-. The fourth line is empty.

Fuente: material de creación propia en base a "Amores incompletos"¹¹⁷

4.1.2.4 Ejecución y transporte de ejemplo de repertorio N°20: "Amores incompletos".

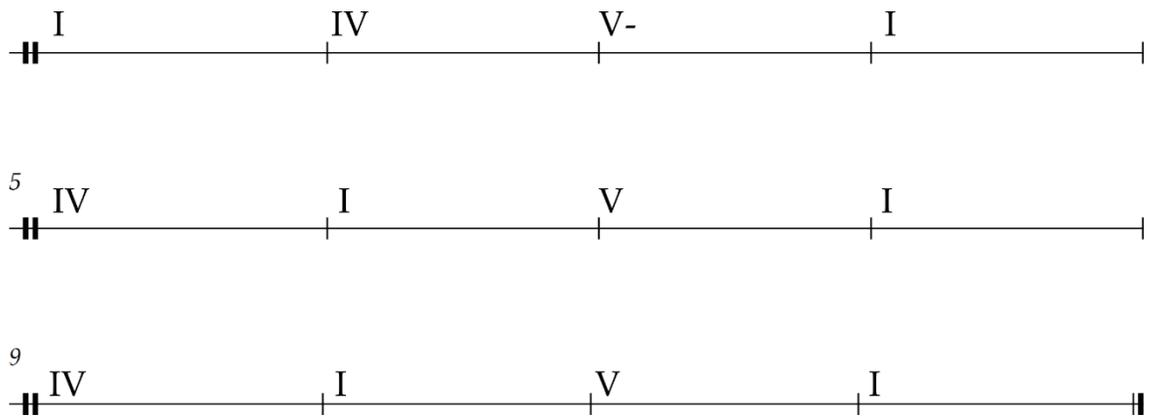
Actividades: Ejecutar en instrumento armónico el ejemplo de repertorio N°20: "Amores incompletos", sin leer las funciones armónicas. Transportar a Rem y Mim.

¹¹⁷ LOS TRES. 1998. Amores incompletos [en línea]
<<https://www.youtube.com/watch?v=a82fXqjo4qU>> [consulta: 9 enero 2022]

4.1.2.5. Improvisación.

Actividades: Improvisar en dúos una línea melódica en base a la secuencia armónica propuesta en la Figura 48. Uno de los/las estudiantes toca la armonía y la otra persona improvisa, en la repetición trocan. En caso de realizar la actividad en formato online, la improvisación se deberá realizar escuchando la pista de audio.

Figura 48: Secuencia de funciones armónicas para improvisación N°3¹¹⁸.



N°	Secuencia para improvisar N°3	Tonalidad
Audio N°35	I IV V- I IV I V I IV I V I	Lam

¹¹⁸ Material de creación propia.

4.1.2.6. Relación visual - auditiva.

Actividad: Escuchar ejemplo de repertorio N° 21 "Sube a nacer conmigo hermano" (introducción) y relacionar funciones armónicas con la armonía.

Ejemplo de repertorio N°21: "Sube a nacer conmigo hermano" (introducción).

Sube a nacer conmigo hermano

Tonalidad : Mibm - Ebm

Introducción

Entre: 00:09 - 00:50

Los Jaivas



Su-be a na-cer...

Fuente: material de creación propia en base a "Sube a nacer conmigo hermano"¹¹⁹

¹¹⁹ LOS JAIVAS OFICIAL. 2011. Sube a nacer conmigo hermano. [en línea]
<<https://www.youtube.com/watch?v=WUmrGANKZW0&t=24s>> [consulta: 9 enero 2022]

4.1.2.7. Discriminación auditiva de ejemplo de repertorio N°22: “Sube a nacer conmigo hermano” (estrofa).

Actividad: Completar las funciones faltantes de ejemplo de repertorio N°22, mediante la discriminación auditiva. Idealmente en un máximo de tres reproducciones.

Ejemplo de repertorio N°22 "Sube a nacer conmigo hermano"(estrofa).

Sube a nacer conmigo hermano

Tonalidad: Mibm - Ebm

Estrofa

Entre 00:50 - 01:38

Los Jaivas

6 8

V I

Su-be a na-cer con-mi-go her- ma-no _____

4

||

11

||

Da-me la ma-no des-de la pro - fun - da zo - na de tu do - lor di - se

Continuación: ejemplo de repertorio N°22

14

||-----|-----|-----|-----|
mi - na - do. No vol-ve- rás del fon-do de las ro-cas. No vol-ve-

19

||-----|-----|-----|-----|
rás del tiempo sub-te-rrá-neo. No vol-ve-rá tu voz en-du-re-ci-da. No vol-ve-rán tus o-jos ta-la-

24

||-----|-----|-----|-----|
dra - dos. Su - be a na - cer con - mi - go her - ma - no_____

28

||-----|-----|-----|-----||
_____.

Fuente: material de creación propia en base a "Sube a nacer conmigo hermano"¹²⁰

¹²⁰ LOS JAIVAS OFICIAL. 2011. Sube a nacer conmigo hermano. [en línea]
<<https://www.youtube.com/watch?v=WUmrGANKZW0&t=24s>> [consulta: 9 enero 2022]

4.1.2.8. Revisión de repertorio N°22: “Sube a nacer conmigo hermano¹²¹” (estrofa)

Sube a nacer conmigo hermano

Tonalidad: Mibm - Ebm

Estrofa

Entre 00:50 - 01:38

Los Jaivas

6 8 V I
 Su-be a na-cer con-mi-go her- ma-no _____

4 V I V I V I V

11 I V I
 Da-me la ma-no des-de la pro - fun - da zo - na de tu do - lor di - se

14 V I V I V
 mi - na - do. No vol-ve- rás del fon-do de las ro-cas. No vol-ve-

19 I V I V I
 rás del tiempo sub-te-rrá-neo. No vol-ve-rá tu voz en-du-re-ci-da. No vol-ve-rán tus o-jos ta-la-

¹²¹ LOS JAIVAS OFICIAL. 2011. Sube a nacer conmigo hermano. [en línea] <<https://www.youtube.com/watch?v=WUmrGANKZW0&t=24s>> [consulta: 9 enero 2022]

24 V I V I IV
dra - dos. Su - be a na - cer con - mi - go her - ma - no _____

28 V I IV V
_____.

Fuente: material de creación propia en base a "Sube a nacer conmigo hermano"¹²²

Actividad sugerida: Una vez revisadas las respuestas de la discriminación auditiva, se volverá a escuchar el ejemplo de repertorio para discriminar y memorizar el movimiento que realiza el bajo. Posteriormente se deberá cantar con la canción de fondo.

4.1.2.9. Discriminación auditiva de ejemplo de repertorio N°23: "Matador".

Actividad: Discriminar auditivamente las funciones armónicas del ejemplo de repertorio N°23: "Matador". Se sugiere un máximo de cuatro reproducciones.

¹²² LOS JAIVAS OFICIAL. 2011. Sube a nacer conmigo hermano. [en línea] <<https://www.youtube.com/watch?v=WUmrGANKZW0&t=24s>> [consulta: 9 enero 2022]

Ejercicio de discriminación auditiva en base a ejemplo de repertorio N°23 "Matador".

Matador

Tonalidad: *lam - Am*

Estrofa

Entre 00:40 - 00:59

Los Fabulosos Cadillacs (Flavio Cianciarulo)

|| $\frac{4}{4}$ | | | I |

Me di-cen el ma-ta-dor na-cí en Ba- rra-cas

4

|| | | |

si ha-bla-mos de ma-tar mis pa-la-bras ma - tan

6

|| | | | | |

No ha-ce mu-cho tiem-po que ca-yó el le-ón San - ti - llán y a -ho-ra

8

|| | | | | | | ||

sé que_en cual-quier mo-men-to me la van a dar.

