



**USAC**  
TRICENTENARIA  
Universidad de San Carlos de Guatemala

ES  
**ARTE**  
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE

**UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA  
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE  
LICENCIATURA EN MÚSICA  
CON ESPECIALIZACIÓN EN PIANO**

**TESIS**

**GUÍA ELEMENTAL PARA EL APRENDIZAJE DEL LENGUAJE  
MUSICAL, DIRIGIDA A LOS ESTUDIANTES DEL CURSO  
PROPEDÉUTICO DE LA LICENCIATURA EN MÚSICA DE LA  
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE SAN  
CARLOS DE GUATEMALA.**

**Presentada por**

**Samuel Jonatán Pinto Castañeda**

**NUEVA GUATEMALA DE LA ASUNCIÓN  
GUATEMALA, C. A. OCTUBRE 2017**

UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA  
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE

CONSEJO DIRECTIVO

Presidente

Dr. Byron Alfredo Rabé Rendón

Directora

Licda. María Mercedes Fuentes Chur

Secretaria

Msc. Sandra Verónica Collado Leonardo

Dirección General de Extensión Universitaria

Ing. Álvaro Amílcar Folgar Portillo

Decano de la Facultad de Humanidades

Lic. Walter Ramiro Mazariegos Biolis

Representante de egresados

Lic. Wilfredo Roderico González Gaitán

Representante estudiantil

Br. Adan Marcelo Solares Barrera

Tribunal Examinador

Lic. Ernesto Eugenio Calderón

Lic. Heber Misael Morales Vargas

Lic. Pedro Lázaro Pérez Suárez

Lic. Guillermo Vinicio Quezada Monzón

Asesor de tesis

Lic. Luis Rodolfo Jerónimo Guzmán Velásquez



**USAC**  
TRICENTENARIA  
Universidad de San Carlos de Guatemala  
Escuela Superior de Arte

Guatemala, 06 de septiembre de 2017

Licenciada  
María Mercedes Fuentes  
Directora  
Escuela Superior de Arte  
Universidad de San Carlos de Guatemala

Respetable Directora

Respetuosamente nos dirigimos a usted para informarle que cumplió con el proceso de revisión del proyecto de graduación titulado **“Guía elemental para el aprendizaje del lenguaje musical, dirigida a los estudiantes del curso propedéutico de la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala.”**

Presentada por el estudiante Samuel Jonatán Pinto Castañeda. Carné 2008 21468. De la Licenciatura en Música con Especialización en Piano. Que consideramos aprobado, para continuar con los trámites correspondientes.

Sin otro particular, nos suscribimos atentamente,

“ID Y ENSEÑAD A TODOS”

Lic. Luis Rodolfo Jerónimo Guzmán Velásquez  
Asesor

Lic. Ernesto Eugenio Calderón  
Revisor

Lic. Heber Misael Morales Vargas  
Revisor



## DEDICATORIA

**A Dios**

Por darle sentido a mi vida, darme su gracia, sus cuidados y su provisión para alcanzar esta meta.

**A mi padre y a mi madre**

**Samuel Pinto y Alma Castañeda de Pinto**, por ser mis ejemplos a seguir, darme su amor y apoyo incondicional.

**A mi hermana y mi cuñado**

**Samy Pinto y René Alvarado**, por brindarme su ayuda y colaboración en todo momento.

**A mi prometida**

**Maroní Ramírez**, por creer en mí, darme su amor, comprensión y ánimo para seguir adelante.

**A mis tíos**

**David Hamm y Yolanda Castañeda de Hamm**, por motivarme siempre para obtener mi título profesional.

**A mi equipo de trabajo en “Centro Musical Base”**

**Oseas Sánchez, Carlos Luis Hernández, Carol Linares, Stiven Beltetón, Rina Ramírez, Sharon Acosta, Douglas Aroche, Heber Ramírez, Gerson Franco, Bridget Morataya y Maroní Ramírez**, por su diligencia, honradez y comprensión durante mi tiempo de estudio.

**A mi iglesia**

**El Tabernáculo Evangélico “Amigos”**,  
por brindarme fortaleza espiritual,  
motivación y apoyo moral.

**A mi asesor**

**Lic. Luis Rodolfo Jerónimo Guzmán Velásquez**, por brindarme su amistad y hacer todo lo posible por impulsar mi carrera.

**A mis amigos**

**Betzy Simaj, Gerber Del Cid y Daniel De León**, por compartir conmigo tantos momentos especiales y proveerme todo tipo de ayuda cuando la he necesitado.

**Al Licenciado**

**Ernesto Calderón**, por compartir sus conocimientos y realizar un trabajo ejemplar como docente durante mi carrera.

**A la Licenciada**

**Luisa María Velásquez**, por su gran aporte y profesionalismo en la supervisión de la creación, desarrollo y presentación de este material.

**A la Directora**

**Licda. María Mercedes Fuentes**, por su interés en la funcionalidad de los procesos necesarios para alcanzar esta meta.

**A la Universidad de San Carlos**

Por ser mi casa de estudios.

**A la Escuela Superior de Arte**

Por proveer la estructura para la profesionalización del artista.

Los criterios vertidos en la presente tesis  
son responsabilidad exclusiva del autor

## ÍNDICE GENERAL

I. INTRODUCCIÓN .....	1
1.1 Propedéutico .....	8
1.2 Prueba de conocimientos básicos.....	8
1.3 Prueba específica de primer ingreso de la Licenciatura en Música .....	9
1.4 Materiales Didácticos.....	10
1.4.1 Guía didáctica.....	10
1.4.2 Nivel Elemental .....	12
1.5 Lenguaje Musical.....	12
1.5.1 Entrenamiento Auditivo .....	16
1.5.2 Canto Dado.....	17
1.5.3 Dictado Rítmico.....	17
1.5.4 Dictado Melódico .....	18
1.5.5 Dictado Armónico .....	18
II. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....	19
2.1 Objetivos .....	19
2.1.1 Objetivo general .....	20
2.1.2 Objetivos específicos.....	20
2.2 Definición de elementos de estudio .....	20
2.2.1 Conceptualización de elementos de estudio .....	20
2.2.2 Definición operacional elementos de estudio.....	21
2.3 Alcances y límites .....	23
2.4 Aportes.....	23
III. MÉTODO .....	25
3.1 Unidades de análisis.....	25

3.2 Instrumentos.....	26
3.3 Procedimiento .....	26
3.4 Tipo de investigación.....	28
IV. RESULTADOS .....	29
4.1 Listas de Cotejo .....	29
4.2 Fichas Bibliográficas .....	35
V. CONCLUSIONES.....	51
VI. RECOMENDACIONES .....	53
VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	55
APÉNDICES .....	61
ANEXOS .....	69

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1	
Notación alfabética (Vilar, 2010) .....	14
Tabla 2	
Notación alfabética en la armonía (Vilar, 2010).....	15
Tabla 3	
Lista de cotejo uno .....	30
Tabla 4	
Lista de cotejo dos.....	31
Tabla 5	
Lista de cotejo tres .....	32
Tabla 6	
Lista de cotejo cuatro .....	33
Tabla 7	
Lista de cotejo cinco.....	34
Tabla 8	
Conjunto de fichas bibliográficas .....	36

## RESUMEN

La presente investigación surge como respuesta a la interrogante: ¿De qué manera se puede proveer los conocimientos básicos del lenguaje musical a los estudiantes de primer ingreso de la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte de la USAC, para su comprensión y aplicación en la prueba específica de primer ingreso? El objetivo ha sido crear una propuesta metodológica para la enseñanza del lenguaje musical adecuada a las necesidades del curso propedéutico de la Licenciatura en Música.

Se utilizó un método de investigación bibliográfico denominado análisis documental por medio del cual se generaron listas de cotejo y fichas bibliográficas sobre las unidades de análisis, ordenadas según los siguientes elementos de estudio: curso propedéutico, lectura melódica, lectura rítmica, armonía y entrenamiento auditivo. Con los resultados obtenidos se procedió a crear la *guía elemental para el aprendizaje del lenguaje musical*.

## I. INTRODUCCIÓN

El curso propedéutico de la Licenciatura en Música carece actualmente de un material especializado en preparar a los alumnos de nuevo ingreso para que adquieran los conocimientos necesarios que incluye el perfil ideal del estudiante de dicha carrera. Con esta investigación se buscó crear una guía para el maestro y una guía para el estudiante, en las cuales se incluyera el contenido teórico y práctico necesario para desarrollar las habilidades requeridas en el estudio de la Licenciatura en Música. Los temas objeto de estudio fueron los mismos que se solicitan al estudiante en la prueba específica de admisión, siendo estos: lectura rítmica, lectura melódica, armonía y entrenamiento auditivo. La guía para el maestro incluye la teoría y documentación necesaria que sustente el curso y la guía para el estudiante incluye ejercicios que ayuden a la comprensión y aplicación de la teoría musical. También se dosificó el contenido de acuerdo al tiempo sugerido durante el cual se debe impartir el curso propedéutico.

En la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala –USAC– se hace necesario un conocimiento básico del lenguaje musical que sea común a todos los estudiantes de primer ingreso, para lograr un alto desarrollo académico y óptimos resultados en los egresados de dicha carrera. Por esta razón, el curso propedéutico desempeña un papel importante en la formación de los futuros licenciados en música.

Con este proyecto se buscó proveer de ese conocimiento básico del lenguaje musical a los aspirantes a la carrera, de forma organizada y dosificada, de manera que los que desconocen el tema, tengan un tiempo de nivelación para poder comprender el programa de cursos de la carrera. También, por medio de este proceso, será accesible para los catedráticos de la Licenciatura en Música, alcanzar los objetivos curriculares propuestos, ya que no deberán invertir tiempo en enseñar temas que deberían de haber sido comprendidos por los estudiantes de primer ingreso. Por último, se procuró también elevar el nivel académico de la carrera, permitiendo llegar a temas avanzados y complejos en menor tiempo, por compartir un fundamento en los aspectos básicos del lenguaje musical.

Se tuvo como objetivo principal proveer los conocimientos del lenguaje musical necesarios para aprobar el examen específico de admisión de la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte de la USAC.

Se toman como referente a esta investigación, los siguientes textos: En primer término, la obra titulada *Armonía Popular Moderna* (Cheul, 2010), tiene por objetivo que un alumno, ya sea de educación media o de primer año de Universidad, pueda conocer y dominar los diferentes conceptos involucrados en la armonía popular moderna. El autor basó su investigación en sus veinte años de experiencia docente en distintas instituciones musicales de Chile. El proyecto fue realizado en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, en Chile.

A través del estudio de esta obra se concluye que conocer los principios básicos de la armonía, es requisito para toda persona que desee estudiar y comprender la música a un nivel académico y que la armonía popular moderna, aunque parece sencilla, requiere de la correcta comprensión de los principios de la armonía clásica para su adecuada aplicación en la interpretación y composición de música popular.

La práctica y realización de los ejercicios de los principios teóricos de la armonía popular son de gran importancia para el aprendizaje efectivo del estudiante, que debe realizarlos y completarlos para comprender el contenido de la obra.

La creatividad es un elemento sumamente importante para todo músico. El lenguaje musical debe ser utilizado para plasmar las ideas que la mente genere y los músicos no deben descuidar la creatividad, sino cultivarla al lado del estudio sistemático del lenguaje musical.

Como segundo referente se analizó la investigación titulada *Ejercicios para la Enseñanza de la Lectura Musical en el Aula del Preescolar*, la que tiene como objetivo principal abrir un espacio que permita fortalecer el desempeño de los docentes en el aula de preescolar, a través de ejercicios que faciliten el desarrollo de competencias en el manejo de la lectura musical de los niños/as en esta fase. (Estévez, 2007).

Esta investigación de tipo documental ha sido diseñada para las aulas de la fase preescolar en Venezuela. Es por ello que la recolección de datos se basó en la investigación documental de publicaciones especializadas, textos, métodos musicales y tesis de grado, entre otros; como también la recopilación de ejercicios musicales de distintos pedagogos musicales. (Estévez, 2007). Todo el proyecto se llevó a cabo bajo la supervisión de la Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela.

El contenido de esta investigación sugiere efectos importantes de la música en el desarrollo integral del niño. Las investigaciones neurocientíficas acerca de la interacción entre la música y el cerebro han comprobado que el entrenamiento musical en edades iniciales es conveniente para el desarrollo del cerebro, ya que a través de él se maduran funciones cognitivas superiores, tales como

la memoria verbal, razonamiento témporo-espacial, razonamiento lógico-matemático y aprendizaje lingüístico, entre otras. (Estévez, 2007).

Al enseñar la música, se está respondiendo a dos fines primordiales: primero se persigue la formación integral del alumno que asiste a un proceso general de educación y también, se permite incrementar aptitudes específicas e interés por la música. (Estévez, 2007). La educación musical se presenta como una de las experiencias fundamentales para el desarrollo óptimo del estudiante, por lo que es recomendable que los profesionales de la docencia la conceptualicen como una herramienta generadora del proceso de enseñanza-aprendizaje integral y no sólo como medio de esparcimiento y adorno de festivales escolares.

El autor (Estévez, 2007) recomienda utilizar los ejercicios descritos en esta investigación de forma gradual y progresiva. También se da libertad al profesional para que realice las modificaciones y adaptaciones que crea convenientes a fin de poder satisfacer las necesidades del grupo con que se encuentra trabajando.

En tercera instancia se evaluó la obra *Armonía I*, que tiene por objetivo enseñar los principios básicos de la armonía clásica. (Lárez, 2010). La clasificación de intervalos, la forma de enlazar acordes, movimiento de voces y cadencias, entre otros. También muestra y explica de manera efectiva temas avanzados como los acordes de séptima, notas extrañas a la armonía y modulaciones.

Según el redactor del prólogo de la obra, el maestro Blas Emilio Atehortúa, (Lárez, 2010) este trabajo es resultado de una gran experiencia docente de muchos años, así como de una continua investigación, de tal forma que lo expuesto, ya ha sido probado, practicado y confirmado. Esta investigación se llevó a cabo en la Universidad Nacional Experimental de las Artes, Caracas, Venezuela.

Por medio del estudio de esta obra se hace posible que el estudioso en música y el creador artístico pueda imprimir su propio estilo en la composición y puedan aprovechar al máximo la exploración de los campos sonoros. (Lárez, 2010).

Para poder comprender, interpretar o analizar una composición musical formal, es necesario el conocimiento de los elementos básicos de la armonía y teoría musical en general. Pero para adquirir dicho conocimiento se debe dedicar un largo período de tiempo para aprender de los ejemplos y ejercicios desplegados a lo largo de esta investigación.

El estudio de los principios de la armonía debe ser a un ritmo paciente y constante. Para obtener óptimos resultados es necesario que el lector esté plenamente seguro de haber comprendido cada tema para poder avanzar al siguiente; los ejercicios son de carácter obligatorio. Para generar aportes en la amplia corriente de creación musical en la actualidad, es de suma importancia, aprender todos los principios que rigen la armonía y poder aplicarlos de la manera adecuada al momento de creación o análisis de una obra.

Se sugiere una amplia bibliografía adicional al final de esta investigación, para enriquecer los temas tratados y así lograr una comprensión aún más completa y una mayor versatilidad en su aplicación. (Lárez, 2010).

El libro *Teoría Musical I*, se toma como cuarto referente a esta investigación. En dicha obra se pretende proveer los conocimientos necesarios para resolver de manera correcta los cuestionarios de los cursos de primero a tercero, de la asignatura «Solfeo y Teoría de la Música» del Conservatorio Superior de Música de Valencia. (Segui, 1975).

Por su carácter y enfoque didáctico, esta obra se caracteriza por estar basada en el curso de solfeo del Conservatorio Superior de Música de Valencia. La información proporcionada está fundamentada en años de experiencia didáctica dentro de dicho Conservatorio por parte del maestro Segui y su grupo de alumnos en generaciones previas al año 1975, fecha de publicación de esta obra. La dosificación y organización del contenido de este libro en tres cursos y un promedio de diez lecciones en cada curso, es una estrategia altamente efectiva para la comprensión de la información proporcionada sobre los principios de la teoría musical.

El programa de los cursos de primero, segundo y tercero de *Solfeo y Teoría de la Música* del Conservatorio Superior de Música de Valencia es muy similar al contenido sugerido para el curso propedéutico de la Escuela Superior de Arte de la USAC, específicamente en el área de lectura melódica.

Un aspecto muy importante a señalar en esta obra, es el glosario de términos musicales al final de cada serie de lecciones. Un glosario es una herramienta muy útil para el estudiante y una forma de alcanzar mejores resultados en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Los ejemplos que se proporcionen en el material didáctico de cualquier libro de texto de una institución formal deben ser claros para todo estudiante. En algunas lecciones de esta obra, se incluyen ejemplos poco comprensibles y altamente complejos para un estudiante que inicia en la

carrera musical, por lo cual, se debe tener cuidado de no incurrir en la misma problemática a la hora de crear un curso propedéutico.

En quinto lugar, la obra *Audición Musical Activa. Libro del Maestro y Libro del Alumno*, tiene como objetivo principal promover el gusto por la música en los oyentes a través de una práctica regular de las audiciones musicales en las escuelas, realizadas de una manera viva y activa. (Wuytack & Palheiros, 1996).

Este material es el resultado de un estudio sistemático de la enseñanza de la audición realizado por Wuytack y Palheiros (1996) a lo largo de varios años. Después de innumerables experiencias con alumnos y profesores, los autores desarrollaron un sistema de apoyo a la enseñanza de la audición dirigida a alumnos sin experiencia en la interpretación musical, que se basa en la visualización de un esquema de la música llamado musicograma. (Wuytack & Palheiros, 1996). La información fue organizada e impresa en Porto, Portugal.

La audición musical activa practicada de forma regular genera un público que valora las obras musicales y todo trabajo realizado por los músicos, de la misma manera que lo haría un público en la que la totalidad de los oyentes fueran músicos. Oír y, sobre todo, aprender a oír, es fundamental para poder comprender y apreciar la música. (Wuytack & Palheiros, 1996). Las obras seleccionadas para este proyecto representan el alto grado de complejidad y desarrollo de las composiciones musicales, e introducen al oyente al fascinante mundo de la música.

Una práctica periódica de la audición musical activa utilizando obras de los grandes maestros, sin duda elevará el conocimiento musical de una persona, una familia, una sociedad y un país. Es necesario implementar a nivel gubernamental, programas de audición musical activa, para cambiar los hábitos auditivos de la sociedad para un desarrollo integral del país.

La sexta obra referente a esta investigación es la *Guía Modular de la Asignatura de Matemática Segundo Básico, con la Metodología de la Alternancia para los Núcleos Familiares Educativos para el Desarrollo (NUFED)* desarrollada en Chiquimula, Guatemala, tuvo como objetivo principal facilitar el aprendizaje de Matemática Segundo Básico para los Técnicos Docentes y estudiantes de los Centros NUFED (Núcleos Familiares Educativos para el Desarrollo), con la ayuda de material adecuado para fortalecer la metodología de la «alternancia» y entre sus objetivos específicos incluyó la elaboración de una *Guía Modular de Matemática Segundo Básico*. (España, 2012). Dicha investigación incluyó la capacitación a los Técnicos Docentes de los centros NUFED (Núcleos Familiares Educativos para el Desarrollo) en el uso de las Guías Modulares de

Matemática Segundo Básico con la Metodología de la Alternancia. Con esto se buscó comprobar que si se elabora material orientador de matemática de segundo básico con la metodología adecuada para el programa NUFED entonces se hará efectivo el proceso enseñanza aprendizaje en dicho programa.

Al finalizar el trabajo de investigación, se presentó dicha guía y es la que en la actualidad se utiliza en los centros NUFED. Este trabajo de investigación se relaciona, en gran manera con la presente propuesta ya que concluye con que se obtendrá mejores resultados en el proceso de enseñanza-aprendizaje al tener una guía específica sobre el tema en cuestión y organiza los contenidos de forma dosificada para que se logre una mayor comprensión por parte del estudiante. A la vez se recomienda su implementación y utilización continua en los centros a los cuales está dirigida la obra, para lograr los resultados deseados.

En séptimo lugar entre los antecedentes de esta investigación se encuentra la *Guía Modular de Idioma Español de Segundo Básico Aplicando la Metodología de la Alternancia para el Programa Núcleos Familiares Educativos para el Desarrollo – NUFED – de la Dirección General de Educación Extraescolar – DIGEEX- del Departamento de Chiquimula*, (Lemus, 2010). Esta obra señala la carencia de recursos didácticos en los centros educativos de Guatemala, que brinden ayuda a los técnicos-docentes. Se tiene como finalidad facilitar el proceso de enseñanza-aprendizaje en dicha área. Esta guía está conformada por cuatro áreas fundamentales en el estudio del Idioma Español: literatura, lingüística, ortografía y técnicas de estudio; cada contenido presenta una hora de ejercicios con el fin de ayudar al técnico al de impartir su clase; además está basada en temas generadores que se adaptan a los contenidos propios de la materia con el objetivo de lograr un aprendizaje integral. Dicha guía posee un formato similar al que se desarrolló en la presente investigación.

La muestra utilizada en la guía modular de Idioma Español de segundo básico fueron los técnicos-docentes y los estudiantes del Programa Núcleos Familiares Educativos para el Desarrollo – NUFED – de la Dirección General de Educación Extraescolar – DIGEEX- del Departamento de Chiquimula. Entre sus conclusiones destaca la productividad de la Guía en los salones NUFED, tanto para los técnicos-docentes como para los estudiantes, debido a que incluye actividades apropiadas para fijar el contenido visto. Recomienda poner en práctica las actividades sugeridas y aplicar correctamente la metodología de la alternancia que rige al programa NUFED.

Como octavo antecedente se toma la investigación de formato y objetivo didáctico similar, *Guía Modular de Ciencias Naturales de Segundo Básico Aplicando la Metodología de la Alternancia para el Programa Núcleos Familiares Educativos para el Desarrollo – NUFED- de la Dirección General de Educación Extraescolar –DIGEEX- del Departamento de Chiquimula*, (Ortiz, 2011). Dicha obra tiene como objetivo principal producir material de apoyo para los técnicos-docentes de Ciencias Naturales de Segundo Básico y socializar el uso, estructuración y aplicación de dicha guía. Se tomó como muestra a los estudiantes del programa NUFED en el departamento de Chiquimula. Se concluye con que las guías modulares y recursos similares son necesarios para un mejor rendimiento académico por parte de los estudiantes y recomienda que la Dirección General de Educación Extraescolar proporcione el material a todos los centros para los que fue dirigida. Se hace notar el apoyo indispensable por parte de las autoridades superiores en distribuir y aplicar el material, para el éxito de proyectos con enfoque didáctico.

El *Método de Solfeo Rítmico y Estudio de las Claves de Sol, Fa y Do* (Guerra, 2002) se analizó como novena obra referente a la presente investigación. Este método busca que el estudiante aprenda a leer primero el ritmo para desarrollar la sensación de tiempo dentro del compás, luego que aprenda a leer las notas por su nombre en el pentagrama sin entonarlas, para lograr el desarrollo de su percepción auditiva por medio de ejercicios rítmicos-melódicos. Su investigación está fundamentada en más de treinta años de experiencia como profesor de solfeo en el Conservatorio Nacional de Música de Guatemala. Señala la importancia de los aportes del docente en las áreas de creatividad e imaginación en el solfeo rítmico. Concluye con la importancia de integrar el aprendizaje sistemático de la ubicación de las notas en el pentagrama, ejercicios de lectura rítmica, conocimiento de las diferentes claves y dictados rítmicos y melódicos. Recomienda hacer uso del material de manera progresiva, iniciando el aprendizaje en el grado elemental, hasta llegar a los grados superiores donde se entrelaza la lectura rítmica avanzada con el reconocimiento de notas en las diferentes claves.

En última instancia entre los antecedentes, la obra *Armonía para Hoy* (Astor, 2013) establece que el objetivo principal del estudio de la armonía debe ser desarrollar la habilidad de aplicar los recursos armónicos en la elaboración de arreglos y en la composición de formas musicales sencillas, que preparen para futuros retos en el estudio de la composición libre. Como objetivos específicos se tiene también: armonizar melodías originalmente utilizando con eficiencia los recursos de la tonalidad, comprender los diversos procesos de conducción de voces y familiarizar

al estudiante con los procesos armónicos a través de herramientas de análisis musical. Este texto está destinado a los cursantes de armonía en conservatorios y universidades venezolanas, así como para los cursantes de las asignaturas Lectura Musical IV y V, y Análisis Musical en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela.

El estudio de la armonía debe realizarse desde una perspectiva tradicional académica y desde una perspectiva popular moderna, valorando los aportes de cada una de ellas por igual. La meta final del estudiante debe ser el desarrollo de la creatividad por medio de los recursos que brinda el conocimiento de las reglas de la armonía tradicional y la libertad de la armonía popular moderna.

Astor (2013) recomienda realizar un análisis armónico de una obra musical para una adecuada comprensión y para futuras aplicaciones en composiciones. También es necesario realizar el proceso de entrenamiento auditivo por medio de dictados rítmicos, melódicos y armónicos, para poder reconocer y aplicar correctamente los procesos armónicos y las formas musicales.

## **1.1 Propedéutico**

Es un modo de introducción que aporta fundamentos teóricos y prácticos imprescindibles para la comprensión ulterior de lo que se desarrollará con profundidad y mayor extensión en el desarrollo de la carrera. El conocimiento propedéutico, si se asume que es un conocimiento previo a otro más avanzado, permite adquirir el saber necesario para ingresar a un campo específico de conocimiento. Corporación Unificada Nacional de Educación Superior –CUN– (2016). Los cursos propedéuticos son muy comunes en los establecimientos de educación superior, previamente a la iniciación de estudios de pregrado, y post grado como maestrías, especializaciones y doctorados.

## **1.2 Prueba de conocimientos básicos**

Tiene como objetivo medir las capacidades aptitudinales de los aspirantes a la Universidad. En algunas universidades es un requisito previo al Curso de Inducción. Debe especificarse entonces que la prueba de conocimientos básicos no es un examen de conocimientos específicos y a través de éste se busca lograr un primer parámetro de

medición acerca de las capacidades generales que un estudiante universitario debe poseer. (UPS, 2016).

El Consejo Superior Universitario en el Punto NOVENO del Acta No. 38-99 de fecha 22 de noviembre de 1999, acordó establecer las pruebas de ubicación y los cursos de nivelación en la Universidad de San Carlos de Guatemala, con aplicación general a partir del año 2001, de acuerdo a las particularidades de cada unidad académica. (DIGED, 2015).

La Dirección General de Docencia, a través del Sistema de Ubicación y Nivelación - SUN-, administra las Pruebas de Conocimientos Básicos que son los instrumentos que se utilizan para ubicar a los aspirantes a ingresar a la USAC de acuerdo a su nivel académico en las asignaturas básicas de Biología, Física, Lenguaje, Matemática y Química. Tales pruebas son uno de los requisitos que tienen que cumplir todos los aspirantes a ingresar a cualquiera de las unidades académicas que conforman la Universidad de San Carlos de Guatemala. (DIGED, 2015).

### **1.3 Prueba específica de primer ingreso en la Licenciatura en Música**

Una prueba específica de primer ingreso es el instrumento de evaluación que mide exclusivamente conocimientos, aptitudes, habilidades y destrezas específicas, requeridas por cada unidad académica de acuerdo a los perfiles de las carreras. Corresponde al paso siguiente después de obtener resultado Satisfactorio en la Prueba de Conocimientos Básicos. (DIGED, 2015).

La prueba específica de primer ingreso de la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala, es la evaluación que tiene como objetivo que el estudiante demuestre conocimiento del lenguaje musical a un nivel que corresponda a las exigencias del programa de estudios de la carrera de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

La parte teórica de esta prueba incluyen aspectos como armonización de melodías, reconocimiento de notas en las diferentes claves, dictados rítmicos, melódicos y armónicos. En la parte práctica se evalúan aspectos técnicos y de interpretación del instrumento elegido.

## **1.4 Materiales Didácticos**

A estos también se les llama auxiliares didácticos, cumplen un importante papel en el proceso de enseñanza aprendizaje. Son empleados por los docentes e instructores en la planeación didáctica de sus cursos, como vehículos y soportes para la transmisión de mensajes educativos. Los contenidos de la materia son presentados a los alumnos en diferentes formatos, en forma atractiva en ciertos momentos clave de la instrucción. Estos materiales didácticos (impresos, audiovisuales, digitales, multimedia) se diseñan siempre tomando en cuenta el público al que van dirigidos, y tienen fundamentos psicológicos, pedagógicos y comunicacionales.

Según Careaga (1999) tienen funciones importantes como: motivar al estudiante para el aprendizaje, introducir un tema, ordenar y sintetizar la información, llamar la atención del alumno sobre un concepto y reforzar los conocimientos.

### **1.4.1 Guía didáctica**

Las guías didácticas son una forma de ayuda a los técnicos, docentes e instructores para implementar su material de apoyo y así reforzar sus comunicaciones y expresiones sobre un tema determinado. (Ortiz, 2011).

Por su parte Córdova (2011) dice que es un documento formal donde se concentra información y que está al alcance del personal. Sirve como herramienta, para lograr los objetivos organizacionales y curriculares. Los manuales son la base de una correcta organización y programación para la realización de actividades.

Su propósito es orientar el estudio, acercando a los procesos cognitivos del alumno el material didáctico, con el fin de que pueda trabajarlos de manera autónoma. (García, 2002). Constituye un instrumento fundamental para la organización del trabajo del alumno y su objetivo es recoger todas las orientaciones necesarias que le permitan al estudiante integrar los elementos didácticos para el estudio de la asignatura. (Marín, 1999).

#### **1.4.1.1 Guía para el alumno**

Funciona como texto articulador de recursos múltiples. Cuenta con un mapa, tabla o índice de contenidos, el cual se concibe como una herramienta que permite ver el panorama global del curso y de sus partes, las secuencias con los temas y el uso de otros recursos involucrados, así como los aspectos relevantes de cada tema. (Zubileta, 2007).

Es un material que ha sido diseñado específicamente para guiar el trabajo que realizan los estudiantes en el salón de clases. Según la Coordinación Nacional de Telesecundaria (2006) por medio del desarrollo de diversas actividades orientadas a la búsqueda de información, la ejercitación y la evaluación, el estudiante descubrirá la mejor manera para aprender a aprender, con lo que irá construyendo su particular estrategia de aprendizaje.

En este documento se hace una explicación detallada del programa de estudio, así como de su estructura, uso y niveles de contenido. Se muestran también el tipo de actividades y tareas que encontrará, la forma de evaluación y algunas estrategias de estudio útiles. (UNAM, 2011).

#### **1.4.1.2 Guía para el maestro**

Reproduce en formato reducido, las secuencias de la guía para el alumno, con orientaciones didácticas concretas, además de ofrecer recursos y formas alternativas de abordar los contenidos. (Zubileta, 2007).

Es un documento en el que se especifica todos los aspectos relevantes de una titulación universitaria o asignatura. Aparecen descritos los objetivos, el programa, la bibliografía, las actividades académicas y los métodos de evaluación. (Martín, 2010).

### 1.4.2 Nivel Elemental

La utilización de este término tiene que ver con fenómenos, situaciones o cosas que se consideran fundamentales en el espacio y tiempo en el que suceden, por lo cual no se puede prescindir de ellos como sí se puede hacer con elementos que son secundarios. Es lo referente a los principios de una ciencia o arte. (RAE, 2001). Para los fines de esta investigación se comprende como el nivel inicial de conocimiento necesario para comprender los aspectos técnicos y teóricos del programa de estudios de la Licenciatura en música. Este nivel fue el enfoque de la guía didáctica que se creó.

### 1.5 Lenguaje Musical

El Lenguaje Musical, se define como el estudio teórico-práctico de los elementos musicales necesarios para la lectura e interpretación musical de forma comprensiva. (Open Course Ware, 2008). Los elementos esenciales de la música, la melodía, armonía y ritmo, son plasmados de alguna manera en la que puedan visualizarse, comprenderse e interpretarse por medio de símbolos cuyo significado ha sido debidamente socializado a través de los años. El lenguaje musical es un término amplio que engloba el estudio de las cualidades o elementos que forman la música. En ocasiones los términos «lenguaje musical» y «solfeo» son utilizados como sinónimos, pero el solfeo no es más que una parte del lenguaje musical que se dedica a la lectura, entonación y la escritura de la música. La música es un lenguaje con sus normas, y como tal, se puede estudiar de forma sistematizada. (INTEF, 2017). Los elementos que constituyen el lenguaje musical son: ritmo, melodía, armonía, textura, forma, expresión y movimiento. (Camino, 2010). Y se consideran los siguientes elementos:

- ✓ **Lectura Rítmica:** Es la habilidad de reconocer las figuras musicales: redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa, semifusa y sus respectivos silencios; e interpretar cada una con su respectiva duración, siguiendo las especificaciones de tiempo dadas por el compositor. Para alcanzar este objetivo se deben conocer,

comprender y aplicar los conceptos de: pulso, tempo, compás, métrica y subdivisión. (Salgar, 2010).

Giménez (2012) dice que para una efectiva lectura rítmica, el músico decodifica en información útil los estímulos visuales de la notación musical, busca relaciones de esa información con la información almacenada en sus esquemas de conocimiento y, en caso de existir relaciones, le asigna un significado..

Para una mayor comprensión se sugiere el siguiente ejemplo: Si se quiere leer rítmicamente cuatro figuras musicales denominadas “negras” escritas en un mismo compás con una métrica de 4/4 y un tempo asignado de 60 la negra, sería el equivalente a producir cuatro sonidos percutidos sobre cualquier superficie a la velocidad de los segundos.

- ✓ **Lectura Melódica:** Es la habilidad de reconocer e interpretar correctamente las notas musicales y su altura indicada en el pentagrama. Se debe conocer también las distintas claves «do, fa y sol» sus posiciones y su función en el reconocimiento de notas en el pentagrama. (Guerra, 2002).
  
- ✓ **Armonía:** Armonía es una parte integrante de la teoría musical. Su objetivo es el estudio de los acordes y las relaciones que se establecen en los enlaces de éstos. La unidad básica que emplea la armonía es el intervalo, habiéndolo de dos tipos: el intervalo melódico, si se oyen dos o más sonidos uno tras otro, y el intervalo armónico, cuando los dos o más sonidos suenan simultáneamente. (Cuevas, 2013).
  
- ✓ **Armonía Vertical:** Este concepto queda definido en el *Tratado de Armonía Reducida a sus Principios Naturales* (Rameau, 1722). En esta obra, el autor fundamenta las reglas de la armonía por medio de principios matemáticos y justifica el acorde de tríada sobre el fenómeno físico armónico. (Medina, 2016). Al establecer el concepto del acorde de tríada, Rameau (1722) también define el concepto de la armonía vertical como la superposición de notas a intervalos determinados por el tipo de acorde que se desea formar. A partir de los postulados

de Rameau (1722) la manera de concebir la polifonía cambia drásticamente de un análisis horizontal hacia un análisis vertical de las voces.

- ✓ **Notación Alfabética:** Propia de la armonía popular y del jazz. Con ella se reconoce de inmediato cuáles son las notas de un acorde, cuáles sus agregados y cuáles las alteraciones del mismo, e inclusive cuál es la nota del bajo, no vinculándola directamente al acorde per se. (Astor, 2013). Es muy útil en su contexto natural, el de la música popular, puesto que informa de inmediato sobre los puntos señalados lo que permite saber cuál es la sonoridad del acorde. Esta notación se basa en el sistema anglosajón (o americano) de denominar las notas: A, B, C, D, E, F, G; siendo A, La y G, Sol. Cuando se nombran acordes con este tipo de notación, la “m” indica si el acorde es menor, la ausencia de la “m” indica que el acorde es Mayor, ejemplo: Cm (Do menor), Am (La menor), D (Re Mayor).

**Tabla 1**  
**Notación Alfabética**

Notación alfabética (o americana)	A	B	C	D	E	F	G
Notación Italiana (o tradicional)	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol

Fuente: Vilar (2010).

La notación italiana es la notación tradicional para las culturas latinas. Proviene de la idea que tuvo Guido D’Arezzo, monje benedictino, de nombrar las notas musicales tomando las primeras sílabas de cada verso del himno a San Juan Bautista. (Guerrero, 2016). Para nombrar acordes con este estilo de notación, se hace de la siguiente manera:

**Tabla 2**  
**Notación alfabética en la armonía**

	<b>M</b>	<b>m</b>	<b>a</b>	<b>d</b>
<b>Triadas</b>	<b>C</b>	<b>C -</b> <b>Cm</b> <b>Cmi</b> <b>Cmin</b>	<b>C +</b> <b>Caug</b>	<b>Cdim</b> <b>Cdis</b> <b>C°</b>
<b>Cuatriadas</b>	<b>C Maj7</b> <b>C Δ</b> <b>C7</b>	<b>C -7</b> <b>Cm7</b> <b>Cmi7</b> <b>Cmin7</b> <b>C - (Maj7)</b> <b>Cm (Maj7)</b>	<b>C Maj7<sup>(sus)</sup></b> <b>C +7</b> <b>C7<sup>(sus)</sup></b>	<b>Cdim7</b> <b>Cdis7</b> <b>C°7</b> <b>Cm7b5</b> <b>C<sub>n</sub></b> <b>C7b5</b>

Fuente Vilar (2010).

Las columnas de la tabla anterior se explican de la siguiente manera: la «M» significa «Mayor», la «m» significa «menor», la «a» significa «aumentado» y la «d» significa «disminuido».

- ✓ **Cifrado de Bajo General o Notación por grados:** Informa de inmediato acerca de la ubicación en la escala de los acordes, así como de las inversiones, para lo cual hace uso de la notación tradicional del bajo cifrado. No señala nada acerca de las funciones de los acordes, lo cual en un momento dado hace que no se comprenda la razón de ciertas relaciones armónicas. Su «hábitat» natural es el análisis de la música pre-tonal, la música de los siglos XVI y XVII.

La notación por grados, al ubicar los acordes en la escala, amplía el rango de información de la notación alfabética, (Astor, 2013): I, I<sup>6</sup>, I<sup>6</sup><sub>4</sub>, ii, ii<sup>6</sup>, ii<sup>6</sup><sub>4</sub>, iii, iii<sup>6</sup>, iii<sup>6</sup><sub>4</sub>, IV, IV<sup>6</sup>, IV<sup>6</sup><sub>4</sub>, V, V<sup>6</sup>, V<sup>6</sup><sub>4</sub>, vi, vi<sup>6</sup>, vi<sup>6</sup><sub>4</sub>, vii, vii<sup>6</sup>, vii<sup>6</sup><sub>4</sub>.

- ✓ **Cifrado o Notación Funcional:** Uno de sus primeros cultores fue el teórico alemán Riemann (1849-1919). En ella los acordes son analizados en virtud del efecto psicológico que producen en el oyente. Esto permite explicar la naturaleza de los enlaces armónicos y relacionar diversos tipos de enlaces, así como comprender por qué algunos acordes en diferentes contextos se comportan de manera diferente.

Funciones Principales: Tónica (T ó t), Subdominante (S o s), Dominante (D o d).

Funciones Secundarias: Análogas o paralelas (Tp–tP) (Sp–sP) (Dp).

En esta notación las inversiones se indican señalando el elemento de la tríada que se encuentra en el bajo. Así:  $\begin{matrix} \mathbf{T} \\ \mathbf{3} \end{matrix}$  significa: Tónica con la 3ª en el bajo, Subdominante con la 5ª en el bajo se escribiría:  $\begin{matrix} \mathbf{S} \\ \mathbf{5} \end{matrix}$  y las agregaciones se colocan al lado del signo de la función: D7 (Dominante con 7ª) T6 (Tónica con 6ª añadida). (Astor, 2013).