Fuente: material de creación propia en base a "Matador"¹²³

¹²³ LOS FABULOSOS CADILLACS. 1993. Matador. [en línea]

<<https://www.youtube.com/watch?v=pjPA7CXutDw>> [consulta: 9 enero 2022]

4.1.2.10. Revisión de ejemplo de repertorio N° 23: “Matador”

Ejemplo de repertorio N°23:"Matador"

Matador

Tonalidad: Lam - Am

Estrofa

Entre 00:40 - 00:59

Los Fabulosos Cadillacs (Flavio Cianciarulo)



Me di-cen el ma-ta-dor na-cí en Ba- rra-cas



si ha-bla-mos de ma-tar mis pa-la-bras ma - tan



No ha-ce mu-cho tiem-po que ca-yó el le-ón San - ti - llán y a -ho-ra



sé que_en cual-quier mo-men-to me la van a dar.

Fuente: material de creación propia en base a "Matador"¹²⁴

¹²⁴ LOS FABULOSOS CADILLACS. 1993. Matador. [en línea]
<<https://www.youtube.com/watch?v=pjPA7CXutDw>>[consulta: 9 enero 2022]

4.1.2.11. Ejecutar y transportar ejemplo de repertorio N°23: “Matador”

Actividades:

- Definir el tipo de acompañamiento que se utilizará en la ejecución.
- Ejecutar en instrumento armónico el ejemplo de repertorio N°20 “Matador”, leyendo las funciones armónicas.
- Ejecutar el ejemplo de repertorio N°23 “Matador”, sin leer las funciones armónicas.
- Transportar a Solm y Sim.

4.1.2.12. Ejercicios de ejecución

Actividad: Ejecutar en instrumento armónico las siguientes secuencias:

Figura 49: Ejercicios de ejecución N°15 y N°16

N°	Secuencias para ejecutar	Tonalidad
15.	I IV V- I	Dom
16.	I IV VI	Fa#m

4.1.2.13. Discriminación y ejecución de ejemplo de repertorio N° 24: “Y te vas”.

Actividades: Discriminar las funciones armónicas del ejemplo de repertorio N°24 “Y te vas” sin anotarlas. Ejecutar las funciones armónicas. Realizar las correcciones con el instrumento. Después, ejecutar correctamente el ejemplo de repertorio n°24, escuchando la canción, sin leer las funciones armónicas.

Ejemplo de repertorio N°24 “Y te vas”¹²⁵

Y te vas

Tonalidad: *fa#m - F#m*

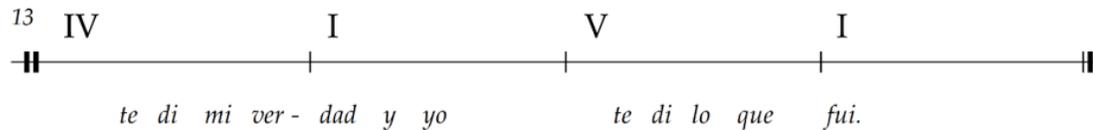
Estrofa

Entre 00:04 - 00:32

José Luis Perales

The musical notation consists of three staves, each representing a line of lyrics with corresponding chord functions. The first staff is in 6/8 time and starts with a treble clef. The lyrics are "Yo te di, te di mi son- ri -sa". The chord functions are I, I, and IV. The second staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "mis ho-ras de a- mor mis dí-as de sol mi cie-lo de a - bril". The chord functions are IV, I, V, and I. The third staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "te di mi ca - lor mi flor te di mi do - lor". The chord functions are IV, I, V, and I.

¹²⁵ JOSÉ LUIS PERALES OFICIAL. 1975. Y te vas. [en línea].
<<https://www.youtube.com/watch?v=ochsxLoPPxw>> [consulta: 9 enero 2022]



Fuente: material de creación propia en base a "Y te vas"¹²⁶

4.2 Contenido: Grados principales (I IV V- V) y III

4.2.1 Resultados de aprendizaje:

- Ejecuta secuencias de funciones armónicas (I III IV V-y V) en modo menor desde un instrumento.
- Discrimina auditivamente dictados de funciones armónicas (I III IV V- y V).
- Relaciona funciones armónicas (I III IV V- y V) con la armonía de extractos de canciones populares con diferentes planos instrumentales, mediante la audición y lectura de repertorios.
- Discrimina auditivamente funciones armónicas desde ejemplos de repertorio popular (I III IV V- y V).

¹²⁶ JOSÉ LUIS PERALES OFICIAL. 1975. Y te vas. [en línea].
<<https://www.youtube.com/watch?v=ochsxLoPPxw>> [consulta: 9 enero 2022]

- Ejecutar en instrumento armónico, los repertorios solicitados leyendo y sin leer, mediante el uso de la memoria auditiva.
- Transportar repertorios a distintas tonalidades de manera leída y memorizada
- Improvisar en base a secuencias armónicas dadas.

4.2.2. Actividades para el desarrollo del oído armónico, aplicando I III IV V- y V.

4.2.2.1. Ejecución de secuencias de funciones armónicas: I III IV V- V.

Actividad: Ejecutar las siguientes secuencias en las tonalidades dadas.

Figura 50: Ejercicios de ejecución N° 17 y N°18¹²⁷

N°	Secuencias para ejecutar	Tonalidad
17.	I III IV V- I	Sim
18.	I IV III V I	Solm

¹²⁷ Material de creación propia.

4.2.2.2 Discriminación auditiva en base a dictados de funciones armónicas, incorporando el III.

Actividad: Reconocer auditivamente los siguientes dictados de funciones armónicas.

Figura 51: Ejercicio de discriminación auditiva de funciones armónicas N°36 y N°37¹²⁸

N° de audio	Secuencia	Instrumentos
Audio N°36	I III IV V I	Desde guitarra
Audio N°37	I V- IV III V I	Desde piano
Audio N°38	I V III IV V- I	Desde guitarra

4.2.2.3 Relación visual - auditiva

Actividad: Escuchar ejemplo de repertorio N°25 “Chan Chan” y relacionar funciones armónicas con la armonía.

¹²⁸ Material de creación propia

Ejemplo de repertorio N°25: Chan Chan.

Chan Chan

Tonalidad : Rem - Dm
Introducción y estrofa
Desde 00:00 - 00:25

Buena Vista Social Club (Compay Segundo)

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in 4/4 time and contains the following chord functions: I, III, IV V, I, III, IV V, I, III, IV V. The second staff is in 7/4 time and contains the following chord functions: I, III, IV, V. Below the second staff, the lyrics are written: "to Ce-dro voy pa-ra Mar-ca-né" and "lle-go a Cue-to voy pa-ra Ma-ya rí".

Fuente: material de creación propia en base a Chan Chan¹²⁹

4.2.2.4. Ejecución y transporte de ejemplo de repertorio N°25: “Chan Chan”.

Actividades: Ejecutar en instrumento armónico el ejemplo de repertorio N°25, leyendo las funciones armónicas en la tonalidad original. Posteriormente,

¹²⁹ WORLD CIRCUIT RECORDS.2007. Chan chan. [en línea].
<<https://www.youtube.com/watch?v=o5cELP06Mik>> [consulta: 9 enero 2022]

ejecutarlo de memoria, sin leer las funciones armónicas. Finalmente, transportar el ejemplo de repertorio N°25, a las tonalidades de Lam y Dom.

4.2.2.5. Discriminación auditiva de ejemplo de repertorio n° 26: No me arrepiento de este amor.

Actividad: Completar las funciones armónicas faltantes en el siguiente ejemplo de repertorio.