### 1.5.1 Entrenamiento Auditivo

Es la disciplina que tiene como objetivo lograr un reconocimiento primario de las propiedades acústicas de cada nota, como tono, duración, timbre e intensidad; para luego dar paso a la integración, mediante el procesamiento de las relaciones tonales, que comprendería la discriminación del lugar de cada nota en la escala, de la melodía, de la armonía y del ritmo. Un oído musical debe saber cómo percibir y analizar cada una de las partes del espectro de frecuencias con el máximo de velocidad y precisión. (Trallero, 2008). Teniendo lo siguientes componentes:

- ✓ **Oído Absoluto:** Es la capacidad para identificar correctamente el nombre o la frecuencia de un sonido dado o de producir un sonido específico, sin ninguna referencia a otro sonido objetivo que sirva como soporte. (Trallero, 2008). Es una habilidad que algunas personas tienen más desarrollada de manera innata, pero se puede desarrollar a cualquier edad. (Crozier, 1997). Muchas veces se supone que la capacidad de oído absoluto es sintomática de un talento innato especial. Sin embargo, esta habilidad no sólo la puede adquirir cualquiera, sino que también está presente de forma no desarrollada en dos de cada tres personas que no han recibido nunca educación musical. Esta capacidad está relacionada con experiencias musicales en la infancia, niveles altos de prácticas, nivel alto de apoyo familiar adecuado, profesores en los primeros años que dieron clases divertidas y oportunidad de experimentar profundas respuestas emocionales a la música. (Kühn, 1988).

- ✓ **Oído Relativo:** Según Trallero (2008) es la capacidad para percibir relaciones melódicas, con independencia de la ubicación real, absoluta, de los sonidos que constituyen tales relaciones dentro de la gama sonora. En otras palabras, es la capacidad de recordar relaciones de intervalos, pero no la frecuencia específica de los sonidos.

### **1.5.2 Canto Dado**

Es una melodía creada que es entregada para ser armonizada en el marco de un proceso de enseñanza-aprendizaje de los principios de la armonía musical. Esta melodía corresponde a la voz soprano y por tanto el ejercicio consiste en generar un cifrado y armonizar las tres voces restantes para adquirir las competencias necesarias en el manejo de la armonía. Villalobos (2016) dice que el proceso de la armonización exige creatividad por parte del estudiante teniendo en cuenta los estándares y las reglas que le fueron presentadas anteriormente.

### **1.5.3 Dictado Rítmico**

Esta actividad requiere la habilidad de reconocer la distribución de los sonidos en un tiempo definido. Para lograr este objetivo es necesario conocer las distintas figuras musicales y su duración de acuerdo al tiempo y métrica establecidos. El docente define la cantidad de tiempos o compases que incluirá el dictado y la manera en la que estará subdividido, así como el número de veces que se puede volver a escuchar la serie de sonidos percutidos. (Trainer, 2017).

### **1.5.4 Dictado Melódico**

También llamado transcripción, es una actividad que involucra la capacidad de escuchar una pieza musical e inmediatamente tocarla o escribir las notas de la melodía. Al denominarlo melódico, se entiende que el enfoque de la actividad es la altura y nombre de las notas, no su duración. Uno de los objetivos más importantes del entrenamiento del oído musical es el de conseguir mejorar el poder de visualización - ser capaz de escuchar una frase y de inmediato visualizar cómo es y cómo suena en determinado instrumento. Trainer (2017) menciona que el dictado melódico está íntimamente unido a la visualización y es una habilidad que los improvisadores y compositores más experimentados han desarrollado a un alto nivel.

### **1.5.5 Dictado Armónico**

Esta actividad tiene como fin primordial el reconocimiento de sonidos simultáneos y la relación entre ellos. Se utiliza principalmente para desarrollar la habilidad de identificar los tipos de intervalos y de acordes según las reglas de la armonía tonal. El instrumento utilizado generalmente es el piano. Si se dan dos sonidos simultáneos, el estudiante debe aprender a reconocer el tipo de intervalo. Por su parte Cuervas (2013) dice que si se dan tres o más sonidos simultáneos, el estudiante debe aprender a reconocer el tipo de acorde.

## II. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La escasa formación musical que sufre el sistema educativo nacional, crea una serie de inconvenientes para las personas que desean estudiar música a un nivel superior. La falta de conocimiento de los elementos básicos del lenguaje musical y la carencia de técnica para ejecutar un instrumento son los aspectos que más afectan la afluencia de estudiantes y su desarrollo adecuado en las carreras universitarias especializadas en música. Esto genera un bajo rendimiento en la prueba específica de primer ingreso de la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

La técnica para ejecutar un instrumento se desarrolla a través de años de estudio, por lo que este aspecto corresponde al interés personal de cada estudiante por obtenerla; ya sea en establecimientos públicos o privados. Por otra parte, la falta de conocimiento de los elementos básicos del lenguaje musical, puede superarse por medio de un estudio intensivo que provea la preparación y los recursos necesarios para enfrentar y aprobar una prueba específica.

Actualmente se carece de un material explícito, que sirva de guía para dicho propósito y ayude a generar un mayor rendimiento en los estudiantes de primer ingreso de la Licenciatura en Música. Los facilitadores del curso propedéutico utilizan siempre algún material didáctico de apoyo, pero no es un material creado exclusivamente como guía para llevar a cabo dicho curso. Ante esta problemática, es apropiado realizar la interrogante: ¿De qué manera se puede proveer los conocimientos básicos del lenguaje musical a los estudiantes de primer ingreso de la Licenciatura en Música para su correcta comprensión y aplicación en la prueba específica de primer ingreso?

### 2.1. Objetivos

Generar una propuesta metodológica para la enseñanza de la teoría musical, adecuada a las necesidades del curso propedéutico de la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

### **2.1.1. Objetivo general**

Proveer un apoyo al desarrollo de la enseñanza de la teoría musical para facilitar la aprobación de la prueba específica de admisión de la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

### **2.1.2. Objetivos específicos**

- ✓ Establecer el contenido del curso propedéutico de la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala para facilitar que el curso sea impartido cada año.
- ✓ Dosificar el contenido del curso propedéutico en lecciones, organizadas en capítulos, con una duración sugerida por cada lección, para hacer comprensible el proceso de enseñanza-aprendizaje.
- ✓ Organizar los temas a estudiar en el curso propedéutico de manera que se entrelacen los cuatro aspectos importantes: lectura rítmica, melódica, armonía y entrenamiento auditivo, para lograr un aprendizaje integral.

## **2.2. Definición de elementos de estudio**

Los elementos de estudio de la investigación fueron el curso propedéutico de la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala. También se tomaron como elementos de estudio los cuatro ejes fundamentales a evaluar en la prueba específica de admisión de la Licenciatura en Música: lectura melódica, lectura rítmica, armonía vertical y entrenamiento auditivo.

### **2.2.1. Conceptualización de elementos de estudio**

Un propedéutico es una enseñanza preparatoria para el estudio de una disciplina. (RAE, 2001). Dichos cursos tienen como objetivo fortalecer los conocimientos previos en ámbitos específicos para una formación profesional. Favorece la

inserción al contexto universitario y al modelo educativo de la institución a donde se desea ingresar. (Hidalgo, 2016).

Lectura rítmica es la habilidad de reconocer correctamente las figuras musicales: redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa, semifusa y sus respectivos silencios; e interpretarlas en el tiempo asignado. Para alcanzar este objetivo se deben comprender y aplicar los conceptos de: pulso, tempo, compás, métrica y subdivisión. (Salgar, 2010)

Como lectura melódica se entiende la habilidad de reconocer e interpretar correctamente las notas musicales y su altura indicada en el pentagrama. Se debe conocer también las distintas claves (do, fa y sol), sus posiciones y su función en el reconocimiento de notas en el pentagrama. (Guerra Baños, 2002).

Armonía vertical: es la estructuración y análisis de acordes formados de manera perpendicular a la melodía. Este concepto queda definido en el “Tratado de Armonía Reducida a sus Principios Naturales” (Rameau, 1722). En esta obra, el autor fundamenta las reglas de la armonía por medio de principios matemáticos y justifica el acorde de tríada sobre el fenómeno físico armónico. (Medina Romero, 2016).

Entrenamiento auditivo es la disciplina que tiene como objetivo lograr un reconocimiento primario de las propiedades acústicas de cada nota, como tono, duración, timbre e intensidad; para luego dar paso a la integración, mediante el procesamiento de las relaciones tonales, que comprendería la discriminación del lugar de cada nota en la escala, de la melodía, de la armonía y del ritmo. Un oído musical debe saber cómo percibir y analizar cada una de las partes del espectro de frecuencias con el máximo de velocidad y precisión. (Trallero Fix, 2008).

### **2.2.2. Definición operacional elementos de estudio**

Se entiende el curso propedéutico de la Licenciatura en Música, como la preparación que deben recibir los aspirantes a la Licenciatura en Música para superar la prueba específica de admisión. Al estudiar el curso propedéutico se evaluaron materiales para cursos propedéuticos con un enfoque similar al curso propedéutico de la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte, que

proveyeron el formato y los contenidos que deben incluirse en el producto final de investigación.

Lectura rítmica se entiende como la información necesaria para que el estudiante adquiriera la habilidad de reconocer e interpretar líneas de figuras musicales de manera fluida. El nivel de dificultad del contenido analizado fue el necesario para superar la prueba específica de admisión de la Licenciatura en Música.

Lectura melódica es el conocimiento necesario, para que el estudiante adquiriera la habilidad de reconocer e interpretar las notas musicales en el pentagrama de manera fluida, utilizando las claves de do, fa y sol. El nivel de dificultad del contenido analizado fue el necesario para superar la prueba específica de admisión de la Licenciatura en Música.

Se entiende como armonía vertical a la información necesaria para que el estudiante realice el análisis de acordes formados por las cuatro voces agregadas a un canto dado. El nivel de dificultad del contenido analizado fue el necesario para superar la prueba específica de admisión de la Licenciatura en Música.

Entrenamiento auditivo se entiende como la información necesaria para que el estudiante logre un reconocimiento primario de las propiedades acústicas de cada nota, como tono, duración, timbre e intensidad; así como un reconocimiento básico de líneas rítmicas, melódicas y acordes. El nivel de dificultad del contenido analizado fue el necesario para superar la prueba específica de admisión de la Licenciatura en Música.

### **2.3. Alcances y límites**

La investigación estuvo destinada exclusivamente para la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala, no se tomaron en cuenta otras disciplinas de estudio que ofrece la Escuela Superior de Arte de la USAC ni programas ofrecidos por otras universidades de Guatemala.

Se proveyeron los conocimientos elementales de la teoría musical necesarios para ingresar a la carrera, considerando que la gran mayoría de estudiantes de nuevo ingreso no cuentan con una educación musical académica. Por lo cual, la guía se inicia mostrando los elementos básicos de la notación musical y su aplicación hasta llegar a la debida comprensión de los temas que exige la guía para la prueba específica de primer ingreso de la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala.

Al diseñar la forma de presentar y enseñar los temas, se tomó en cuenta que el sistema de educación a nivel nacional pretende que una persona promedio ingrese a la universidad a los dieciocho años.

### **2.4. Aportes**

Con esta guía se beneficiará a los estudiantes de nuevo ingreso de cada año a partir de la fecha de presentación de este material. También se ayudará a la labor docente de la Licenciatura en Música a nivel general, por medio de la preparación adecuada a los nuevos estudiantes, que antes no contaban con los conocimientos necesarios para iniciar el programa de estudios.

Se ayudará a asegurar la continuación de la Licenciatura en Música, al proveer más estudiantes que aprueben la prueba específica de primer ingreso y por lo tanto se contará con una mayor población estudiantil de dicha disciplina.

Se contribuirá también a mejorar el perfil del egresado de la Licenciatura en Música, permitiendo un mejor desarrollo del estudiante durante los semestres de estudio, gracias a una correcta comprensión del programa de estudios.



### **III. Método**

Se utilizó un método de investigación bibliográfico denominado análisis documental. Es un conjunto de operaciones encaminadas a representar un documento y su contenido bajo una forma diferente de su forma original, con la finalidad de posibilitar su posterior recuperación e identificación. Es una operación intelectual que da lugar a un subproducto o documento secundario, también conocido como ficha bibliográfica, que actúa como intermediario o instrumento de búsqueda entre el documento original y el que solicita información. El calificativo de intelectual se debe a que el investigador debe realizar un proceso de interpretación y análisis de la información y luego sintetizarla. Según Castillo (2004) el análisis documental representa la información de un documento en un registro estructurado, reduce todos los datos descriptivos físicos y de contenido en un esquema inequívoco.

El análisis documental incluye dos operaciones fundamentales: la descripción física o análisis de la forma y el análisis de contenidos, el cual tiene como parte fundamental una descripción sustancial que puede ser selectiva con el objetivo que refleje sólo aquellas partes del texto que parecen esenciales para la investigación. Por último, el autor (Castillo, 2004) dice que la clasificación es necesaria, ya que esta actividad tiene como principal objetivo permitir el agrupamiento de materias específicas para facilitar la organización, almacenamiento y recuperación de la información a partir de un tema amplio.

#### **3.1 Unidades de análisis**

Las unidades de análisis fueron los libros o documentos sobre el lenguaje musical, seleccionados por el investigador por su contenido relacionado a los criterios descritos en la guía para la prueba específica de primer ingreso de la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte de la USAC. Siguiendo lo que menciona Herrero (2006) se tomó un mínimo de cuatro y un máximo de diez unidades de análisis por cada elemento de estudio, según los lineamientos de un muestreo no probabilístico causal, en el cual el investigador selecciona directa o intencionalmente las unidades que formaran parte de la muestra.

### **3.2. Instrumentos**

Los instrumentos a utilizar fueron los siguientes: la guía para la prueba específica de primer ingreso de la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte de la USAC. Dicha guía proporcionó los lineamientos generales a seguir para la selección del material que fue objeto de estudio, la cual se obtuvo en el Departamento de Control Académico de la Escuela Superior de Arte de la USAC.

Se utilizaron listas de cotejo que incluyeron los aspectos básicos a seleccionar en las unidades de análisis según los contenidos específicos establecidos por los elementos de estudio para la creación del producto final. Una lista de cotejo por cada elemento de estudio. En esta se incluyó un conjunto de afirmaciones, ya sea características que se debieron observar en el objeto o proceso, o bien un comportamiento o tema cuya presencia o ausencia se deseaba verificar. Generalmente, éstas según la UVG (2017), son afirmaciones que van acompañadas de un espacio especial para indicar si cada una está o no presente, si fue observada o no

Como resultado de la utilización de los instrumentos descritos anteriormente, se generaron fichas bibliográficas sobre cada una de las unidades de análisis. Éstas fueron instrumentos de selección y organización de la información requerida para la creación del material didáctico. Las fichas bibliográficas son anotaciones ordenadas de elementos esenciales, que identifican una fuente informativa. Estas fichas se hacen para todos los libros o artículos que eventualmente pueden ser útiles a una investigación. Según Guzmán (1977) estas permiten localizar fácilmente la fuente de información, para confirmar o ampliar datos. Contribuyen a fundamentar con rigor y honestidad las tesis sustentadas a lo largo de una investigación.

### **3.3 Procedimiento**

Se analizó la guía para la prueba específica de primer ingreso de la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte de la USAC, de acuerdo al método de análisis documental descrito anteriormente. Luego se procedió a definir los contenidos que es necesario comprender para aprobar dicha prueba específica, organizándolos en listas de

cotejo que posteriormente se aplicaron a cada unidad de análisis, ordenadas por elemento de estudio.

Teniendo esto completado, se procedió al análisis documental que generó los productos secundarios o fichas bibliográficas del conjunto de documentos que forman parte de las unidades de análisis. Los productos secundarios incluyen el análisis de la forma y el análisis de contenido de cada unidad. Luego se llevó a cabo la organización de resultados de acuerdo a los temas establecidos por los elementos de estudio. Por último, con la información seleccionada de acuerdo a los resultados de la lista de cotejo usada como instrumento y ordenada conforme a los elementos de estudio, se creó una guía para el facilitador del curso que incluye lecciones organizadas en capítulos, con toda la documentación necesaria para proveer las explicaciones teóricas y las respuestas a los ejercicios de aplicación sobre los elementos de estudio de la investigación. Cada capítulo tiene lecciones sobre temas específicos y una lección donde se combina los temas de manera integral, la lección del elemento de estudio «entrenamiento auditivo».

A la vez, se creó la guía para el estudiante, la cual incluye los ejercicios, que son actividades a realizarse en clase conducidas por el facilitador del curso y los conceptos teóricos de cada lección. Las respuestas a los ejercicios y explicaciones detalladas a cada concepto los incluye la guía del facilitador del curso. La guía para el estudiante es similar a la guía para el facilitador del curso, la diferencia principal radica en que la primera no debe incluir los ejercicios provistos en las lecciones de entrenamiento auditivo, ni la evaluación final, ni las respuestas a las evaluaciones de cada capítulo. Por último, se proveyó de una prueba similar a la prueba específica de primer ingreso de la Licenciatura en Música, para que cada estudiante pueda comprobar si está debidamente preparado para ingresar a la carrera. Esta prueba se proporciona como material de apoyo al facilitador del curso propedéutico; se puede continuar utilizando con los estudiantes de cada nuevo ciclo del propedéutico y puede ser el medio por el cual se evalúe el rendimiento del estudiante en dicho curso.

### **3.4 Tipo de investigación**

La investigación fue de tipo cualitativa documental del subtipo bibliográfica, siendo ésta la que se realiza, apoyándose en fuentes de carácter documental, específicamente en la consulta de libros. (Behar, 2008). La investigación documental se caracteriza por la utilización de documentos; recolecta, selecciona, analiza y presenta resultados coherentes; porque utiliza los procedimientos lógicos y mentales de toda investigación; análisis, síntesis, deducción, inducción, entre otros. (Rodríguez, 2013). Se trata de una investigación que se realiza en forma ordenada y con objetivos precisos, con la finalidad de ser base a la construcción de conocimientos.

La investigación documental es la que depende fundamentalmente de la información que se recoge o consulta en documentos, entendiéndose este término, en sentido amplio, como todo material de índole permanente, es decir, al que se puede acudir como fuente o referencia en cualquier momento o lugar, sin que se altere su naturaleza o sentido para que aporte información o rinda cuentas de una realidad o acontecimiento. (Jaén, 2015). Este tipo de investigación dice Guzmán (2012), incluye pasos tales como la recopilación de la información en fichas, organización y análisis de la información, redacción y presentación final.

## IV. RESULTADOS

Se llevó a cabo un proceso de selección de unidades de análisis, por medio de listas de cotejo que incluyeron las características y recursos necesarios – denominados aspectos a seleccionar - para la elaboración de la guía elemental, con el fin de determinar la manera en la que cada unidad de análisis podría aportar al desarrollo de cada elemento de estudio durante la investigación.

### 4.1 Listas De Cotejo

Se crearon cinco listas de cotejo, una por cada elemento de estudio, con el fin de encontrar las áreas en las que cada unidad de análisis realizaría un mayor aporte, tales como: objetivos, ejercicios, ejemplos, ilustraciones y formato similares a los que se buscaba utilizar en la investigación. Se procedió a examinar el contenido de las unidades de análisis, su formato y el orden de los temas que presentan; con la finalidad de marcar cada una de las casillas de las listas de cotejo de acuerdo a los aspectos a seleccionar, definidos por el investigador de acuerdo a los requerimientos que presenta la guía para la prueba específica de la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte de la USAC. A continuación, se presentan las cinco listas de cotejo con sus respectivos resultados, ordenadas según los elementos de estudio definidos para la presente investigación, de la siguiente manera: curso propedéutico, lectura melódica, lectura rítmica, Armonía y entrenamiento auditivo.

**Tabla No. 3**  
**Lista de cotejo uno. Elemento de estudio: curso propedéutico**

Unidades De Análisis	Aspectos A Seleccionar En Unidades De Análisis								
	Objetivos del Curso	Tabla o Descripción de Contenidos del curso	Descripción del Curso	Formato de Lecciones	Ilustraciones	Ejercicios para el estudiante	Libro para el maestro y libro para el alumno	Formas de Evaluación	Cronograma de Actividades
<i>Musicianship Handbook TCNJ</i>	SI	SI	SI	NO	SI	NO	NO	SI	SI
<i>Audición Musical Activa. Wuytack y Palheiros</i>	NO	NO	SI	SI	SI	SI	SI	NO	NO
<i>Practical Theory Complete</i>	NO	SI	NO	SI	SI	SI	NO	SI	NO
<i>Music Theory Cadets Music Programme</i>	SI	SI	SI	SI	SI	SI	NO	SI	NO
<i>Course Sillabus Music Theory I SAOGU</i>	SI	SI	SI	NO	NO	NO	NO	SI	SI

Fuente: Propia del autor

Se incluyeron cinco unidades de análisis en la lista de cotejo correspondiente al elemento de estudio “curso propedéutico”. Se observó que la mayoría de las unidades de análisis cuentan con ilustraciones y formas de evaluación útiles en la elaboración de la guía. En los demás aspectos a seleccionar, dos de cinco o tres de cinco demostraron incluir contenido útil para la investigación.

**Tabla No. 4**  
**Lista de cotejo dos. Elemento de estudio: lectura melódica**

Unidades De Análisis	Aspectos A Seleccionar En Unidades De Análisis							
	Elementos básicos de notación musical	Ilustraciones Y Ejemplos	Formato de Lecciones o unidades	Ejercicios para el estudiante	Material Audio visual	Lectura en distintas claves	Formas de Evaluación	Enlaces Externos
<i>Teoría Musical. S. Segui</i>	SI	SI	SI	SI	NO	NO	NO	NO
<i>Basic Music Theory. J. Harnum</i>	SI	SI	SI	SI	NO	SI	SI	SI
<i>Quick And Easy Music Theory. L. Steiner</i>	SI	SI	SI	SI	NO	NO	SI	NO
<i>Essential Music Theory. G. Spearrit</i>	SI	SI	SI	SI	NO	SI	SI	NO
<i>Manual De Solfeo Rítmico. G. Rifo S.</i>	NO	SI	SI	SI	NO	SI	NO	NO
<i>Understanding Music Theory. Zeitlin, P. &amp; Goldberger, D.</i>	SI	SI	SI	SI	NO	SI	SI	NO
<i>Printable Music Theory. The Fun Music Company</i>	SI	SI	SI	SI	NO	SI	SI	NO
<i>Teoría De La Música. Alberto Williams.</i>	SI	SI	SI	NO	NO	SI	NO	NO

Fuente: propia del autor

Se incluyeron ocho unidades de análisis en la lista de cotejo correspondiente al elemento de estudio “lectura melódica”. Se observó que el cien por ciento de ellas incluye un formato de lecciones en la manera en la que organizan y presentan su contenido, así como ilustraciones referentes al elemento de estudio “lectura melódica”, útiles para la investigación. En los demás aspectos a seleccionar no se encontró uniformidad, pero cada unidad de análisis contiene al menos un aspecto como aporte a la investigación.

**Tabla No.5**  
**Lista de cotejo tres. Elemento de estudio: lectura rítmica**

<i>Unidades De Análisis</i>	<b>Aspectos A Seleccionar En Unidades De Análisis</b>							
	Elementos básicos de notación musical	Ilustraciones Y Ejemplos	Formato de Lecciones o capítulos	Ejercicios para el estudiante	Material Audio visual	Distintas Métricas	Formas de Evaluación	Enlaces Externos
<i>Enciclopedia of Reading Rhythms. G. Hess</i>	SI	SI	SI	SI	NO	SI	NO	NO
<i>Readyng Rhythm Workout 1. Gruendler And Jean</i>	SI	SI	SI	SI	NO	NO	NO	NO
<i>Rhythm Drills. J. Peske</i>	NO	NO	SI	SI	NO	SI	NO	NO
<i>Rhythm Vocabulary Charts. E. Sueta</i>	NO	NO	SI	SI	NO	SI	NO	NO
<i>Studying Rhythm. A.C. Hall</i>	NO	NO	SI	SI	NO	SI	NO	NO
<i>Understanding Rhythm. M. Lauren</i>	SI	SI	SI	SI	NO	NO	NO	NO
<i>Curso De Lectura Elemental. B. Wezby R. Wezby D. Díaz</i>	NO	NO	SI	SI	NO	SI	NO	NO

Fuente: propia del autor

Se incluyeron siete unidades de análisis en la lista de cotejo correspondiente al elemento de estudio “lectura rítmica”. Se observó que el cien por ciento de ellas incluye un formato de lecciones en la manera en la que organizan y presentan su contenido, así como ilustraciones referentes al elemento de estudio “lectura rítmica”, útiles para la investigación. Ninguna unidad de análisis contiene material audiovisual, formas de evaluación o enlaces externos. En los demás aspectos a seleccionar no se encontró uniformidad, pero cada unidad de análisis contiene al menos un aspecto como aporte a la investigación.

**Tabla No.6**  
**Lista de cotejo cuatro. Elemento de estudio: armonía**

Unidades De Análisis	Aspectos A Seleccionar En Unidades De Análisis							
	Formación, identificación y clasificación de intervalos	Formación, identificación y clasificación de acordes	Formación, identificación y clasificación de escalas	Ejercicios y Evaluaciones para el estudiante	Armonización a 4 voces, ejemplos y reglas	Cifrado Armónico Tradicional	Distintos tipos de cifrados armónicos	Cifrado Armónico Anglosajón o Popular
<i>Armonía Popular Moderna. L. Cheul</i>	SI	SI	SI	SI	NO	NO	NO	SI
<i>Armonía I. V. Lárez</i>	NO	SI	SI	SI	SI	NO	SI	NO
<i>Armonía Para Hoy. M. Astor</i>	NO	NO	NO	SI	SI	NO	SI	NO
<i>Antología De Armonía. C.F.J. Medina</i>	NO	NO	NO	NO	SI	SI	SI	SI
<i>Music Theory. G. T. Jones</i>	SI	SI	SI	SI	SI	SI	NO	NO
<i>Music in Theory and Practice. Benward And Saker</i>	SI	SI	SI	SI	SI	SI	NO	SI
<i>Tratado Práctico de Armonía. N. Rimsky- Korsakov</i>	NO	SI	NO	SI	SI	SI	NO	NO
<i>Tratado de Armonía. J. Zamacois</i>	SI	SI	NO	NO	SI	SI	NO	NO
<i>Armonía W. Piston</i>	SI	SI	SI	SI	SI	SI	NO	NO

Fuente: propia del autor

Se incluyeron nueve unidades de análisis en la lista de cotejo correspondiente al elemento de estudio “Armonía”. No se encontró uniformidad en ningún aspecto entre las unidades de análisis. Siete de nueve unidades de análisis contienen ejercicios para el estudiante e información sobre formación, identificación y clasificación de acordes. Sólo tres unidades contienen información sobre distintos tipos de cifrado armónico. En los demás aspectos a seleccionar, cada unidad de análisis tiene al menos un aporte a la investigación.

**Tabla No. 7**  
**Lista de cotejo cinco. Elemento de estudio: entrenamiento auditivo**

<i>Unidades De Análisis</i>	<b>Aspectos A Seleccionar</b>								
	Ejemplos de Dictados Rítmicos	Ejemplos de Dictados Melódicos	Ejemplos de Dictados Armónicos	Ejercicios para el estudiante	Formato de Lecciones o capítulos	Técnicas de Escritura Para Dictados	Material Audio visual	Formas de Evaluación	Enfocado hacia música popular o jazz
<i>Performance Ear Training. D. Mixon</i>	NO	SI	NO	SI	SI	NO	NO	SI	SI
<i>Ear Training and Sight Singing. G. A. Wedge</i>	NO	SI	NO	SI	SI	NO	NO	NO	NO
<i>First Steps to Ear Training. W. Curtis</i>	NO	SI	NO	SI	SI	NO	NO	SI	NO
<i>Aprendiendo el dictado musical. J. M. Esteban Arredondo</i>	SI	SI	NO	SI	SI	NO	NO	NO	NO
<i>Training the Ear. A. Donelian</i>	SI	SI	SI	SI	SI	NO	NO	SI	SI

Fuente: propia del autor

Se incluyeron cinco unidades de análisis en la lista de cotejo correspondiente al elemento de estudio “entrenamiento auditivo”. El cien por ciento de las unidades de análisis contiene formato de lecciones, ejercicios para el estudiante y ejemplos de dictados melódicos, útiles para la investigación. Ninguna unidad de análisis demostró incluir en su contenido material audiovisual o técnicas de escritura para dictados musicales. En los demás aspectos a seleccionar, cada unidad de análisis realizó al menos un aporte a la investigación.

#### **4.2. Fichas Bibliográficas o Productos Secundarios**

En esta etapa de la investigación se procedió a crear una ficha bibliográfica de cada una de las unidades de análisis. A las fichas bibliográficas también se le conoce como “productos secundarios” según el método de la presente investigación. Estas fichas bibliográficas fueron ordenadas alfabéticamente según el apellido del autor. Están agrupadas de acuerdo a los cinco elementos de estudios de la investigación, los cuales son: curso propedéutico, lectura melódica, lectura armónica, armonía y entrenamiento auditivo. Cada ficha bibliográfica contiene la siguiente información: Autor, año, título, editorial y un resumen general de la obra.

Tabla No.8

Unidades de análisis del elemento de estudio “Curso propedéutico”<sup>1</sup>

Ficha Bibliográfica No. 1			
<b>Autor</b>	Feldstein, S.	<b>Año</b>	1998
<b>Título del Libro</b>	Practical Theory Complete	<b>Lugar de Publicación</b>	Los Ángeles, California, Estados Unidos
<b>Editorial</b>	Alfred Publishing Co., Inc		
<b>Resumen</b>	Combina libro de texto y libro de trabajo en uno solo. Enseña la teoría musical de una manera práctica y concisa. Contiene hojas de evaluación y respuestas a cada ejercicio para garantizar un aprendizaje adecuado, aún sin tener un maestro. Proporciona el conocimiento sobre los elementos básicos de la notación musical hasta cómo analizar acordes de séptima y formar escalas mayores y menores; así como armonizar, transportar y componer melodías.		

Ficha Bibliográfica No. 2			
<b>Autor</b>	Lee,A.	<b>Año</b>	2009
<b>Título del Libro</b>	Music Theory I, Course Syllabus	<b>Lugar de Publicación</b>	Texas, Estados Unidos
<b>Editorial</b>	Southwestern Assemblies of God University		
<b>Resumen</b>	Describe los contenidos, requisitos, objetivos, forma de evaluación y metodología del curso de Teoría Musical de la Universidad de las Asambleas de Dios Suroccidentales. También incluye un cronograma de tareas, contenidos a estudiar y actividades durante todo el curso.		

Ficha Bibliográfica No. 3			
<b>Autor</b>	National Defence, Canada	<b>Año</b>	2004
<b>Título del Libro</b>	Music Theory, Cadet Music Programme	<b>Lugar de Publicación</b>	Canadá
<b>Editorial</b>	National Defence, Canada		
<b>Resumen</b>	Este documento contiene todo el material necesario para instruir musicalmente a los cadetes del ejército nacional canadiense, desde el nivel básico hasta el quinto nivel. Incluye ejercicios y evaluaciones para que el estudiante pueda demostrar su nivel de comprensión de los temas mostrados en cada capítulo. Su objetivo es una instrucción musical en los elementos básicos de la notación musical, hasta llegar a la lectura en clave de Do, formación de acordes de séptima, transposición de una melodía y reconocimiento de cadencias.		

<sup>1</sup> Fuente de fichas bibliográficas. Propia del autor

Ficha Bibliográfica No. 4			
<b>Autor</b>	Wuytack, J. y Palheiros, G. B.	<b>Año</b>	1996
<b>Título del Libro</b>	Audición Musical Activa, Libro del alumno y libro del Profesor.	<b>Lugar de Publicación</b>	Porto, Portugal
<b>Editorial</b>	Gaiográfica/Lito Finearte		
<b>Resumen</b>	Libro dirigido a niños y jóvenes que desean comprender mejor la música que escuchan. Presenta trece fragmentos de distintas composiciones con el fin de despertar el interés por la audición musical, especialmente por la música de los grandes maestros. También pretende que el método presentado se lleva a las escuelas para promover la audición musical activa. La forma de presentación de los libros de texto, uno para el alumno y otro para el maestro, permite realizar ejercicios interactivos con los alumnos, teniendo el profesor la respectiva guía para cada uno de ellos.		

Ficha Bibliográfica No. 5			
<b>Autor</b>	Young, R	<b>Año</b>	2016
<b>Título del Libro</b>	Musicianship Handbook	<b>Lugar de Publicación</b>	Nueva Jersey
<b>Editorial</b>	The College of New Jersey, Department of Music.		
<b>Resumen</b>	Es un documento que sirve como guía para los cursos de “Musicalidad” 1-4 en la Universidad de Nueva Jersey. En la primera sección incluye los requerimientos esenciales para ingresar a cada nivel y los conocimientos técnicos que se adquirirán al finalizar cada curso. En la segunda sección se incluyen los ejemplos y ejercicios de las habilidades requeridas para ingresar a cada uno de los cuatro niveles ofrecidos de cursos de “Musicalidad”.		

Las fichas bibliográficas del elemento de estudio «curso propedéutico» han proporcionado la información necesaria para ayudar en el proceso de creación de la guía elemental para el aprendizaje musical, identificando y sintetizando el contenido de cada unidad de análisis, generando la organización necesaria al momento de redacción de la propuesta metodológica de la presente investigación. Los aportes de las unidades de análisis incluidas en el elemento de estudio «curso propedéutico» han sido lineamientos generales y específicos en el formato y contenido de lecciones para un curso propedéutico de teoría musical.

### Unidades de análisis del elemento de estudio “Lectura melódica”.

Ficha Bibliográfica No. 6			
<b>Autor</b>	Harnum, J.	<b>Año</b>	2001
<b>Título del Libro</b>	Basic Music Theory	<b>Lugar de Publicación</b>	Chicago, Illinois, Estados Unidos
<b>Editorial</b>	Sol-Ut Press		
<b>Resumen</b>	Su enfoque es enseñar a leer, escribir y entender la música. Para ello, inicia con una breve historia de la notación musical y luego explica todos los lineamientos generales de la lecto-escritura musical. Incluye ejercicios al final de cada capítulo para un adecuado aprendizaje de cada tema. No incluye información específica sobre armonizaciones corales.		

Ficha Bibliográfica No. 7			
<b>Autor</b>	Rifo, G.	<b>Año</b>	1993
<b>Título del Libro</b>	Manual de Solfeo Rítmico orientado al estudio de la música popular	<b>Lugar de Publicación</b>	Chile
<b>Editorial</b>	Fondo de Desarrollo de la Cultura y Las Artes		
<b>Resumen</b>	Este libro incluye 180 solfeos rítmico-melódicos ordenados progresivamente. Permite desarrollar una lectura melódica y rítmica fluida, de una manera entretenida para el estudiante. Los primeros 64 ejercicios muestran las posiciones de las notas en el pentagrama y el uso de las figuras musicales redonda, blanca, negra y corchea con sus respectivos silencios y puntillos. A partir del ejercicio 65, se tratan temas más complejos tales como: distintas métricas, semicorcheas, fusas, tresillos de corchea y semicorchea y lectura en clave de Do.		

Ficha Bibliográfica No. 8			
<b>Autor</b>	Seguí, S.	<b>Año</b>	1975
<b>Título del Libro</b>	Teoría Musical I	<b>Lugar de Publicación</b>	Madrid, España
<b>Editorial</b>	Unión Musical Española		
<b>Resumen</b>	Incluye los contenidos de los cursos 1, 2 y 3 de la asignatura “Solfeo y Teoría de la Música”, del Conservatorio Superior de Música de Valencia. Su enfoque es la enseñanza de todos los elementos básicos de la notación musical y su aplicación en la lectura y escritura de partituras.		

Ficha Bibliográfica No. 9			
<b>Autor</b>	Spearrit, G.	<b>Año</b>	2001
<b>Título del Libro</b>	Essential Music Theory, Grade I	<b>Lugar de Publicación</b>	Chicago, Illinois, Estados Unidos
<b>Editorial</b>	Allans Educational		
<b>Resumen</b>	Explica de una forma amena y práctica, los conceptos básicos del lenguaje musical. El contenido del libro ha sido organizado en una serie de unidades, cada una podría considerarse como una lección semanal en teoría musical. Contiene gran cantidad de ejercicios al final de cada unidad e ilustraciones a lo largo de todo el libro, para reforzar el aprendizaje. Incluye temas de lectura melódica, lectura rítmica, armonía, interpretación y entrenamiento auditivo. Este material está diseñado según los requerimientos de la Junta de Examinadores de Música de Australia.		

Ficha Bibliográfica No. 10			
<b>Autor</b>	Steiner, L.	<b>Año</b>	2009
<b>Título del Libro</b>	Quick and Easy Music Theory	<b>Lugar de Publicación</b>	Estados Unidos
<b>Editorial</b>	CreateSpace		
<b>Resumen</b>	Está diseñado para explicar los principios básicos de la teoría musical, sin incluir la lecto-escritura musical a base del pentagrama. Utiliza como recursos principales la notación alfabética o cifrado anglosajón, los números y los grados para enseñar a formar escalas y acordes mayores y menores, hasta llegar a formación de acordes de séptima, novena, onceava y treceava. También muestra los principios de composición e ideas para realizar arreglos musicales. Proporciona ejercicios y tareas al final de cada capítulo para el estudiante.		

Ficha Bibliográfica No. 11			
<b>Autor</b>	The Fun Music Company	<b>Año</b>	2009
<b>Título del Libro</b>	Printable Music Theory Books Level One	<b>Lugar de Publicación</b>	Australia
<b>Editorial</b>	The Fun Music Company		
<b>Resumen</b>	Material didáctico que cuenta con múltiples ejercicios para realizar un aprendizaje de la teoría musical con un enfoque ameno y divertido. Contiene gran cantidad de ilustraciones y actividades para instruir sobre los elementos básicos de la notación musical, tales como: La posición de las notas en el pentagrama, las claves, alteraciones, intervalos, escalas, tonalidades, acordes, figuras musicales y métricas.		

Ficha Bibliográfica No. 12			
<b>Autor</b>	Williams, A.	<b>Año</b>	1981
<b>Título del Libro</b>	Teoría de la Música	<b>Lugar de Publicación</b>	Buenos Aires, Argentina
<b>Editorial</b>	La Quena, Casa de Música.		
<b>Resumen</b>	Consta de cuatro partes en las cuales muestra todo lo referente a la teoría musical con un estilo de cátedra magistral. Posee múltiples ejemplos para cada nuevo tema, pero no cuenta con ejercicios para el estudiante. Explica desde los principios más sencillos de la teoría musical hasta las posibilidades más complejas que puedan surgir en la notación musical. En la última parte, trata desde un enfoque matemático todo lo relacionado a formación de escalas e intervalos, proveyendo de fórmulas y ejemplos a base de números para resaltar la exactitud matemática de la teoría musical.		

Ficha Bibliográfica No. 13			
<b>Autor</b>	Zeitlin, P. y Goldberger, D.	<b>Año</b>	2001
<b>Título del Libro</b>	Understanding Music Theory	<b>Lugar de Publicación</b>	Reino Unido
<b>Editorial</b>	Omnibus Press		
<b>Resumen</b>	Es una guía elemental que ofrece una plataforma para la comprensión de la teoría musical. El diseño del libro introduce nuevos conceptos paso a paso. Contiene hojas de trabajo con sus respectivas hojas de respuestas que ayudan a monitorear el progreso del aprendizaje del lector. Al finalizar el contenido, se tendrá una completa introducción a la teoría musical y se entenderán los principios de la armonía. El tema más complejo que presenta es la formación de escalas menores.		

Las fichas bibliográficas del elemento de estudio «lectura melódica» han proporcionado información organizada e identificado recursos para la redacción de la guía elemental para el aprendizaje del lenguaje musical, tales como: ejercicios de reconocimiento de notas en el pentagrama, ilustraciones y jerarquía temática para el desarrollo de las lecciones de dicho elemento de estudio.