Ejercicio de discriminación auditiva en base a ejemplo de repertorio N°26” No me arrepiento de este amor¹³⁰”

No me arrepiento de este amor

Tonalidad: Dom - Cm
Introducción y estrofa
Entre 00:00 - 00:40

Gilda



¹³⁰ CUMBIATUBE. 2011. No me arrepiento de este amor. [en línea].
<<https://www.youtube.com/watch?v=8iUkmlC1ec>> [consulta: 9 enero 2022]

ESTROFA

9

||-----|-----|-----|

No me arre-pien-to de es-te a-mor aun-que me cues-te el co-ra-zón, a-mar es un mi-

12

||-----|-----|-----|

la-gro y yo te amé co-mo nun-ca ja-más lo i-ma-gi-né. Tien-do a a-rran-car-me de tu piel, de tu re -

15

||-----|-----|-----||

cuer-do de tu a-yer, yo sien-to que la vi-da se nos va y que el día de hoy no vol-ve-rá.

Fuente: material de creación propia en base a "No me arrepiento de este amor"¹³¹

4.2.2.6 Revisión y ejecución de ej. de repertorio N° 26: “No me arrepiento de este amor”.

Actividades: Revisar y escuchar nuevamente el ejemplo de repertorio.

Finalmente, ejecutar la canción sin mirar las funciones armónicas.

¹³¹ CUMBIATUBE. 2011. No me arrepiento de este amor. [en línea].
<<https://www.youtube.com/watch?v=8iUkmnLc1ec>> [consulta: 9 enero 2022]

Ejemplo de repertorio N°26: "No me arrepiento de este amor"

No me arrepiento de este amor

Tonalidad : Dom - Cm
Introducción y estrofa.
Entre 00:00 - 00:40

Gilda

INTRO

ESTROFA

⁹ I I III
No me arre-pien-to de es-te a-mor aun-que me cues-te el co-ra-zón, a-mar es un mi-

¹² IV V I I
la-gro y yo te amé co-mo nun-ca ja-más lo i-ma-gi-né. Tien-do a r-ran-car-me de tu piel, de tu re -

¹⁵ III IV V I
cuer-do de tu a-yer, yo sien-to que la vi-da se nos va y que el día de hoy no vol-ve-rá.

Fuente: material de creación propia en base a "No me arrepiento de este amor"¹³²

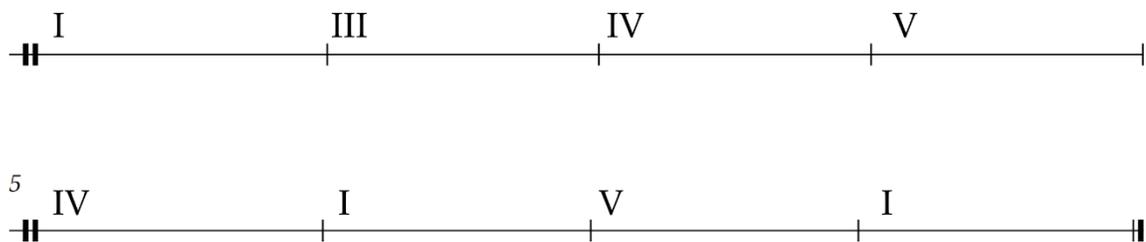
¹³² CUMBIATUBE. 2011. No me arrepiento de este amor. [en línea].
<<https://www.youtube.com/watch?v=8iUkmnLc1ec>> [consulta: 9 enero 2022]

4.2.2.7. Improvisar en base a secuencia armónica dada, audio N° 39.

Actividades: Escuchar tres veces el audio N°39, en esas repeticiones se les incentiva el uso del pensamiento musical, y de esa forma construir una melodía coherente a la armonía. Posteriormente cantar la melodía creada con el audio de fondo, o con el acompañamiento armónico sincrónico. Luego deben identificar las funciones armónicas que componen la secuencia de acordes del audio N°39. Finalmente, deben improvisar una melodía leyendo las funciones armónicas.

Figura 52: Secuencia N°4 para la improvisación

N°	Secuencia para improvisar N°4	Tonalidad
Audio N° 39	I III IV V IV I V I	Mim



4.3 Contenido: I III IV V- V VI

4.3.1 Resultados de aprendizaje:

- Ejecuta secuencias de funciones armónicas (I III IV V- V VI) en modo menor desde un instrumento.
- Discrimina auditivamente dictados de funciones armónicas (I III IV V- V VI).
- Relaciona funciones armónicas (I III IV V- V VI) con la armonía de extractos de canciones populares con diferentes planos instrumentales, mediante la audición y lectura de repertorios.
- Ejecuta ejemplos de repertorio, leyendo las funciones armónicas y también sin leer.
- Discrimina auditivamente funciones armónicas desde ejemplos de repertorio popular (I III IV V- V VI).
- Transporta repertorios a distintas tonalidades de manera leída y memorizada
- Improvisa en base a secuencias armónicas dadas.

4.3.2. Actividades para el desarrollo del oído armónico, aplicando I III IV V- V VI.

4.3.2.1. Ejecución de secuencias de funciones armónicas: I III IV V- V VI.

Actividades:

- Elegir entre dos tonalidades.
- Definir un ritmo nuevo de acompañamiento.
- Ejecutar las siguientes secuencias de funciones armónicas en las tonalidades dadas.

Figura 53. Ejercicios de ejecución N°19 y N°20¹³³

N°	Secuencias para ejecutar	Tonalidad
19	I VI V- IV V I	Dom o Do#m
20	I III IV I VI IV V I	Fam o Fa#m

¹³³ Material de creación propia

4.3.2.2. Discriminación auditiva en base a dictados de funciones armónicas, incorporando el VI.

Actividad: Reconocer auditivamente los siguientes dictados de funciones armónicas.

Figura 54. Ejercicio de discriminación auditiva en base a funciones armónicas N°40 al N°42.

N° de audio	Secuencia	Instrumentos
Audio N°40	I VI III IV V I	Desde piano
Audio N°41	I V- IV III VI V I	Desde guitarra
Audio N°42	I III IV V- I VI V I	Desde piano

4.3.2.3 Relación visual - auditiva: Ejemplo de repertorio N°27 "La vida es un carnaval".

Actividad: Leer y escuchar el ejemplo de repertorio N°27: La vida en un carnaval¹³⁴

¹³⁴ 09SOURAPPLE. 2007. La vida es un carnaval. [en línea].
<<https://www.youtube.com/watch?v=0nBFWzpWXuM>> [consulta: 9 enero 2022]

La vida es un carnaval

Tonalidad: Dom - Cm
Introducción y estrofa
Entre 00:00 - 00:40

Celia Cruz (Víctor Daniel)

INTRO

4
4

I I VI VI I I

7

VI VI I

ESTROFA

10

I I

To-do a-quel que pien-se que la vi-da es de-si-gual tie-ne que sa-ber que

12

VI V

no es a-sí que la vi-da es u-na her-mo-su-ra, hay que vi-vir-la

14

I I

To-do a-quel que pien-se que es-tá so-lo y que es-tá mal tie-ne que sa-ber que

16

VI V

no es a-sí que la vi-da no hay na-die so-lo siem-pre hay al-guien.

4.3.2.4 Ejecución y transporte de ejemplo de repertorio N°27: La vida es un carnaval.

Actividades:

- Ejecutar en instrumento armónico el ejemplo de repertorio N°27 “La vida es un carnaval”, leyendo las funciones armónicas en la tonalidad original.
- Ejecutarán en instrumento armónico el ejemplo de repertorio N°27: “La vida es un carnaval”, de memoria, sin leer las funciones armónicas.
- Transportar el ejemplo de repertorio N°27: “La vida es un carnaval”, a Fa#m y Sim, de memoria, sin leer las funciones armónicas.

4.3.2.5. Discriminación auditiva del repertorio N°28: “Sin documentos”¹³⁵”

Actividades:

- Discriminar auditivamente las funciones armónicas del ejemplo de repertorio N°28: “Sin documentos”. Posteriormente, cantar la fundamental de cada uno de los acordes.