### Unidades de análisis del elemento de estudio “Lectura rítmica”.

Ficha Bibliográfica No. 14			
<b>Autor</b>	Hall, A. C.	<b>Año</b>	2005
<b>Título del Libro</b>	Studying Rhythm	<b>Lugar de Publicación</b>	Nueva Jersey
<b>Editorial</b>	Pearson Education, Inc.		
<b>Resumen</b>	<p>Estudia específicamente líneas rítmicas ordenadas en orden de dificultad progresiva. Inicia utilizando el compás de 2/4, luego agrega el de 3/4 y el de 4/4. A la vez presenta las figuras musicales utilizando primero las de mayor duración y por último las figuras de menor duración como las semicorcheas y sus respectivos silencios, para luego utilizar métricas más complejas y líneas rítmicas simultáneas. Consta de 31 capítulos que describen patrones rítmicos populares en la música occidental ordenados siempre de manera que la dificultad sea progresiva. Cuenta también con ejemplos de líneas rítmicas de composiciones académicas reconocidas históricamente. La meta es que el estudiante logre una comprensión de la lectura rítmica sin descuidar la importancia de las frases, motivos y patrones en el lenguaje musical en general.</p>		

Ficha Bibliográfica No. 15			
<b>Autor</b>	Gruendler, D. y Stewart, J.	<b>Año</b>	2014
<b>Título del Libro</b>	Reading Rhythm Workout 1	<b>Lugar de Publicación</b>	Los Ángeles, California, Estados Unidos
<b>Editorial</b>	Musicians Institute, Inc. By WBH Music Works LLC		
<b>Resumen</b>	<p>Es una guía de lectura rítmica diseñada especialmente para los estudiantes que inician el programa de batería del «Musicians Institute». Consta de 10 unidades. En la primera unidad se explican los principios básicos de la escritura musical. En las unidades 2 y 3 se trabajan ejercicios con corcheas y sus silencios. En las unidades 4 y 5 se muestran ejercicios con semicorcheas y sus silencios. En las unidades 6 a la 10 se explican temas avanzados como la síncopa, los tresillos y combinación de todas las figuras vistas a lo largo de todas las unidades. Por tratarse de una guía elemental de lectura rítmica, todos los ejercicios descritos están en compás de 4/4.</p>		

Ficha Bibliográfica No. 16			
<b>Autor</b>	Hess, G.	<b>Año</b>	1997
<b>Título del Libro</b>	Encyclopedia of Reading Rhythms	<b>Lugar de Publicación</b>	California, Estados Unidos
<b>Editorial</b>	Hal Leonard Corporation		
<b>Resumen</b>	Es un libro para lecciones privadas que usa el «Musicians Institute» de Los Ángeles, California. Se concentra en el estudio de las figuras musicales y sus silencios, su escritura y lectura en distintas métricas y conceptos rítmicos más complejos tales como lectura de charts, subdivisiones, tiempos irregulares y la interpretación de figuras en estilo Swing o Shuffle. No se hace ninguna referencia al nombre de las notas musicales o su escritura en el pentagrama. Los ejercicios provistos son diseñados para ser leídos en voz o alta o percutidos sobre algún instrumento o material sonoro, a los cuales se les puede agregar armonía o melodía si se desea.		

Ficha Bibliográfica No. 17			
<b>Autor</b>	Lauren, M.	<b>Año</b>	1991
<b>Título del Libro</b>	Understanding Rhythm. A Guide to Reading Music.	<b>Lugar de Publicación</b>	Estados Unidos
<b>Editorial</b>	Alfred Publishing Co., Inc.		
<b>Resumen</b>	Método de lectura rítmica diseñado para la serie de materiales de «Drummers Collective». Está compuesto por 17 lecciones, en las que paso a paso se instruye al lector en los principios de la lectura musical, específicamente lectura rítmica. Cada lección está compuesta por un ejercicio rítmico en el cual se introduce una nueva figura musical y un ejercicio combinado, donde se incluye todas las figuras musicales vistas y la nueva figura musical que introdujo la lección. Los ejercicios incluyen figuras musicales tales como: redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa y sus respectivos silencios; así como tresillos y puntillo. Todos los ejercicios están escritos en compás de 4/4.		

Ficha Bibliográfica No. 18			
<b>Autor</b>	Peske, J.	<b>Año</b>	2006
<b>Título del Libro</b>	Rhythm Drills	<b>Lugar de Publicación</b>	California, Estados Unidos
<b>Editorial</b>	Summit Intermediate School Bands		
<b>Resumen</b>	18 páginas de ejercicios rítmicos para bandas escolares. Material diseñado por la «Summit Intermediate School Bands» del Sur de California. Se anima al estudiante a practicar cada ejercicio contando y aplaudiendo. También se sugiere su práctica diaria, hasta lograr tocar cada ejercicio y luego cada página, sin detenerse y de manera perfecta al menos 3 veces consecutivas. Incluye ejercicios con figuras musicales tales como la redonda, blanca, negra, semicorchea y sus silencios, en compases binarios y ternarios así como en compases irregulares.		

Ficha Bibliográfica No. 19			
<b>Autor</b>	Sueta, E.	<b>Año</b>	2009
<b>Título del Libro</b>	Rhythm Vocabulary Charts for Effective Rhythmic Development	<b>Lugar de Publicación</b>	Nueva Jersey
<b>Editorial</b>	Ed Sueta Music Publications, Inc.		
<b>Resumen</b>	Los 32 ejercicios rítmicos en este libro contienen un fundamento para el músico en desarrollo. El propósito de cada ejercicio es guiar al estudiante hacia una comprensión de las figuras musicales y una buena coordinación para leer 2 líneas rítmicas simultáneas. Cada ejercicio está diseñado para ser estudiado con ambas manos o combinando una mano y un pie, o de alguna otra manera que el maestro sugiera, que permita leer dos líneas de figuras rítmicas al mismo tiempo. Su orden es progresivo, de manera que inicia con los ejercicios en redondas, blancas y negras, hasta llegar a semicorcheas y figuras combinadas en métricas de 4/4, 3/4, 2/4, 5/4, 6/8, 2/2 y 3/8.		

Ficha Bibliográfica No. 20			
<b>Autor</b>	Wesby, R. y Díaz, D.	<b>Año</b>	1984
<b>Título del Libro</b>	Curso de Lectura Elemental	<b>Lugar de Publicación</b>	San José, Costa Rica
<b>Editorial</b>	R. J. Porras Vegas		
<b>Resumen</b>	Material didáctico diseñado para el Programa Juvenil de la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica. Se caracteriza por introducir rápidamente un mayor grado de dificultad entre lecciones. Contiene una sección de ejercicios de lectura rítmica y una sección de ejercicios de lectura melódica. Se recomienda combinar ambas secciones, de manera que el estudiante pueda avanzar de manera uniforme en ambos aspectos. Las lecciones son de corta duración, con el propósito que el maestro pueda usarlas para medir la lectura a primera vista del estudiante. Contiene también lecciones de 2 líneas simultáneas de figuras rítmicas y notas musicales, para una práctica completa de la lectura musical.		

Las fichas bibliográficas del elemento de estudio «lectura rítmica» han proporcionado información organizada e identificado recursos para la redacción de la guía elemental para el aprendizaje del lenguaje musical, tales como: ejercicios incluyendo todo tipo de figuras musicales, ilustraciones y dictados rítmicos. También las unidades de análisis de este elemento de estudio han proporcionado los lineamientos para el establecimiento de los límites de los contenidos de la presente investigación.

### Unidades de análisis del elemento de estudio «Armonía».

Ficha Bibliográfica No. 21			
<b>Autor</b>	Astor, M.	<b>Año</b>	2013
<b>Título del Libro</b>	Armonía para hoy	<b>Lugar de Publicación</b>	Caracas, Venezuela
<b>Editorial</b>	Creative Commons		
<b>Resumen</b>	Tratado de armonía para estudiantes que poseen los conocimientos básicos del lenguaje musical. Profundiza en temas como el análisis armónico de partituras con el sistema de la armonía funcional, formación de acordes de sexta, séptima y otros. Explora formas de composición modernas y explica técnicas para armonizar utilizando sistemas atonales y politoniales.		

Ficha Bibliográfica No. 22			
<b>Autor</b>	Benward B. y Saker, M.	<b>Año</b>	2009
<b>Título del Libro</b>	Music in Theory and Practice	<b>Lugar de Publicación</b>	Nueva York, Estados Unidos.
<b>Editorial</b>	McGraw-Hill Higher Education		
<b>Resumen</b>	Este libro es esencialmente un estudio de los patrones en la música. Incluye gran cantidad de ejemplos, cada uno ilustra el tema que se presenta. Estudia brevemente los elementos de la notación musical y sus aplicaciones. El enfoque de este material es capacitar al estudiante para que sea capaz de realizar un análisis armónico musical exhaustivo de determinada obra. También ofrece una perspectiva histórica, se estudia la música desde el renacimiento hasta el período contemporáneo. Integra un estudio del jazz y la música popular. Se promueve la composición y la interpretación de música durante el estudio del libro.		

Ficha Bibliográfica No. 23			
<b>Autor</b>	Cheul, L.	<b>Año</b>	2010
<b>Título del Libro</b>	Armonía Popular Moderna	<b>Lugar de Publicación</b>	Chile
<b>Editorial</b>	Ediciones Universitarias de Valparaíso		
<b>Resumen</b>	Libro diseñado para que el lector pueda conocer y dominar los diferentes conceptos involucrados en la armonía popular moderna. Cada capítulo tiene ejercicios con sus respectivas respuestas, lo que asegura el paulatino progreso del estudiante. Está compuesto de 10 capítulos ordenados en dificultad progresiva. Contiene todo lo referente a los principios de la armonía tradicional y explica temas avanzados como análisis armónico, movimiento de voces en armonía popular y cadencias de jazz.		

Ficha Bibliográfica No. 24			
<b>Autor</b>	Jones, G.T.	<b>Año</b>	1974
<b>Título del Libro</b>	Music Theory	<b>Lugar de Publicación</b>	Nueva York, Estados Unidos.
<b>Editorial</b>	HarperCollins Publishers, Inc.		
<b>Resumen</b>	Manual de teoría musical analizada y explicada desde una perspectiva histórica. Comprende todo lo relacionado a las propiedades del sonido, los principios de notación musical, formación de escalas e intervalos, acordes, cifrado de acordes, expresiones musicales, tonalidades, principios de composición, armonización a 4 voces, enlaces de acordes, armonización moderna de melodías, acordes de séptima, onceava y treceava, acordes alterados, armonía basada en cromatismos y análisis de partituras para instrumento solo, dúos, tríos, cuartetos, pequeños ensambles y partituras orquestales. Incluye también importantes apéndices con ilustraciones sobre temas como formas musicales, transposición y rangos orquestales, así como algunos corales de Bach para su análisis armónico.		

Ficha Bibliográfica No. 25			
<b>Autor</b>	Lárez, V.	<b>Año</b>	2010
<b>Título del Libro</b>	Armonía I	<b>Lugar de Publicación</b>	Venezuela
<b>Editorial</b>	Gráficas Lauki C.A.		
<b>Resumen</b>	Manual de armonía tradicional que expone todo lo referente a tríadas, enlaces de acordes, períodos, frases, cadencias, inversiones y acordes de séptima. Todo el análisis armónico se realiza utilizando los lineamientos de la armonía funcional. Se asume que el estudiante ya posee los conocimientos básicos del lenguaje musical, ya que no incluye capítulos introductorios que expliquen los signos de la notación musical ni su función. Se dedica a enseñar las reglas para los movimientos de voces, formación de acordes, escalas y cadencias.		

Ficha Bibliográfica No. 26			
<b>Autor</b>	Medina Romero, C.F. Jr.	<b>Año</b>	2016
<b>Título del Libro</b>	Antología de Armonía	<b>Lugar de Publicación</b>	Guatemala
<b>Editorial</b>	Universidad InterNaciones		
<b>Resumen</b>	Breve tratado sobre la escritura vocal a 4 voces. Describe las reglas para el movimiento de las voces según la armonía tradicional, inversiones de acordes, reglas de tratamiento de la sensible, regla de duplicación en el séptimo grado de cualquier tonalidad. Explica también los tres tipos de cifrado armónico que se pueden utilizar, el de bajo general, el cifrado anglosajón y el cifrado funcional. Concluye con ejemplos de armonización a 4 voces, tomando en cuenta las reglas descritas anteriormente y utilizando los tres tipos de cifrado.		

Ficha Bibliográfica No. 27			
<b>Autor</b>	Piston, W.	<b>Año</b>	1998
<b>Título del Libro</b>	Armonía	<b>Lugar de Publicación</b>	España
<b>Editorial</b>	SpanPress Universitaria		
<b>Resumen</b>	Libro especializado en la armonización tradicional a 4 voces. Se asume que el lector ya posee los conocimientos básicos de la notación musical. Inicia explicando los conceptos de escalas e intervalos, para luego dar paso a progresiones armónicas sencillas en modo mayor y los principios de conducción de las voces. Presenta también los modos menores, concepto de tonalidad y modalidad, el bajo cifrado, notas extrañas a la armonía, cadencias, inversiones, modulación, dominantes secundarias, resoluciones irregulares, acordes de séptima, acordes de novena, undécima y decimotercera, acordes alterados cromáticamente, sexta napolitana y sexta aumentada. Al final, se incluye algunos temas históricos, conceptos ampliados sobre temas antes presentados y ejercicios sobre corales de Bach.		

Ficha Bibliográfica No. 28			
<b>Autor</b>	Rimsky-Korsakov, N.	<b>Año</b>	1997
<b>Título del Libro</b>	Tratado Práctico de Armonía	<b>Lugar de Publicación</b>	Buenos Aires, Argentina
<b>Editorial</b>	Morello S.A. Artes Gráficas		
<b>Resumen</b>	Material creado para dar a conocer las bases de la armonía tonal de la escuela tradicional rusa. Inicia describiendo la formación de acordes, movimientos de voces y enlaces básicos de acordes. Luego describe posibles enlaces de acordes en el marco de una tonalidad dada. En los últimos capítulos describe el concepto de modulación con gran cantidad de ejemplos, armonizaciones con notas ajenas al acorde y otros tipos de modulaciones dentro del marco tonal. Incluye también apéndices con excepciones a las reglas presentadas y casos variados que muestran a detalle algunos de los temas presentados a lo largo del libro.		

Ficha Bibliográfica No. 29			
<b>Autor</b>	Zamacois, J.	<b>Año</b>	1997
<b>Título del Libro</b>	Tratado de Armonía	<b>Lugar de Publicación</b>	Florida, Estados Unidos.
<b>Editorial</b>	SpanPress Universitaria		
<b>Resumen</b>	Obra dedicada al estudio de la armonía tradicional. Incluye los conceptos de intervalos, tonalidad, acordes, armonización a 4 voces, inversiones de acordes, acordes aumentados, acordes de sexta y séptima y modulaciones. También incluye apéndices con notas y aclaraciones referentes a casos con excepciones a las reglas presentadas anteriormente, enfatizando que lo que se presenta como regla, no es un dogma, sino formas observadas en obras de los grandes maestros sobre movimiento de voces y armonizaciones. Se deja claro que las nuevas corrientes en la armonía buscan nuevas sonoridades y formas de armonización.		

Las fichas bibliográficas del elemento de estudio «armonía» han proporcionado información organizada e identificado recursos para la redacción de la guía elemental para el aprendizaje del lenguaje musical, tales como: armonizaciones, ejercicios de armonización e ilustraciones. Las unidades de análisis de este elemento de estudio han provisto también lineamientos para el establecimiento de los límites de los contenidos de la presente investigación.

### Unidades de análisis del elemento de estudio “Entrenamiento auditivo”.

Ficha Bibliográfica No. 30			
<b>Autor</b>	Curtis, W.	<b>Año</b>	1963
<b>Título del Libro</b>	First Steps to Ear Training	<b>Lugar de Publicación</b>	Boston, Massachusetts, Estados Unidos.
<b>Editorial</b>	Berklee Press Publications		
<b>Resumen</b>	El propósito de este libro es ayudar al desarrollo del oído relativo por medio de ejercicios en orden progresivo de dificultad. Inicia con la descripción y formación de la escala mayor, luego, paso a paso, introduce un nuevo grado de la escala mayor en cada lección para su memorización e identificación por medio de dictados y ejercicios a primera vista. Cuando ya se reconocen todos los grados de la escala mayor, se comienza a introducir las alteraciones, para que sea posible la entonación o reconocimiento en dictados, cada una de las doce notas de la escala cromática.		

Ficha Bibliográfica No. 31			
<b>Autor</b>	Donelian, A.	<b>Año</b>	2015
<b>Título del Libro</b>	Training the Ear	<b>Lugar de Publicación</b>	Estados Unidos
<b>Editorial</b>	Advance Music		
<b>Resumen</b>	Libro diseñado para ser usado por estudiantes universitarios o en clases de entrenamiento auditivo en general. El propósito de este material es ayudar al estudiante de música a lograr lo siguiente: escuchar, cantar, percudir, nombrar, escribir, leer, reconocer e improvisar los elementos melódicos, armónicos y rítmicos que son fundamentales para el jazz y todos los demás estilos de música. Integrar esas habilidades independientes en un balanceado y completo entrenamiento auditivo. Contiene 12 lecciones. Cada una presenta una tonalidad diferente. Las lecciones están agrupadas en cuatro secciones de tres partes cada una. En cada sección de tres partes, las primeras dos lecciones presentan conceptos musicales de dificultad progresiva y la tercera parte o lección, contiene ejercicios que integran los conceptos dados en las dos lecciones precedentes.		

Ficha Bibliográfica No. 32			
<b>Autor</b>	Esteban Arredondo, J. M.	<b>Año</b>	2010
<b>Título del Libro</b>	Aprendiendo el Dictado Musical	<b>Lugar de Publicación</b>	España
<b>Editorial</b>	Consejería de Educación, Formación y Empleo. Secretaría General. Región de Murcia.		
<b>Resumen</b>	Obra didáctica musical dividida en dos bloques, Dictados Rítmicos y Dictados Melódicos. Se recomienda dentro del bloque rítmico, la interacción con el alumno y el intercambio de roles profesor-alumno, alumno-alumno y alumno-profesor, así como la utilización de instrumentos de percusión de sonido indeterminado. Dentro del bloque melódico se presentan los nuevos sonidos de uno en uno para ser trabajados en un primer momento, posteriormente se introducen en melodía con ritmos sencillos, para su total interiorización. Esta manera de trabajo hace posible un mayor logro en resultados académicos a corto plazo y facilita la correcta educación del oído musical.		

Ficha Bibliográfica No. 33			
<b>Autor</b>	Mixon, D.	<b>Año</b>	2016
<b>Título del Libro</b>	Performance Ear Training	<b>Lugar de Publicación</b>	Boston, Estados Unidos
<b>Editorial</b>	Advance Music, Berklee College of Music		
<b>Resumen</b>	Este libro provee algunas técnicas y conceptos que ayudarán a desarrollar la habilidad de cantar, tocar y escuchar melodías y acordes reconociéndolos por su nombre. Para lograr esto, se usa el sistema del Do Movable, que es ampliamente utilizado para desarrollar el oído relativo. Su enfoque es la armonía popular y el jazz, por lo que utiliza el cifrado alfabético o anglosajón. Estudia los siguientes temas: Líneas de bajo armónicas, ejercicios con el círculo de cuartas, tensiones tonales armónicas, melodías con tensiones y notas guías, entre otros.		

Ficha Bibliográfica No. 34			
<b>Autor</b>	Wedge, G. A.	<b>Año</b>	1921
<b>Título del Libro</b>	Ear Training and Sight Singing	<b>Lugar de Publicación</b>	Estados Unidos
<b>Editorial</b>	G. Schirmer, Inc.		
<b>Resumen</b>	El propósito de este libro es presentar los elementos de la música en una manera directa y concisa, para mostrar de la forma más sencilla posible la razón para cada elemento. Cada paso es presentado en tres maneras: primero, ejercicios para ser escritos; segundo, ejercicios para dictados que pueden ser usados para el entrenamiento del oído; tercero, ejercicios para la lectura a primera vista. La sección A de cada lección contiene los ejercicios para trabajarse de manera escrita; las secciones B y C, los ejercicios para el entrenamiento auditivo y lectura a primera vista. Se recomienda apartar tres períodos de 50 minutos a la semana para cada sección, para alcanzar óptimos resultados con este material.		

Las fichas bibliográficas del elemento de estudio «entrenamiento auditivo» han proporcionado información organizada e identificado recursos para la redacción de la guía elemental para el aprendizaje del lenguaje musical, tales como: recomendaciones para la realización de dictados rítmicos, melódicos y armónicos, así como ejemplos, ejercicios e ilustraciones.

Con la información recolectada proveniente de las unidades de análisis y organizada por medio de las listas de cotejo y las fichas bibliográficas, se procedió a la creación de la guía elemental para el aprendizaje musical dirigida a los estudiantes del curso propedéutico de la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte de la USAC.

## V. CONCLUSIONES

La guía elemental para el aprendizaje del lenguaje musical que ha sido presentada, sintetiza, explica y organiza los conocimientos necesarios para que el aspirante a la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala – USAC –supere la prueba específica de primer ingreso. El aporte principal de esta investigación ha sido la forma de organización de los elementos de estudio en lecciones y capítulos, de manera que, a pesar de ser un amplio contenido, pueda ser asimilado y comprendido por el aspirante promedio. Esto se encuentra resumido en la tabla de contenidos por elemento de estudio, al inicio de la guía. La gran cantidad de temas presentados proveen al estudiante un marco de referencia para lograr un buen desempeño en el programa de estudios de la Licenciatura en Música.

La universalidad del lenguaje musical es evidente al estudiar y seleccionar el material para cada una de las lecciones de la presente guía. Es esa cualidad del lenguaje musical, la que ha hecho posible la creación de esta propuesta metodológica, ya que se han utilizado libros de teoría musical de contextos, idiomas y autores diversos, los cuales, en lugar de contradecirse, se fundamentan y respaldan entre sí.

El desarrollo musical de los estudiantes sometidos al proceso que se ha sugerido en esta guía, debe ser impulsado y agilizado por el facilitador del curso propedéutico, con el fin de obtener músicos de alto rendimiento académico que generen renombre a la carrera de la Licenciatura en Música y a la Escuela Superior de Arte de la USAC.

La dosificación del contenido por medio de lecciones ordenadas en capítulos permite la comprensión de la teoría musical por parte del estudiante durante el tiempo sugerido para curso propedéutico de la Licenciatura en Música, de manera que se logre el aprendizaje y aplicación de los temas teóricos y prácticos necesarios para la aprobación de la prueba específica de primer ingreso de la misma.



## VI. RECOMENDACIONES

La implementación de esta guía en el curso propedéutico de la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala debe llevarse a cabo tomando en cuenta que el autor provee explicaciones básicas a cada tema, fundamentadas en obras reconocidas de teoría musical, pero si el estudiante necesita profundizar en algún tema, el facilitador del curso deberá recurrir a las referencias bibliográficas de esta investigación para ayudar a lograr una mejor comprensión de cada tema.

Se sugiere que cada año sea cambiado el contenido de la evaluación final, para su debida actualización. A la vez este proceso ayudaría a asegurar un mejor desempeño por parte del estudiante, ya que haría imposible cometer cualquier tipo de fraude en la prueba final.

El contenido de los ejercicios de las lecciones de entrenamiento auditivo son sugerencias por parte del autor. El facilitador del curso propedéutico puede realizar más ejercicios en determinada lección o cambiar el contenido de los ejercicios en el momento que lo desee.

La tabla de contenidos por elemento de estudio es la propuesta metodológica que sintetiza la presente investigación, por lo tanto, se recomienda su implementación en el curso propedéutico. También se sugiere que el facilitador del curso someta a discusión cada uno de los temas presentados en dicha tabla, para lograr una mayor comprensión y aplicación de los mismos.

Las obras de teoría musical utilizadas en la presente investigación están incluidas en el disco compacto que contiene toda la información del informe final de tesis en formato digital. Se sugiere que el facilitador del curso invierta el tiempo necesario en conocer el material bibliográfico que sustentó la presente investigación.

Al desarrollar la guía presentada, se obtuvo de manera simultánea la guía para el maestro o facilitador del curso y la guía para el estudiante. Ambas guías tienen el mismo formato y contenido, con la importante indicación de no incluir en la guía para el estudiante el contenido de las lecciones de entrenamiento auditivo, respuestas a las evaluaciones de cada capítulo y el contenido de la evaluación final. En lugar de ello la guía para el estudiante debe incluir únicamente hojas de papel pautado provistas en el apéndice E.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arredondo, E. (2010). *Aprendiendo el Dictado Musical*. España: Consejería de Educación, formación y empleo. Secretaría general. Región de Murcia.
- Astor, M. (2013). *Armonía para hoy*. Caracas, Venezuela.
- Bastien, J. (1999). *Bastien Piano for Adults*. Estados Unidos: Kjos, Music Company.
- Behar Rivero, D. S. (2008). *Metodología de la investigación*. Bogotá, Colombia: Editorial Shalom.
- Benward, B. (2009). *Music in Theory and Practice*. Nueva York, Estados Unidos: McGraw-Hill Higher Education [Traducción propia].
- Camino, J. (Julio de 2010). *Blog del Aula de Música del IES San Miguel de Meruelo*.
- Careaga, I. (1999). *Los materiales didácticos*. México: Editorial Trillas.
- Castillo, L. (2004). *Análisis Documental*. Universidad de Valencia.
- Cheul Holas, L. (2010). *Armonía Popular Moderna*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Coordinación Nacional de Telesecundaria. (2006). *Documento de Apoyo para el docente*. Obtenido de Curso Propedéutico: <http://telesecundaria.sep.gob.mx/>
- Córdova Tequida, E. M. (2011). *Estructura y uso de los manuales de procedimientos*. Universidad de Sonora .Departamento de Ingeniería Industrial.
- Corporación Unificada Nacional de Educación Superior*. (2016). Obtenido de Corporación Unificada Nacional de Educación Superior: <http://www.cun.edu.co/ciclos-propedeuticos.html>
- Crozier, J. B. (1997). *Absolute pitch: practice makes perfect, the earlier the better. Psychology of Music*. Obtenido de [https://www.researchgate.net/publication/242313886\\_El\\_desarrollo\\_del\\_oido\\_absoluto\\_durante\\_la\\_infancia1](https://www.researchgate.net/publication/242313886_El_desarrollo_del_oido_absoluto_durante_la_infancia1)
- Cuevas, D. (2013). *Armonía/Contrapunto 2013-2014*. España: Conservatorio Superior de Música de Vigo.
- Curtis, W. (1963). *First Steps to Ear Training*. Boston, Massachusetts, Estados Unidos.: Berklee Press Publications [Traducción propia].

- Delgado Zafra, I. (2009). *Agógica y Dinámica*. Obtenido de <https://es.scribd.com/document/282277881/Dinamica-y-Agogica>
- DIGED. (2015). *SUN*. Obtenido de DIGED: <http://digid.usac.edu.gt/sun/>
- Donelian, A. (2010). *Training the ear*. Estados Unidos: Advance Music [Traducción propia].
- España Rivera de Cortéz, E. I. (2012). *Guía Modular de la Asignatura de Matemática Segundo Básico, con la Metodología de la Alternancia para los Núcleos Familiares Educativos para el Desarrollo (NUFED), Chiquimula*. Chiquimula, Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades, Departamento de Pedagogía. .
- Espinal, R. A. (2008). *El Sonido y sus Cualidades*. San Cristóbal, República Dominicana: Instituto Politécnico Loyola.
- Estévez Singh, S. P. (2007). *Ejercicios para la enseñanza de la Lectura Musical en el Aula del Preescolar*. Mérida, Venezuela.: Universidad de los Andes.
- Feldstein, S. (1998). *Practical Theory Complete*. Los Ángeles, California: Alfred Publishing Co., Inc [Traducción propia].
- García Aretio, L. (2002). *La Educación a Distancia, de la teoría a la práctica*. Madrid: Ed. Ariel, S.A.
- Giménez, J. T. (2012). *Lectura musical y procesos cognitivos implicados*. Obtenido de Revista Electrónica de LEEME: <http://musica.rediris.es/leeme>
- Grabner, H. (2001). *Teoría general de la Música*. España: Ediciones AKAL.
- Gruendler, D. (2014). *Reading Rhythm Workout 1*. Los Ángeles, California.: WBH MusicWorks LLC [Traducción propia].
- Gruendler, D. y Stewart, J. (2014). *Reading Rhythm Workout 1*. Los Ángeles, California: WBH Music Works LLC [Traducción propia].
- Guerra Baños, R. F. (2002). *Método de Solfeo Rítmico y estudio de las Claves de Sol, Fa y Do*. Guatemala: Arroyo Villeda Editores.
- Guerrero, C. F. ( 2016). *Temario*. Sevilla, España: CPM.
- Guzmán, M. P. (Enero de 2012). *Tipos más usuales de investigación*. Obtenido de Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo: [https://www.uaeh.edu.mx/docencia/P.../tipos\\_investigacion.pdf](https://www.uaeh.edu.mx/docencia/P.../tipos_investigacion.pdf)

- Guzmán, N. A. (1977). *El Trabajo Bibliográfico*. México: Procesadora Editorial.
- Hall, A. C. (2005). *Studying Rhythm*. Nueva Jersey: Pearson Education, Inc [Traducción propia].
- Harnum, J. (2001). *Basic Music Theory*. Chicago: Sol-Ut-Press [Traducción propia].
- Herrero, M. C. (2006). *Introducción al muestreo*. Chile: Universidad de Oviedo.
- Hess, G. (1997). *Encyclopedia of Reading Rhythms*. California, Estados Unidos: Hal Leonard Corporation [Traducción propia].
- Hidalgo, U. P. (2016). *Curso Propedéutico*. Obtenido de [upmetropolitana.edu.mx/.../propedeutico.../informacion\\_propedeut](http://upmetropolitana.edu.mx/.../propedeutico.../informacion_propedeut)
- INTEF. (2017). *Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado*. Obtenido de [www.educalab.es:descargas.pntic.mec.es/mentor/.../Creacion\\_y\\_produccion\\_musical...](http://www.educalab.es:descargas.pntic.mec.es/mentor/.../Creacion_y_produccion_musical...)
- Jaén, U. d. (2015). *Diseño Documental*. Obtenido de [www.ujaen.es/investiga/tics\\_tfg/dise\\_documental.html](http://www.ujaen.es/investiga/tics_tfg/dise_documental.html)
- Jones, G. T. (1974). *Music Theory*. Nueva York, Estados Unidos: HarperCollins Publishers, Inc [Traducción propia].
- Kennedy, M. (2012). *The Oxford Dictionary of Music*. Inglaterra: OUP Oxford [Traducción propia].
- Kühn, C. (1988). *La formación musical del oído*. Barcelona: Ed. Labor.
- Lárez, V. (2010). *Armonía I*. Caracas, Venezuela: Gráficas Lauki C.A.
- Lauren, M. (1991). *Understanding Rhythm. A Guide to Reading Music*. Estados Unidos: Alfred Publishing Co., Inc [Traducción propia].
- Lee, A. (2009). *Music Theory I, Course Syllabus*. Texas, Estados Unidos: Southwestern Assemblies of God University [Traducción propia].
- Lemus Ramos, A. J. (2010). *Guía modular de Idioma Español de Segundo Básico aplicando la metodología de la Alternancia para el Programa Núcleos Familiares Educativos para el desarrollo – NUFED – de la Dirección General de Educación Extraescolar – DIGEEX- del Departamento de Chiqui*. Chiquimula, Guatemala.: Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades, Departamento de Pedagogía.

- López Cano, J. L. (1984). *Métodos e hipótesis científicas*. México: Editorial Edicol, S.A.
- Marín Ibañez, R. (1999). *El aprendizaje abierto y a distancia, el material impreso*. Loja, Ecuador: Ed. UTPL.
- Martín, A. G. (2010). *Manual de Elaboración de guías docentes adaptadas al EEES*. Cartagena: Universidad Politécnica de Cartagena.
- Mateu Serra, M. (2002). *El ritmo y el movimiento*. Barcelona: Blásquez.
- Medina Romero, J. L. (2016). *Antología de Armonía*. Guatemala: Universidad InterNaciones.
- Mixon, D. (2016). *Performance Ear Training*. Boston, MA. Estados Unidos: Advance Music, Berklee College of Music [Traducción propia].
- Open Course Ware. (2008). *Lenguaje Musical*. Obtenido de <https://ocw.ua.es/es/artes-y-humanidades/lenguaje-musical-2008.html>
- Ortiz Morales, Y. A. (2011). *Guía Modular de Ciencias Naturales de Segundo Básico aplicando la Metodología de la Alternancia para el Programa Núcleos Familiares Educativos para el Desarrollo – NUFED- de la Dirección General de Educación Extraescolar –DIGEEX- de Chiquimula*. Chiquimula, Guatemala.: Universidad de San Carlos de Guatemala, Facultad de Humanidades, Departamento de Pedagogía.
- Peske, J. (2006). *Rhythm Drills*. California, Estados Unidos: Summit Intermediate School Bands [Traducción propia].
- Piston, W. (1998). *Armonía*. España: SpanPress Universitaria.
- RAE. (2001). Obtenido de <http://dle.rae.es/?id=UNPqWxg>
- RAE. (2001). Obtenido de <http://dle.rae.es/?id=EWohvbV>
- Rameau, J. P. (1722). *Tratado de Armonía reducida a sus principios naturales*.
- Rifo, G. (1993). *Manual de Solfeo Rítmico orientado al estudio de la música popular*. Chile: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes.
- Rimsky-Korsakov, N. (1997). *Tratado práctico de Armonía*. Buenos Aires, Argentina: Morello S.A. Artes Gráficas.
- Rodríguez, M. L. (2013). *Acerca de la investigación bibliográfica y documental*. Obtenido de <https://guiadetesis.wordpress.com/2013/08/19/acerca-de-la-investigacion-bibliografica-y-documental/>

- Salgar, O. H. (2010). *Cursos de Solfeo*. Obtenido de Pontificia Universidad Javeriana:  
<https://sites.google.com/site/cursosdesolfeo/>
- Segui, S. (1975). *Teoría Musical I*. Madrid, España:- Unión Musical Española.
- SENCE. (2017). *Servicio Nacional de Capacitación y Empleo de Chile*. Obtenido de  
[www.sence.cl/601/articles-4777\\_recurso\\_10.pdf](http://www.sence.cl/601/articles-4777_recurso_10.pdf)
- Spearrit, G. (2001). *Essential Music Theory, Grade I*. Chicago: Allans Educational  
 [Traducción propia].
- Steiner, L. (2009). *Quick and Easy Music Theory*. Estados Unidos: CreateSpace  
 [Traducción propia].
- Sueta, E. (2009). *Rhythm Vocabulary Charts for effective rhythmic development*. Nueva Jersey: Ed Sueta Music Publications, Inc [Traducción propia].
- The Fun Music Company. (2009). *Printable Music Theory Books Level One*. Australia:  
 The Fun Music Company [Traducción propia].
- Trainer, T. M. (2017). *Dictado Rítmico*. Obtenido de  
<https://trainer.thetamusic.com/es/content/melodic-dictation>
- Trallero Fix, C. (2008). *El Oído Musical*. Obtenido de  
<http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/11525/1/EL%20OIDO%20MUSICAL.pdf>
- Treharne, B. (1939). *Bach for Early Grades - Book I - compiled from the Note-book of Anna Magdalene Bach*. Boston, MA. : The Boston Music Company.
- UNAM. (2011). *Guía del alumno*. México: Facultad de Derecho.
- UPS. (2016). *Examen de Admisión*. Obtenido de Universidad Politécnica Salesiana:  
[www.ups.edu.ec/.../Examen+de+Admision/54226462-3f92-42be-ba8f-bda50661828](http://www.ups.edu.ec/.../Examen+de+Admision/54226462-3f92-42be-ba8f-bda50661828)
- UVG. (2017). *Herramientas de Evaluación*. Obtenido de  
[www.uvg.edu.gt/cd/competencias/Herramientas%20de%20Evaluacion.pdf](http://www.uvg.edu.gt/cd/competencias/Herramientas%20de%20Evaluacion.pdf)
- Vilar, J. M. (2010). *EL CIFRADO ARMÓNICO EN EL JAZZ Y LA MÚSICA MODERNA, UN RECURSO IMPRESCINDIBLE PARA LA NOTACIÓN MUSICAL*. Universitat Jaume I de Castelló.
- Villalobos Moreno, F. (2016). *Aspectos de la armonización del canto dado*. Obtenido de  
<http://en.calameo.com/read/00085830899fedd2fa2e1>

- Wedge, G. (1930). *Applied Harmony Book I*. Estados Unidos: G. Schirmer, Inc. [Traducción propia].
- Wedge, G. (1921). *Ear Training and Sight Singing*. Estados Unidos: G. Schirmer, Inc. [Traducción propia].
- Wesby, R. y. (1984). *Curso de Lectura Elemental*. San José, Costa Rica: R.J. Porras Vegas.
- Williams, A. (1981). *Teoría de la Música*. Buenos Aires, Argentina: La Quena, Casa de Música.
- Wuytack, J., & Palheiros, G. (1996). *Audición Musical Activa, Libro del Maestro y Libro del Alumno*. Porto, Portugal.: Gaiagráfica/Lito Finearte.
- Young, R. (2016). *Musicianship Handbook*. Nueva Jersey: The College of New Jersey, Department of Music [Traducción propia].
- Zamacois, J. (1997). *Tratado de Armonía*. Florida, Estados Unidos: SpanPress Universitaria.
- Zeitlin, P. y. (2001). *Understanding Music Theory*. Reino Unido: Omnibus Press [Traducción propia].
- Zubileta López, P. (2007). *Ciencias II. Énfasis en Física. Libro para el maestro. Volumen I*. México: Secretaría de Educación Pública.