¹³⁵ WARNER MUSIC SPAIN. 2009. Sin documentos. [en línea].
<https://www.youtube.com/watch?v=BUKHMGiW_rY> [consulta: 9 enero 2022]

Ejercicio de discriminación auditiva en base a ejemplo de repertorio N°28 "Sin Documentos".

Sin Documentos

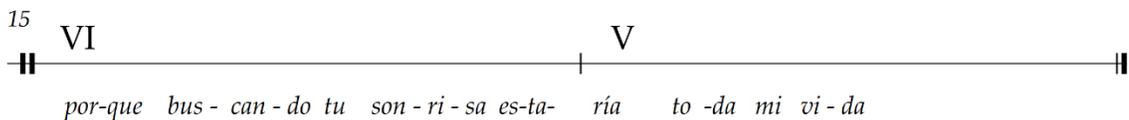
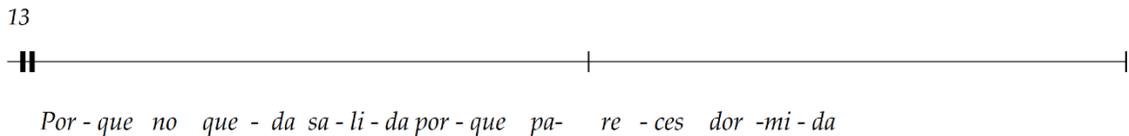
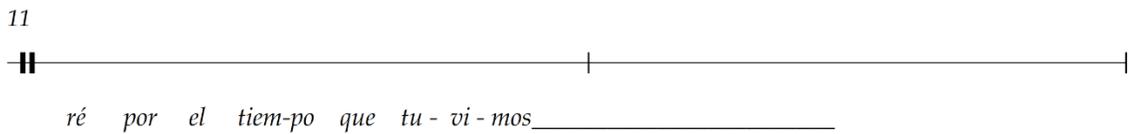
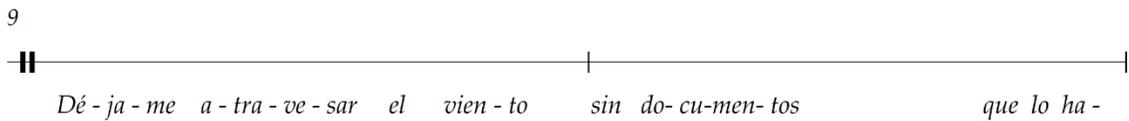
Tonalidad: Solm - Gm
Introducción y estrofa
Entre 00:13 - 00:53

Los Rodríguez (Andrés Calamaro)

INTRO



ESTROFA



4.3.2.6. Revisión y ejecución de repertorio N°28: Sin Documentos

Actividades: Escuchar nuevamente el repertorio y revisar sus respuestas. Posteriormente, ejecutar el ejemplo de repertorio N°28 en instrumento armónico en tonalidad original, la primera vez leyendo las funciones armónicas, la segunda vez sin leer.

Ejercicio de ejecución de ejemplo de repertorio N°28.

Sin Documentos

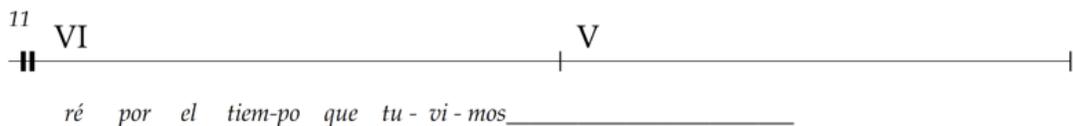
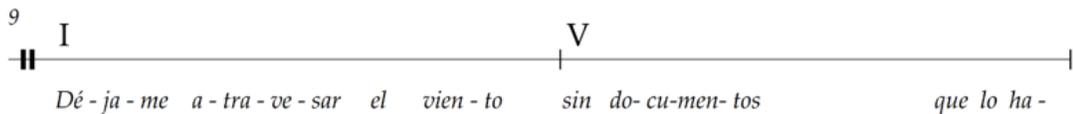
Tonalidad: sol menor - Gm
Introducción y estrofa
Entre 00:13 - 00:53

Los Rodríguez (Andrés Calamaro)

INTRO



ESTROFA



Continuación de ejemplo de repertorio N°28.

13 I V
Por - que no que - da sa - li - da por - que pa - re - ces dor - mi - da

15 VI V
por - que bus - can - do tu son - ri - sa es - ta - ría to - da mi vi - da

Fuente: material propio creado en base a "Sin documentos"¹³⁶

4.3.2.7. Discriminación auditiva y ejecución instrumental a segunda oída, de ejemplo de repertorio N° 29: "Llueve sobre la ciudad".

Actividades: Escuchar¹³⁷ dos veces el ejemplo de repertorio N°29 "Llueve sobre la ciudad". Al terminar las dos reproducciones deben poder ejecutarla en instrumento armónico con la música de fondo. Revisar los aciertos y errores. Reflexionar si es que existen dificultades y definir cuáles son.

¹³⁶ WARNER MUSIC SPAIN. 2009. Sin documentos. [en línea].
<https://www.youtube.com/watch?v=BUKHMGiW_rY> [consulta: 9 enero 2022]

¹³⁷ Antes de la primera reproducción se les da la tonalidad.

Ejemplo de repertorio N°29 "Llueve sobre la ciudad"

Llueve sobre la ciudad

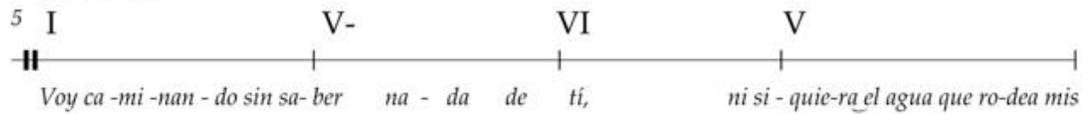
Tonalidad: La menor - Am
Introducción y estrofa
Entre 00:00 - 00:35

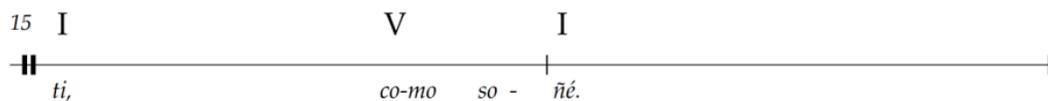
Los Bunkers (Francisco y Mauricio Durán)

INTRO



ESTROFA





Fuente: material de creación propia en base a “Llueve sobre la ciudad¹³⁸”

4.3.2.8. Creación de melodía mediante el pensamiento musical.

Actividad: Los/las estudiantes escucharán varias veces la secuencia de improvisación N°5, presente en la figura 55. Mientras la escuchan deben crear una melodía acorde a la armonía, mediante la audición interna. Esta vez se les pedirá que la canten con los nombres de las notas¹³⁹.

Estrategia presencial: se le pedirá al resto de los estudiantes que canten la armonía.

Estrategia online: Se cantará sobre el archivo de audio.

¹³⁸ LOS BUNKERS. 2009. Llueve sobre la ciudad. [en línea].

<<https://www.youtube.com/watch?v=r-MdtAonRdc>> [consulta: 9 enero 2022]

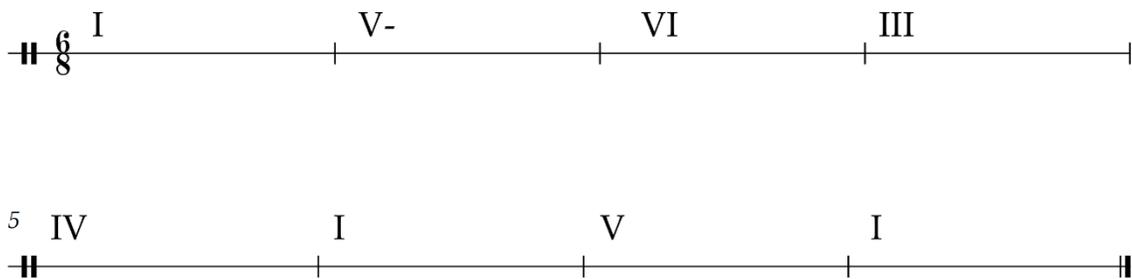
¹³⁹ Esta información debe darse previamente, porque la creación de una melodía solfeada es muy diferente a una libre.

Figura 55: Secuencia de funciones armónicas para improvisación N°5

N°	Secuencia de improvisación N°5	Tonalidad
Audio N°43	I V- VI III IV I V I	Rem

Secuencia de improvisación N°5

Tonalidad: rem - Dm



4.4 Contenidos: I II° III IV V- V VI bVII

4.4.1 Resultados de aprendizaje:

- Ejecuta instrumentalmente secuencias que poseen los siguientes grados en modo menor: I II° III IV V- V VI bVII.

- Discrimina auditivamente dictados de funciones armónicas que incorporan: I II° III IV V- V VI bVII.
- Relaciona funciones armónicas (I II° III IV V- V VI bVII) en modo menor, con su sonoridad.
- Ejecuta instrumentalmente ejemplos de repertorio en modo menor.
- Discrimina auditivamente las funciones armónicas desde ejemplos de repertorio popular que pueden incluir los siguientes grados: I II° III IV V- V VI bVII.
- Transporta repertorios a distintas tonalidades menores
- Crea secuencias armónicas en modo menor que incluyen el II° y el bVII.
- Inventa una melodía en modo menor con texto.

4.4.2. Actividades para el desarrollo del oído armónico, aplicando: I II° III IV V- V VI VIIb

4.4.2.1. Ejecución de secuencias incorporando las siguientes funciones armónicas: I II° III IV V- V VI VIIb.

Actividad: Ejecutar cuatro veces las siguientes secuencias de funciones armónicas. Cada secuencia deberá ser repetida dos veces leyendo la función armónica y dos veces sin leer.

Figura 56. Ejercicios de ejecución N°21 y N°22

N°	Secuencias para ejecutar	Tonalidad
21	I IV II° V I VI III V I	Lam
22	I III VI V IV II° V I	Mim

4.4.2.2 Discriminación auditiva en base a dictados de funciones armónicas, incorporando II°.

Figura 57. Ejercicios de discriminación auditiva de funciones armónicas del N°44 al N°46

N° de audio	Secuencia	Instrumentos
Audio N°44	I VI II° V VI V- I	Desde piano
Audio N°45	I III II° IV V VI IV I	Desde guitarra
Audio N°46	I IV II° V IV III VI V I	Desde piano

4.4.2.3. Relación visual - auditiva: Ejemplo de repertorio N°30: "Tírate".

Actividad: Leer, escuchar y relacionar los contenidos presentes en el ejemplo de repertorio N°30: "Tírate".

Ejemplo de repertorio N°30: "Tírate"

Tírate

Tonalidad: Mi menor - Em

Estrofa

Entre 00:09 - 00:24

Los Tres

The image shows two lines of musical notation for the song "Tírate". The first line starts with a treble clef and a 9/8 time signature. It features four measures with the following chord progressions: I, IV, III, and V. The lyrics under these measures are: "He en-con-tra-do", "co - sas bue - nas", "pa - ra so - por-", and "tar". The second line starts with a 5/4 time signature. It features four measures with the following chord progressions: I, IV, II°, and V. The lyrics under these measures are: "el ca - lor del", "ham-bre", "cuan - do", and "me voy a a - cos - tar.". The notation includes vertical bar lines separating the measures and a double bar line at the end of the second line.

Fuente: material de creación propia en base a "Tírate"¹⁴⁰

4.4.2.4 Ejecución de ejemplo de repertorio N°30 "Tírate".

¹⁴⁰ LOS TRES-TEMA. 1995. Tírate. [en línea].

<<https://www.youtube.com/watch?v=oVmus3R1Gr8>>[consulta: 9 enero 2022]

Actividad: Ejecutar tres veces el ejemplo de repertorio N°30 en tonalidad de mim. Solo podrán leer las funciones en las dos primeras ejecuciones

4.4.2.5. Relación visual - auditiva

Actividades: Leer, escuchar y relacionar, los contenidos presentes en el ejemplo de repertorio N°31: "Ella ya me olvidó".

Ejemplo de repertorio N°31: "Ella ya me olvidó"

Ella ya me olvidó

Tonalidad : Lam - Am

Coro.

Entre 01:00 - 01:28

Leonardo Favio

The image displays three musical staves, each representing a different line of lyrics. Above each staff, Roman numerals indicate the chord functions. Vertical tick marks on the staff lines align these functions with the syllables of the lyrics below.

- Staff 1:** Chord functions IV, V, I, I. Lyrics: "Ella, ella ya me ol - vi - dó".
- Staff 2:** Chord functions II°, V, I, IV. Lyrics: "Yo, yo no pue - do ol - vi - dar - la." (Note: the original image has a typo 'do' instead of 'de').
- Staff 3:** Chord functions I, V, V, I. Lyrics: "Yo, yo no pue - do ol - vi - dar - la." (Note: the original image has a typo 'do' instead of 'de').

Fuente: material de creación propia en base a "Ella ya me olvidó"¹⁴¹

¹⁴¹ LEONARDOFAVIOVEVO.2018. Ella ya me olvidó. [en línea].
<https://www.youtube.com/watch?v=8pbhx16KGOU> [consulta: 9 enero 2022]

4.4.2.5. Ejecución y transporte de ejemplo de repertorio N°31:” Ella ya me olvidó”.

Actividades:

- Ejecutar en instrumento armónico el ejemplo de repertorio N°31: “Ella ya me olvidó” en tonalidad de lam. La primera ejecución mirando las funciones armónicas y la segunda sin mirar las funciones armónicas
- Transportar a la tonalidad de mim y luego a rem, sin leer las funciones armónicas.

4.4.2.6. Ejecución de secuencias incorporando las siguientes funciones armónicas incorporando el VIIb.

Figura 58: Ejercicios de ejecución N°23 y N°24

N°	Secuencias para ejecutar	Tonalidad
23	I VI IV III bVII V I	Rem
24	I bVII IV V VI II° V I	Sim

4.4.2.7. Discriminación auditiva en base a dictados de funciones armónicas, incorporando el bVII.

Actividad: Discriminar auditivamente las siguientes secuencias de funciones armónicas.

Figura 59. Ejercicios de discriminación auditiva N°47 y 48.

N° de audio	Secuencia	Instrumentos
Audio N°47	I bVII VI III IV II° V I	Desde guitarra
Audio N°48	I VI III II° I bVII V- V I	Desde piano

4.4.2.8 Relación visual - auditiva

Actividad: Leer, escuchar y relacionar, los contenidos presentes en el ejemplo de repertorio N°32: “Llueve sobre la ciudad” (Pre-coro y coro).

Ejemplo de repertorio N°32 "Llueve sobre la ciudad"

Llueve sobre la ciudad

Tonalidad: Lam - Am
Pre-coro y coro
Entre 00:35 - 01:12

Los Bunkers (Francisco y Mauricio Durán)

PRE-CORO

6 Ten-go tan-tas co-sas que de - cir que no pue-do re-cor-dar

10 CORO

14 Llue-ve so-bre la ciu-dad por-que te fuis-te, ya no que-da na-da más

Fuente: material creación propia en base a "Llueve sobre la ciudad"¹⁴²

4.4.2.9. Ejecución y transporte de ejemplo de repertorio N°32 Llueve sobre la ciudad.

Actividades: Cantar el bajo del Pre-coro. Ejecutar dos veces el ejemplo de repertorio N°31 en tonalidad de lam. Transportan a la tonalidad de do#m y fam.