## APÉNDICES

- A. Guía elemental para el aprendizaje del lenguaje musical dirigida a los estudiantes del curso propedéutico de la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte de la Universidad de san Carlos de Guatemala**





**USAC**  
TRICENTENARIA  
Universidad de San Carlos de Guatemala

ES  
**ARTE**  
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE

**GUÍA ELEMENTAL PARA EL APRENDIZAJE DEL LENGUAJE MUSICAL,  
DIRIGIDA A LOS ESTUDIANTES DEL CURSO PROPEDEÚTICO DE LA  
LICENCIATURA EN MÚSICA DE LA ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DE  
LA UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA.**

**Samuel Jonatán Pinto Castañeda**



## ÍNDICE GENERAL

I.	INTRODUCCIÓN.....	17
II.	TABLA DE CONTENIDOS POR ELEMENTO DE ESTUDIO.....	19
III.	OBJETIVO GENERAL DEL CURSO.....	29
IV.	METODOLOGÍA.....	29
V.	FORMA DE EVALUACIÓN.....	31
VI.	CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES.....	31
VII.	CAPÍTULO UNO.....	35
VIII.	CAPÍTULO DOS.....	57
IX.	CAPÍTULO TRES.....	93
X.	CAPÍTULO CUATRO.....	113
XI.	CAPÍTULO CINCO.....	139
XII.	CAPÍTULO SEIS.....	165
XIII.	CAPÍTULO SIETE.....	189
XIV.	CAPÍTULO OCHO.....	209
XV.	CAPÍTULO NUEVE.....	235
XVI.	CAPÍTULO DIEZ.....	263
XVII.	EVALUACIÓN FINAL.....	283



## ÍNDICE DE FIGURAS

Ilustración 1. Himno a San Juan Bautista. (Grabner, 2001).....	37
Ilustración 2. Notas Musicales y el Teclado del Piano. (Benward, 2009).....	38
Ilustración 3. El Pentagrama. (Feldstein, 1998).....	39
Ilustración 4. Conteo de líneas y espacios del Pentagrama. (Spearrit, 2001).....	37
Ilustración 5. Indicaciones para escribir notas en el Pentagrama. (Feldstein, 1998).....	39
Ilustración 6. Altura de notas en el Pentagrama. (Spearrit, 2001).....	40
Ilustración 7. Figuras Musicales. (Hess, 1997).....	42
Ilustración 8. Relación de figuras musicales. (Gruendler, 2014).....	43
Ilustración 9. Valores Relaciones de las Figuras Musicales. (Grabner, 2001).....	44
Ilustración 10. Compás y Barrás de Compás. (Hess, 1997).....	45
Ilustración 11. Tabla de Serie de Armónicos. (Cheul Holas, 2010).....	48
Ilustración 12. Frecuencia de notas en el Piano. (Cheul Holas, 2010).....	49
Ilustración 13. Ejercicio Melódico No.1. (Propia del autor).....	51
Ilustración 14. Ejercicios melódicos No.2 y No.3. (Propia del autor).....	52
Ilustración 15. Ejercicio Melódico No.4. (Wesby, 1984).....	52
Ilustración 16. Ejercicios Rítmicos para ser imitados por el estudiante. (Hess, 1997).....	53
Ilustración 17. Ejercicio Armónico No.1 (Propia del Autor).....	54
Ilustración 18. Dibujando y enumerando el Pentagrama. (Feldstein, 1998).....	55
Ilustración 20. Nombre de notas en el Piano. (Zeitlin, 2001).....	56
Ilustración 21. La Clave de Sol. (Feldstein, 1998).....	58
Ilustración 22. Dibujos de Clave de Sol. (The Fun Music Company, 2009).....	58
Ilustración 23. Evolución de la Clave de Sol. (Grabner, 2001).....	58
Ilustración 24. Notas en Clave de Sol. (Feldstein, 1998).....	59
Ilustración 25. Notas en Cifrado Americano. (Spearrit, 2001).....	59
Ilustración 26. Notas en Cifrado Americiano. (The Fun Music Company, 2009).....	60
Ilustración 27. La Plica. (Harnum, 2001).....	60
Ilustración 28. Plicas hacia arriba. (Harnum, 2001).....	61
Ilustración 29. Plicas hacia abajo. (Harnum 2001).....	61
Ilustración 30. Ejercicios de Lectura de Notas en Clave de Sol. (Rifo, 1993).....	62
Ilustración 31. Ejercicios de Lectura de Notas en Clave de Sol. (Rifo, 1993).....	62
Ilustración 32. Clave Rítmica. (Harnum, 2001).....	63
Ilustración 33. Clave Rítmica en Pentagrama. (Harnum, 2001).....	63
Ilustración 34. Clave Rítmica para batería. (Harnum, 2001).....	64
Ilustración 35. Ejemplos de Cifras de Compás. (Hess, 1997).....	64
Ilustración 36. Denominadores para Cifras de Compás. (Hess, 1997).....	65
Ilustración 37. El Pulso. (Hess, 1997).....	66

Ilustración 38. Ejemplos de subdivisiones. (Hess, 1997).....	67
Ilustración 39. Relaciones entre figuras musicales. (Grabner, 2001).....	68
Ilustración 40. Subdivisiones en dos partes. (Harnum, 2001).....	69
Ilustración 41. Subdivisión en 4 partes. (Hess, 1997).....	68
Ilustración 42. Semitono. (The Fun Music Company, 2009).....	69
Ilustración 43. El tono. (The Fun Music Company, 2009). ....	72
Ilustración 44. El Sostenido y el Bemol (Spearrit, 2001). ....	73
Ilustración 45. Ejemplo de Sostenido. (The Fun Music Company, 2009).....	73
Ilustración 46. Ejemplo de Bemol. (The Fun Music Company, 2009). ....	73
Ilustración 47. El becuadro. (The Fun Music Company, 2009).....	74
Ilustración 48. Alteraciones equivalentes a notas naturales. (Spearrit, 2001).....	75
Ilustración 49. Intervalo Armónico e Intervalo Melódico. (Harnum, 2001).....	75
Ilustración 50. Conteo de Intervalos. (Harnum, 2001).....	75
Ilustración 51. Medición de Intervalos. (Williams, 1981). ....	76
Ilustración 52. Intervalos Simples. (Williams, 1981). ....	76
Ilustración 53. Intervalos Compuestos. (Williams, 1981).....	76
Ilustración 54. Tabla de Clasificación de Intervalos. (Zamacois, 1997).....	77
Ilustración 55. Clasificación de Intervalos detallada. (Williams, 1981).....	78
Ilustración 56. Tabla de Clasificación de Intervalos. (Cheul Holas, 2010).....	80
Ilustración 57. Consonancias, disonancias y su clasificación. (Zamacois, 1997).....	80
Ilustración 58. Otras formas de Clasificación de Consonancias y disonancias. (Cheul Holas, 2010).....	80
Ilustración 59. Otras formas de Clasificación de Consonancias y (Cheul Holas, 2010).....	80
Ilustración 60. Reconocimiento de alturas de notas. (Spearrit, 2001).....	82
Ilustración 61. Reconocimiento de alturas de notas. (Feldstein, 1998). ....	82
Ilustración 62. Dictados Rítmicos con redondas y blancas (Gruendler, 2014).....	83
Ilustración 63. Dictados Rítmicos con redondas y blancas (Feldstein, 1998). ....	83
Ilustración 64. Ejercicio Armónico No.2. (Propia del autor). ....	84
Ilustración 65. Ejercicio Melódico No.5. (Propia del autor).....	85
Ilustración 66. Dictados Rítmicos con redondas, blancas y sus respectivos silencios. (Feldstein, 1998).....	86
Ilustración 67. Dictados Rítmicos con Redondas, blancas y sus respectivos silencios. (Gruendler, 2014). ....	86
Ilustración 68. Ejercicio Armónico No.3. (Propia del autor).....	86
Ilustración 69. Reconocimiento y Escritura de notas en clave de Sol (Feldstein, 1998).....	89
Ilustración 70. Claves de Sol. (Feldstein, 1998). ....	90
Ilustración 71. Colocación de Plicas. (The Fun Music Company, 2009). ....	90
Ilustración 72. Escritura de diferentes elementos de notación en musical en el pentagrama. (Feldstein, 1998). ....	90
Ilustración 73. Ejercicios de Compases. (Spearrit, 2001). ....	90

Ilustración 74. Ejercicios de Tonos y Semitonos. (The Fun Music Company, 2009).....	91
Ilustración 75. Identificación de Tonos y Semitonos. (The Fun Music Company, 2009).....	92
Ilustración 76. Clave de Fa. (Harnum, 2001). .....	94
Ilustración 77. Posición de la clave de Fa en el pentagrama. (Feldstein, 1998). .....	94
Ilustración 78. Dibujos de la Clave de Fa. (The Fun Music Company, 2009) .....	94
Ilustración 79. Pasos para dibujar la Clave de Fa. (Feldstein, 1998).....	94
Ilustración 80. Posición de notas en Clave de Fa. (Spearrit, 2001).....	96
Ilustración 81. Notas en Clave de Fa. (Harnum, 2001).....	96
Ilustración 82. Nombre de las notas sobre las líneas en Clave de Fa. (Harnum, 2001).....	96
Ilustración 83. Nombre de las notas sobre los espacios en Clave de Fa. (Harnum, 2001).....	96
Ilustración 84. Lectura de notas en Clave de Fa. (Rifo, 1993).....	97
Ilustración 85. Lectura de notas en Clave de Fa. (Rifo, 1993).....	97
Ilustración 86. Compases simples y compuestos. (Williams, 1981).....	98
Ilustración 87. Descripción de compases simples y compuestos. (Williams, 1981).....	99
Ilustración 88. Compas de cinco tiempos. (Williams, 1981).....	100
Ilustración 89. Compás de siete tiempos. (Williams, 1981).....	100
Ilustración 90. Compás de nueve tiempos. (Williams, 1981). .....	100
Ilustración 91. Compases menos comunes. (Williams, 1981).....	101
Ilustración 92. Forma de marcar el compás de dos tiempos. (Segui, 1975).....	102
Ilustración 93. Forma de marcar el compás de tres tiempos. (Segui, 1975).....	102
Ilustración 94. Forma de marcar el compás de cuatro tiempos. (Segui, 1975).....	102
Ilustración 95. Forma de marcar el compás de 6 tiempos. (Jones, 1974). .....	103
Ilustración 96. Tiempos fuertes y débiles de los compases. (Williams, 1981). .....	103
Ilustración 97. Semitonos diatónicos y cromáticos. (Williams, 1981). .....	103
Ilustración 98. Escala diatónica. (Segui, 1975).....	105
Ilustración 99. Escala Cromática. (Williams, 1981). .....	105
Ilustración 100. Ejemplos de modos. (Piston, 1998). .....	106
Ilustración 101. Escala Mayor. (Benward, 2009). .....	107
Ilustración 102. Tetracordios en escala Mayor. (Benward, 2009). .....	107
Ilustración 103. Ejercicio melódico No.6 (Propia del autor). .....	108
Ilustración 104. Escritura e identificación de notas en clave de fa. (Gruendler, 2014).....	107
Ilustración 105. Ejercicio Armónico No.4 (Propia del autor).....	110
Ilustración 106. Ejercicio con notas en clave de fa. (Feldstein, 1998).....	111
Ilustración 107. Escritura e identificación de notas en Clave de Fa (The Fun Music Company, 2009). .....	112
Ilustración 108. Posiciones de la clave de Do. (Jones, 1974). .....	115
Ilustración 109. Uso de distintas claves en partituras corales. (Benward, 2009).....	115
Ilustración 110. Posición de las notas en clave de Do en sus 4 ubicaciones. (Williams, 1981). .....	116

Ilustración 111. Equivalencia entre clave de Do y Clave de Fa. (Benward, 2009).....	117
Ilustración 112. Posición de notas en clave de Fa en 3ra línea. (Williams, 1981).....	117
Ilustración 113. Lectura de notas en clave de Do en 3ra y 4ta línea. (Wesby, 1984).....	118
Ilustración 114. Lectura de redondas, blancas y negras con sus silencios. (Gruendler, D. y Stewart, 1., 2014).....	119
Ilustración 115. Ejercicio con negras, blancas y sus silencios. (Hess, 1997).....	120
Ilustración 116. El Puntillo. (Hess, 1997).....	120
Ilustración 117. El Doble puntillo. (Hess, 1997).....	121
Ilustración 118. Lectura de redondas, blancas, negras, redondas y blancas con puntillo y sus respectivos silencios. (Propia del autor).....	122
Ilustración 119. Grados de la escala. (Williams, 1981). ....	123
Ilustración 120. Nombre de grados de la escala. (Williams, 1981). ....	123
Ilustración 121. Nombres tonales de grados de la escala. (Segui, 1975).....	124
Ilustración 122. Estructura de escalas mayores y menores. (Cheul Holas, 2010).....	124
Ilustración 123. Escala menor natural (Williams, 1981).....	124
Ilustración 124. Escala menor armónica. (Williams, 1981).....	125
Ilustración 125. Escala menor melódica. (Williams, 1981).....	126
Ilustración 126. Tonos y semitonos de tipos de escalas menores. (Cheul Holas, 2010).....	126
Ilustración 127. Escritura de escalas menores. (Cheul Holas, 2010).....	127
Ilustración 128. Tres tipos de escala menor en una frase musical. (Benward, 2009).....	127
Ilustración 129. Do Movable. (Mixon, 2016).....	128
Ilustración 130. Reconocimiento de los primeros tres grados de la escala mayor y escala menor. (Propia del autor).....	128
Ilustración 131. Dictado rítmico con redondas, blancas, negras y sus respectivos silencios. (Has, 1997).....	130
Ilustración 132. Dictado rítmico con negras y blancas, y sus respectivos silencios. (Gruendler, 1997).....	131
Ilustración 133. Dictado rítmico con negras, blancas, y sus respectivos silencios. (Gruendler, 1997).....	131
Ilustración 134. Ejercicio Armónica No.5. (Propia del autor).....	132
Ilustración 135. Ejercicio Melódico No.8. (Propia del autor).....	133
Ilustración 136. Dictado de redondas, blancas y negras con puntillo. (Propia del autor).....	134
Ilustración 137. Ejercicio Armónica No.6. (Propia del autor).....	135
Ilustración 138. Ejercicios de formación de escalas mayores y menores. (Hess, 1997).....	136
Ilustración 139. Suma de Figuras con puntillo. (The Fun Music Company, 2009).....	137
Ilustración 140. Reconocimiento de notas en clave de Do. (Feldstein, 1998).....	138
Ilustración 141. El gran pentagrama. (Spearrit, 2001).....	140
Ilustración 142. Escritura del Do central. (Spearrit, 2001).....	141
Ilustración 143. Lectura de notas en el gran pentagrama. (Bastien, 1999). ....	141
Ilustración 144. El gran pentagrama y el teclado de 88 teclas. (Benward, 2009).....	142

Ilustración 145. Anacrusa. (Spearrit, 2001).....	143
Ilustración 146. Anacrusas. (Zeitlin, 2001).....	143
Ilustración 147. Ligadura de unión. (Spearrit, 2001). ....	144
Ilustración 148. Ligaduras de unión. (Zeitlin, 2001).....	144
Ilustración 149. Varias ligaduras de unión. (Williams, 1981).....	144
Ilustración 150. Equivalencias entre la ligadura de unión y el puntillo. (Benward, 2009) ...	145
Ilustración 151. Equivalencias entre la ligadura de unión y el puntillo. (Williams, 1981) ...	145
Ilustración 152. Lectura de figuras con ligaduras. (Propia del autor).....	146
Ilustración 153. Formación de triadas. (Zamacois, 1997).....	147
Ilustración 154. Nombre de las notas constitutivas del acorde de triada. (Piston, 1998).....	148
Ilustración 155. Nombre de las notas constitutivas de la triada. (Zamacois, 1997).....	148
Ilustración 156. Triadas básicas. (Jones, 1974).....	149
Ilustración 157. Triada Mayor. (Cheul Holas, 2010). ....	149
Ilustración 158. Formación de Triada mayor. (Benward, 2009).....	149
Ilustración 159. Formación de triada menor. (Benward, 2009). ....	150
Ilustración 160. Triada menor. (Cheul Holas, 2010).....	150
Ilustración 161. Triada disminuida. (Cheul Holas, 2010).....	151
Ilustración 162. Triada disminuida. (Benward, 2009).....	151
Ilustración 163. Triada aumentada. (Cheul Holas, 2010).....	151
Ilustración 163. Triada aumentada. (Cheul Holas, 2010).....	151
Ilustración 164. Triada aumentada. (Benward, 2009).....	152
Ilustración 165. Resumen de tríadas. (Cheul Holas, 2010).....	152
Ilustración 166. Triadas sobre los grados de la escala mayor. (Zamacois, 1997).....	153
Ilustración 167. Detalle de triadas sobre los grados de la escala mayor (Cheul Holas, 2010).....	153
Ilustración 168. Ejercicio melódico No.9. (Propia del autor).....	154
Ilustración 169. Dictado de figuras con ligaduras. (Propia del autor).....	155
Ilustración 170. Ejercicio armónico No.7. (Propia del autor). ....	156
Ilustración 171. Ejercicio melódico No.10. (Propia del autor). ....	157
Ilustración 172. Dictado de figuras con puntillos y ligaduras. (Propia del autor).....	158
Ilustración 173. Ejercicio armónico No.8. (Propia del autor). ....	159
Ilustración 174. Escritura de notas en el gran pentagrama. (Feldstein, 1998).....	160
Ilustración 175. Escritura de notas en diferentes posiciones en el gran pentagrama. (Zeitlin, 2001).....	160
Ilustración 176. Escritura y reconocimiento de notas en el gran pentagrama. (The Fun Music Company, 2009).....	161
Ilustración 177. Ejercicios con ligaduras de unión y puntillos. (Spearrit, 2001).....	161
Ilustración 178. Reconocimiento de triadas. (Benward, 2009). ....	162
Ilustración 179. Ejercicio de formación de triadas. (Benward, 2009).....	162

Ilustración 180. Reconocimiento de intervalos armónicos de 2da mayor y menor; 3ra mayor y menor; y 4ta justa.....	166
Ilustración 181. Notas en líneas adicionales en ambas claves. (The Fun Music Company, 2009).....	166
Ilustración 182. Ejercicios de formación de escalas mayores y menores. (Benward, 2009).....	167
Ilustración 183. Equivalencias entre claves con líneas adicionales. (Spearrit, 2001).....	167
Ilustración 184. Lectura de notas en líneas adicionales en clave de sol. (Propia del autor). .....	168
Ilustración 185. Lectura de notas en líneas adicionales en clave de Fa. (Propia del autor). .....	168
Ilustración 186. Lectura de notas sobre líneas adicionales en clave de Do en 3ra línea. (Propia del autor).....	169
Ilustración 187. Lectura de notas en líneas adicionales en el gran pentagrama. (Propia del autor). ....	169
Ilustración 188. Identificación de octavas. (Benward, 2009).....	170
Ilustración 189. La corchea. (Gruendler, D. y Stewart, J. 2014).....	171
Ilustración 190. Valor de la corchea. (Gruendler, D. y Stewart, J. 2014).....	171
Ilustración 191. Valor de la corchea. (Spearrit, 2001).....	172
Ilustración 192. Lectura de corcheas. (Hess, 1997).....	172
Ilustración 193. Lectura de corcheas y sus silencios. (Hess, 1997).....	173
Ilustración 194. Lectura de corcheas y sus silencios. (Gruendler, D. y Stewart, J. 2014). ....	173
Ilustración 195. Ejercicios con corcheas y figuras con puntillo. (Hess, 1997).....	174
Ilustración 196. Ejercicios de figuras con ligaduras. (Hess, 1997).....	175
Ilustración 197. Escalas relativas. (Cheul Holas, 2010).....	176
Ilustración 198. Escalas relativas. (Cheul Holas, 2010).....	176
Ilustración 199. Escalas relativas partiendo desde la escala menor. (Benward, 2009).....	177
Ilustración 200. Proceso para encontrar una escala relativa menor (Cheul Holas, 2010). ....	177
Ilustración 201. Armaduras de tonalidades relativas. (Cheul Holas, 2010).....	178
Ilustración 202. Escalas paralelas. (Benward, 2009).....	179
Ilustración 203. Escalas enarmónicas. (Williams, 1981).....	179
Ilustración 204. Inversión de una triada. (Cheul Holas, 2010).....	180
Ilustración 205. Triadas en posición fundamental (Benward, 2009).....	180
Ilustración 206. Triada en primera inversión. (Benward, 2009).....	181
Ilustración 207. Triada en segunda inversión. (Benward, 2009).....	181
Ilustración 208. Arpeggio. (The Fun Music Company, 2009).....	182
Ilustración 209. Ejercicio melódico No.1 I. (Propia del autor).....	183
Ilustración 210. Dictado rítmico de negras con puntillo y corcheas. (Hess, 1997).....	182
Ilustración 211. Ejercicio armónico No.9. (Propia del autor).....	185
Ilustración 212. Reconocimiento de notas en líneas adicionales. (The Fun Music Company, 2009).....	186

Ilustración 213. Escritura de notas en diferentes posiciones o alturas. (Feldstein, 1998)....	186
Ilustración 214. Suma de figuras. (Feldstein, 1998). .....	187
Ilustración 215. Pentagramas en blanco. (Propia del autor).....	187
Ilustración 216. Pentagramas en blanco. (Propia del autor).....	187
Ilustración 217. Pentagramas en blanco. (Propia del autor).....	188
Ilustración 218. Pentagramas en blanco. (Propia del autor).....	188
Ilustración 219. Utilidad de las claves. (Williams, 1981).....	190
Ilustración 220. Distintas claves, su utilidad y función. (Benward, 2009).....	190
Ilustración 221. Relación que guardan las claves entre sí. (Williams, 1981).....	191
Ilustración 222. Lectura de notas con cambios de clave. (Rifa, 1993).....	192
Ilustración 223. Indicaciones de tempo (Harnum, 2001).....	191
Ilustración 224. Articulaciones. (Harnum, 2001).....	194
Ilustración 225. Sincopa. (Gruendler, D. y Stewart, J. 2014).....	194
Ilustración 226. Ritmos Sincopados. (Hess, 1997).....	194
Ilustración 227. Lectura en 6/8. (Hess, 1997).....	195
Ilustración 228. Orden de los sostenidos y bemoles. (Jones, 1974).....	196
Ilustración 229. Circulo de Quintas. (Benward, 2009). .....	197
Ilustración 230. Tonalidades inexistentes. (Cheul Holas, 2010).....	198
Ilustración 231. Cifrado de Séptimas. (Cheul Holas, 2010). .....	199
Ilustración 232. Acordes de séptima sobre el modo mayor. (Cheul Holas, 2010).....	200
Ilustración 233. Ejercicio Melódico No.12. (Propia del autor).....	201
Ilustración 234. Dictado rítmico de corcheas y sus silencios. (Hess, 1997).....	202
Ilustración 235. Ejercicio armónico No.10. (Propia del autor).....	203
Ilustración 236. Ejercicio melódico No.13. (Propia del autor).....	204
Ilustración 237. Dictado rítmico en 6/8. (Hess, 1997).....	205
Ilustración 238. Ejercicio armónico No.11. (Propia del autor).....	206
Ilustración 239. Pentagrama en blanco. (Propia del autor). .....	207
Ilustración 240. Lectura de notas en distintas claves. (Rifo, 1993).....	207
Ilustración 241. Lectura de notas con sostenidos. (Propia del autor).....	210
Ilustración 242. Lectura de notas con bemoles. (Propia del autor). .....	212
Ilustración 243. Lectura de notas con alteraciones. (Propia del autor).....	212
Ilustración 244. Doble sostenido. (Cheul Holas, 2010). .....	213
Ilustración 245. Doble bemol. (Cheul Holas, 2010).....	213
Ilustración 246. Funcionalidad del doble sostenido y doble bemol (Cheul Holas, 2010).....	213
Ilustración 247. Formación del tresillo de corchea. (Gruendler. D. y Stewart, J., 2014).....	214
Ilustración 248. Posibles maneras de formar el tresillo de corchea. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).....	215
Ilustración 249. Lectura de tresillos de corchea. (Hess, 1997).....	216
Ilustración 250. Lectura de tresillos de corchea con sus silencios. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).....	216
Ilustración 251. Lectura de tresillos de corchea con sus silencios. (Hess, 1997).....	217

Ilustración 252. Realización a 4 voces. (Astor, 2013).....	218
Ilustración 253. Descripción de las 4 voces. (Lárez, 2010).....	218
Ilustración 254. Tesituras de cada registro. (Astor, 2013).....	219
Ilustración 255. Movimiento directo de voces. (Rimsky-korsakov, 1997).....	219
Ilustración 256. Movimiento directo de voces. (Zamacois, 1997).....	220
Ilustración 257. Movimiento contrario de voces. (Rimsky-korsakov, 1997).....	220
Ilustración 258. Movimiento oblicuo de voces. (Zamacois, [997].....	221
Ilustración 259. Duplicación de voces. (Astor, 2013).....	221
Ilustración 260. Disposición abierta y cerrada de acordes. (Astor, 2013).....	222
Ilustración 261. Disposición de acordes. (Rimsky-korsakov, 1997).....	222
Ilustración 262. Posición melódica de acordes perfectos. (Astor, 2013). ....	222
Ilustración 263. Posición melódica de acordes. (Rimsky-Korsakov, 1997). ....	223
Ilustración 264. Estado de acordes. (Astor, 2013).....	223
Ilustración 265. Distancias entre voces. (Lárez, 2010). ....	223
Ilustración 266. Procedimiento para construir triadas dispuestas a 4 voces. (Astor, 2013). .....	224
Ilustración 267. Procedimiento para construir triadas dispuestas a 4 voces. (Lárez, 2010). .....	224
Ilustración 268. Dictado de melodías en modo Mayor. (Wedge, 1921). ....	225
Ilustración 269. Dictado de tresillos de corcheas. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).....	224
Ilustración 270. Dictado de tresillos de corcheas. (Hess, 1997).....	227
Ilustración 271. Ejercicio armónico No.12. (Propia del autor).....	227
Ilustración 272. Dictado de melodías en modo menor. (Wedge, 1921).....	228
Ilustración 273. Dictado de tresillos de corchea combinados con figuras variadas.....	229
Ilustración 274. Ejercicio armónico No.13. (Propia del autor).....	230
Ilustración 275. Ejercicios con el doble sostenido y doble bemol. (Cheul Holas, 2010).....	231
Ilustración 276. Ejercicios con el doble sostenido y doble bemol. (Cheul Holas, 2010)...	231
Ilustración 277. Completar acordes. (Lárez, 2010).....	232
Ilustración 278. Dinámicas musicales de valor uniforme. (Williams, 1981).....	236
Ilustración 279. Matices dinámicas graduales. (Williams, 1981).....	237
Ilustración 280. Reguladores. (Harnum, 2001).....	237
Ilustración 281. Ligadura de fraseo. (Williams, 1981). ....	238
Ilustración 282. Ligadura de acentuación. (Harnum, 2001).....	238
Ilustración 283. Signo de repetición de 1 ó 2 compases. (Harnum, 2001). ....	238
Ilustración 284. Repetición de sección. (Harnum, 2001).....	239
Ilustración 285. Primer y segundo final. (Harnum, 2001).....	239
Ilustración 286. Términos de repetición más complejos. (Harnum, 2001).....	240
Ilustración 287. Da Capo al Fine y Da Capo al Segno. (The Fun Music Company, 2009)...	240
Ilustración 288. La semicorchea. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).....	241
Ilustración 289. Conteo de semicorcheas. (Gruendler, D. y Stewart, 1., 2014).....	242
Ilustración 290. Ejercicios con semicorcheas. (Gruendler, D. y Stewart, 1., 2014).....	243

Ilustración 291. Lectura de semicorcheas, corcheas y negras con sus respectivos silencios. (Hess, 1997).....	244
Ilustración 292. Conteo de semicorcheas en compases compuestos. (Hess, 1997).....	246
Ilustración 293. Lectura de semicorcheas en 6/8. (Hess, 1997).....	246
Ilustración 294. Triadas en diferentes relaciones. (Astor, 2013). ....	247
Ilustración 295. Enlaces de tríadas por relación de 5tas. (Lárez, 2010).....	248
Ilustración 296. Enlaces de triadas por relación de 2das. (Lárez, 2010).....	249
Ilustración 297. 1ra inversión de acorde de sexta. (Zamacois, 1997).....	249
Ilustración 298. 1ra inversión de una triada. (Medina Romero, 2016).....	250
Ilustración 299. 2da inversión de acorde de cuarta y sexta. (Zamacois, 1997).....	250
Ilustración 300. 2da inversión de una triada. (Medina Romero, 2016).....	250
Ilustración 301. Dictado de melodías en modo mayor. (Wedge, 1921).....	251
Ilustración 302. Dictado rítmico con negras, corcheas y semicorcheas. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014) .....	252
Ilustración 303. Ejercicio armónico No.14. (Propia del autor).....	253
Ilustración 304. Reconocimiento de acordes de séptima. (Propia del autor).....	254
Ilustración 305. Dictado de melodías en modo menor (Wedge, 1921).....	255
Ilustración 306. Dictado rítmico con semicorcheas y sus silencios. (Hess, 1997).....	256
Ilustración 307. Ejercicio armónico No. 15 (Propia del autor).....	257
Ilustración 308. Reconocimiento de acordes de séptima y triadas. (Propia del autor).....	256
Ilustración 309. Dinámicas. (Feldstein, 1998).....	259
Ilustración 310. Indicaciones de repetición. (Feldstein, 1998). ....	259
Ilustración 311. Signos de repetición. (Feldstein, 1998).....	259
Ilustración 312. Tipos de ligaduras. (The Fun Music Company, 2009)) .....	260
Ilustración 313. Ritmos para añadir barras de compás. (The Fun Music Company, 2009). .....	260
Ilustración 314. Ejercicios para completar compases. (Feldstein, 1998).....	261
Ilustración 315. Armonización para completar. (Astor, 2013).....	261
Ilustración 316. Armonización para completar. (Lárez, 2010).....	261
Ilustración 317. Ejercicio melódico No.14. (Propia del autor).....	264
Ilustración 318. Ejercicio melódico No.15. (Propia del autor).....	265
Ilustración 319. Tresillos de negra. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014). ....	267
Ilustración 320. Tresillo de blancas. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).....	267
Ilustración 321. Ejercicios rítmicos (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).....	268
Ilustración 322. Lectura en métricas raras. (Peske, 2006).....	269
Ilustración 323. 2 líneas rítmicas simultáneas. (Wesby, 1984). ....	270
Ilustración 324. 2 líneas rítmicas simultáneas. (Wesby, 1984). ....	270
Ilustración 325. 2 líneas rítmicas simultáneas. (Hall, 2005).....	271
Ilustración 326. Lectura rítmica y lectura melódica combinados. (Wesby, 1984).....	271
Ilustración 327. Tipos de cifrado. (Medina Romero, 2016).....	274
Ilustración 328. Armonización de cantos dados. (Astor, 2013). ....	275

Ilustración 329. Coral de J.S. Bach. (Treharne, 1939).....	276
Ilustración 330. Armonizaciones. (Benward, 2009).....	277
Ilustración 331. Armonizaciones utilizando inversiones. (Benward, 2009).....	280
Ilustración 332. Frases de corales de J.S. Bach. (Benward, 2009). ....	281
Ilustración 333. Coral para dictado melódico. (Treharne, 1939).....	284
Ilustración 334. Reconocimiento de acordes. (Propia del autor). ....	285
Ilustración 335. Reconocimiento de acordes. (Propia del autor).....	286
Ilustración 336. Dictado rítmico. (Lauren, 1991).....	287
Ilustración 337. Coral de J.S. Bach. (Jones, 1974).....	288

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Tabla de Contenidos por elemento de estudio (Propia del autor). .....	20
Tabla 2. Cronograma de Actividades (Propia del autor).....	31
Tabla 3. Objetivos Capítulo uno (Propia del autor). .....	35
Tabla 4. Notación Americana y notación tradicional (Vilar, 2010).....	38
Tabla 5. Objetivos Capítulo dos (Propia del autor).....	57
Tabla 6. Objetivos Capítulo tres (Propia del autor).....	93
Tabla 7. Objetivos Capítulo cuatro (Propia del autor).....	113
Tabla 8. Objetivos Capítulo cinco (Propia del autor).....	139
Tabla 9. Objetivos Capítulo seis (Propia del autor).....	165
Tabla 10. Objetivos Capítulo siete (Propia del autor).....	189
Tabla 11. Objetivos Capítulo ocho (Propia del autor).....	209
Tabla 12. Objetivos Capítulo nueve (Propia del autor).....	235
Tabla 13. Objetivos Capítulo diez (Propia del autor).....	263
Tabla 14. Notación Americana y notación tradicional (Vilar, 2010).....	272
Tabla 15. Acordes en cifrado americano (Vilar, 2010).....	273



## I. INTRODUCCIÓN

La información recolectada, organizada y presentada en la presente guía es una propuesta metodológica para utilizar en el curso propedéutico de la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala. El proceso de organización del material aquí presentado ha sido cuidadosamente creado por el autor tomando en cuenta los criterios y parámetros indicados en la *guía para la prueba específica* de la Licenciatura en Música, que cada año es proporcionada por el departamento de control académico a los aspirantes. También se debe hacer notar que el proceso de selección del material ha sido influenciado por los años de estudio y las experiencias personales del autor a su paso por la carrera antes mencionada en la Escuela Superior de Arte. No se pretende presentar un libro de texto nunca antes visto en materia de teoría musical, sin embargo se busca presentar los temas organizados de una manera creativa y altamente enfocada, que proporcione un mejor desempeño y un efectivo proceso de aprendizaje por parte del aspirante y futuro estudiante de la Licenciatura en Música. Destacados autores de todo el mundo han fundamentado efectivamente la teoría musical por medio de sus publicaciones literarias a través de los años; la presente guía pretende dar a conocer las indicaciones, definiciones y recomendaciones de estos grandes maestros, con el fin de proporcionar al estudiante los recursos necesarios para iniciarse en el vasto mundo de la música. Si esta propuesta metodológica resulta ser utilizada año tras año en la preparación y desarrollo de los aspirantes a la carrera, sin lugar a dudas habrá alcanzado su fin primordial.



## II. TABLA DE CONTENIDOS POR ELEMENTO DE ESTUDIO

La siguiente tabla muestra el contenido de cada lección de manera que se pueda apreciar visiblemente los temas que se recomienda combinar en grupos de cuatro lecciones, las cuales formarán un capítulo. Al final de cada capítulo, se presenta una evaluación, la cual no incluye ningún tema nuevo, sólo cuestiona al estudiante de manera que pueda evidenciar su aprendizaje. Los cuatro elementos de estudio: Lectura melódica, lectura rítmica, armonía y entrenamiento auditivo se indican con determinados colores, como lo indica la leyenda, con el fin de resaltar el concepto principal de esta guía, el cual es ordenar los temas de estudio en el marco de estos cuatro elementos para inducir al estudiante al sistema utilizado en la prueba específica de primer ingreso de la Licenciatura en Música. Las lecciones de entrenamiento auditivo incluyen colores de los otros tres elementos de estudio porque se considera un elemento que combina la lectura melódica, lectura rítmica y la armonía, para alcanzar un desarrollo de las aptitudes musicales del estudiante.

**Leyenda:**  **Lectura Melódica**  
 **Lectura Rítmica**  
 **Armonía**  
 **Entrenamiento Auditivo**

Lectura Melódica		Lectura Rítmica		Armonía		Entrenamiento Auditivo	
C a p í t u l o  I  L e c c i ó n  1	Concepto de Melodía	C	Concepto de Ritmo	C	Concepto de Armonía	C	Concepto de Entrenamiento Auditivo
	Concepto de Lectura Melódica	u	Concepto de Lectura Rítmica	u	Sonido y sus cualidades Intensidad o volumen, Duración o tiempo, Timbre y Altura o Frecuencia	u	Definición de Oído Relativo vs. Oído Absoluto
	Nombre de Notas	I	Figuras Musicales y sus silencios	I		I	Repetición o imitación de melodías cortas
	El teclado del piano	L	Valores Relacionales de las figuras musicales	L		L	Repetición o imitación de patrones rítmicos cortos
	El pentagrama	e	Compás, Barras de Compás, Doble Barra de Final de Sección y Doble barra de Final	e	El fenómeno de la superposición de armónicos	e	Reconocimiento de 1 o 2 notas simultáneas
		2		3		4	
C a p í t u l o	Clave de Sol	C	Clave Rítmica	C	Tono y Semitono	C	Reconocimiento de altura de notas
	Posición de Notas en Clave de Sol	u	Métricas o Cifras de Compás	u	Alteraciones (Sostenido, Bemol y Becuadro)	u	Dictados Rítmicos con redondas y blancas
		o		o	Intervalos. Intervalo armónico e intervalo melódico	o	

I I L e c c i ó n 5	La Plica	I El Pulso	I Intervalo Conjunto y Disjunto	I Reconocimiento de 2 o 3 notas simultáneas
	Dirección de Plica	I Subdivisiones	I Intervalo Simple y Compuesto	I Reconocimiento de intervalos melódicos de 2da mayor y menor
	Ejercicios de Lectura de Notas en Clave de Sol	L Técnicas de Conteo en subdivisiones	L e Clasificación de Intervalos por Calidad c Consonancia y disonancia ó n 7	L e Dictados Rítmicos con redondas, blancas y sus silencios c Reconocimiento de intervalos armónicos de 2da mayor y menor ó n 8
C a p í t u l o	Clave de Fa	C Compases Simples y Compases Compuestos	C Concepto de Escala Musical	C Reconocimiento de intervalos melódicos de 3ra mayor y menor
	Posición de Notas en Clave de Fa	í Compases de Amalgama	í Escala Diatónica y Escala Cromática	C a p í t u l o
	Ejercicios de Lectura de Notas en Clave de Fa	o Formas de marcar el compás	o Concepto de Tónica y Tonalidad o Modalidad o Modo	

<b>I I I L e c c i ó n 9</b>		<b>I</b> Tiempos fuertes y débiles en los compases <b>I</b> <b>I</b> <b>I</b> <b>L</b> e c c i ó n <b>1</b> <b>0</b>	<b>I</b> Escala Mayor <b>I</b> <b>I</b> <b>I</b> <b>L</b> e c c i ó n <b>1</b> <b>1</b>	<b>I</b> Reconocimiento de intervalos armónicos de 3ra mayor y menor <b>I</b> <b>I</b> <b>L</b> e c c i ó n <b>1</b> <b>2</b>
<b>C a p í t u l I V L e c c i</b>	<b>C</b> Clave de Do <b>I</b> Posición de Notas en Clave de Do <b>I</b> Clave de Fa en 3ra línea vs. Clave de Do en quinta línea <b>L</b> Posición de Notas en Clave de Fa en 3ra línea (o Clave de Do en 5ta línea)	<b>C</b> Ejercicios con redondas, blancas y negras y sus silencios en compases con denominador 4 <b>I</b> El puntillo <b>I</b> El Doble puntillo <b>L</b> Ejercicio con redondas, blancas, negras, redondas con puntillo, blancas con	<b>C</b> Grados de la escala <b>I</b> Nombre tonales de grados de la escala <b>L</b> Escala menor	<b>C</b> Sistema por grados (1, 2, 3, etc.) con diferenciación de tónicas <b>I</b> Reconocimiento de grados 1, 2 y 3 de la escala Mayor vs. Grados 1,2 y 3 de la escala menor <b>I</b> Dictados Rítmicos con redondas, blancas, negras y sus silencios <b>L</b> Reconocimiento de intervalos armónicos de 2da mayor y menor; y 3ra mayor y menor

<b>ó</b> <b>n</b> <b>1</b> <b>3</b>	Ejercicios de lectura de notas en clave de Do	<b>ó</b> <b>n</b> <b>1</b> <b>4</b>	<b>i</b> <b>ó</b> <b>n</b> <b>1</b> <b>5</b>	<b>i</b> <b>ó</b> <b>n</b> <b>1</b> <b>6</b>
			puntillo y sus silencios	Tipos de Escala Menor
				Reconocimiento de grados 1, 2, 3 y 4 de la escala Mayor Dictados Rítmicos con redondas, blancas, negras y blancas con puntillo y sus silencios Reconocimiento de intervalos armónicos de 2da mayor y menor; 3ra mayor y menor; y 4ta justa
<b>C</b> <b>a</b> <b>p</b> <b>í</b> <b>t</b> <b>u</b> <b>l</b> <b>o</b> <b>V</b> <b>L</b> <b>e</b> <b>c</b> <b>c</b>	El Gran Pentagrama	<b>C</b> <b>a</b> <b>p</b> <b>í</b> <b>t</b> <b>u</b> <b>l</b> <b>o</b> <b>V</b> <b>L</b> <b>e</b> <b>c</b> <b>c</b>	<b>C</b> <b>a</b> <b>p</b> <b>í</b> <b>t</b> <b>u</b> <b>l</b> <b>o</b> <b>V</b> <b>L</b> <b>e</b> <b>c</b> <b>c</b>	<b>C</b> <b>a</b> <b>p</b> <b>í</b> <b>t</b> <b>u</b> <b>l</b> <b>o</b> <b>V</b> <b>L</b> <b>e</b> <b>c</b> <b>c</b>
	Posición de las Notas en el Gran Pentagrama	Anacrusa Ligadura de Unión	Acordes Tríadas	Reconocimiento de grados 1, 2, 3, 4 y 5 de la escala Mayor
	Ejercicios de Lectura de Notas en el Gran Pentagrama	Ligadura de Unión vs. El Puntillo	Las 4 tríadas básicas	Dictados Rítmicos utilizando redondas, blancas y negras con ligaduras de unión
	Relación entre las teclas del piano con las notas en el Gran Pentagrama	Ejercicios con ligaduras utilizando redondas, blancas y	Tríadas o Acordes Mayores Tríadas o acordes menores Tríadas o acordes disminuidas	Reconocimiento de intervalos armónicos de 2da mayor y menor; 3ra mayor y menor; 4ta justa y 5ta justa. Reconocimiento de los primeros 5 grados de la escala Mayor vs. Primeros 5 grados de la escala menor

i ó n  1 7		i ó n	negras en compases con denominador 4	c i ó n	Tríadas o acordes aumentadas	i ó n	Dictados Rítmicos utilizando ligaduras de unión o puntillos con redondas, blancas y negras y sus silencios.
		1 8		1 9	Tríadas sobre los grados de la escala mayor	2 0	Reconocimiento de intervalos armónicos de 2da mayor y menor; 3ra mayor y menor; 4ta justa. 4ta aumentada y 5ta justa.
C a p í t u l o  V I L e c c i ó n	Líneas Adicionales	C a p í t u l o	Corcheas	C a p í t u l o	Tonalidades o Escalas Relativas	C a p í t u l o	Reconocimiento de los grados 1-6 de la escala Mayor vs. grados 1-6 de la escala menor natural
	Ejercicios de Lectura de Notas con Líneas Adicionales en Clave de Sol	i ó n	Ejercicios con Corcheas en compases con denominador 4	i ó n	Armaduras	i ó n	Dictados Rítmicos con negras con puntillo, corcheas y sus respectivos silencios
	Ejercicios de Lectura de Notas con Líneas Adicionales en Clave de Fa	V I L e c c i ó n	V I L e c c i ó n	Ejercicios con corcheas y silencios de corcheas en compases con denominador 4	V I L e c c i ó n	Tonalidades o Escalas Enarmónicas	V I L e c c i ó n
	Ejercicios de Lectura de Notas con Líneas Adicionales en Clave de Do en 3ra línea	i ó n	Ejercicios con blancas, negras con puntillo, y corcheas en compases con denominador 4	c i ó n	Inversiones de Acordes	i ó n	