¹⁴² LOS BUNKERS. 2009. Llueve sobre la ciudad [en línea].
<<https://www.youtube.com/watch?v=r-MdtAonRdc>> [consulta: 9 enero 2022]

4.4.2.10. Discriminación auditiva del repertorio N°33: Sobreviviendo.

Actividad: Discriminar auditivamente las funciones armónicas desde ejemplo de repertorio N°33: "Sobreviviendo". Se sugiere resolverlo en tres reproducciones.

Ejercicio de discriminación auditiva en base a repertorio N°33

Sobreviviendo

Tonalidad : Sim - Bm
Introducción y estrofa.
Entre 00:00 - 1:17

Victor Heredia

INTRO

I



5



ESTROFA

11



Me pre-gun-ta-ron có-mo vi-vía, me pre-gun-ta-ron, so-bre-vi-vien-do di-je, so-bre-vi-vien - do

15

|| Ten-go un poe-ma es-cri-to mas de mil ve-ces, en el re-pi-to siem-pre que mien-tras al-guien ||

19

|| pro-pon-ga muer-tes so-bre-es-ta tie-rra ||

23

|| y se fa-bri-quen ar-mas pa-ra la gue-rra yo pi-sa-ré es-tos cam-pos so-bre-vi-vien-do ||

Fuente: material de creación propia en base a "Sobreviviendo"¹⁴³

4.4.2.11. Revisión y ejecución de repertorio N°33: "Sobreviviendo".

Actividades:

- Escuchar nuevamente el repertorio y revisar sus respuestas.
- Ejecutar el ejemplo de repertorio N°33: "Sobreviviendo", la primera vez leyendo las funciones armónicas, la segunda vez sin leer.

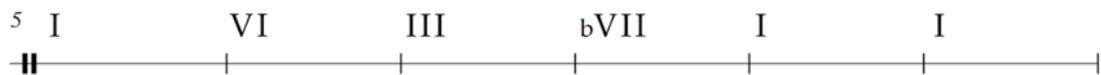
¹⁴³ VÍCTOR HEREDIA OFICIAL. 2020. Sobreviviendo. [en línea].
<<https://www.youtube.com/watch?v=-yiETwudHZc>> [consulta: 9 enero 2022]

Sobreviviendo

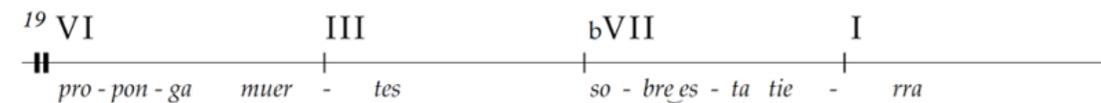
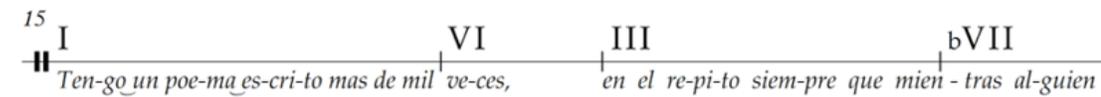
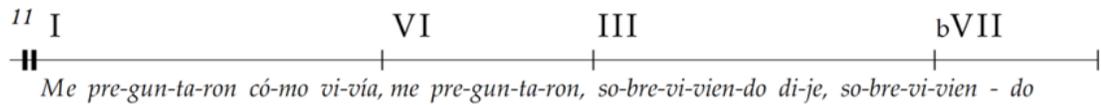
Tonalidad : Sim - Bm
Introducción y estrofa.
Entre 00:00 - 1:17

Victor Heredia

INTRO



ESTROFA



Ejemplo de repertorio N°34:" Yo vengo a ofrecer mi corazón"¹⁴⁴

Yo vengo a ofrecer mi corazón

Tonalidad : *Mim - Em*
Introducción y estrofa
Desde 00:00 - 00:34

Fito Páez

INTRO

8

15

19

Quién di-jo que to-do es-tá per-di-do, yo ven-go a o-fre- cer mi co-ra
zón. Tan - ta san - gre que se lle-vó el
río yo ve n- go a o - fre- cer mi co-ra- zón.

¹⁴⁴ FITO PAEZ. 2021. Yo vengo a ofrecer mi corazón. [en línea].
<<https://www.youtube.com/watch?v=Jn3z2yr4DJU>> [consulta: 9 enero 2022]

4.4.2.13. Evaluación formativa de discriminación auditiva, ejecución y transporte, en base a ejemplo de repertorio N°35: “Volver a los 17”.

Actividades:

- Discriminar las funciones armónicas faltantes del ejemplo de repertorio N°35: “Volver a los 17”, sin anotar.
- Ejecutar el ejemplo de repertorio N°35: “Volver a los 17” en instrumento armónico en la tonalidad original, a primera ejecución.
- Ajustar con el instrumento los posibles detalles auditivos que pudieron haber afectado la ejecución. (máximo 2 minutos)
- Transportar ejemplo de repertorio N°35: “Volver a los 17” a las tonalidades de Solm y Mim.

Página siguiente corresponde a:

Ejemplo de repertorio N°35 "Volver a los 17"

Volver a los 17

Tonalidad: Dom - Cm

Estrofa

Entre 00:06 - 00:36

Violeta Parra

6 8 I I III III
Vol-ver a los die-ci- sie - te des - pués de vi- vir un si - glo es

6 I I III III
co - mo des - ci- frar sig - nos sin ser sa- bio com- pe- ten - te vol -

10 IV IV VIIb VIIb
ver a ser de re - pen - te tan frá- gil co- mo un se- gun - do vol -

14 IV IV VIIb
ver a sen- tir pro- fun - do _____ co - mo un ni- ño fren- te a Dios_

17 VIIb IV VIIb V
_____ e - so es lo que sien- to yo _____ en es- te ins - tan - te fe-

21 V I
cun - do _____.

4.4.2.14. Evaluación formativa de creación grupal.

Actividad grupal:

- Crear una armonía en modo menor (8 compases).
- Crear un coro (línea melódica con texto) que se intercalará con improvisaciones cantadas e instrumentales.
- Incorporar las últimas funciones armónicas trabajadas.

Dependiendo si se realiza de manera online o presencial, existen dos formas de desarrollar esta actividad.

Online: Deben crear la armonía y el coro con texto de manera colaborativa. Separados por grupo, dependiendo la cantidad de estudiantes. Posteriormente grabar una pista en la que todos toquen la armonía. Tonalidad menor a elección. La estructura será: 8 compases coro, 8 compases para la improvisación individual, 8 compases coro, etc. Cada estudiante debe poner la pista de audio

¹⁴⁵ MARRAQUETA PAN. 2011. Volver a los 17. [en línea].
<<https://www.youtube.com/watch?v=Oe1o13Clv4>> [consulta: 9 enero 2022]

desde su casa e improvisar de manera vocal y luego instrumental, alternadamente al canto del coro. Considerar al menos dos clases para solicitar la grabación de audio.

Formato presencial: Al igual que en el formato online, deben crear la armonía y el coro con texto, de manera colaborativa. Puede ser una sola creación a modo curso, o se pueden formar dos grupos. Tonalidad menor a elección. La estructura será: 8 compases coro, 8 compases para la improvisación individual, 8 compases coro, etc.

Dependiendo la cantidad de instrumentos que se tenga a disposición, dependerá el número de integrantes por grupo, considerando que siempre deben tocar la armonía.

Deberán improvisar de manera vocal e instrumental. Esta actividad se puede realizar en una clase si es que son menos de 10 estudiantes, si fueran más, será necesario ocupar dos clases para poder escucharlos a todos.

5. CONCLUSIONES

Para concluir este trabajo se revisará en qué medida se cumplieron los objetivos establecidos.

El objetivo general que contempla la elaboración de una propuesta didáctica que facilite el desarrollo de la habilidad definida como oído armónico en el alumnado de primer año de pedagogía en música o programas afines, se cumple en gran parte, puesto que la elaboración está, pero aún no se puede asegurar que será efectiva.