2 1	Ejercicios de Lectura de Notas con Líneas Adicionales en El Gran Pentagrama	2 2	Ejercicios con ligaduras utilizando blancas, negras y corcheas en compases con denominador 4	2 3		2 4	
	Ubicación del Do Central e Identificación de octavas				Arpegios		
C a p í t u l o V I I L e c c i ó n	Relación que guardan las claves entre sí	C a p í t u l o V I I L	Indicaciones de Tempo	C a p í t u l o V I I L	Orden de Sostenidos y bemoles	C a p í t u l o V I I L	Reconocimiento de los grados 1-7 de la escala Mayor vs. grados 1-7 de la escala menor natural
	Ejercicios de lectura de notas con cambios de claves		Articulaciones		Círculo de Quintas		Dictados Rítmicos utilizando corcheas y silencios de corcheas
			Síncopa		Tonalidades necesarias en la teoría, poco funcionales en la práctica		Reconocimiento de intervalos armónicos de 2da mayor y menor; 3ra mayor y menor; 4ta justa. 4ta aumentada, 5ta justa, 6ta menor, 6ta mayor, 7ma menor y 7ma mayor
Ejercicios con blancas, negras, corcheas y sus silencios en compases con denominador 4 utilizando la síncopa			Reconocimiento de los distintos tipos de escala menor				

25		26	Ejercicios con blancas, negras, corcheas y sus silencios en compases con denominador 8	27	Tétradas – Acordes de Séptima	28	Dictados rítmicos en compases con denominador 8	
					Tétradas derivadas del modo mayor		Reconocimiento de Acordes Mayores y Acordes menores	
C a p í t u l o  V I I I  L e c c i ó n  29	Ejercicios de Lectura de Notas con alteraciones en el Gran Pentagrama	C a p í t u l o	Tresillos de Corchea	C a p í t u l o	Armonización a 4 voces	C a p í t u l o	Dictado de Melodías. 2 compases sin parar. Modo Mayor	
							Tesituras	
	Doble Sostenido y Doble Bemol	V I I I	Ejercicios con tresillos de corchea en compases con denominador 4	V I I I	Movimiento Directo de Voces	V I I I	Reconocimiento de Acordes Mayores, menores, y aumentados	
					Movimiento Contrario de Voces			Dictado de Melodías. 2 compases sin parar. Modo menor.
		L e c c i ó n	Ejercicios con tresillos de corchea y sus silencios en compases con denominador 4	L e c c i ó n	Movimiento Oblicuo de Voces	L e c c i ó n	Dictados Rítmicos con tresillos de corchea, negras, blancas y corcheas con sus respectivos silencios	
					Duplicación de Voces			Reconocimiento de Acordes Mayores, menores, aumentados y disminuidos
					Disposición de voces: Abierta o Cerrada			
					Posición melódica de los acordes perfectos			
					Estado del acorde			
		30	Procedimiento para disponer correctamente los sonidos en la tríada armónica	31	32			
C a	Dinámicas o matices dinámicos	C a	Semicorcheas	C a	Recomendaciones para Enlaces de Acordes en	C a	Dictado de Melodías de 2 compases de 4/4 en Modo mayor	

p í t u l o  I X  L e c c i ó n  3 3	Ligadura de Fraseo y acentuación	p í t u l o  I X	Ejercicios con Semicorcheas en compases con denominador 4	p í t u l o  I X	armonía tradicional a 4 voces	p í t u l o  I X	
	Signos de Repetición	L e c c i ó n	Ejercicios con negras, corcheas y semicorcheas, con sus respectivos silencios en compases con denominador 4	L e c c i ó n	Inversiones de tríadas y su cifrado	L e c c i ó n	Reconocimiento de acorde y melodía simultánea (1 compás) en modo mayor
		3 4	Ejercicios con blancas, negras, corcheas y semicorcheas, con sus respectivos silencios en compases con denominador 8	3 5		3 6	Reconocimiento de Acordes de Séptima
							Dictado de Melodías de 2 compases de 4/4 en Modo menor
							Dictado Rítmico con Semicorcheas y sus silencios
							Reconocimiento de acorde y melodía simultánea (1 compás) en modo menor
							Reconocimiento de Acordes de tríadas y tétradas
C a p í t	Lectura de notas simultáneas en el Gran Pentagrama	C a p í t	Tresillos de negra	C a p í t	Tipos de Nomenclaturas o Cifrados	C a p í t	Dictado  De

<b>u</b> <b>l</b> <b>o</b> <b>X</b> <b>L</b> <b>e</b> <b>c</b> <b>c</b> <b>i</b> <b>ó</b> <b>n</b> <b>3</b> <b>7</b>	(1 en clave de sol y 1 en clave de fa) utilizando blancas	<b>u</b> <b>l</b> <b>o</b> <b>X</b> <b>L</b> <b>e</b> <b>c</b> <b>c</b> <b>i</b> <b>ó</b> <b>n</b> <b>3</b> <b>8</b>	Tresillos de blanca	<b>t</b> <b>u</b> <b>l</b> <b>o</b> <b>X</b> <b>L</b> <b>e</b> <b>c</b> <b>c</b> <b>i</b> <b>ó</b> <b>n</b> <b>3</b> <b>9</b>	Notación Alfabética (o Cifrado Americano)	<b>u</b> <b>l</b> <b>o</b> <b>X</b> <b>L</b> <b>e</b> <b>c</b> <b>c</b> <b>i</b> <b>ó</b> <b>n</b> <b>4</b> <b>0</b>	Una
	Lectura de notas simultáneas en el Gran Pentagrama (1 en clave de sol y 1 en clave de fa) utilizando negras	Métricas irregulares	Cifrado de bajo general	Musical			
		Ejercicios con métricas complejas o irregulares	Cifrado funcional	Completa			
		Lectura Coordinada. 2 líneas rítmicas simultáneas	Armonización de Cantos y bajos dados				
<b>EVALUACIÓN FINAL</b>							

Tabla 1. Tabla de contenidos por elemento de estudio. Fuente: Propia del autor

### **III. OBJETIVO GENERAL DEL CURSO**

Proveer los conocimientos básicos del lenguaje musical al estudiante que está próximo a realizar la prueba específica de primer ingreso de la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte, de la Universidad de San Carlos de Guatemala para que pueda aprobarla.

### **IV. METODOLOGÍA**

El enfoque primordial del curso es que el conocimiento que se pretende impartir esté ordenado según los cuatro elementos de estudio en los cuales se centra la prueba específica: lectura melódica, lectura rítmica, armonía y entrenamiento auditivo. El formato del curso es el siguiente: diez capítulos, cada uno contiene cuatro lecciones y una evaluación, para un total de cuarenta lecciones y diez evaluaciones. Cada lección corresponde a un elemento de estudio en el siguiente orden: lectura melódica, lectura rítmica, armonía y entrenamiento auditivo. El tiempo sugerido es de una hora y media por lección y una hora para cada evaluación. Para un total de siete horas por capítulo. Al finalizar todos los capítulos, se sugiere que se tomen 8 horas, divididas en períodos de 2 horas, para un tiempo de preguntas y respuestas que permita al estudiante estar plenamente preparado para la evaluación final del curso, que a su vez será similar a la “prueba específica de primer ingreso” de la Licenciatura en Música. El tiempo sugerido para la evaluación final del curso es de dos horas. El total sugerido de horas para impartir el curso propedéutico es de ochenta horas. Todos estos valores son los sugeridos por el autor. La duración exacta del curso dependerá de varios factores, tales como: la disponibilidad de espacio para impartir el curso, indicaciones de los organizadores del curso, interés y disposición de los estudiantes, etc. Al desarrollar la presente guía se obtuvo de manera simultánea la guía para el maestro o facilitador del curso y la guía para el estudiante. Esto debido a que ambas guías tienen el mismo formato y contenido, con la importante indicación de no incluir en la guía para el estudiante el contenido de las lecciones de entrenamiento auditivo, respuestas a las evaluaciones de cada capítulo y el contenido de la evaluación final. En lugar de ello, la guía para el estudiante debe incluir únicamente hojas de papel pautado y hojas en blanco al final de cada capítulo.



## V. FORMA DE EVALUACIÓN

El material del curso está diseñado para que se realicen evaluaciones programadas semanalmente. La idea sugerida por el autor es que, al finalizar cada capítulo, equivalente a cuatro lecciones, sea entregada una evaluación al estudiante. En la evaluación semanal se incluyen todos los temas vistos en las primeras tres lecciones de cada capítulo, tomando en cuenta que la cuarta lección de cada capítulo, por tratarse del elemento de estudio “Entrenamiento Auditivo” es similar a una evaluación práctica. Las diez evaluaciones correspondientes a cada capítulo de la guía, están incluidas en la guía para el estudiante y en la guía para el maestro. Como material adicional en la guía para el maestro se incluyen las respuestas a todos los ejercicios teóricos y prácticos de las evaluaciones. Al finalizar las cuarenta lecciones y las diez evaluaciones contenidas en los diez capítulos de la guía, se realiza una prueba final, que incluye lo equivalente a todos los temas tratados a lo largo de todo el material, con el objetivo de preparar a cada estudiante del curso propedéutico para superar la “prueba específica de primer ingreso de la Licenciatura en Música”.

## VI. CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES

<b>Semana 1</b>	<b>Día 1</b>	<b>Lección 1</b>
		<b>Lección 2</b>
	<b>Día 2</b>	<b>Lección 3</b>
		<b>Lección 4</b>
		<b>Evaluación No.1</b>
<b>Semana 2</b>	<b>Día 3</b>	<b>Lección 5</b>
		<b>Lección 6</b>
	<b>Día 4</b>	<b>Lección 7</b>
		<b>Lección 8</b>

		<b>Evaluación No.2</b>
<b>Semana 3</b>	<b>Día 5</b>	<b>Lección 9</b>
		<b>Lección 10</b>
	<b>Día 6</b>	<b>Lección 11</b>
		<b>Lección 12</b>
		<b>Evaluación No.3</b>
<b>Semana 4</b>	<b>Día 7</b>	<b>Lección 13</b>
		<b>Lección 14</b>
	<b>Día 8</b>	<b>Lección 15</b>
		<b>Lección 16</b>
		<b>Evaluación No.4</b>
<b>Semana 5</b>	<b>Día 9</b>	<b>Lección 17</b>
		<b>Lección 18</b>
	<b>Día 10</b>	<b>Lección 19</b>
		<b>Lección 20</b>
		<b>Evaluación No.5</b>
<b>Semana 6</b>	<b>Día 11</b>	<b>Lección 21</b>
		<b>Lección 22</b>
	<b>Día 12</b>	<b>Lección 23</b>
		<b>Lección 24</b>
		<b>Evaluación No.6</b>
<b>Semana 7</b>	<b>Día 13</b>	<b>Lección 25</b>
		<b>Lección 26</b>

	<b>Día 14</b>	<b>Lección 27</b>
		<b>Lección 28</b>
		<b>Evaluación No.7</b>
<b>Semana 8</b>	<b>Día 15</b>	<b>Lección 29</b>
		<b>Lección 30</b>
	<b>Día 16</b>	<b>Lección 31</b>
		<b>Lección 32</b>
		<b>Evaluación No.8</b>
<b>Semana 9</b>	<b>Día 17</b>	<b>Lección 33</b>
		<b>Lección 34</b>
	<b>Día 18</b>	<b>Lección 35</b>
		<b>Lección 36</b>
		<b>Evaluación No.9</b>
<b>Semana 10</b>	<b>Día 19</b>	<b>Lección 37</b>
		<b>Lección 38</b>
	<b>Día 20</b>	<b>Lección 39</b>
		<b>Lección 40</b>
		<b>Evaluación No.10</b>
<b>Semana 11</b>	<b>Día 21</b>	<b>Preguntas y Respuestas</b>
	<b>Día 22</b>	<b>Preguntas y Respuestas</b>
	<b>Día 23</b>	<b>Preguntas y Respuestas</b>
<b>Semana 12</b>	<b>Día 24</b>	<b>Evaluación Final</b>

Tabla 2. Cronograma de actividades. Fuente: Propia del autor.



## VII. CAPÍTULO UNO

### OBJETIVOS

Instruir al estudiante en los siguientes temas por elemento de estudio:

<b>Lectura Melódica</b>	<b>Lectura Rítmica</b>	<b>Armonía</b>	<b>Entrenamiento Auditivo</b>
<b>Lección 1</b>	<b>Lección 2</b>	<b>Lección 3</b>	<b>Lección 4</b>
Concepto de Melodía	Concepto de Ritmo	Concepto de Armonía	Concepto de Entrenamiento Auditivo
Concepto de Lectura Melódica	Concepto de Lectura Rítmica	Sonido y sus cualidades Intensidad o volumen, Duración o tiempo, Timbre y Altura o Frecuencia	Definición de Oído Relativo vs. Oído Absoluto
Nombre de Notas. Notación tradicional (italiana) y notación americana (anglosajona o alfabética)	Figuras Musicales y sus silencios	El fenómeno de la superposición de armónicos	Repetición o imitación de melodías cortas
El teclado del piano	Valores relacionales de las figuras musicales		Repetición o imitación de patrones rítmicos cortos
El pentagrama	Compás, Barras de Compás, Doble Barra de Final de Sección y Doble barra de Final	Frecuencia de las notas en el piano	Reconocimiento de 1 o 2 notas simultáneas

Tabla 3. Objetivos Capítulo uno. Fuente: Propia del autor.

## LECCIÓN 1

### **Melodía**

Es una sucesión de sonidos que varían en altura y silencios organizados que suministren coherencia, entidad y sentido propio; que tengan una forma organizada y reconocible. (Kennedy, 2012).

### **Lectura Melódica**

Es la habilidad de reconocer e interpretar correctamente las notas musicales y su altura indicada en el pentagrama. Se debe conocer también las distintas claves (do, fa y sol), sus posiciones y su función en el reconocimiento de notas en el pentagrama. (Guerra Baños, 2002).

### **El Nombre de las Notas Musicales**

Fue en el siglo XI, que el monje Benedictino Guido D'Arezzo desarrolló el sistema de notación musical que utilizamos hoy (Harnum, 2001). El nombre de las notas como las conocemos, fue asignado por Guido D'Arezzo, tomando las primeras sílabas de los versos del poema "Ut queant laxis" o himno a San Juan Bautista del monje benedictino Paul Diacre o Pablo el Diácono. Las frases de este himno en latín, son:

**Ut** queant laxis

**R**esonare fibris

**M**ira gestorum

**F**amuli tuorum

**S**olve polluti

**L**abii reatum

**S**ancte **I**oanne

Hymnus.

Ut que-ant laxis resonare fi-bris Mi-ra gestó-  
rum fámu-li tu-ó-rum, Sol-ve pollú-ti lá-bi-i re-á-  
tum, Sancte Jo-án-nes.

Ilustración 1. Himno a San Juan Bautista. (Grabner, 2001).

La traducción es la siguiente:

*ut:* para que

*queant resonare:* puedan cantar

*mira gestorum:* de los milagros

*famuli tuorum:* los siervos tuyos

*laxis fibris:* a pleno pulmón

*Sancte Johannes:* San Juan

*solve reatum:* disuelve los pecados

*polluti labii:* labios impuros

En castellano, se leería así: *para que tus siervos puedan exaltar a plenos pulmones las maravillas de tus milagros, disuelve los pecados de labios impuros, San Juan.*

Si se toman las primeras sílabas de cada frase del himno, como hizo Guido D'Arezzo, los nombres de las notas resultantes son:

Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La

La nota “Si” fue introducida hasta 1482 por Bartolome Ramos de Pareja tomada de las iniciales de Sancte Ioanes (SI); en el tiempo de Guido d' Arezzo esta nota estaba prohibida por que se le consideraba un tono diabólico (Diabulus en Música: Del SI al FA hay 3 tronos exactos una cuarta disminuida, se le llama tritono y por su mismo sonido se le consideraba de esta forma) y lascivo (ya que el resolverlo sonaba algo placentero para el oído). También la nota “Ut”, fue cambiada por el italiano Bautista Doni (1595-1647) quien le asignó el nombre “Do”. Se cree que el cambio se debió a que era difícil de pronunciar el nombre “Ut”. Existen dos teorías: la primera teoría dice que el nombre “Do” fue utilizado porque eran las primeras letras de su apellido y la segunda teoría dice que se seleccionó ese nombre porque es la primera sílaba de la palabra *Domini* que en latín significa Dios. (Grabner, 2001).

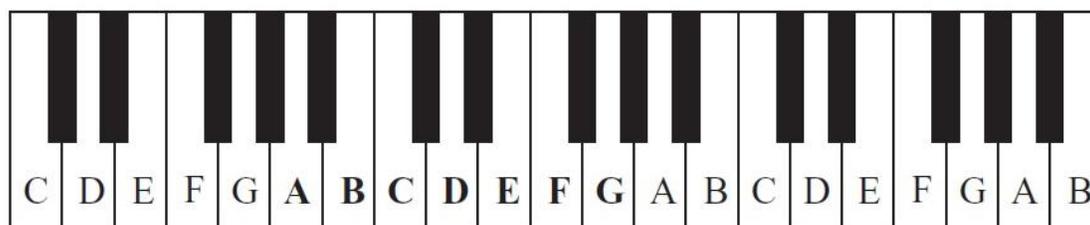
Existe también el sistema de notación alfabética (también conocido como notación americana, anglosajona o popular). Fueron los griegos quienes originalmente designaron las notas musicales mediante letras de su alfabeto (Grabner, 2001). El sistema de notación alfabético actual consiste en asignarle las primeras letras del abecedario a cada nota musical, iniciando desde la nota “La”, de la siguiente manera:

Notación Anglosajona (americana)	A	B	C	D	E	F	G
Notación Tradicional (italiana)	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol

Tabla 4. Notación americana y notación tradicional (Vilar, 2010).

La nota de inicio es la diferencia principal entre ambos sistemas de notación musical. Para una explicación detallada de la diferencia entre ambos sistemas de notación y la ubicación de las notas en el teclado del piano, se presenta la siguiente imagen:

### El Teclado del Piano y Las Notas Musicales



Do Re Mi Fa Sol La Si Do Re Mi Fa Sol La Si Do Re Mi Fa Sol La Si

Ilustración 2. Notas Musicales y el Teclado del Piano. (Benward, 2009)

## El Pentagrama

Es el conjunto de 5 líneas horizontales y sus respectivos 4 espacios donde se escriben las notas musicales. (Harnum, 2001).

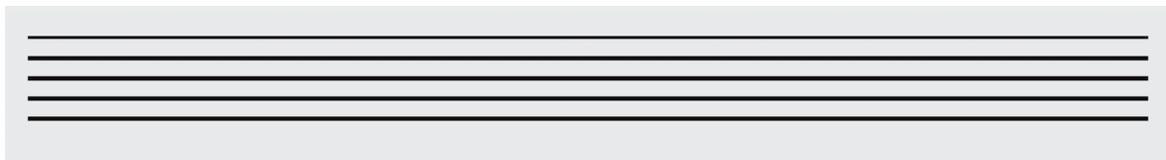


Ilustración 3. El Pentagrama. (Feldstein, 1998).

Las líneas y espacios se cuentan de abajo hacia arriba (Spearrit, 2001):

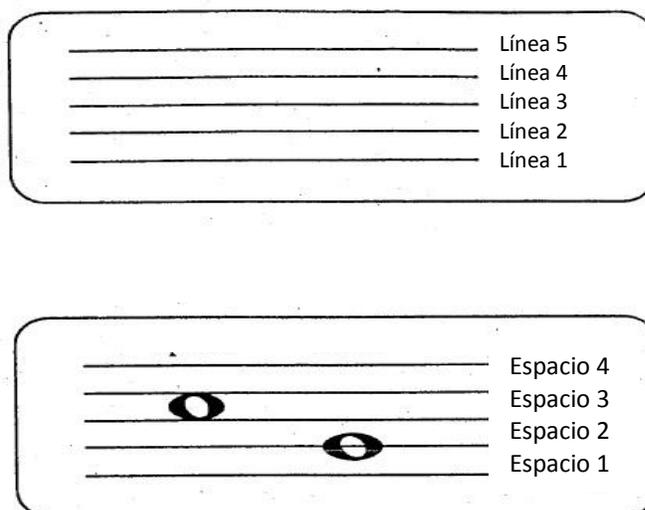
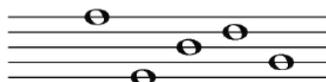
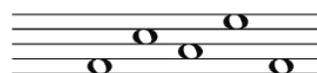


Ilustración 4. Conteo de líneas y espacios del Pentagrama. (Spearrit, 2001).

Las Notas musicales se colocan en las líneas:



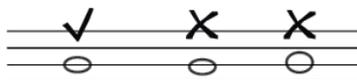
O en los espacios:



Las notas musicales no son círculos, tienen forma de óvalo:



Forma correcta de dibujar una nota sobre una línea:



Forma correcta de dibujar una nota sobre un espacio:

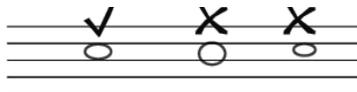


Ilustración 5. Indicaciones para escribir notas en el Pentagrama. (Feldstein, 1998)

El Pentagrama sirve para indicar la altura de las notas. (Spearrit, 2001).



Ilustración 6. Altura de notas en el pentagrama. (Spearrit, 2001).

## LECCIÓN 2

### **Ritmo**

El concepto amplio de ritmo, hace referencia a todo lo que pertenece al aspecto del tiempo en la música, en contraposición al aspecto de la altura de los sonidos. Incluye lo referente a los tiempos, acentos, figuras musicales y su duración, compases, agrupación de notas en compases, agrupación de compases en frases, entre otros. (Kennedy, 2012).

La definición del concepto de “ritmo” ha sido abordada por distintos autores que, en función del aspecto destacado, la han asociado a componentes filosóficos, estéticos, temporales, de movimiento, musicales, psicológicos, biológicos, de periodicidad, de estructura, etc. Entre las definiciones propuestas se podrían mencionar las siguientes:

- “Proporción de tiempo entre diversos sonidos, movimientos, fenómenos o actos repetitivos”.
- “Movimiento que se imprime a la música, de la cual es un elemento esencial, que consiste en la alternancia sucesiva de sonidos fuertes y débiles, cortos y largos, y que surge del autodesarrollo de la frase musical.” (Mateu Serra, 2002)

### **Lectura Rítmica**

Es la habilidad de reconocer las figuras musicales: redonda, blanca, negra, corchea, semicorchea, fusa, semifusa y sus respectivos silencios; e interpretar cada una con su respectiva duración, siguiendo las especificaciones de tiempo dadas por el compositor. Para alcanzar este objetivo se deben conocer, comprender y aplicar los conceptos de: pulso, tempo, compás, métrica y subdivisión. (Salgar, 2010).

## Figuras Musicales y sus Silencios

La siguiente gráfica muestra cada figura musical con su respectivo silencio:

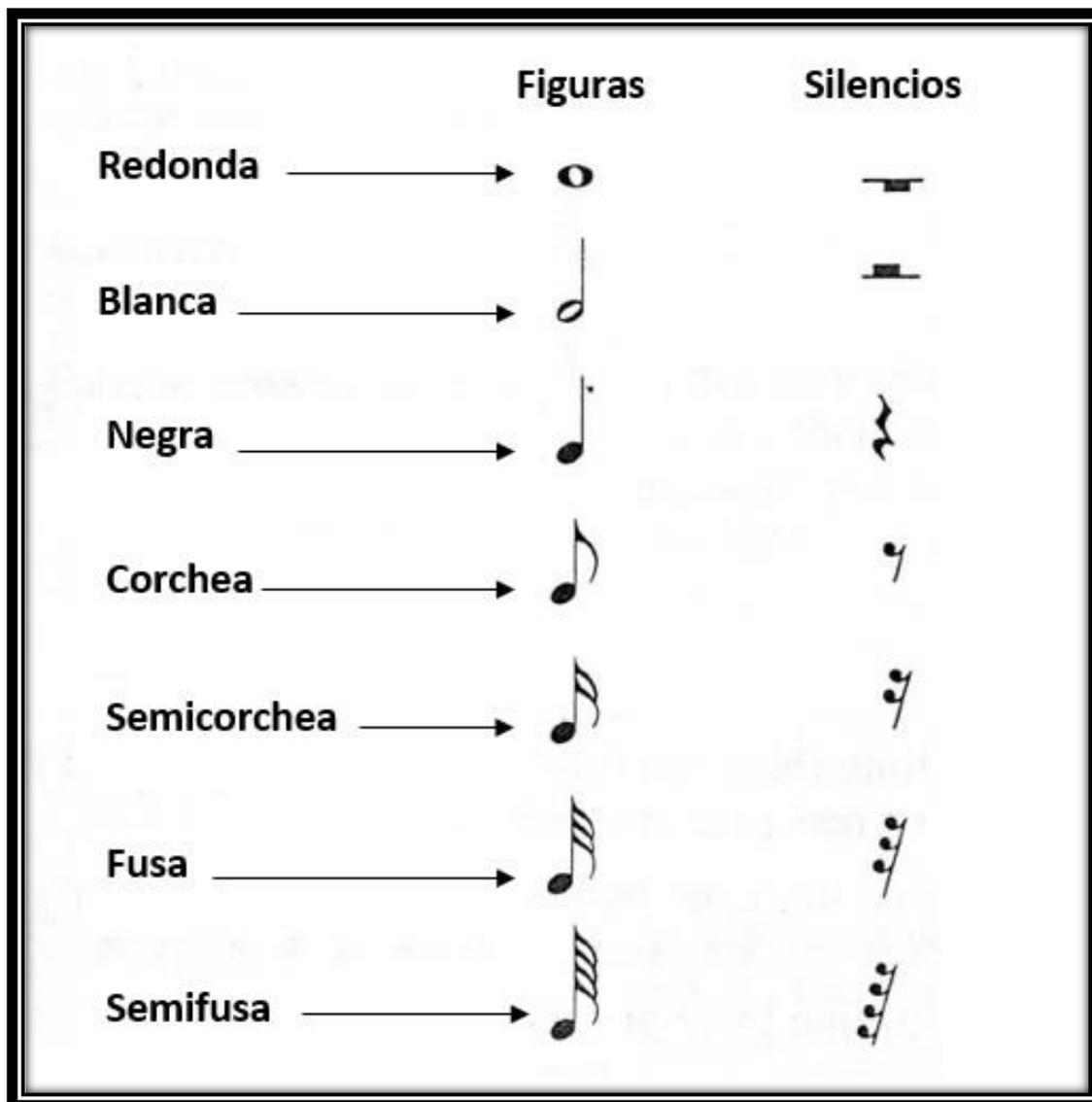


Ilustración 7. Figuras Musicales. (Hess, 1997).

Las figuras musicales se relacionan en múltiplos de 2, (Gruendler, 2014), de la siguiente manera:

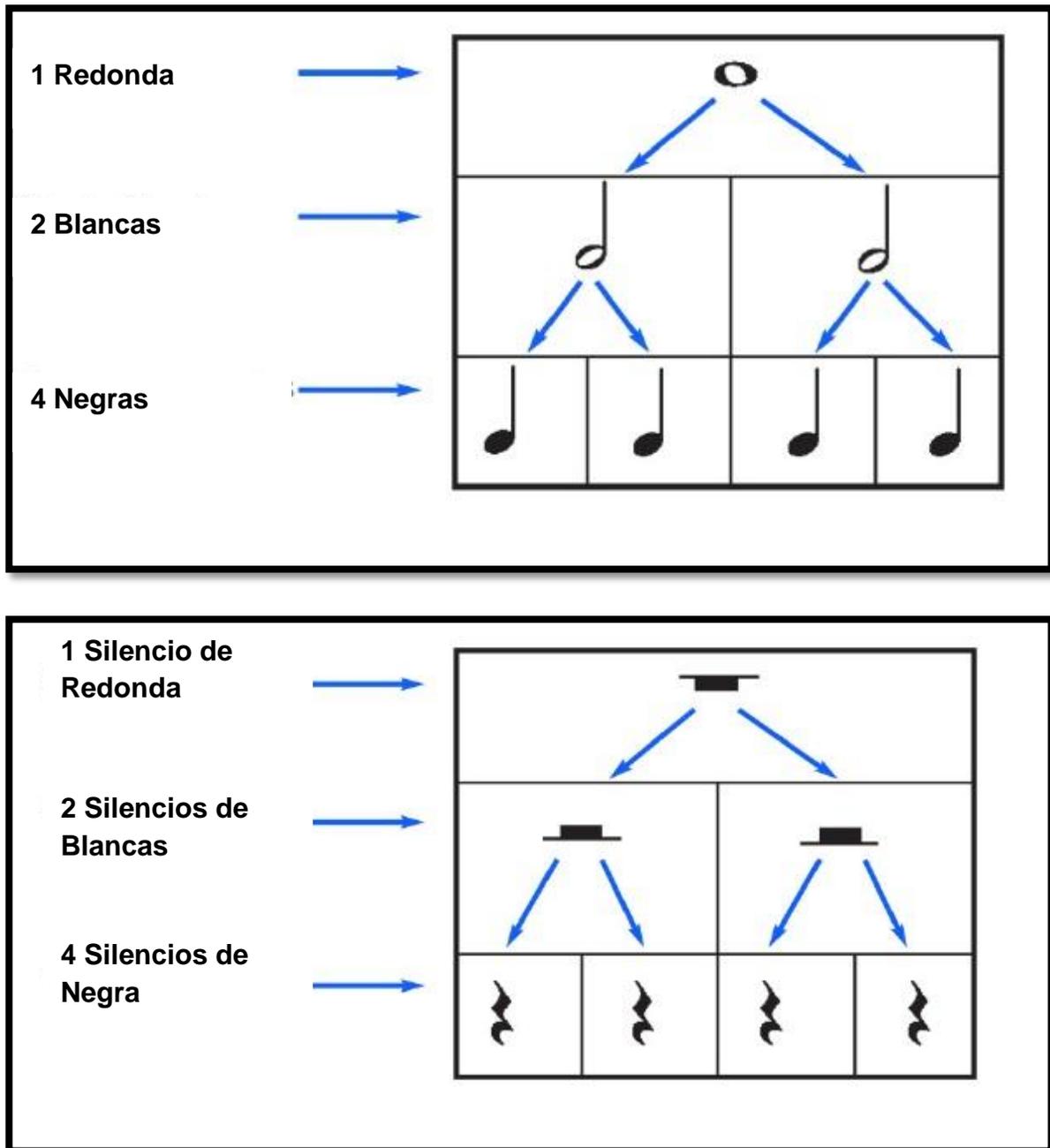


Ilustración 8. Relación de figuras musicales. (Gruendler, 2014).

La relación continúa de la misma manera desde la redonda hasta la semifusa.

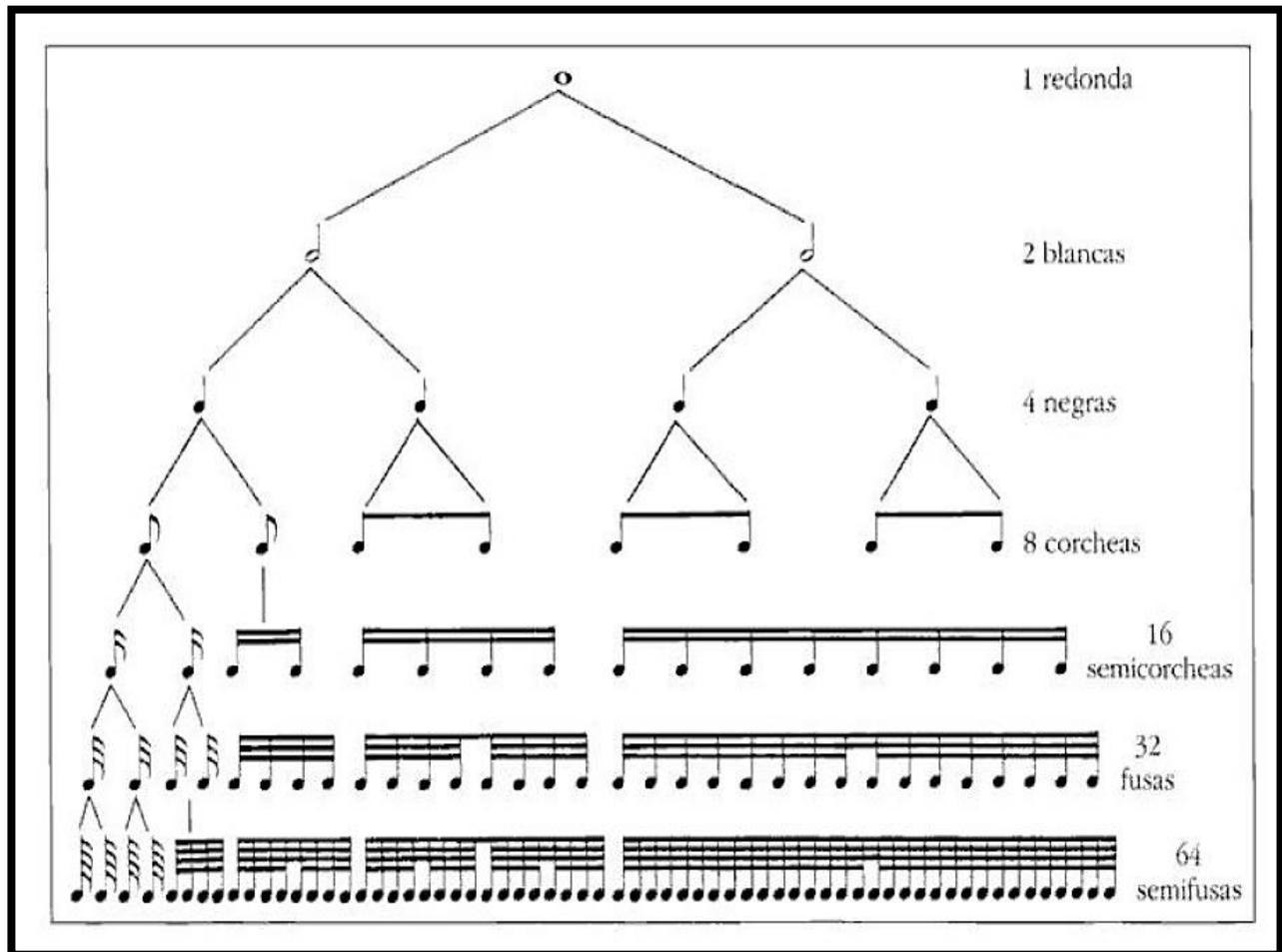
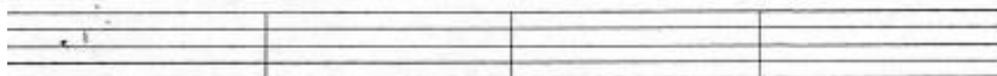


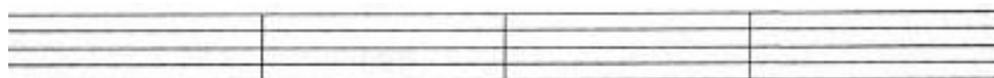
Ilustración 9. Valores Relacionales de las figuras musicales. (Grabner, 2001).

**Barra de Compás, Compás, Doble Barra de Final de Sección y Doble Barra de Final:**

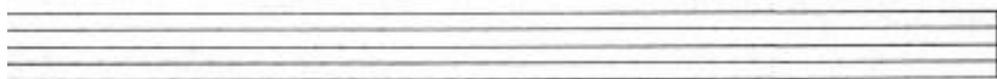
Las líneas verticales que dividen el pentagrama se llaman: Barras de Compás



El espacio entre 2 barras de compás es 1 compás. Ejemplo de pentagrama con 4 compases:



Dos barras de compás juntas significan el final de una sección de la pieza musical:



Dos barras de compás juntas, una delgada y una gruesa, significan el final de la pieza musical:

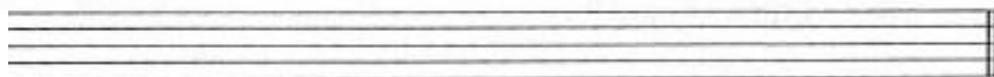


Ilustración 10. Compás y Barras de Compás. (Hess, 1997).

## LECCIÓN 3

### **Armonía**

Armonía es una parte integrante de la teoría musical. Su objetivo es el estudio de los acordes y las relaciones que se establecen en los enlaces de éstos. La unidad básica que emplea la armonía es el intervalo, habiéndolo de dos tipos: el intervalo melódico, si se oyen ambos sonidos uno tras otro, y el intervalo armónico, cuando los dos sonidos suenan simultáneamente. (Cuevas, 2013). La Armonía es la parte de la tecnología musical que trata de todo lo referente a la simultaneidad de los sonidos. (Zamacois, 1997).

### **Sonido**

Es el resultado de las vibraciones de un cuerpo en un medio elástico (por ejemplo el agua o el aire), que se propaga en forma de ondas. (Cheul Holas, 2010).

### **Cualidades del Sonido**

El sonido posee cuatro cualidades que permiten examinarlo, definirlo e identificarlo. Estas cualidades son la intensidad, amplitud o volumen; la duración o tiempo y el timbre. (Espinal, 2008).

### **Intensidad, amplitud o volumen**

Es la mayor o menor fuerza con que se produce el sonido. A mayor intensidad, más fuerte el sonido y viceversa. La intensidad se mide en decibeles. (Espinal, 2008).

### **Duración**

Es la cantidad de tiempo que tarda un sonido en atravesar el espacio antes de deteriorarse. Se vale de la velocidad a la que viaje la sonoridad para considerarse largo o corto, del medio en el cual viaja y la temperatura del ambiente. (Espinal, 2008).

### **Timbre**

La mezcla de la superposición de armónicos da como resultado el timbre. Los armónicos son sonoridades secundarias que se unen al sonido principal y cuyo número e intensidad varían según la fuente sonora. (Cheul Holas, 2010).

## **Frecuencia o Altura**

Corresponde al número de oscilaciones por segundo que realiza el cuerpo elástico. Las vibraciones habitualmente percibidas por el oído humano varían de 20 o 30 a 20,000 oscilaciones por segundo. Mientras más grande es el número de oscilaciones o vibraciones por segundo, mayor es la altura del sonido. La frecuencia se mide en Hertz (Hz). La nota que sirve de estándar mundial de afinación es “La”, con 440 vibraciones por segundo (Hz). (Cheul Holas, 2010).

## **El fenómeno de la superposición de armónicos**

Al pulsar la cuerda de una guitarra, se escucha la nota deseada, pero a su vez, este sonido está acompañado de una serie de armónicos que en la mayoría de los casos son los que definen el color del sonido e identifican el sonido como uno proveniente de una guitarra. En otras palabras son los armónicos los que definen la fuente sonora o el instrumento que produjo el sonido. De estos armónicos naturalmente producidos hay infinitos, pero en nuestro sistema occidental son relevantes los primeros quince. Estas notas son, en general audibles desde su emisión hasta el cuarto armónico. Los otros sonidos no son generalmente identificables para un oído humano normal (Cheul Holas, 2010). A continuación se muestra una gráfica con la sucesión de armónicos que se producen naturalmente en un instrumento acústico, es decir, con caja de resonancia. Los valores de los Hertzios mostrados en el eje “Y”, son aproximaciones utilizadas para construir la gráfica con números enteros, tomando como base el número 64. La afinación exacta, medida en Hertzios, de las notas está dada en la ilustración No.12.