Con respecto al primer objetivo específico, se establecieron las dificultades en el ámbito del desarrollo del oído armónico observadas en la asignatura de lenguaje musical, en los/las estudiantes de un curso de primer año.

Además, se determinaron los conocimientos previos necesarios para el desarrollo de la propuesta y se crearon ejercicios a modo de apresto.

El diseño de la propuesta contempló la creación y ejecución de ejercicios graduados que estarán a disposición de los estudiantes para el trabajo autónomo mediante una carpeta Drive. También se recopilaron distintos ejemplos en extractos de canciones que permiten facilitar el desarrollo del oído armónico, estos materiales también están disponibles para el alumnado.

Se analizaron distintas estrategias que permitieron mostrar desde distintos ángulos el desarrollo de la propuesta y también se establecieron para el trabajo presencial y no presencial.

Además de esto, tras la revisión bibliográfica y estudios sobre el tema, se reafirma la idea que en existe una necesidad de nuevas propuestas e investigaciones que permitan generar nuevos caminos en la enseñanza auditiva, y sobre todo que estén al servicio del alumnado, y que consideren sus gustos y necesidades actuales.

Es necesario establecer que lo más importante de esta propuesta, radica en la posibilidad de ofrecer una alternativa a la hora de querer trabajar esta habilidad. Por esa razón, se considera que los repertorios y ejemplos que aquí se proponen no son fijos, pueden ser otros. Si alguien quisiera graduar repertorios más

cercanos a su contexto, de mayor utilidad será, pero la idea central es que se requieran nuevas formas, que integren el reconocimiento auditivo de músicas que sean parte del contexto de quienes aprenden y que deben integrar la ejecución, creación e improvisación.

La propuesta, en algunos casos sugiere una cantidad de repeticiones, pero da la libertad de evaluar los tiempos que requiere cada actividad, porque estos dependerán del grupo de personas que la esté realizando, la idea es que se logre un avance del grupo curso y no solo de las/los estudiantes destacadas/os.

En caso de no poder resolver una actividad con eficacia y precisión, se recomienda repetirla. La posibilidad de tener los materiales de manera online y poder trabajar de manera autónoma, permite que las actividades se repitan la cantidad de veces que se requiera.

En caso de que el/la docente prefiera ejecutar los dictados de funciones, se sugiere realizarlos tanto de manera acordal como arpegiada. También, ocupar distintos registros y hacer uso de al menos dos instrumentos armónicos diferentes.

Las tonalidades que se sugieren son para un desarrollo gradual e integral. Será indispensable que las personas puedan tocar todos los acordes mayores y menores en guitarra, piano u otro instrumento armónico. En caso de que no se consiga desarrollar la habilidad instrumental, pero sí la auditiva, se puede sugerir que la ejecución de los repertorios sea en las tonalidades en que el/la estudiante maneja a nivel instrumental. En la medida que se desarrolle la propuesta, el alumnado debe dejar de pensar en los acordes y comenzar a pensar desde la funcionalidad armónica.

Cuando alguna persona no pueda seguir avanzando, se debe revisar en qué estrategia hay complicación. Por ejemplo, en el curso de primer año en que se fue probando la propuesta, una estudiante no podía realizar los ejercicios, porque su manejo en instrumento armónico era muy limitado, en este caso se deben hacer secuencias de acordes adicionales y posteriormente continuar.

Aunque esta propuesta tiene como centro, el desarrollo del oído relativo armónico, se sugiere desarrollar el oído relativo melódico. Se pudo notar, que existían muchas dificultades para tomar la tonalidad cuando se hacían transportes a grados no conjuntos y que en la medida que se ejercitaba, se lograba mejoría.

Como se estableció anteriormente, se fue probando esta propuesta en la asignatura de lenguaje musical en un primer año y se pudo notar que se lograba el desarrollo del oído armónico, pero también desarrollaban mayor agilidad teórica, mejoraban en la ejecución del instrumento armónico, aunque muchas veces se debía solucionar el tipo de acompañamiento que realizarían con determinados repertorios. También mejoraron en la eficiencia para realizar el transporte, y aunque presentaron dificultades melódicas para tomar el tono, en la medida que más lo hacían, lograban establecer alguna técnica para resolverlo.

En la formación profesional recibida en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, se pudo recibir los conocimientos, competencias y habilidades que desarrollan el oído armónico, se consideran aquí las asignaturas de Teoría y Solfeo, Armonía y Ritmo Auditivo. La autora pudo conocer las metodologías utilizadas tanto en la carrera de Composición como en Teoría de la Música. En todas ellas se trabaja desde algún plano la funcionalidad armónica, siendo la metodología de enseñanza bastante similar, lo que cambia son los tiempos de resolución y la dificultad en los contenidos.

Sin embargo, la formación de profesores de música requiere del desarrollo de un perfil completamente diferente al de las carreras de licenciatura en música o

composición, porque el profesorado necesitará una vinculación directa con otros elementos, como la canción, el canto acompañado, la rítmica y el juego (entre tantos otros aspectos).

Además, no se puede desconocer la importancia creciente de la música popular en las últimas décadas, lo que impulsa el diseño de un lenguaje musical más actualizado que responda a las reales necesidades musicales del alumnado.

Para finalizar es necesario insistir en lo importante de desarrollar metodologías que ayuden a los/las estudiantes con más dificultades. Muchas veces existe la sensación que la música solo es posible para algunas personas. Sin embargo, se ha podido comprobar que el aprendizaje es posible, en la medida que se formen puentes para la comprensión y se transiten los caminos hacia verdaderos aprendizajes significativos¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Analogía a Paulo Freire “en el proceso de enseñanza – aprendizaje, el educador debe vincularse con la curiosidad de sus estudiantes y transitar los caminos que ésta lo haga recorrer”. Paulo Freire.

6.BIBLIOGRAFÍA

ARISTIZABAL. 2007. La percepción musical consciente en la educación no formal para niños. Colombia. El artista: revista de investigación en música y artes plásticas. N°4: 83-101

AUSUBEL, D. 1983. Psicología educativa. Un punto de vista cognoscitivo. 2a. ed. México, Ed. Trillas. 623p.

BERGER, P. L. y LUKMANN, T. 2001. La construcción social de la realidad. 17ava ed. Madrid, Amorrortu Editores.

BERRÓN, E. 2016. Iniciación a la educación auditiva desde un contexto tonal en la asignatura de lenguaje musical. Tesis doctoral. Segovia, Universidad de Valladolid. 568p.

BERRÓN, E. 2017. Fundamentos teóricos del oído musical melódico y armónico. Cuadernos de investigación musical, N°3: 96 - 120.

BERRÓN, E. 2018. El sistema musical tonal-armónico: fundamentos teóricos y repercusiones educativas. Cuadernos de investigación musical, N° 5: 118 - 136.

CALVO, A. 2020. La formación del oído musical, el oído absoluto y el oído relativo: Bases y metodologías. Grado en Historia y Ciencias de la Música. Universidad de Granada. España. 16p.

CHEVALLARD, Y. 1998. La transposición didáctica. Del saber sabio al saber enseñado. 3ª ed. AIQUE grupo editor. 28p.

CHILE ELIGE EDUCAR. 2022. 5 cosas que dice Paulo Freire acerca de enseñar y aprender. [en línea] Elige Educar. < <https://eligeeducar.cl/historias-docentes/5-cosas-que-dice-paulo-freire-acerca-de-ensenar-y-aprender>> [consulta: 10 enero 2022].

CONTRERAS, R. 2016. Hacia un concepto amplio de tonalidad. Análisis del lenguaje tonal del repertorio de bandas chilenas de música gitana. Seminario de Título, Universidad de Chile, Santiago. 355p

CUSTODIO, N. y CANO - CAMPOS, M. 2017. Efectos de la música sobre las funciones cognitivas. Lima, Perú. Revista de Neuropsiquiatría N°80: 60- 69.

DE PEDRO CURSÁ, D. 1996. Teoría completa de la música. Ed. Real Musical. Madrid, España. 211p.

DUTTO, S. 2007. El desarrollo del oído armónico a partir de la enseñanza de patrones armónicos presentes en la música popular. En: CONGRESO LATINOAMERICANO de formación académica en música popular. Córdoba, Argentina.

FEO, R. 2010. Orientaciones básicas para el diseño de estrategias didácticas. Revista Tendencias Pedagógicas N°16: 220-236.

FONTELLES, V. 2019. Didáctica de la Música [Tipos, Historia, Metodologías (tipos) y otros apuntes para clase]. PhD-Universitat de Valencia. Facultat de Magisteri / Departament de Didáctica de l'Expressió Musical, Plàstica y Corpora Valencia, España.41p.

GARCÍA, C. 2013. La Prevalencia del Pestalozzi en el entorno educativo del Siglo XXI. Revista Humanismo y Sociedad. Vol. 1: 49-58.

HERRERA, E. 1988. Teoría Musical y Armonía Moderna I, Editorial: Antoni Bosch. Barcelona, España.129p.

HEMSY DE GAINZA, V. 2004. La Educación Musical en el siglo XX. Revista Musical Chilena. N°201:74-81

IBAÑEZ T.2017. Creación, interpretación y audición. Integración estratégica para el aprendizaje de la armonía en estudiantes de interpretación musical. Epistemus – Revista de estudios en música cognición y cultura 5(2):88-97

LLANGA, E. y LÓPEZ, C. 2019. Metodología del docente y el aprendizaje [en línea] Revista Atlante: Cuadernos de Educación y Desarrollo. FEBRERO 2019. <<https://www.eumed.net/rev/atlante/2019/02/docente->

<aprendizaje.html/hdl.handle.net/20.500.11763/atlane1902docente-aprendizaje>> [consulta: 16 de octubre 2021]

LUCATO, M. 2001. El método Kodaly y la formación del profesorado de música [en línea] Revista de la lista electrónica europea de música en la educación. Diciembre <<https://ojs.uv.es/index.php/LEEME/article/view/9725/9161>> [consulta: 19 diciembre 2021].

MACCHIAROLA, V. 2007. Curriculum basado en competencias. Sentidos y críticas. Revista Argentina de Enseñanza de la Ingeniería. Nº14: 39 a 45.

MALBRÁN, S. 2007. El oído de la mente. Teoría Musical y cognición. Ediciones Akal. 76p

MARTÍNEZ, I. et al. 2005. Disponibilidad de categorías conceptuales y perceptuales en el análisis de las funciones armónicas. En: Actas de las I Jornadas de Educación Auditiva. 22 y 23 de septiembre de 2005. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de la Plata. pp 165 - 173.

MARTÍNEZ, F. 2008. La incidencia de la memoria musical en el desarrollo de la competencia auditiva. Magister en Tecnologías de la Información Aplicadas a la Educación. Bogotá, Colombia. Facultad de Artes, Universidad Pedagógica Nacional. 142p.

MARTINEZ, F. 2010. Desarrollo de la competencia auditiva. Propuesta Metodológica, (Pensamiento), (palabra) y obra. [en línea] Bogotá, Colombia. Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Artes. pp 90 - 105. <<https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/541/527>> [consulta: 9 de julio de octubre 2021]

MARTÍNEZ I. 2010. El desarrollo de la audición armónica en las clases de audioperceptiva: implicancias musicológicas, psicológicas y pedagógicas para su estudio. En: SEGUNDA JORNADA de desarrollo auditivo en la formación del músico profesional. La Plata, UNLP.

MINEDUC. 2021. Marco para la buena enseñanza. Estándares de la profesión docente. [en línea] <<https://estandaresdocentes.mineduc.cl/>> [consulta: diciembre de 2021]

NAVARRO, J. 2017. Pautas para la aplicación de métodos de enseñanza musical desde un enfoque constructivista. REDIE. Revista Electrónica de Investigación Educativa, vol. 19, núm. 3:143-157

NETTLES, B. Traducido al español por ACUÑA, H. 1987. Harmony 1. Berklee College of Music. EE. UU. 63p.

ORTIZ, D. 2015. El constructivismo como teoría y método de enseñanza. Sophia, Colección de Filosofía de la Educación, núm. 19:93-110.

OTORRINOLARINGOLOGÍA PARA médicos generales. 2020. Por Antonia Lagos "et al". Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile. 239p.

PAPALIA, D. E., WENDKOS, S., y DUSKIN, R. (2009). Psicología del desarrollo: De la infancia a la adolescencia. 11a. ed. Editorial McGraw Hill. México.

PISTON, W. 1998. Armonía. 5ta ed. Span Press Universitaria. New York: W.W. Norton

RANDEL, D. M. 1999. Diccionario Harvard de Música. Editorial Diana. México. 559p.

RIMSKY-KORSAKOV, N. 1997. Tratado práctico de armonía. 13ava edición. Buenos Aires, Ricordi Americana. 158p

SAÉZ, J. M. 2018. Estilos de aprendizaje y métodos de enseñanza. [en línea] Universidad Nacional de Educación a distancia. <www.uned.es/publicaciones>. [consultado 13 diciembre 2021]

SALAZAR, E. 2016. El entrenamiento auditivo para el aprendizaje significativo de la lectura y escritura musical. Revista Ciencias de la Educación, nro. 48(16): pp 293 - 308.

SCHOENBERG, A. 1974. Tratado de Armonía. Madrid, España. Real Musical Editores.501p,

SHIFRES, F. 2010. Ejecución musical y desarrollo del oído: lectura y otras modalidades de ejecución en las propuestas audio perceptivas. En: SEGUNDA JORNADA de desarrollo auditivo en la formación del músico profesional. La Plata, UNLP.

SHIFRES, F. y BURCET, M. 2012. ¿Escuchar los intervalos? Medición vs. Experiencia. En: II SEMINARIO SOBRE Adquisición y Desarrollo del Lenguaje Musical en la Enseñanza Formal de la Música. Buenos Aires, UNLP y la Tecnicatura en Música Popular.

TIZÓN, M. y VELA, M. 2019. Cifrado y funcionalidad en la armonía tonal: una propuesta para el aula. [en línea] Artes La Revista, 17(24): 78–100. <<https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/340445>> [consultado: diciembre 2021]

TRALLERO, C. 2008. El oído musical. Barcelona, Universidad de Barcelona. 43p.

VERA, A. 1993. El oído absoluto. Aprendizaje. Estudios de Psicología N°49:121-126.

WILLEMS, E. 1940. L'Oreille Musicale. La Preparation auditive de l'enfant. Traducción Medina, M. 2001. El oído musical. La preparación auditiva del niño. Paidós Educador. Barcelona, España. 176p.

WILLIAMS, A. 1984. Teoría de la música. Editorial La Quena. Buenos Aires: La Quena.

YOUTUBE. Actualización cada 15 minutos. Tendencias musicales [en línea] <<https://charts.youtube.com/?hl=es>> [consulta: 09 julio 2021].

ANEXOS

Materiales adicionales en carpeta Drive:

<<https://drive.google.com/drive/folders/1BCKt2jhQpHPZMoYsrvMLRQa2KZw42Hpj?usp=sharing>>

- Cuestionario aplicado a docentes.
- Archivo con los enlaces a YouTube de todos los ejemplos de repertorio.
- Instrumento de recogida de datos de sugerencias del estudiantado.
- Carpeta con los audios de ejemplos de repertorio
- Carpeta con los dictados de funciones armónicas y pistas de audio para la improvisación.
- Letra de la canción “Lejos del Amor”
- Guía para el alumnado para el desarrollo de la propuesta de manera autónoma.