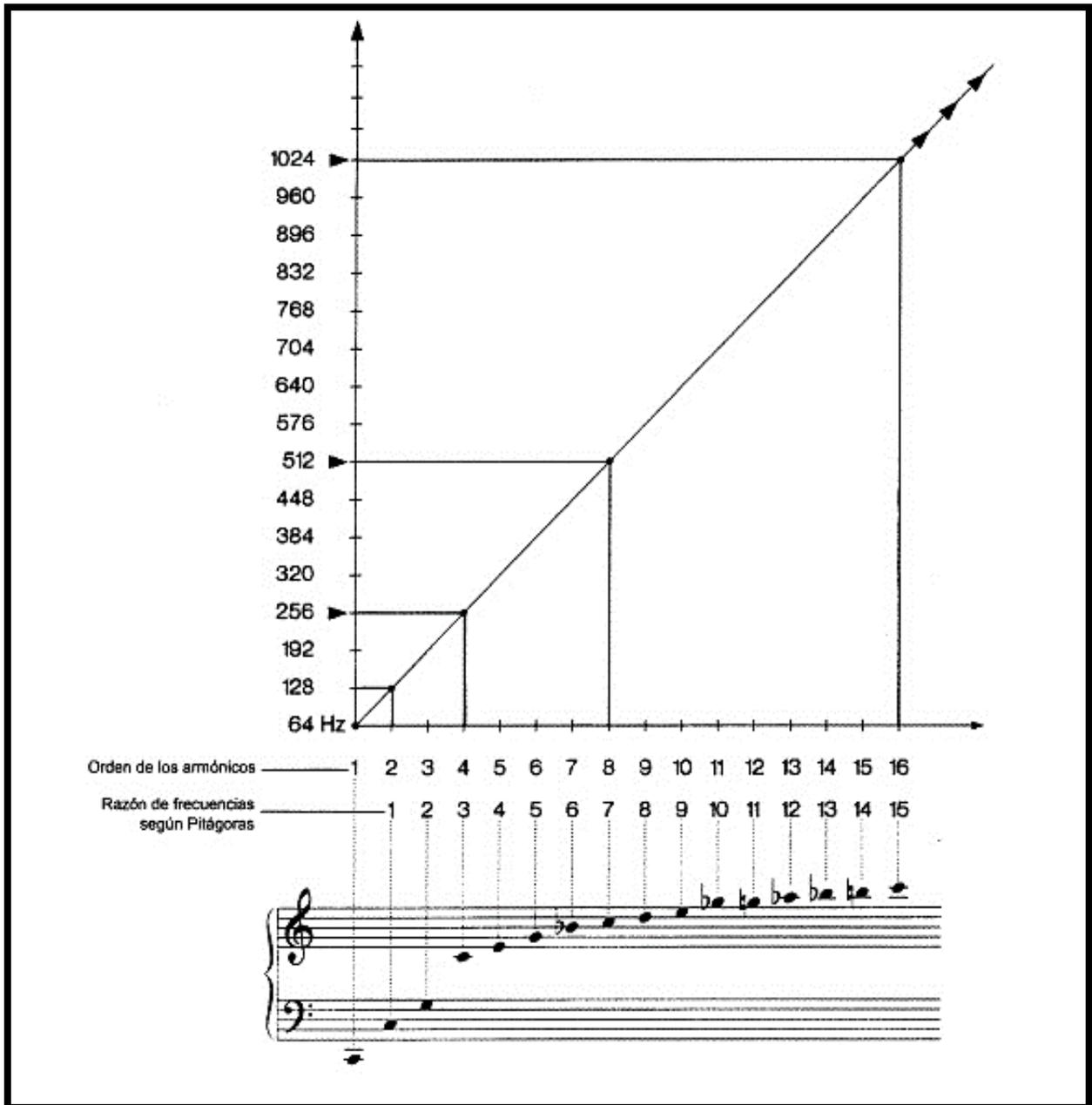


Ilustración 11. Tabla de serie de armónicos. (Cheul Holas, 2010).

## Frecuencia de las notas en el piano

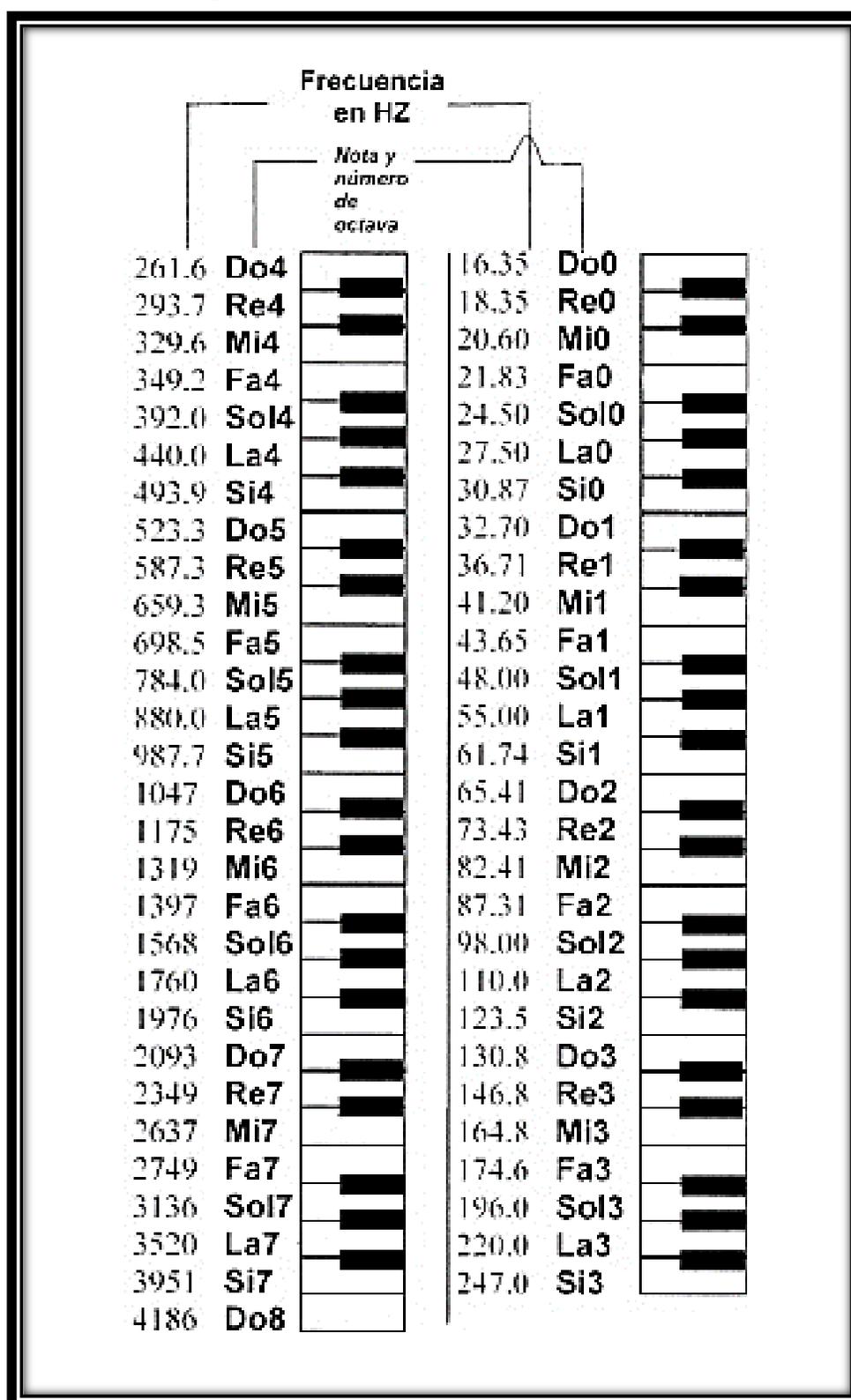


Ilustración 12. Frecuencia de Notas en el Piano. (Cheul Holas, 2010).

## LECCIÓN 4

La presente lección, junto con las lecciones 8, 12, 16, 20, 24, 28, 32, 36 y 40, son provistas específicamente para el uso del maestro o facilitador del curso. Contienen indicaciones y ejercicios que deben ser desarrollados en clase con la finalidad de generar una mayor interacción entre el maestro y el estudiante. Los ejercicios pueden ser ampliados o modificados en clase, de acuerdo al criterio del maestro o facilitador del curso.

### **Entrenamiento Auditivo**

Es la disciplina que tiene como objetivo lograr un reconocimiento primario de las propiedades acústicas de cada nota, como tono, duración, timbre e intensidad; para luego dar paso a la integración, mediante el procesamiento de las relaciones tonales, que comprendería la discriminación del lugar de cada nota en la escala, de la melodía, de la armonía y del ritmo. Un oído musical debe saber cómo percibir y analizar cada una de las partes del espectro de frecuencias con el máximo de velocidad y precisión. (Trallero Fix, 2008).

### **Oído Absoluto**

Es la capacidad para identificar correctamente el nombre o la frecuencia de un sonido dado o de producir un sonido específico, sin ninguna referencia a otro sonido objetivo que sirva como soporte. (Trallero Fix, 2008). Es una habilidad que algunas personas tienen más desarrollada de manera innata, pero se puede desarrollar a cualquier edad. (Crozier, 1997). Muchas veces se supone que la capacidad de oído absoluto es sintomática de un talento innato especial. Sin embargo, esta habilidad no sólo la puede adquirir cualquiera, sino que también está presente de forma no desarrollada en dos de cada tres personas que no han recibido nunca educación musical. Esta capacidad está relacionada con experiencias musicales en la infancia, niveles altos de prácticas, nivel alto de apoyo familiar adecuado, profesores en los primeros años que dieron clases divertidas y oportunidad de experimentar profundas respuestas emocionales a la música. (Kühn, 1988).

### **Oído Relativo**

Es la capacidad para percibir relaciones melódicas, con independencia de la ubicación real, absoluta, de los sonidos que constituyen tales relaciones dentro de la gama sonora. En otras

palabras, es la capacidad de recordar relaciones de intervalos, pero no la frecuencia específica de los sonidos. (Trallero Fix, 2008).

### **Repetición o Imitación de melodías cortas con la voz**

Se presentan las siguientes melodías sencillas para que sean ejecutadas por el maestro en algún instrumento a su disposición y repetidas o imitadas con la voz por el estudiante, inmediatamente después de haberlas escuchado una sola vez. Las melodías constan de 8 compases. El maestro puede interpretarlas en dos partes, cada parte de cuatro compases, para simplificar el trabajo de memorización del alumno. Una vez se haya logrado repetir la melodía exactamente parte por parte, puede intentarse que el estudiante repita los 8 compases consecutivos sin parar. Esto, con el propósito de medir la capacidad de percepción de melodías por parte del estudiante. Estas melodías también pueden ser reproducidas de manera digital utilizando el disco compacto adjunto a la guía para el maestro.

## Ejercicio Melódico No.1

Samuel Jonatán Pinto C.

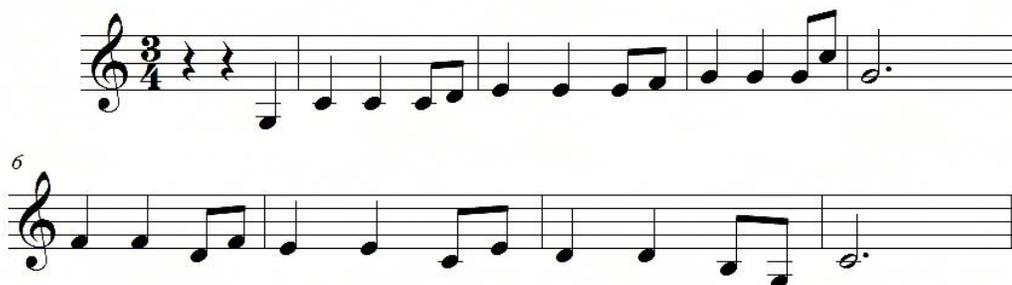


Ilustración 13. Ejercicio Melódico No.1. Fuente: propia del autor.

## Ejercicio Melódico No.2

Samuel Jonatán Pinto C.



## Ejercicio Melódico No.3

Samuel Jonatán Pinto C.

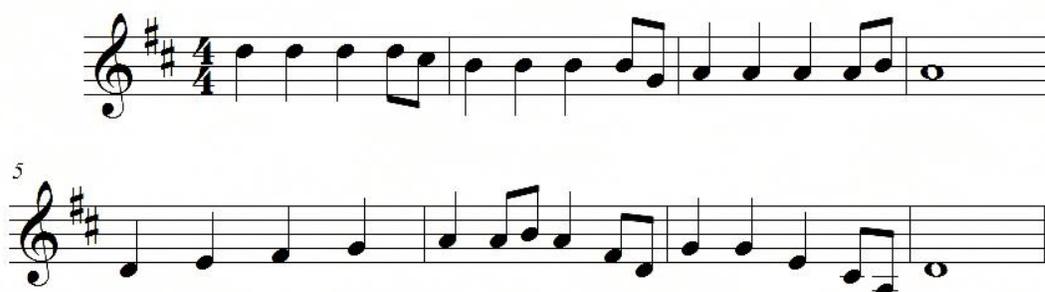


Ilustración 14. Ejercicios melódicos No.2 y No.3. Fuente: propia del autor.

## Ejercicio Melódico No. 4

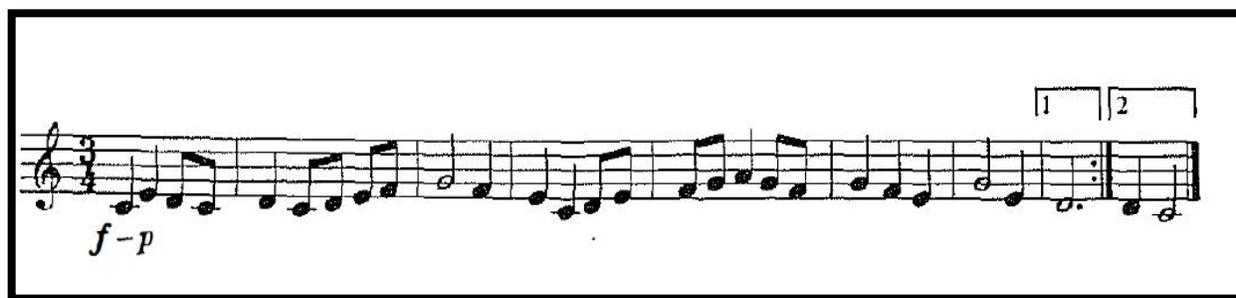


Ilustración 15. Ejercicio Melódico No.4. (Wesby, 1984).

### Repetición o Imitación de patrones rítmicos cortos

A continuación se presenta una serie de ejercicios para ser interpretados por el maestro y repetidos o imitados por el alumno. Puede usarse un instrumento de percusión, cualquier superficie sonora o aplausos. Se sugiere iniciar tocando primero sólo un compás a la vez, luego las frases pueden ser de dos compases, para lograr un mejor desarrollo de la memoria por parte del estudiante. En esta etapa no se recomienda usar más de dos compases a la vez, ya que el estudiante aún no cuenta con la debida preparación para captar frases más largas.

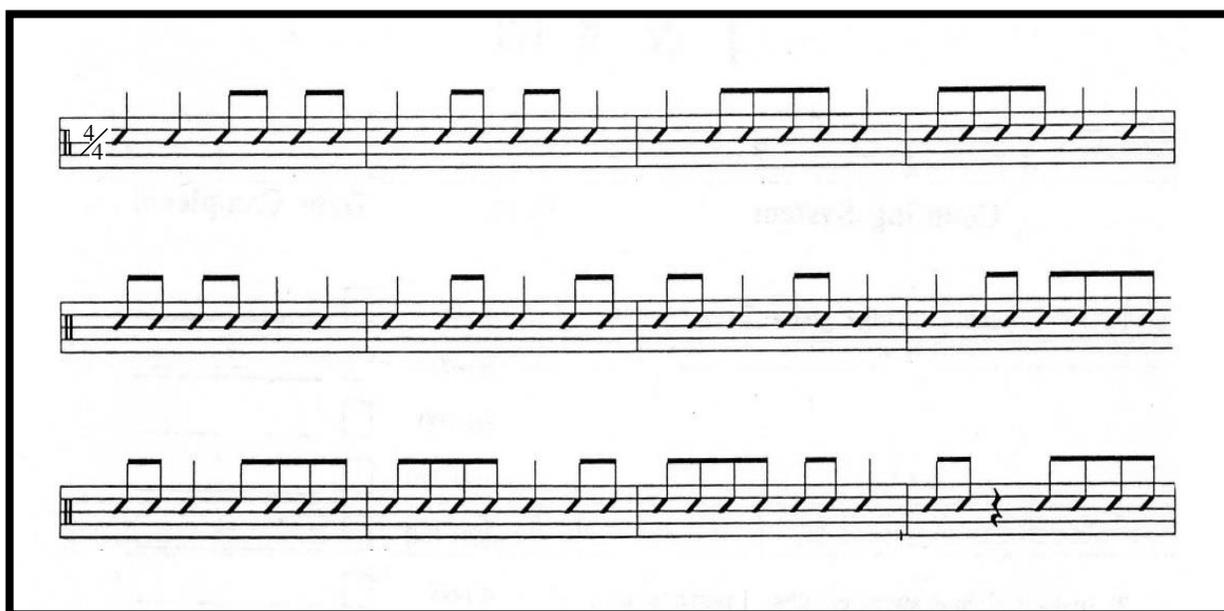


Ilustración 16. Ejercicios Rítmicos para ser imitados por el estudiante. (Hess, 1997).

### Reconocimiento de 1 o 2 notas simultáneas

La finalidad de este ejercicio es desarrollar en el estudiante la habilidad básica de reconocimiento de intervalos armónicos que contengan una o dos notas diferentes. Se hace uso de las notas en intervalos de octava, para que el estudiante distinga si son dos notas diferentes o la misma nota a diferente altura. También se tocan distintos intervalos para que el estudiante defina si escucha una o dos notas diferentes. Se sugiere al maestro que interprete un compás y luego se haga una pausa para que alumno escriba el número de notas que escuchó o responda de forma oral. Al finalizar se evalúa si las respuestas del estudiante corresponden a los intervalos escritos en los siguientes ocho compases.

## Ejercicio Armónico No.1

Samuel Jonatán Pinto C.

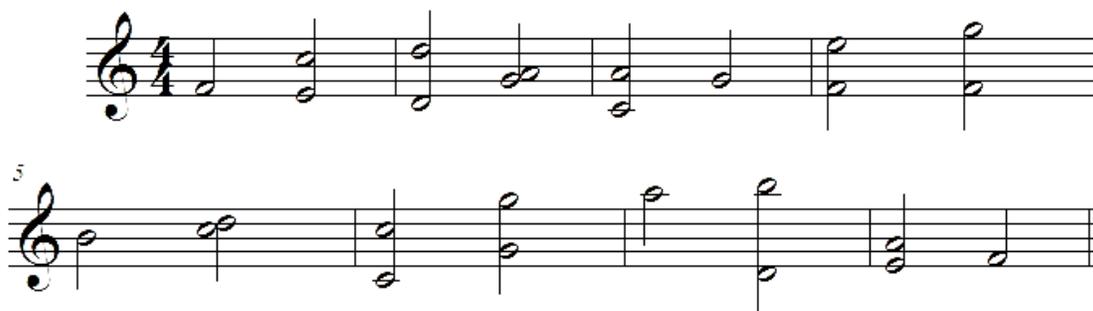


Ilustración 17. Ejercicio Armónico No.1. Fuente propia del autor.

**EVALUACIÓN No. 1**

**Nombre del Estudiante:** \_\_\_\_\_ **Fecha:** \_\_\_\_\_

**Escribe las cuatro propiedades o cualidades del sonido:**

**Dibuja e identifica por nombre las figuras musicales y sus respectivos silencios:**

**¿Cuántas negras equivalen a una redonda?**

**¿Cuántas corcheas equivalen a una blanca?**

**¿Cuántas semicorcheas equivalen a una redonda?**

**Dibuja un pentagrama usando los puntos como tus guías**



**En el pentagrama dibujado, enumera las líneas y los espacios.**

**También dibuja 3 notas sobre las líneas y 3 notas sobre los espacios.**

Utilizando las letras A (Agudo) y G (Grave) indica si la primera nota de cada compás suena más alto o más bajo que la segunda

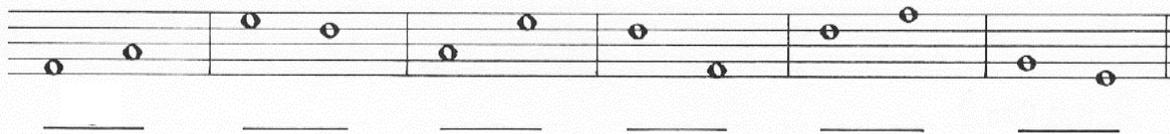


Ilustración 19. Ejercicio de Identificación de altura de notas. (Feldstein, 1998).

Escribe el nombre de las notas señaladas en el piano, en notación tradicional (italiana) y notación anglosajona (americana).

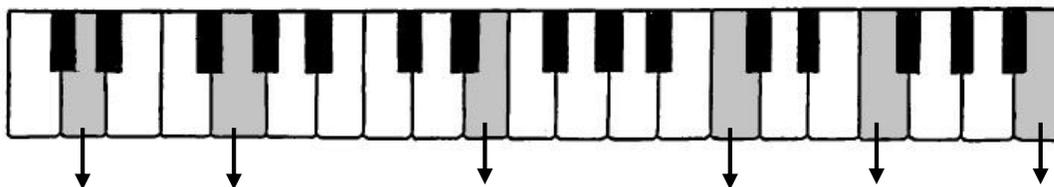


Ilustración 20. Nombre de notas en el piano. (Zeitlin, 2001)

## VIII. CAPÍTULO DOS

Instruir al estudiante en los siguientes temas por elemento de estudio:

### OBJETIVOS

<b>Lectura Melódica</b>	<b>Lectura Rítmica</b>	<b>Armonía</b>	<b>Entrenamiento Auditivo</b>
<b>Lección 5</b>	<b>Lección 6</b>	<b>Lección 7</b>	<b>Lección 8</b>
Clave de Sol	Clave Rítmica	Semitono y Tono	Reconocimiento de altura de notas
Posición de Notas en Clave de Sol	Métricas o Cifras de Compás	Alteraciones (Sostenido, Bemol y Becuadro)	Dictados Rítmicos con redondas y blancas
La Plica	El Pulso	Intervalos. Intervalo Armónico e Intervalo Melódico. Intervalo Conjunto y Disjunto	Reconocimiento de 2 o 3 notas simultáneas
Dirección de la Plica	Subdivisiones	Intervalo Simple y Compuesto	Reconocimiento de intervalos melódicos de 2da mayor y menor
Ejercicios de Lectura de Notas en Clave de Sol	Técnicas de Conteo en Subdivisiones	Clasificación de Intervalos por Cualidad	Dictados Rítmicos con redondas, blancas y sus silencios
		Consonancia y disonancia	Reconocimiento de intervalos armónicos de 2da mayor y menor

Tabla 5. Objetivos Capítulo dos. Fuente: Propia del autor.

## LECCIÓN 5

### Clave de Sol

Al principio de cada pentagrama hay una clave que determina el nombre y la entonación de las notas (Williams, 1981). Las diferentes claves serán analizadas en varias lecciones. En esta lección se presenta la clave de Sol:



Pasos para dibujar la clave de Sol:

Dibuja 4 claves de Sol:



Ilustración 21. La Clave de Sol. (Feldstein, 1998).

Dibuja claves de Sol siguiendo estos trazos:



Ilustración 22. Dibujos de Clave de Sol. (The Fun Music Company, 2009).

La siguiente gráfica muestra la evolución de la clave de Sol:

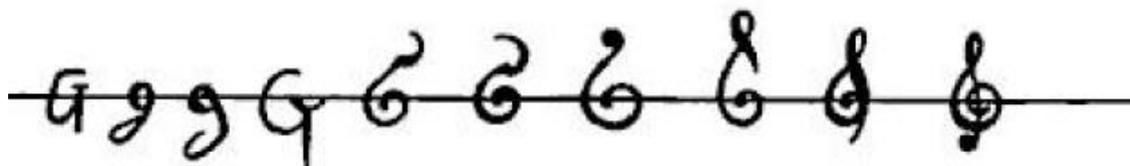
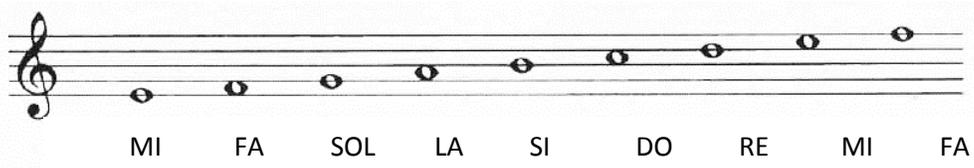


Ilustración 23. Evolución de la clave de Sol. (Grabner, 2001).

La clave de Sol establece a la nota “Sol” sobre la segunda línea del pentagrama

Las notas en clave de Sol, escritas en orden desde la primera hasta la última línea, son las siguientes:

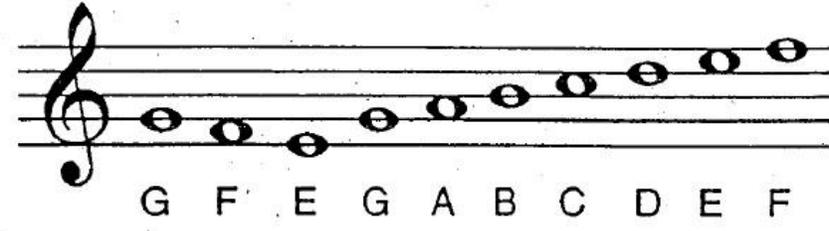


MI FA SOL LA SI DO RE MI FA



Ilustración 24. Notas en Clave de Sol. (Feldstein, 1998).

El nombre de las notas en cifrado americano, también conocido como anglosajón o popular en clave de sol se ve así:



G F E G A B C D E F



Ilustración 25. Notas en Cifrado americano. (Spearrit, 2001).

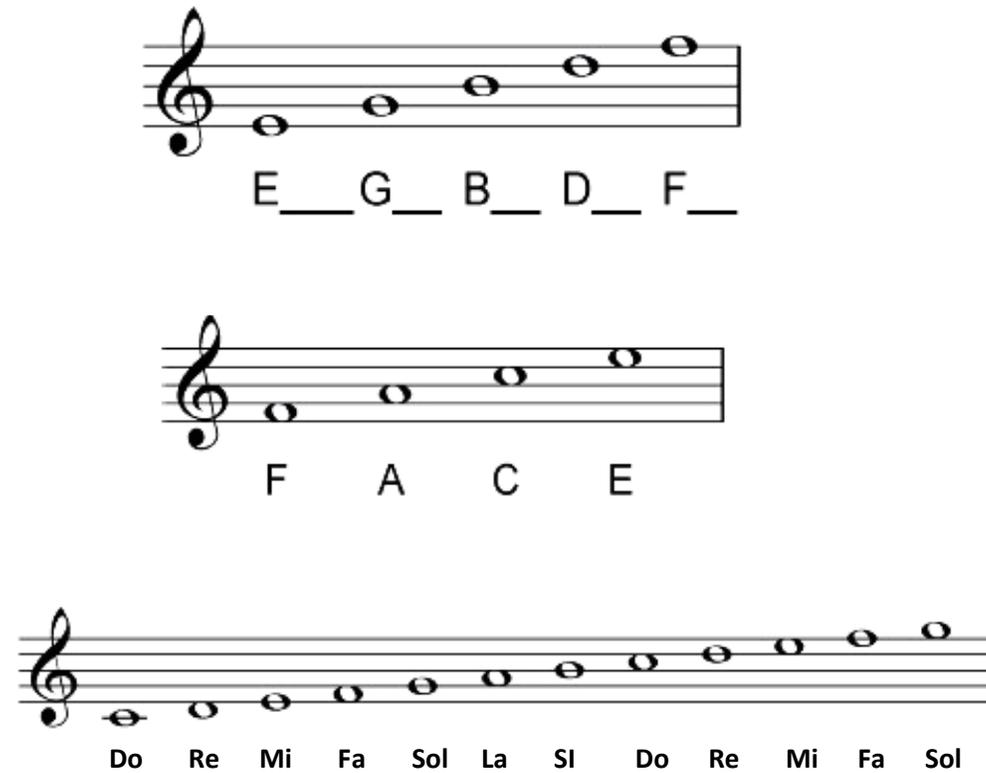


Ilustración 26. Notas en Cifrado Americano. (The Fun Music Company, 2009).

## La Plica

La plica es la línea que se dibuja hacia arriba o hacia abajo a partir de la cabeza o parte central de la figura musical. Las redondas no tienen plicas. Las demás figuras musicales sí tienen plica.

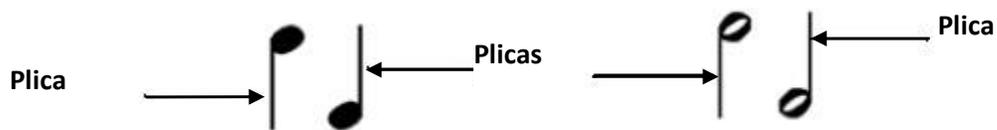


Ilustración 27. La Plica. (Harnum, 2001).

Cuando una figura musical está sobre la tercera línea del pentagrama o debajo de la tercera línea, la plica se dibuja a la derecha y hacia arriba de la cabeza o centro de la figura musical.

Ejemplo:



Ilustración 28. Plicas hacia arriba. (Harnum, 2001).

Si una figura musical está sobre la tercera línea o sobre la tercera línea, la plica se dibuja del lado izquierdo hacia debajo de la cabeza o centro de la figura musical. Ejemplo:



Ilustración 29. Plicas hacia abajo. (Harnum, 2001).

Para la figura musical que esté sobre la tercera línea del pentagrama, la plica irá hacia arriba si está junto a otras que estén debajo de la tercera línea; y la plica irá hacia abajo si la figura musical está junto a otras que estén sobre la tercera línea. (Harnum, 2001).

### Ejercicios de Lectura de Notas en Clave de Sol

Three musical staves in G-clef and 3/4 time. The first staff starts with a quarter rest, followed by an ascending eighth-note scale (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4), a quarter rest, a descending eighth-note scale (F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3), a quarter rest, and an ascending eighth-note scale (G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4). A box labeled 'A' is above the final note. The second staff starts with an ascending eighth-note scale (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4), a quarter rest, a descending eighth-note scale (F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3), a quarter rest, and an ascending eighth-note scale (G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4). A box labeled 'B' is above the final note. The third staff starts with an ascending eighth-note scale (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4), a quarter rest, a descending eighth-note scale (F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3), a quarter rest, and an ascending eighth-note scale (G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4). A box labeled 'C' is above the final note.

Ilustración 30. Ejercicios de Lectura de Notas en Clave de Sol. (Rifo, 1993)

Three musical staves in G-clef and 3/4 time. The first staff starts with an ascending eighth-note scale (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4), a quarter rest, a descending eighth-note scale (F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3), a quarter rest, and an ascending eighth-note scale (G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4). A box labeled 'A' is above the final note. The second staff starts with an ascending eighth-note scale (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4), a quarter rest, a descending eighth-note scale (F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3), a quarter rest, and an ascending eighth-note scale (G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4). A box labeled 'B' is above the final note. The third staff starts with an ascending eighth-note scale (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4), a quarter rest, a descending eighth-note scale (F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3), a quarter rest, and an ascending eighth-note scale (G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4). A box labeled 'C' is above the final note.

Ilustración 31. Ejercicios de Lectura de notas en clave de Sol. (Rifo, 1993).

## LECCIÓN 6

### La Clave Rítmica

A diferencia de las otras claves, la clave rítmica no muestra altura de notas, por lo tanto tampoco asigna nombre a las notas según su ubicación en el pentagrama. La clave rítmica se puede utilizar al principio de una línea o al principio de un pentagrama, de la siguiente manera:

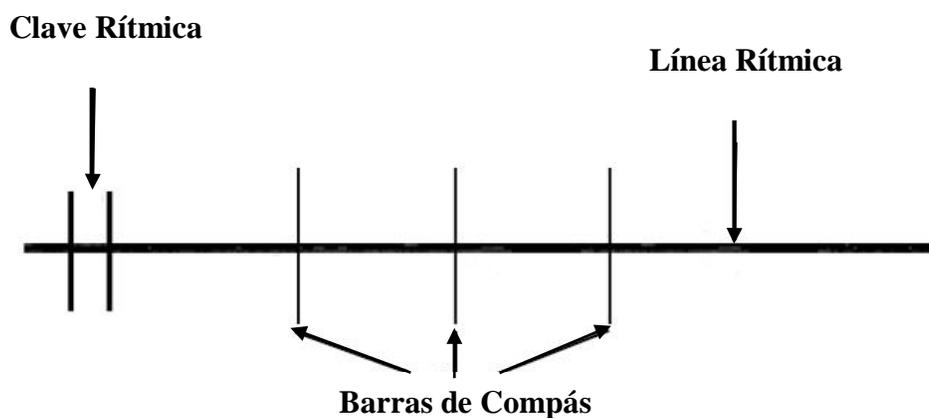


Ilustración 32. Clave Rítmica. (Harnum, 2001).

Clave Rítmica al principio de un pentagrama:

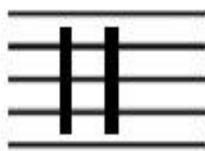


Ilustración 33. Clave Rítmica en pentagrama. (Harnum, 2001).

La función de la clave rítmica colocada al principio de un pentagrama es asignar instrumentos o partes de un mismo instrumento según los espacios o las líneas donde se ubiquen las figuras, de la siguiente manera:

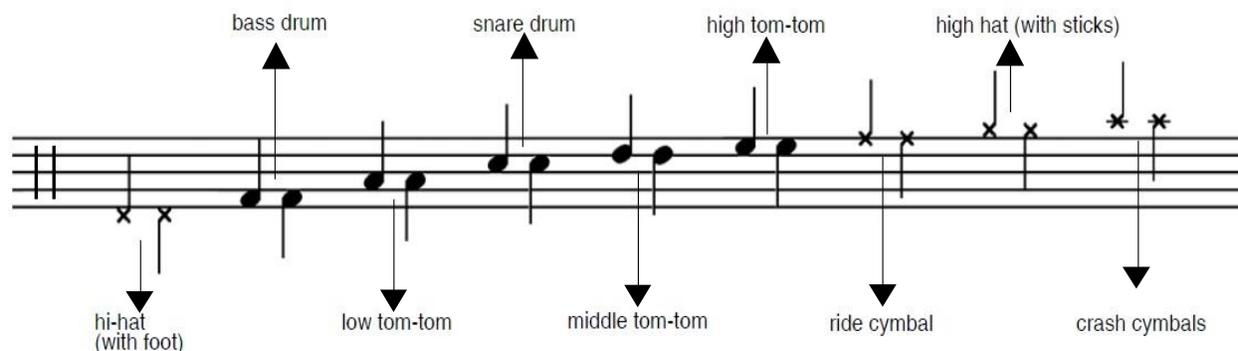


Ilustración 34. Clave rítmica para batería (Harnum, 2001).

### Métricas o Cifras de Compás

Son fracciones (numerador y denominador) usadas en música para establecer un marco de referencia matemático sobre el cual estará basado el pulso y el ritmo. El numerador establece el número de golpes o tiempos por compás. El denominador establece la figura musical que recibe un tiempo. El numerador puede ser cualquier número que el compositor desee. El denominador, sin embargo, debe representar una figura musical en específico (Hess, 1997). La siguiente tabla presenta en detalle los números que representan a cada figura musical; números que por lo general serán el denominador de una cifra de compás.

Denominador	Figura Musical Representada
2	
4	
8	
16	
32	

Ilustración 35. Ejemplos de Cifras de Compás. (Hess, 1997).

<b>4</b>	En el compás de cuatro cuartos hay cuatro tiempos por compás y la negra es la figura musical que vale un tiempo.
<b>2</b>	En el compás de dos medios hay dos tiempos por compás y la blanca es la figura musical que vale un tiempo.
<b>7</b>	En el compás de siete octavos hay siete tiempos por compás y la corchea es la figura musical que vale un tiempo.

Ilustración 36. Denominadores para Cifras de compas. (Hess, 1997).

### **El pulso**

En música, el golpe constante fundamental, subyacente o básico sobre el cual los ritmos están constituidos se llama pulso. La velocidad del pulso es llamada tempo. El tempo es medido en golpes por minuto (en inglés beats per minute o bpm). El aparato electrónico o mecánico usado para medir los golpes por minuto o bpm se llama Metrónomo. Una indicación de metrónomo es escrita utilizando una figura musical, un signo de igual y un número representando los golpes por minuto o bpm. Estas indicaciones se colocan cerca de la cifra de compás. (Hess, 1997). Ejemplos:



En este ejemplo el tempo es de 60 bpm, hay cuatro tiempos por compas y la negra es la figura que vale un tiempo. En otras palabras hay 60 negras por minuto

En este ejemplo el tempo es de 90 bpm, hay dos tiempos por compas y la blanca es la figura que vale un tiempo. En otras palabras hay 90 blancas por minuto

En este ejemplo el tempo es de 120 bpm, hay siete tiempos por compas y la corchea es la figura que vale un tiempo. En otras palabras hay 120 corcheas por minuto

Ilustración 37. El pulso. (Hess, 1997).

Es importante observar que las velocidades metronómicas no son una indicación para que el tempo de determinada obra sea rígido a tal punto que no permita la debida expresión e interpretación con el fin de transmitir sentimientos y emociones por medio de la música. En este punto es adecuado mencionar el concepto de “Agógica”, el cual engloba los términos que modifican el tempo, tales como: disminución progresiva de la velocidad, aumento progresivo de la velocidad, aumento súbito de la velocidad, disminución súbita de la velocidad, regreso al tempo original e interpretación libre del tiempo (Delgado Zafra, 2009). Por lo tanto, en algún momento el fraseo modifica la agógica de la pieza, el tempo puede variar en ciertos pasajes y los acentos pueden colocarse en tiempos débiles. Todo esto con el fin de producir una experiencia única por medio de la interpretación de una obra musical.

## Subdivisiones

Al proceso de tomar el pulso y dividirlo en dos o más partes iguales se le llama subdividir.

Ejemplos:

	<p>En este ejemplo el tempo de la negra de 60 bpm ha sido subdividido en 2 partes iguales (corcheas). Las corcheas deben ser tocadas exactamente al doble de la velocidad de las negras (120 bpm).</p>
	<p>En este ejemplo el tempo de la negra de 40 bpm ha sido subdividido en 4 partes iguales (semicorcheas). Las semicorcheas deben ser tocadas exactamente al cuádruple de la velocidad de las negras (160 bpm).</p>
	<p>En este ejemplo el tempo de la blanca de 90 bpm ha sido subdividido en 2 partes iguales (negras). Las negras deben ser tocadas exactamente al doble de la velocidad de las blancas (180 bpm).</p>

Ilustración 38. Ejemplos de subdivisiones. (Hess, 1997).

El siguiente cuadro muestra las relaciones entre figuras musicales y cómo cada figura puede ser subdividida entre grupos más grandes de figuras musicales de menor valor.

## Relaciones entre Figuras Musicales

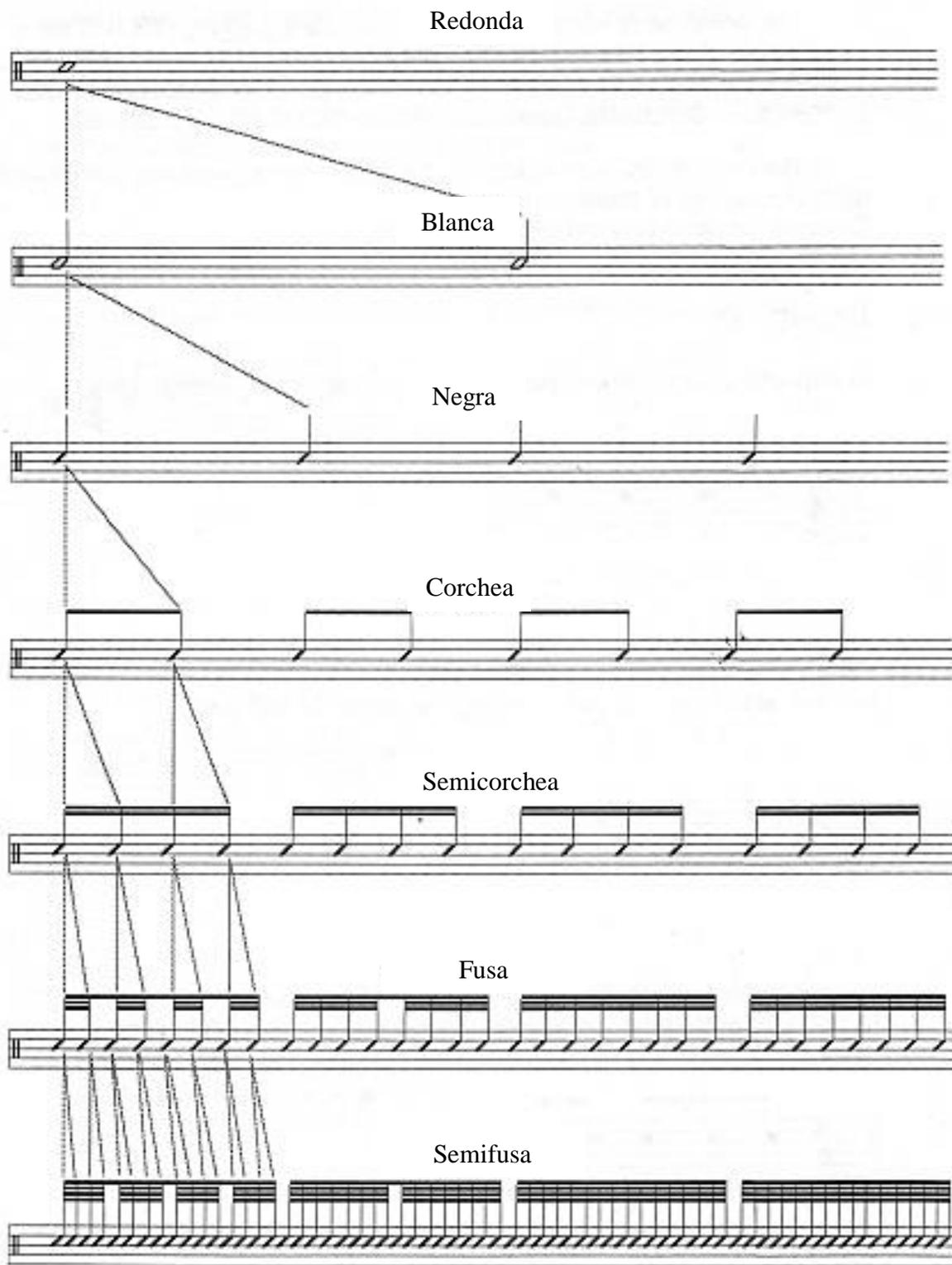


Ilustración 39. Relaciones entre figuras musicales. (Grabner, 2001).

## Técnicas de Conteo en Subdivisiones

La técnica de subdividir verbalmente es ampliamente utilizada para realizar una lectura rítmica fluida. Se usa una combinación de números y sílabas para hacer esto. Cada sonido representa una figura musical de la subdivisión. La figura musical que cada sílaba representa depende del valor del denominador de la cifra de compás. (Harnum, 2001).

Si se crean subdivisiones en dos partes, se sugiere agregar la sílaba “y” o “an” después de cada número.

En un compás de cuatro cuartos la subdivisión en dos partes está representada por la corchea:



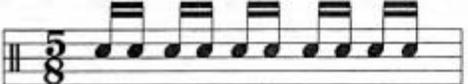
1 y 2 y 3 y 4 y  
1 an 2 an 3 an 4 an

En un compás de dos medios la subdivisión en dos partes está representada por la negra:



1 y 2 y 3 y 4 y  
1 an 2 an 3 an 4 an

En un compás de cinco octavos la subdivisión en dos partes está representada por la semicorchea:



1 y 2 y 3 y 4 y 5 y

Ilustración 40. Subdivisiones en dos partes. (Harnum, 2001).

Si se crean subdivisiones en cuatro partes, se sugiere agregar las sílabas “i”, “an”, “a”, después de cada número. Este conteo se utilizará en más adelante en este curso, cuando se presenten los ejercicios en semicorcheas.

En un compás de cuatro cuartos, la subdivisión en cuatro partes está representada por la semicorchea.



1 i an a 2 i an a 3 i an a 4 i an a

En un compás de dos medios, la subdivisión en cuatro partes está representada por la corchea.



1 i an a 2 i an a

En un compás de cinco octavos, la subdivisión en cuatro partes está representada por la fusa.



1 i an a 2 i an a 3 i an a 4 i an a 5 i an a

Ilustración 41. Subdivisión en 4 partes. (Hess, 1997).

## LECCIÓN 7

### Semitono

En la música occidental (llamada así porque tiene sus raíces en la música de la Europa Occidental), el intervalo más pequeño, o el intervalo entre cualquier sonido y el sonido más inmediato ascendente o descendente es llamado: Semitono. A veces un semitono estará entre dos teclas blancas de un teclado, pero generalmente estará entre una tecla blanca y una tecla negra. (Spearrit, 2001). El semitono también puede explicarse como la distancia entre dos teclas o notas (en un piano) vecinas sin haber tecla intermedia.

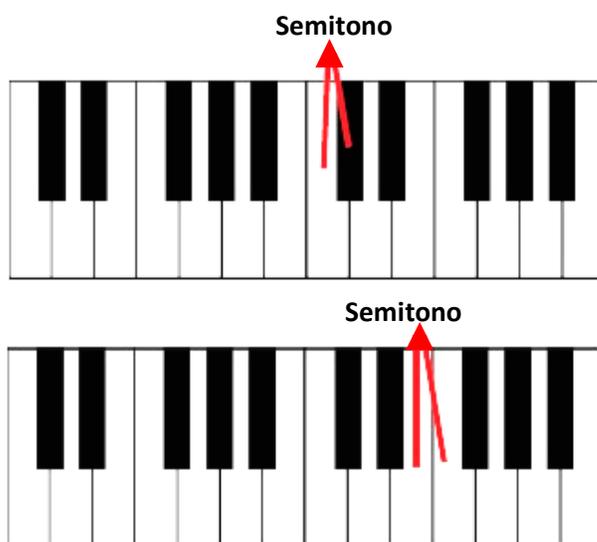


Ilustración 42. Semitono. (The Fun Music Company, 2009).

### Tono

La palabra “semi” significa mitad, por lo tanto un semitono tiene que ser la mitad de un “tono” y un tono debe ser igual a dos semitonos. El tono también puede explicarse como la distancia entre dos teclas o notas (en un piano) vecinas, con una tecla o nota intermedia. (Spearrit, 2001).

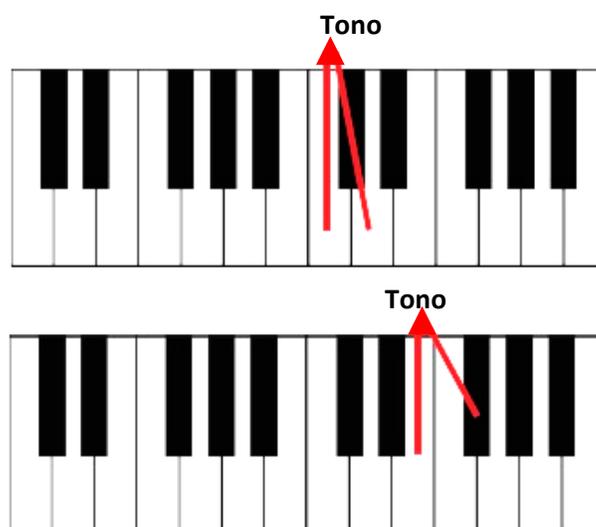
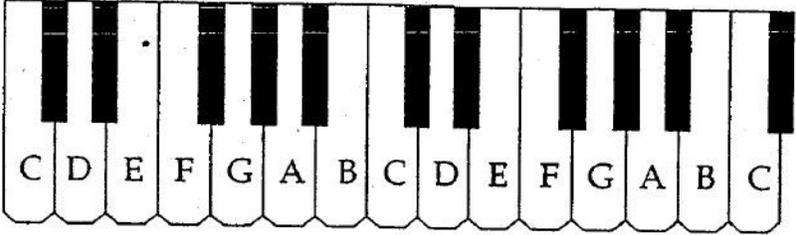


Ilustración 43. El tono. (The Fun Music Company, 2009).

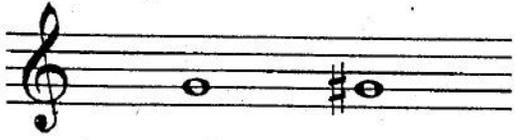
### **Alteraciones: Sostenido, Bemol y Becuadro**

Hay doce semitonos en una octava (do a do), pero sólo hay siete nombres de notas musicales. Las cinco notas que son teclas negras en un teclado, no tienen nombre por sí solas. Para darle nombre a estas teclas negras, es necesario referirse a las teclas blancas inmediatas a ellas, por medio de Alteraciones. Las alteraciones pueden ser “accidentales” cuando aparecen en determinado compás de una partitura sobre determinada nota, o pueden formar una “armadura” cuando se escriben entre la clave y la cifra de compás, lo cual indica que son parte constante de una tonalidad y la nota o notas están siempre alteradas a lo largo de toda la obra, a menos que haya una indicación diferente. Para nombrar una tecla negra en relación a la nota blanca debajo de ella, se usa el signo del “sostenido” (#). Para nombrar a una tecla negra en relación a la nota blanca por encima de ella, se utiliza el signo del “bemol” (*b*). (Zeitlin, 2001). En otras palabras, el signo del “sostenido” (#) indica que se debe subir (derecha) un semitono a la nota que lo tiene. El signo del “bemol” (*b*) indica que se debe bajar (izquierda) un semitono a la nota que lo tiene.

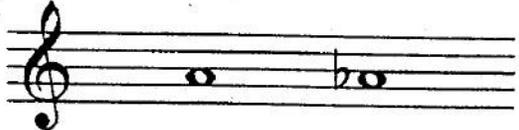
C# D#    F# G# A#    C# D#    F# G# A#  
 Db Eb    Gb Ab Bb    Db Eb    Gb Ab Bb



La alteración (sostenido, bemol y becuadro) siempre es escrita en el pentagrama, a la izquierda y en la misma línea o espacio de la nota a la cual se refiere.



El sostenido eleva un semitono



El bemol baja un semitono

Ilustración 44. El Sostenido y el Bemol. (Spearrit, 2001).

Ejemplos:

Este es Fa (F)                      Este es Fa Sostenido (F#)

El Sostenido

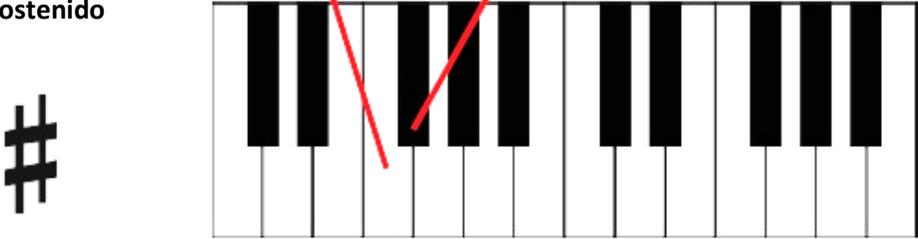
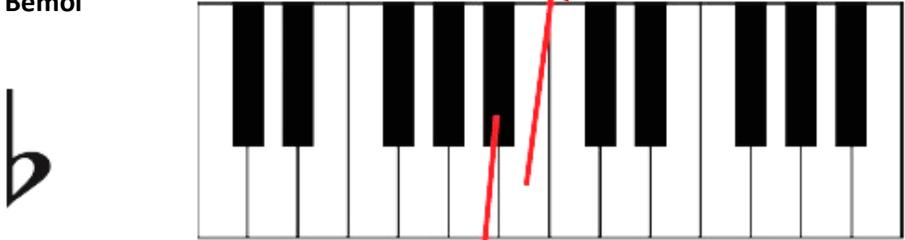


Ilustración 45. Ejemplo de Sostenido. (The Fun Music Company, 2009).

Este es Si (B)

El Bemol



Y este es Si Bemol (Bb)

Ilustración 46. Ejemplo de Bemol. (The Fun Music Company, 2009).

## El Becuadro

Las alteraciones accidentales afectan a todas las notas que tengan el mismo nombre dentro de un mismo compás. El becuadro es el signo que cancela el efecto del sostenido o del bemol. Ejemplo:

**El Becuadro**



**Ambas notas son Fa Sostenido (F#)**



**A menos que sea escrito un becuadro para que el segundo Fa sea natural:**

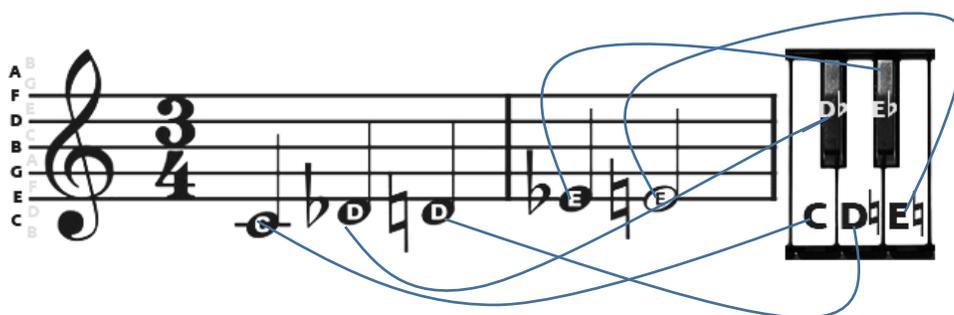



Ilustración 47. El becuadro. (The Fun Music Company, 2009).

Cuando una tecla blanca es alterada con sostenido o bemol y no hay tecla negra inmediata sobre o debajo de ella, la próxima tecla blanca se convierte en la nota alterada. (Spearrit, 2001). Ejemplos:



Ilustración 48. Alteraciones equivalentes a notas naturales. (Spearrit, 2001).

## Intervalos

Un intervalo es la distancia entre dos notas. Es expresado generalmente como un número del 1 al 13, según el número de grados que comprenden (Williams, 1981). Existen dos tipos básicos de intervalos, el intervalo armónico y el intervalo melódico. El intervalo armónico es producido cuando dos notas suenan de manera simultánea. El intervalo melódico es producido cuando dos notas suenan una tras otra. (Harnum, 2001).



Ilustración 49. Intervalo Armónico e Intervalo Melódico. (Harnum, 2001).

Se considera importante señalar que la pronunciación correcta de la palabra “intervalo” según las reglas de gramática del idioma español, debe tener el acento en la penúltima sílaba.

Para encontrar el número de un intervalo, sencillamente se debe contar cada línea y espacio desde la nota más baja hacia la nota más alta. Tomando siempre a la nota más baja como el número uno.

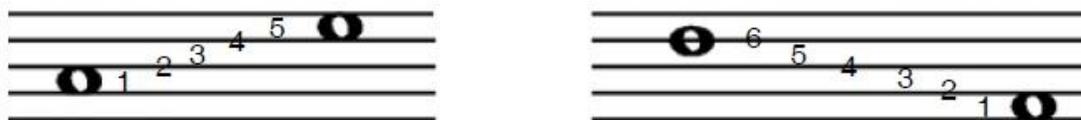


Ilustración 50. Conteo de Intervalos. (Harnum, 2001).

Los intervalos pueden ser “conjuntos” o “disjuntos”. Cuando se trata de dos grados inmediatos (intervalo de 2da) que no están separados por más de un tono, se dice que es un intervalo “conjunto”. Cuando la separación es más grande que un tono, se dice que es un intervalo “disjunto”. (Zamacois, 1997).



Ilustración 51. Medición de Intervalos. (Williams, 1981).

Otra forma de clasificar los intervalos es por su tamaño. Son intervalos “simples” si no pasan de una octava. Son intervalos “compuestos” si pasan de una octava. (Williams, 1981).

### INTERVALOS SIMPLES

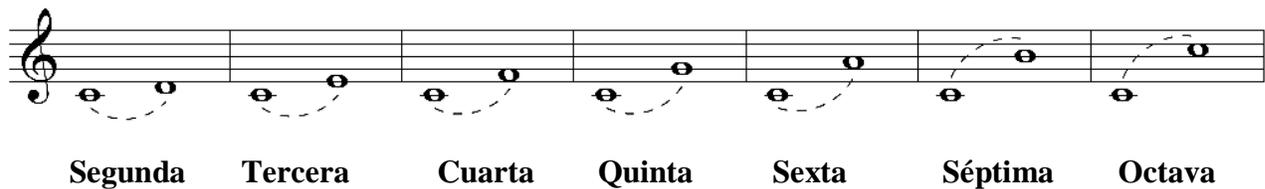


Ilustración 53. Intervalos Simples. (Williams, 1981)

### INTERVALOS COMPUESTOS



Ilustración 52. Intervalos Compuestos. (Williams, 1981).

## Clasificación de Intervalos por Calidad

Para expresar la dimensión de los intervalos, el sistema de nombres actual utiliza el número del intervalo y un calificativo que expresa el número de tonos y semitonos que el intervalo contiene. Los calificativos son los siguientes:

- Mayor y menor, para ciertos intervalos
- Justo o Perfecto, para otros intervalos
- Aumentado, para todo intervalo un semitono más grande que uno mayor o que uno justo
- Disminuido, para aquel semitono más pequeño que uno menor o que uno justo. (Zamacois, 1997).

De ello, resultan las denominaciones siguientes:

La 2. <sup>a</sup> de $\frac{1}{2}$ tono	es denominada	menor
La 2. <sup>a</sup> de 1 »	» »	mayor
La 3. <sup>a</sup> de $1\frac{1}{2}$ tonos	» »	menor
La 3. <sup>a</sup> de 2 »	» »	mayor
La 4. <sup>a</sup> de $2\frac{1}{2}$ »	» »	{ justa perfecta (2) menor
La 4. <sup>a</sup> de 3 »	» »	{ aumentada tritono (2) mayor
La 5. <sup>a</sup> de 3 » (1) »	» »	{ disminuída falsa (2) menor
La 5. <sup>a</sup> de $3\frac{1}{2}$ »	» »	{ justa perfecta (2) mayor
La 6. <sup>a</sup> de 4 » (1) »	» »	menor
La 6. <sup>a</sup> de $4\frac{1}{2}$ »	» »	mayor
La 7. <sup>a</sup> de 5 » (1) »	» »	menor
La 7. <sup>a</sup> de $5\frac{1}{2}$ »	» »	mayor
La 8. <sup>a</sup> de 6 » (1) »	» »	justa

Ilustración 54. Tabla de Clasificación de Intervalos. (Zamacois, 1997).

Las siguientes tablas expresan el mismo concepto desde otra perspectiva:

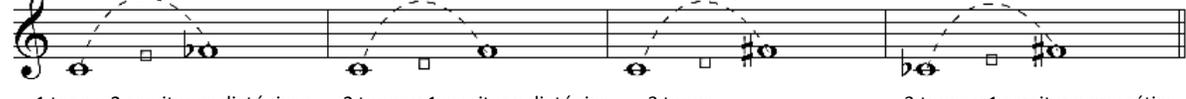
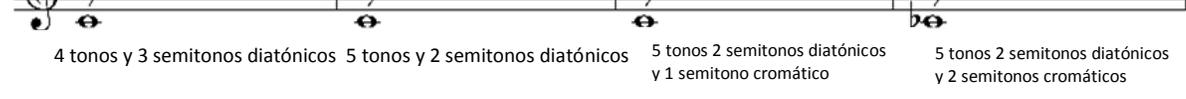
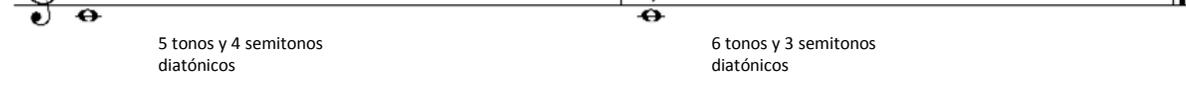
	UNÍSONO	HOMÓNIMO ASCENDENTE		
				
	Intervalo Nulo	1 semitono cromático		
SEGUNDAS	ENARMONÍA O 2DA DISMINUÍDA	MENOR	MAYOR	AUMENTADA
				
	Intervalo Nulo	1 semitono diatónico	1 tono	1 tono y 1 semitono cromático
TERCERAS	DISMINUÍDA	MENOR	MAYOR	AUMENTADA
				
	2 semitonos diatónicos	1 tono y 1 semitono diatónico	2 tonos	2 tonos y 1 semitono cromático
CUARTAS	DISMINUÍDA	JUSTA	AUMENTADA	SUPERAUMENTADA
				
	1 tono y 2 semitonos diatónicos	2 tonos y 1 semitono diatónico	3 tonos	3 tonos y 1 semitono cromático
QUINTAS	SUBDISMINUÍDA	DISMINUIDA	JUSTA	AUMENTADA
				
	1 tono y 3 semitonos diatónicos	2 tonos y 2 semitonos diatónicos	3 tonos y 1 semitono diatónico	2 tonos y 1 semitono diatónico y 1 semitono cromático
SEXTAS				
	2 tonos y 3 semitonos diatónicos	3 tonos y 2 semitonos diatónicos	4 tonos y 1 semitono diatónico	4 tonos y 1 semitono diatónico y 1 semitono cromático
SÉPTIMAS				
	3 tonos y 3 semitonos diatónicos	4 tonos y 2 semitonos diatónicos	5 tonos y 1 semitono diatónico	5 tonos y 1 semitono diatónico y 1 semitono cromático
OCTAVAS				
	4 tonos y 3 semitonos diatónicos	5 tonos y 2 semitonos diatónicos	5 tonos 2 semitonos diatónicos y 1 semitono cromático	5 tonos 2 semitonos diatónicos y 2 semitonos cromáticos
NOVENAS				
	5 tonos y 4 semitonos diatónicos	6 tonos y 3 semitonos diatónicos		

Ilustración 55. Tabla de Clasificación de Intervalos. (Williams, 1981).

<b>UNÍSONO</b>	<b>0 tono</b>
<b>SEGUNDA MENOR</b>	<b>½ tono</b>
<b>SEGUNDA MAYOR</b>	<b>1 tono</b>
<b>TERCERA MENOR</b>	<b>1½ tonos</b>
<b>TERCERA MAYOR</b>	<b>2 tonos</b>
<b>CUARTA JUSTA</b>	<b>2½ tonos</b>
<b>CUARTA AUMENTADA QUINTA DISMINUIDA</b>	<b>3 tonos</b>
<b>QUINTA JUSTA</b>	<b>3½ tonos</b>
<b>SEXTA MENOR</b>	<b>4 tonos</b>
<b>SEXTA MAYOR</b>	<b>4½ tonos</b>
<b>SÉPTIMA MENOR</b>	<b>5 tonos</b>
<b>SÉPTIMA MAYOR</b>	<b>5½ tonos</b>
<b>OCTAVA JUSTA</b>	<b>6 tonos</b>

Ilustración 56. Tabla de Clasificación de Intervalos. (Cheul Holas, 2010).

### **Consonancia y Disonancia**

Los intervalos armónicos se dividen en intervalos consonantes o consonancias, y en intervalos disonantes o disonancias. (Williams, 1981). La consonancia es una combinación de reposo que se puede llamar estática, y la disonancia, una combinación de movimiento o dinámica. Por lo general, el oído desea que la disonancia se resuelva, esto es, que se mueva, para que vuelva a su centro, que es la armonía. (Zamacois, 1997).

Determinados intervalos armónicos tienen un carácter especial, anfíbio, y constituyen el grupo de las “semiconsonancias”, intervalos neutros o mixtos. Las consonancias pueden ser subdivididas en “perfectas o invariables”, e “imperfectas o variables”. “Perfectas” son las que a la menor modificación dejan de ser consonancias; “imperfectas”, las demás. Las disonancias también pueden subdividirse en “físicas, absolutas o diatónicas”, y “condicionales, aparentes, artificiales o cromáticas”. El grupo primero lo forman aquellos intervalos armónicos que, con una u otra

notación, resultan siempre disonantes; el segundo grupo, los que no se hallan en tales condiciones. (Zamacois, 1997).

<p><i>Consonancias perfectas</i> : La 8.<sup>a</sup> justa (o su reducción, el unísono), la 4.<sup>a</sup> { justa perfecta menor } y la 5.<sup>a</sup> { justa perfecta mayor }</p> <p><i>Consonancias imperfectas</i> : La 3.<sup>a</sup> y la 6.<sup>a</sup> mayores y menores.</p> <p><i>Semiconsonancias</i> :</p> <p>La 4.<sup>a</sup> { aumentada tritono mayor } y la 5.<sup>a</sup> { disminuída falsa menor }</p> <p><i>Disonancias absolutas</i> : La 2.<sup>a</sup> y la 7.<sup>a</sup> mayores y menores, y todos sus enarmónicos.</p> <p><i>Disonancias condicionales</i> : Los intervalos aumentados y disminuídos que resultan enarmónicos de un intervalo consonante (1).</p>
--

Ilustración 57. Consonancias, disonancias y su clasificación. (Zamacois, 1997).

La teoría de la proporción de Pitágoras dice que mientras más sencilla es la vibración entre dos tonos, más consonante es el intervalo (Cheul Holas, 2010). Otras formas de clasificación de consonancias y disonancias son las siguientes:

<b>Consonancias completas</b>	<b>Consonancias incompletas</b>	<b>Disonancias</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>-Unísono</li> <li>-Octava</li> <li>-Quintas</li> <li>-Cuartas con la tónica en el soprano</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Terceras mayores y menores</li> <li>-Sextas mayores y menores.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Todas las segundas y séptimas</li> <li>-Cuartas con la tónica en el bajo</li> <li>-Cualquier intervalo aumentado o disminuido</li> </ul>

Ilustración 58. Otras formas de Clasificación de Consonancias y disonancias. (Cheul Holas, 2010).

<b>Consonancias absolutas</b>	<b>Consonancias normales</b>	<b>Disonancias leves</b>	<b>Disonancias grandes</b>
<b>-Terceras mayores y menores</b> <b>-Sextas mayores y menores</b>	<b>-Unísono</b> <b>-Octavas</b> <b>-Quintas Justas</b> <b>-Cuartas Justas</b>	<b>-Segunda aumentada</b> <b>-Quinta aumentada</b> <b>-Tritono</b> <b>-Séptimas menores</b> <b>-Segundas mayores</b>	<b>-Segunda menor</b> <b>-Séptima Mayor</b> <b>-Novena bemol</b>

Ilustración 59. Otras formas de Clasificación de Consonancias y disonancias. (Cheul Holas, 2010).

## LECCIÓN 8

### Reconocimiento de altura de notas

Se sugiere que el maestro o facilitador del curso interprete en un piano los compases siguientes, uno por uno, dando tiempo al estudiante para responder de manera verbal o escribir en su cuaderno cuál es la nota más alta, la primera o la segunda nota que escucha. El maestro debe decidir si se interpretan las siguientes notas en clave de sol, en clave de fa o en ambas, para una mayor variedad de los sonidos presentados a los estudiantes.



Ilustración 60. Reconocimiento de alturas de notas. (Spearrit, 2001).

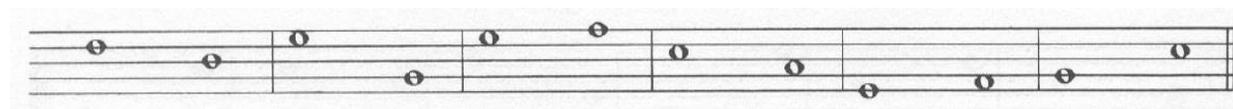
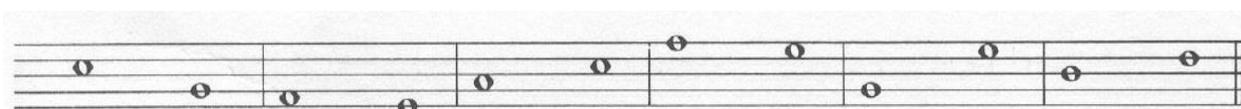
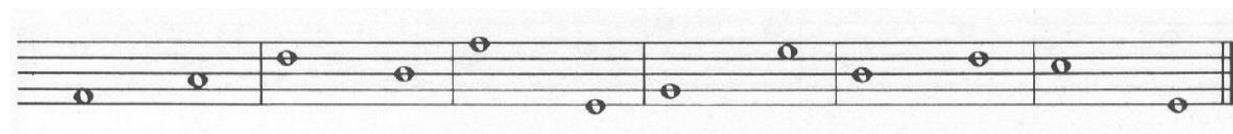
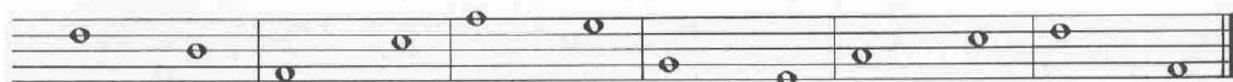


Ilustración 61. Reconocimiento de alturas de notas. (Feldstein, 1998).

### Dictados Rítmicos con redondas y blancas

Se sugiere que el maestro o facilitador del curso interprete las siguientes figuras rítmicas en un instrumento en el cual se aprecie claramente la duración de los sonidos. También puede realizar el dictado produciendo los sonidos con su voz. De cualquier manera se debe tener el cuidado de respetar las duraciones exactas de cada figura musical. El maestro debe elegir si realiza los dictados compás por compás o en grupos de 2 o 4 compases.

The image displays three musical staves in 4/4 time, each with four measures. The first staff contains four whole notes (redondas), one in each measure. The second staff contains four pairs of half notes (blancas), one pair in each measure. The third staff contains a sequence of notes: a whole note in the first measure, followed by two half notes in the second measure, a whole note in the third measure, and two half notes in the fourth measure. Below each staff, the measures are numbered 1 through 4.

Ilustración 62. Dictado Rítmico con Redondas y Blancas. (Gruendler, 2014).

The image shows a single musical staff in 4/4 time with four measures. The first measure contains a whole note. The second measure contains two half notes. The third measure contains two half notes. The fourth measure contains a whole note.

Ilustración 63. Dictado Rítmico con Redondas y Blancas. (Feldstein, 1998).

### Reconocimiento de 2 o 3 notas simultáneas

El objetivo de este ejercicio es desarrollar en el estudiante la habilidad de reconocimiento de intervalos armónicos que contengan dos o tres notas diferentes. Se hace uso de las notas en intervalos de octava, para que el estudiante distinga si son dos notas diferentes o la misma nota a diferente altura. Se sugiere al maestro que interprete un compás y luego se haga una pausa para que alumno escriba la cantidad de notas que escuchó o responda de forma oral. Al finalizar se evalúa si las respuestas del estudiante corresponden a los intervalos escritos en los siguientes compases.

## Ejercicio Armónico No.2

Samuel Jonatán Pinto C.

The musical score is written in 4/4 time and consists of three staves of music. Each staff contains four measures of chords. The first staff starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The chords in the first staff are: C4-E4 (quarter), C4-E4-G4 (quarter), C4-E4-G4 (quarter), and C4-E4-G4 (quarter). The second staff starts with a measure rest (marked '5') followed by: C4-E4-G4 (quarter), C4-E4-G4 (quarter), C4-E4-G4 (quarter), and C4-E4-G4 (quarter). The third staff starts with a measure rest (marked '9') followed by: C4-E4-G4 (quarter), C4-E4-G4 (quarter), C4-E4-G4 (quarter), and C4-E4-G4 (quarter).

Ilustración 64. Ejercicio Armónico No.2 Fuente: Propia del autor.

### Reconocimiento de intervalos melódicos de 2da mayor y menor

El objetivo de este ejercicio es ayudar al estudiante a reconocer los intervallos melódicos ascendentes y descendentes de 2da mayor y 2da menor. En otras palabras, que el estudiante pueda reconocer el sonido del tono y el semitono de forma melódica. Se sugiere al maestro que se interprete compás por compás y que se indique al alumno que apunte en su cuaderno o responda inmediatamente si es intervalo de 2da mayor o 2da menor.

## Ejercicio Melódico No.5

Samuel Jonatán Pinto C.

The musical score consists of four staves of music in 4/4 time, all in the treble clef. The notes are as follows:

- Staff 1: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Staff 2: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
- Staff 3: C4, #C4, D4, bD4, E4, #E4, #F4, bF4.
- Staff 4: bB3, bB3, bB3, C4, #C4, D4, bB3, C4.

Ilustración 65. Ejercicio melódico No.5. Fuente: propia del autor.

### Dictados Rítmicos con redondas, blancas y sus respectivos silencios

Se sugiere que el maestro o facilitador del curso interprete las siguientes figuras rítmicas en un instrumento en el cual se aprecie claramente la duración de los sonidos. También puede realizar el dictado produciendo los sonidos con su voz. De cualquier manera se debe tener el cuidado de respetar las duraciones exactas de cada figura musical. El maestro debe elegir si realiza los dictados compás por compás o en grupos de 2 o 4 compases.

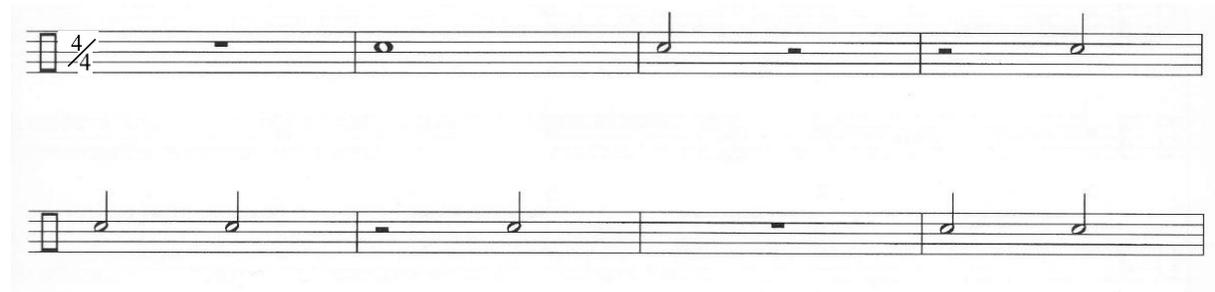
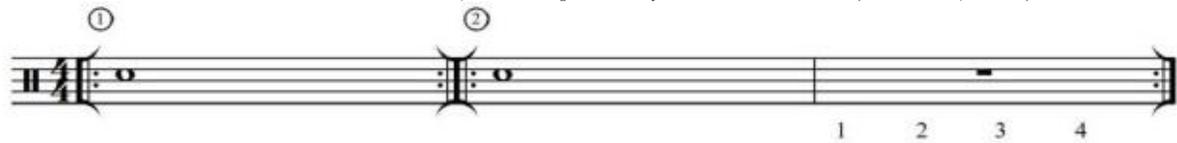


Ilustración 66. Dictados Rítmicos con redondas, blancas y sus respectivos silencios. (Feldstein, 1998).



#### B. Half Note Exercises



#### C. Whole Note and Half Note Combination Exercises

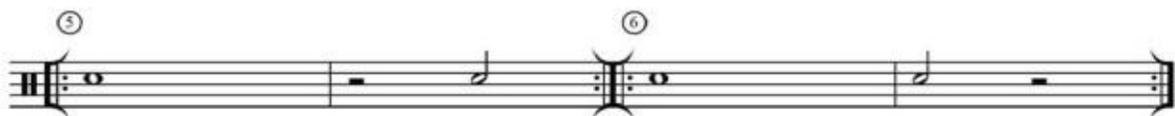
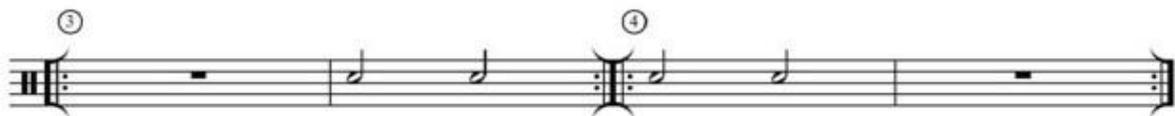
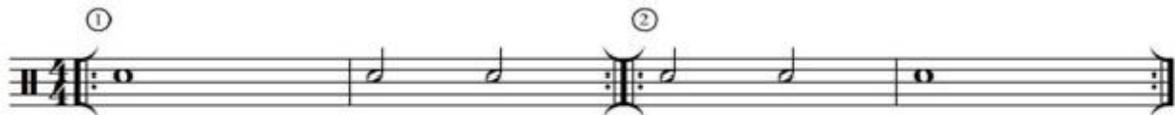


Ilustración 67. Dictados Rítmicos con Redondas, blancas y sus respectivos silencios. (Gruendler, 2014).

### Reconocimiento de intervalos armónicos de 2da mayor y menor

Se presentan los siguientes intervalos armónicos con el objetivo de ayudar al estudiante a reconocer los intervalos armónicos de 2da mayor y 2da menor. En otras palabras, que el estudiante pueda reconocer el sonido del tono y el semitono de forma armónica. Se sugiere al maestro que se interprete compás por compás y que se indique al alumno que apunte en su cuaderno o responda inmediatamente si es intervalo de 2da mayor o 2da menor.

## Ejercicio Armónico No.3

Samuel Jonatán Pinto C.

The musical score is written in 4/4 time and consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff starts at measure 5 and contains: B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5. The third staff starts at measure 9 and contains: C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The fourth staff starts at measure 13 and contains: B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6. The piece concludes with a double bar line.

Ilustración 68. Ejercicio Armónico No.3. Fuente propia del autor.

**EVALUACIÓN No. 2**

**Nombre del Estudiante:** \_\_\_\_\_ **Fecha:** \_\_\_\_\_

**¿Cuáles son los nombres de las notas sobre las líneas en un pentagrama con la clave de sol?  
(en orden de la 1 a la 5).**

**¿Cuáles son los nombres de las notas sobre los espacios en un pentagrama con la clave de Sol? (en orden del 1 al 4).**

**¿Cuál es la función del Sostenido?**

**¿Cuál es la función del Bemol?**

**¿Cuál es la función del Becuadro?**

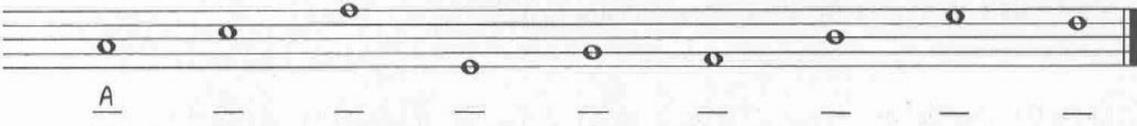
**¿Cuál es la diferencia entre los intervalos simples y los compuestos?**

**¿Cuál es la diferencia entre los intervalos melódicos y los armónicos?**

**¿Cuál es la diferencia entre los intervalos disjuntos y los intervalos conjuntos?**

**Dibuja una tabla con la clasificación de los intervallos por su cualidad. Incluye el número de tonos que comprende cada intervalo.**

Dibuja la clave de Sol al principio del pentagrama y nombra las notas indicadas.



Dibuja la clave de Sol al principio del pentagrama y dibuja las notas indicadas. Si la nota puede ser dibujada en más de un lugar en el pentagrama, escoge el lugar que prefieras.

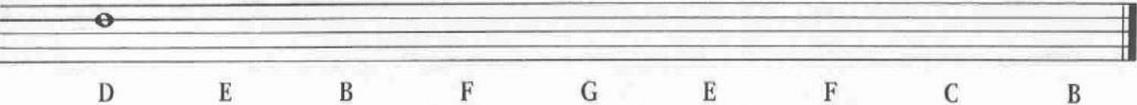
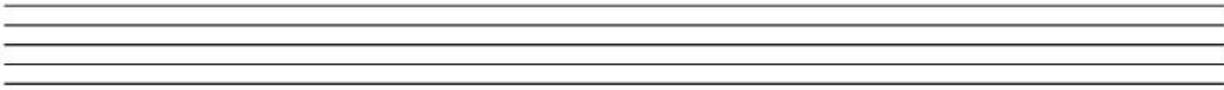


Ilustración 69. Reconocimiento y Escritura de notas en clave de Sol. (Feldstein, 1998).

Dibuja 5 claves de Sol en el siguiente pentagrama



Circula las claves de Sol que están correctamente dibujadas



Ilustración 70. Claves de Sol. (The Fun Music Company, 2009).

Dibuja plicas a las notas siguientes

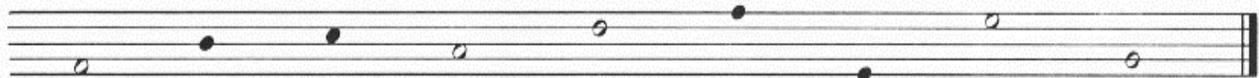


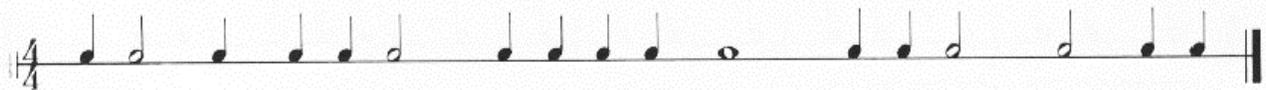
Ilustración 71. Colocación de Plicas. (Feldstein, 1998).

Dibuja una clave de Sol, divide el pentagrama en 6 compases, añade cuatro negras en cada compás, nombra las notas, termina el pentagrama con una doble barra de final.



Ilustración 72. Escritura de diferentes elementos de notación en musical en el pentagrama. (Feldstein, 1998).

Dibuja las barras de compás en el lugar correcto según la cifra de compás.



Completa los compases con la figura musical correcta según la cifra de compás. Escribe sólo una figura por compás.



Ilustración 73. Ejercicios de compases. (Spearrit, 2001).

Circula los Semitonos



Circula la nota más alta en cada ejemplo



Circula los semitonos en esta melodía

Ejemplo:



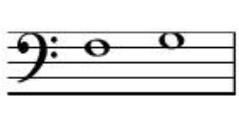
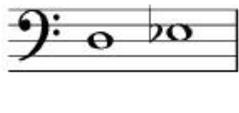
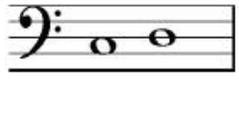
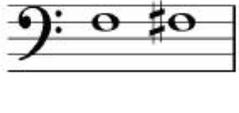
Circula los Tonos:



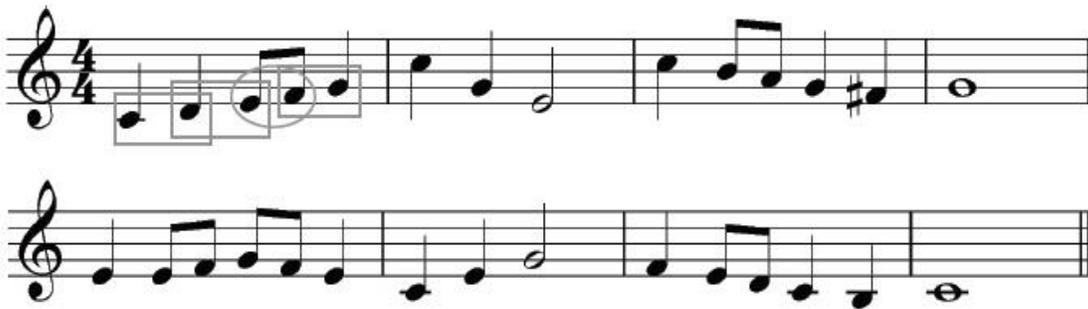
Circula los Tonos en esta melodía



Nombra los siguientes ejemplos como tonos o semitonos

			
_____	_____	_____	_____
			
_____	_____	_____	_____
			
_____	_____	_____	_____

Marca los semitonos en esta melodía con un círculo y los tonos con un cuadrado. El primer compás ha sido preparado como ejemplo.



Marca los semitonos en esta escala



Marca los tonos en esta escala



## IX. CAPÍTULO TRES

### OBJETIVOS

Instruir al estudiante en los siguientes temas por elemento de estudio:

<b>Lectura Melódica Lección 9</b>	<b>Lectura Rítmica Lección 10</b>	<b>Armonía Lección 11</b>	<b>Entrenamiento Auditivo Lección 12</b>
Clave de Fa	Compases Simples y Compases Compuestos	Concepto de Escala Musical	Reconocimiento de intervalos melódicos de 3ra mayor y menor
Posición de Notas en Clave de Fa	Compases de Amalgama	Semitonos diatónicos y cromáticos	Dictados rítmicos con negras y sus silencios
Ejercicios de Lectura de Notas en Clave de Fa	Formas de marcar el compás	Escala Diatónica y Escala Cromática	Reconocimiento de intervalos armónicos de 3ra mayor y menor
	Tiempos fuertes y débiles en los compases	Tónica y Tonalidad	
		Modalidad o modo	
		Escala Mayor	

Tabla 6. Objetivos Capítulo tres. Fuente: propia del autor.

## LECCIÓN 9

### Clave de Fa

La clave de Fa determina que la nota “Fa” estará ubicada sobre la cuarta línea del pentagrama (Feldstein, 1998) y se dibuja así:



Ilustración 76. Clave de Fa. (Harnum, 2001).

En el pentagrama, se debe colocar exactamente en la siguiente posición:



Ilustración 77. Posición de la clave de Fa en el pentagrama. (Feldstein, 1998).

Repasa las siguientes Claves de Fa:



Ilustración 78. Dibujos de Clave de Fa. (The Fun Music Company, 2009).

Para dibujar la Clave de Fa, sigue los siguientes pasos:

Dibuja 4 Claves de Fa:

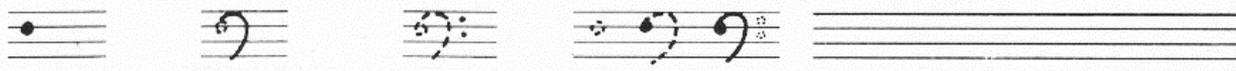


Ilustración 79. Pasos para dibujar la Clave de Fa. (Feldstein, 1998).

## Posición de Notas en Clave de Fa

El nombre de las notas en la Clave de Fa queda establecido de la siguiente manera:

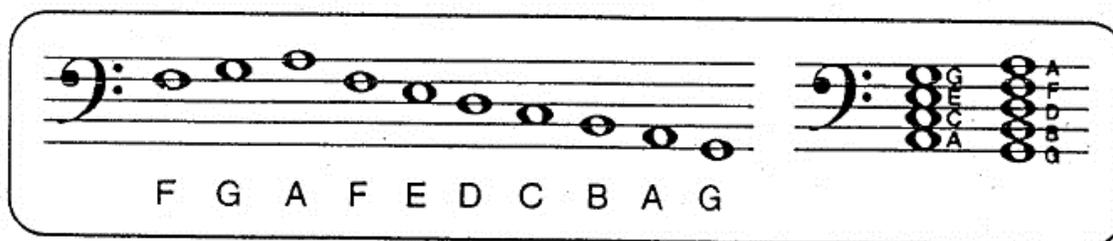


Ilustración 80. Posición de las notas en clave de Fa. (Spearrit, 2001).

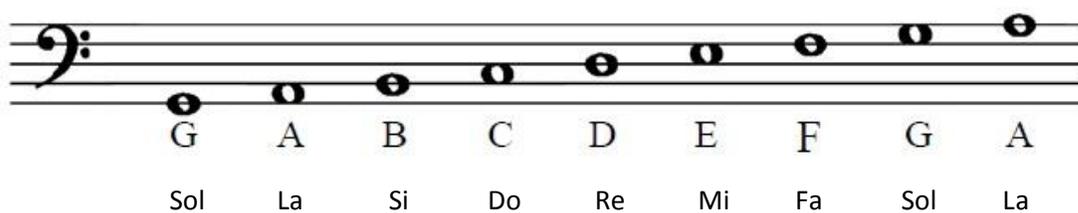


Ilustración 81. Notas en Clave de Fa. (Harnum, 2001).

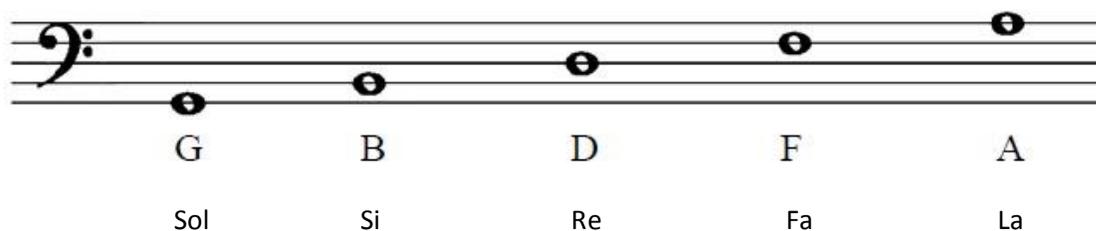


Ilustración 82. Nombre de las notas sobre las líneas en Clave de Fa. (Harnum, 2001).

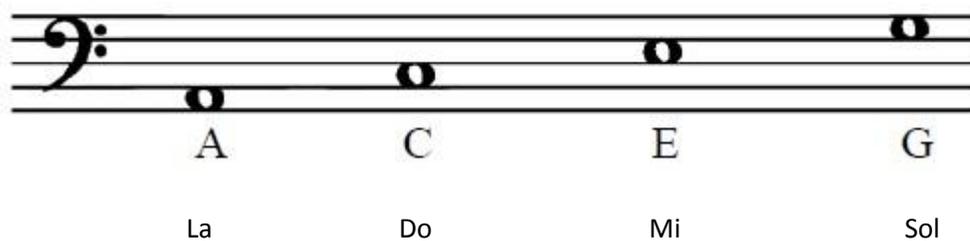


Ilustración 83. Nombre de las notas sobre los espacios en Clave de Fa. (Harnum, 2001).

### Ejercicios de Lectura de Notas en Clave de Fa

Three musical exercises in bass clef, 2/4 time, showing note reading practice. The first exercise is a single line of music with a treble clef and a 2/4 time signature. The second exercise is a single line of music with a bass clef and a box labeled 'A' above the first measure. The third exercise is a single line of music with a bass clef and a box labeled 'B' above the first measure.

Ilustración 84. Lectura de notas en Clave de Fa. (Rifo, 1993).

Three musical exercises in bass clef, 2/4 time, showing note reading practice. The first exercise is a single line of music with a bass clef and a box labeled 'A' above the 11th measure. The second exercise is a single line of music with a bass clef and a box labeled 'B' above the 5th measure. The third exercise is a single line of music with a bass clef and a box labeled 'C' above the 1st measure.

Ilustración 85. Lectura de notas en Clave de Fa. (Rifo, 1993).

## LECCIÓN 10

**Compases Simples y Compases Compuestos**

Los compases se dividen en simples y compuestos. Los compases simples tienen por numerador las cifras 2, 3 o 4. Los compases compuestos tienen por numerador las cifras 6, 9 o 12. Los tiempos de los compases simples son binarios, es decir, divisibles por 2, y los tiempos de los compases compuestos son ternarios, es decir, divisibles por 3, y están representados por figuras con puntillo. Los compases compuestos derivan de los simples. (Williams, 1981). Las cifras de los compases compuestos se obtienen multiplicando por 3 el numerador y por 2 el denominador de los compases simples:

$$\frac{2}{4} \times \frac{3}{2} = \frac{6}{8}$$

**Cifras de los compases posibles simples  
y compuestos**

COMPASES SIMPLES				COMPASES COMPUESTOS		
Tiempos:				Tiempos:		
<i>Dos</i>	<i>Tres</i>	<i>Cuatro</i>		<i>Dos</i>	<i>Tres</i>	<i>Cuatro</i>
$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{1}$	$\frac{4}{1}$		$\frac{6}{2}$	$\frac{9}{2}$	$\frac{12}{2}$
$\frac{2}{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{4}{2}$		$\frac{6}{4}$	$\frac{9}{4}$	$\frac{12}{4}$
$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{4}{4}$		$\frac{6}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{12}{8}$
$\frac{2}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{4}{8}$		$\frac{6}{16}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{12}{16}$
$\frac{2}{16}$	$\frac{3}{16}$	$\frac{4}{16}$		$\frac{6}{32}$	$\frac{9}{32}$	$\frac{12}{32}$
$\frac{2}{32}$	$\frac{3}{32}$	$\frac{4}{32}$		$\frac{6}{64}$	$\frac{9}{64}$	$\frac{12}{64}$

Ilustración 86. Compases Simples y Compases compuestos. (Williams, 1981).

## Cuadro de los compases posibles simples y compuestos

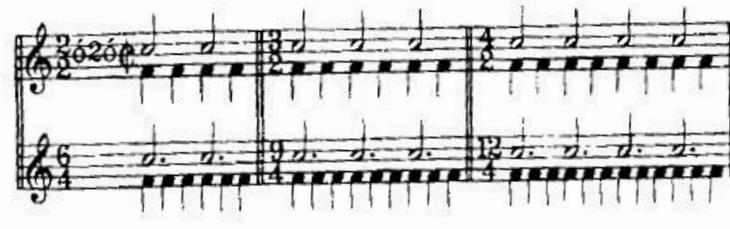
Compases simples tiempos binarios  $\circ$  por tiempo

Compases compuestos tiempos ternarios  $\circ$  por tiempo



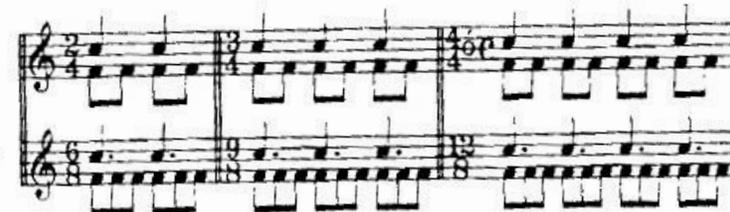
Compases simples tiempos binarios  $\rho$  por tiempo

Compases compuestos tiempos ternarios  $\rho$  por tiempo



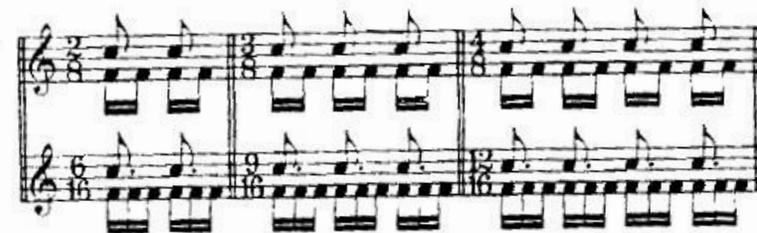
Compases simples tiempos binarios  $\bullet$  por tiempo

Compases compuestos tiempos ternarios  $\bullet$  por tiempo



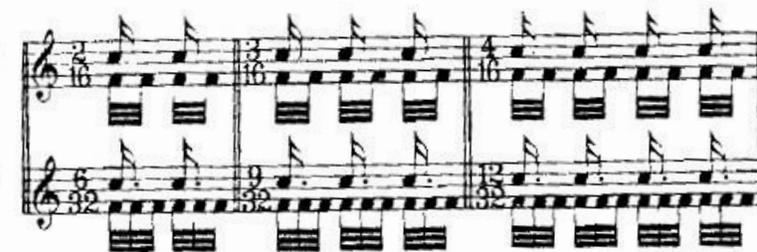
Compases simples tiempos binarios  $\blacktriangledown$  por tiempo

Compases compuestos tiempos ternarios  $\blacktriangledown$  por tiempo



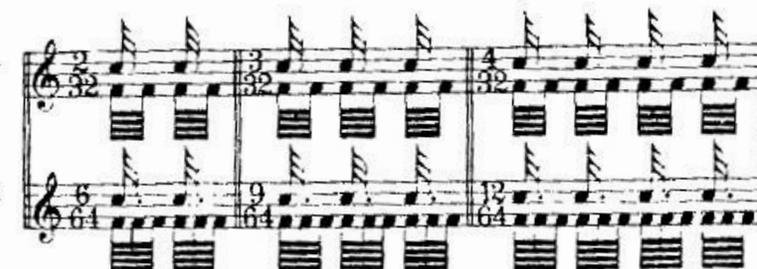
Compases simples tiempos binarios  $\blacktriangledown$  por tiempo

Compases compuestos tiempos ternarios  $\blacktriangledown$  por tiempo



Compases simples tiempos binarios  $\bullet$  por tiempo

Compases compuestos tiempos ternarios  $\bullet$  por tiempo



### Compases de Amalgama

Los compases de amalgama surgen de la unión de distintos compases simples o compuestos, o de la unión de compases simples y compuestos. (Williams, 1981). Por lo general, tienen por numerador las cifras 5, 7 y 9.

Por ejemplo, el compás de cinco tiempos está formado por un compás de tres tiempos que alterna con otro de dos:

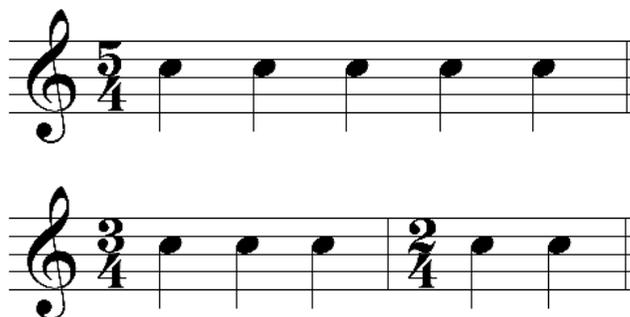


Ilustración 88. Compás de cinco tiempos. (Williams, 1981).

El compás de siete tiempos está formado por un compás de cuatro tiempos que alterna con otro de tres:

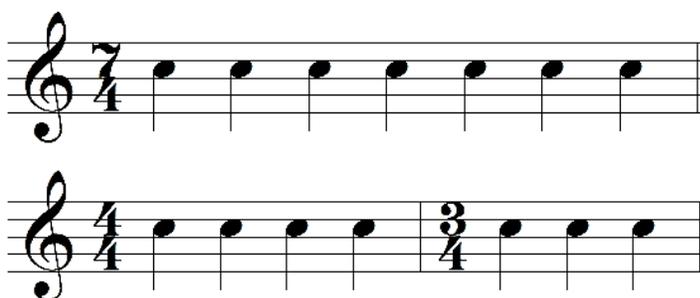


Ilustración 89. Compás de siete tiempos. (Williams, 1981).

El compás de nueve tiempos está formado por un compás de cuatro tiempos que alterna con otro de tres tiempos, seguido a su vez de otro compás de dos tiempos:

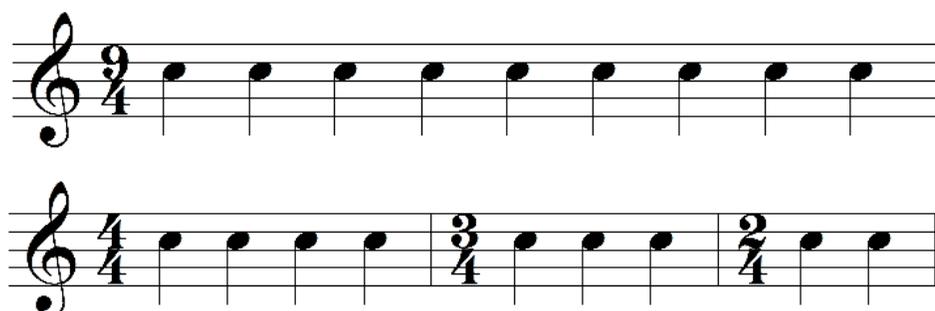


Ilustración 90. Compás de nueve tiempos. (Williams, 1981).

Otros ejemplos menos comunes son:

The image displays three musical examples of uncommon time signatures, each consisting of two staves. The first example is for a 5x3=15 time signature, showing a 15-measure piece with fingerings 1-2-3-4-5 on the top staff and 1-2-3-1-2 on the bottom staff. The second example is for a 7x3=21 time signature, showing a 21-measure piece with fingerings 1-2-3-4-5-6-7 on the top staff and 1-2-3-4-1-2-3 on the bottom staff. The third example is for a 9x3=27 time signature, showing a 27-measure piece with fingerings 1-2-3-4-5-6-7-8-9 on the top staff and 1-2-3-4-1-2-3-1-2 on the bottom staff. Each staff contains rhythmic notation with stems and beams, and the time signature is indicated at the beginning of each staff.

Ilustración 91. Compases menos comunes. (Williams, 1981).

### Formas de marcar el compás

Cada compás tiene su respectiva forma de marcarse con la mano, generalmente se indica el primer tiempo hacia abajo y los demás tiempos se marcan en diferentes direcciones dependiendo el tipo de compás. (Segui, 1975). Algunos compases tienen varias formas de marcarse, según distintos autores. (Williams, 1981). A continuación se presenta las cuatro métricas más utilizadas y la manera en la que se sugiere que se marquen durante este curso:

### Compás de dos tiempos:

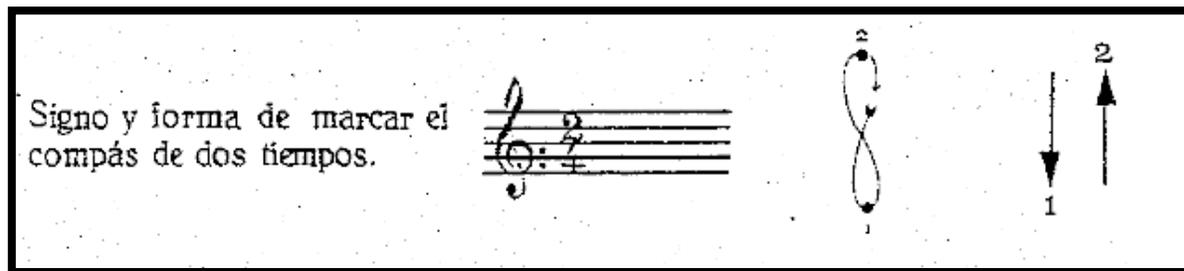


Ilustración 92. Forma de marcar el compás de dos tiempos. (Segui, 1975).

### Compás de tres tiempos:

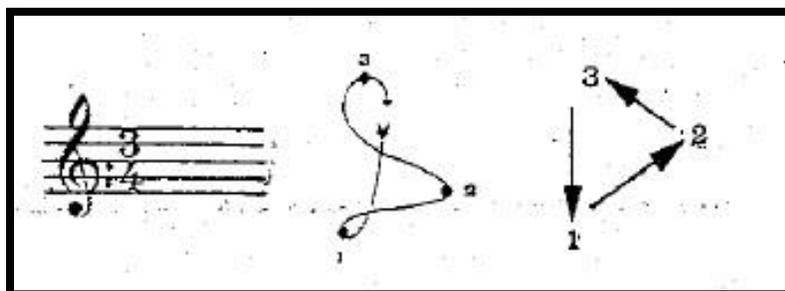


Ilustración 93. Forma de marcar el compás de tres tiempos. (Segui, 1975).

### Compás de cuatro tiempos:

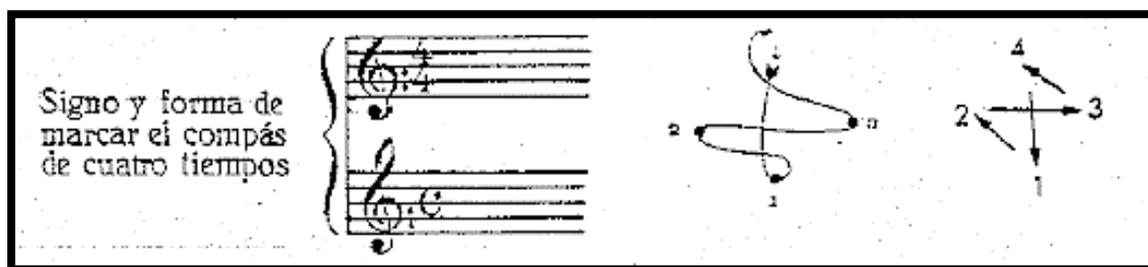


Ilustración 94. Forma de marcar el compás de cuatro tiempos. (Segui, 1975).

### Compás de seis tiempos:

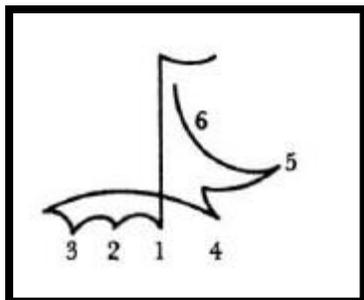


Ilustración 95. Forma de marcar el compás de 6 tiempos. (Jones, 1974).

### Tiempos fuertes y débiles de los compases

Para hacer posible que el oído reconozca el tipo de compás, se hace necesario conocer los tiempos fuertes y débiles de cada tipo de compás. En los compases de dos tiempos, el primer tiempo es fuerte y el segundo es débil; en los compases de tres tiempos, es fuerte el primero y débil el segundo y tercero; en los de cuatro tiempos, son fuertes el primero y tercero y débiles el segundo y cuarto:



Ilustración 96. Tiempos fuertes y débiles de los compases. (Williams, 1981).

## LECCIÓN 11

### Escala Musical

- Es un arreglo específico de notas con un patrón distinto de tonos y semitonos. (Steiner, 2009).
- Es una sucesión de sonidos conjuntos. (Williams, 1981).
- Es una colección de sonidos de diferentes alturas en orden ascendente y descendente. (Benward, 2009).

### Escala Diatónica y Escala Cromática

Para poder definir la escala diatónica, es necesario conocer antes la clasificación de los semitonos. Un semitono puede ser “diatónico” si está formado por dos notas de distinto nombre, o sea por dos grados distintos. El semitono puede ser “cromático” si está formado por dos notas de igual nombre, o sea por un grado y la alteración del mismo. (Williams, 1981).



Ilustración 97. Semitonos diatónicos y cromáticos. (Williams, 1981).

Tomando en cuenta estos conceptos, la escala se divide en dos especies: la escala diatónica y la escala cromática. La escala diatónica se compone de tonos y semitonos diatónicos y la escala cromática de semitonos diatónicos y cromáticos. La escala diatónica cuenta con siete sonidos y la escala cromática cuenta con doce sonidos. (Zamacois, 1997). A su vez, la escala diatónica se divide en mayor y menor; y la escala menor se subdivide en natural, armónica y melódica. (Segui, 1975). Estas escalas se verán detalladamente en los siguientes capítulos del presente curso.

Ejemplo de escala diatónica:

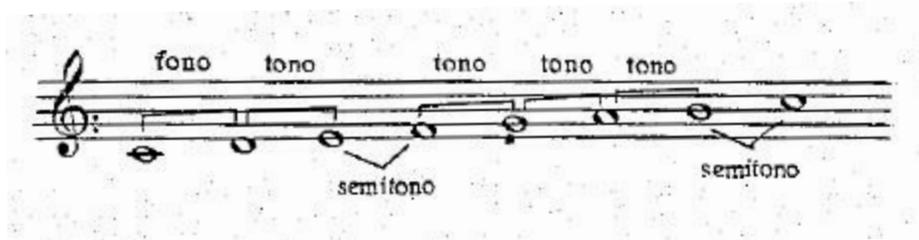


Ilustración 98. Escala diatónica. (Segui, 1975).

Ejemplo de escala cromática:



Ilustración 99. Escala Cromática. (Williams, 1981).

## Tónica y Tonalidad

Cuando los doce sonidos existentes en la música occidental, constituyen conjuntamente una organización, un sistema, la nota que entre ellos desempeña la función de eje, centro o jefe, toma el nombre de tónica, y el todo, el de tonalidad. (Zamacois, 1997). Cualquiera de los doce sonidos puede desempeñar la función de tónica. Bastará que, en el mecanismo del sistema, se manifieste como tal, haciendo sentir su soberanía, y que las demás notas, en su funcionamiento respectivo, cooperen debidamente a ello. Tonalidad también se le llama a un grupo de notas basado en una nota y escala particular que se convierte en el centro tonal de la música. (Steiner, 2009). Otra definición de tonalidad dice que es el conjunto organizado de notas alrededor de una tónica. Esto significa que hay una nota central soportada, de alguna manera, por todas las demás notas. (Piston, 1998).

## Modalidad o Modo

El sistema tonal admite dos modalidades o modos para una misma tonalidad: el modo mayor y el modo menor. La modalidad representa el sexo de la tonalidad. Es el acorde de tríada que se edifica sobre la tónica de la tonalidad, el que determina el modo o modalidad; cuando éste es

perfecto mayor, la modalidad es mayor; cuando éste es perfecto menor, la modalidad es menor. (Zamacois, 1997).

En un sentido más amplio, la modalidad hace referencia a la elección específica de los sonidos con relación a una tónica particular, por lo que se ocupa de los diferentes tipos de escalas. Las escalas mayores y menores son las modalidades específicas más familiares. Además, hay un gran número de otras escalas modales que se pueden construir en cualquier tonalidad. Algunas de estas escalas son fundamentales en la música de los siglos XV y XVI. (Piston, 1998). Ejemplos de modos:



Ilustración 100. Ejemplos de modos. (Piston, 1998).

### Escala Mayor

Es una escala de siete diferentes notas con espacios de un tono separando cada nota adyacente, exceptuando los semitonos entre la tercera y cuarta nota, y entre la séptima y octava nota. (Benward, 2009). La octava es una duplicación de la primera nota.

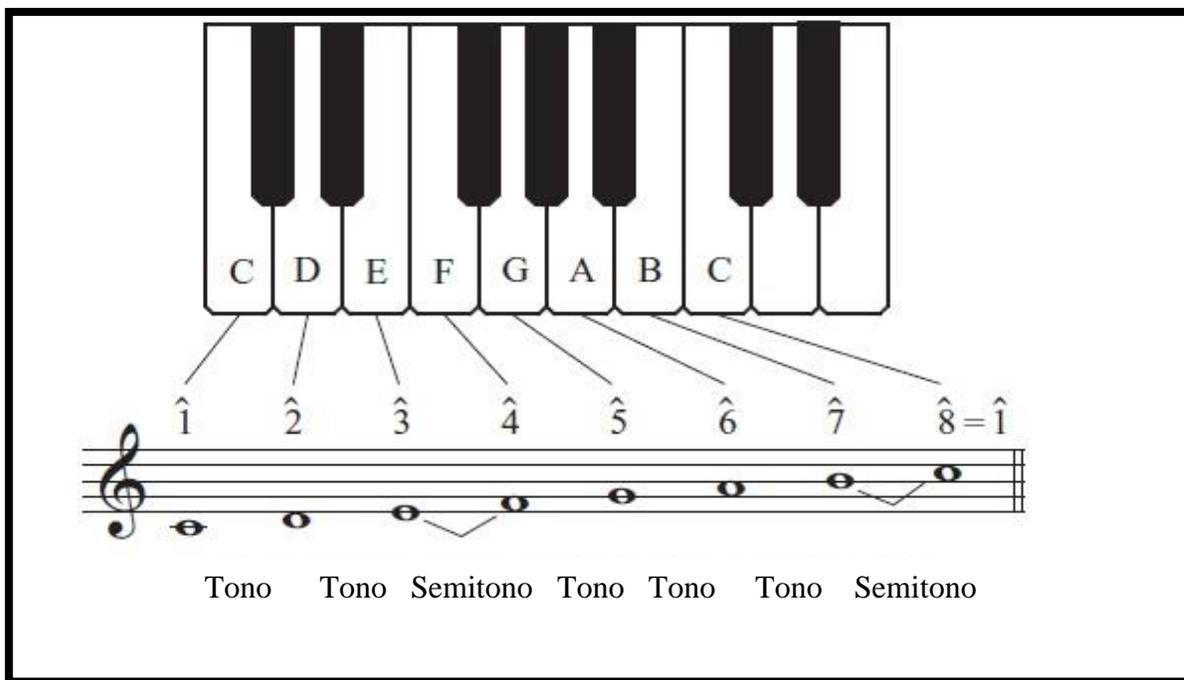


Ilustración 101. Escala Mayor. (Benward, 2009).

La escala mayor incluye dos tetracordios (grupos de cuatro notas), contruidos con la misma estructura interválica – tono, tono, semitono. Los dos tetracordios están separados por un tono.

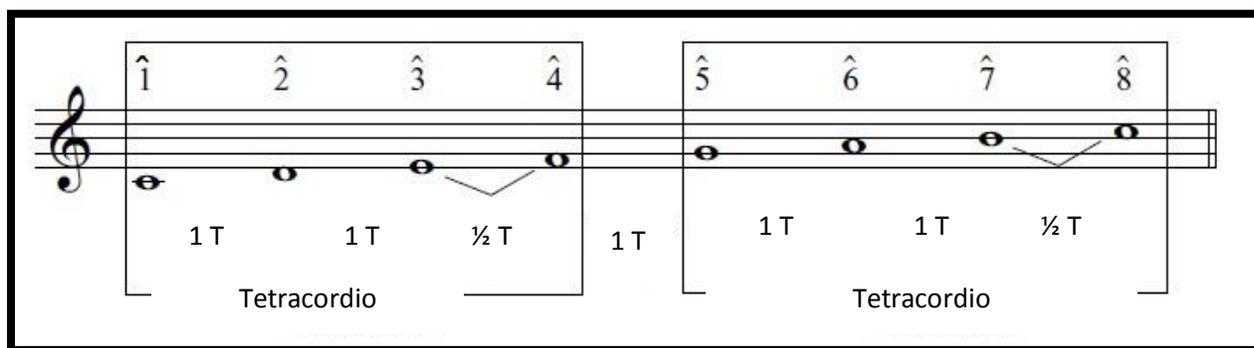


Ilustración 102. Tetracordios en escala mayor. (Benward, 2009).

## LECCIÓN 12

### Reconocimiento de intervalos melódicos de 3ra mayor y menor

El objetivo de este ejercicio es ayudar al estudiante a reconocer los intervalos melódicos ascendentes y descendentes de 3ra mayor y 3ra menor. Se sugiere al maestro que se interprete compás por compás y que se indique al alumno que apunte en su cuaderno o responda inmediatamente si es intervalo de 3ra mayor o 3ra menor.

### Ejercicio Melódico No.6

Samuel Jonatán Pinto C.

The musical exercise consists of four staves of music in 4/4 time, written in treble clef. The notes are as follows:

- Staff 1: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5.
- Staff 2: D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6.
- Staff 3: D5, C5, B4, A4, G4, F4, E4.
- Staff 4: D4, C#4, B3, A3, G3, F3, E3, D3.

Ilustración 103. Ejercicio Melódico No.6. Fuente: Propia del autor.

### Dictados Rítmicos con negras y sus silencios

Se sugiere que el maestro o facilitador del curso interprete las siguientes figuras rítmicas en un instrumento en el cual se aprecie claramente la duración de los sonidos. También puede realizar el dictado produciendo los sonidos con su voz. De cualquier manera se debe tener el cuidado de respetar las duraciones exactas de cada figura musical y sus silencios. El maestro debe elegir si realiza los dictados compás por compás o en grupos de 2 o 4 compases.

### Reconocimiento de intervalos armónicos de 3ra mayor y menor

Ilustración 104 muestra once ejercicios rítmicos, cada uno en un compás de 4/4. Los ejercicios están numerados del 1 al 11 y se presentan en un sistema de tres pentagramas. Los ejercicios 1-10 consisten en dos compases cada uno, y el ejercicio 11 en un solo compás. Los ejercicios combinan notas negras y silencios para crear patrones rítmicos.

- 1. Compás 1: cuatro negras consecutivas. Compás 2: silencio, negra, negra, negra.
- 2. Compás 1: negra, silencio, negra, negra. Compás 2: silencio, negra, negra, negra.
- 3. Compás 1: negra, silencio, silencio, negra. Compás 2: silencio, negra, negra, silencio.
- 4. Compás 1: negra, silencio, negra, silencio. Compás 2: silencio, negra, silencio, negra.
- 5. Compás 1: negra, negra, silencio, silencio. Compás 2: silencio, silencio, negra, negra.
- 6. Compás 1: negra, silencio, silencio, silencio. Compás 2: silencio, silencio, silencio, negra.
- 7. Compás 1: negra, silencio, silencio, silencio. Compás 2: silencio, silencio, silencio, silencio.
- 8. Compás 1: negra, silencio, silencio, silencio. Compás 2: silencio, silencio, silencio, silencio.
- 9. Compás 1: silencio, negra, silencio, silencio. Compás 2: silencio, silencio, silencio, silencio.
- 10. Compás 1: silencio, silencio, negra, silencio. Compás 2: silencio, silencio, silencio, silencio.
- 11. Compás 1: silencio, silencio, silencio, silencio.

Ilustración 104. Ejercicios con negras y sus silencios. (Gruendler, 2014).

El objetivo de este ejercicio es ayudar al estudiante a reconocer los intervallos armónicos de 3ra mayor y 3ra menor. Se sugiere al maestro que se interprete compás por compás y que se indique al alumno que apunte en su cuaderno o responda inmediatamente si es intervalo de 3ra mayor o 3ra menor.

## Ejercicio Armónico No.4

Samuel Jonatán Pinto C.

The musical score consists of four staves of music in 4/4 time, each containing a sequence of chords. The chords are as follows:

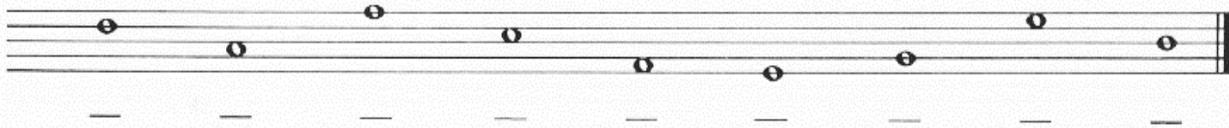
- Staff 1: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Staff 2: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Staff 3: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.
- Staff 4: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5.

Ilustración 105. Ejercicio armónico No.4. Fuente: propia del autor.

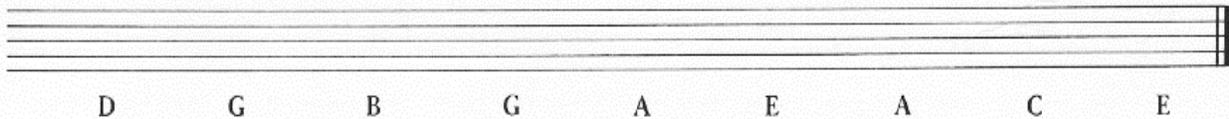
### EVALUACIÓN No. 3

Nombre del Estudiante: \_\_\_\_\_ Fecha: \_\_\_\_\_

Dibuja la clave de fa al principio del pentagrama y nombra las notas indicadas. Puedes usar cualquier tipo de cifrado de notas.



Dibuja la clave de fa al principio del pentagrama y escribe las notas indicadas en el pentagrama. Si la nota puede ser escrita en diferentes posiciones en el pentagrama, escoge la posición que prefieras.



Dibuja la clave de fa al principio del pentagrama y nombra las notas indicadas. Luego usando A y B, indica en el espacio entre las notas si la primera nota es más alta o más baja que la segunda nota. Puedes usar cualquier tipo de cifrado de notas.

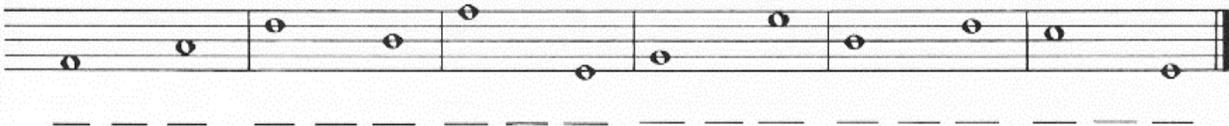
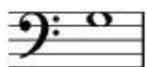


Ilustración 106. Ejercicios con notas en clave de fa. (Feldstein, 1998).

Dibuja una línea que una la nota con su nombre



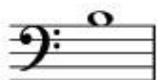
**A**



**C**



**B**



**G**

Escribe las siguientes notas en el pentagrama:



C A B



B A G

Nombra las siguientes notas:



Ilustración 107. Escritura e identificación de notas en clave de fa. (The Fun Music Company, 2009).

**Dibuja los diagramas de las formas de marcar los compases de 2, 3, 4 y 6 tiempos.**

**¿Cuáles son los compases de amalgama?**

**Escribe una definición de escala musical:**

**¿Cuál es la estructura de tonos y semitonos de la escala mayor?**

**¿Cuántos sonidos tiene la escala cromática?**

**¿Cuántos sonidos tiene la escala diatónica?**

**Escribe el concepto de tonalidad:**

**Escribe el concepto de modalidad o modo:**

## X. CAPÍTULO CUATRO

### OBJETIVOS

Instruir al estudiante en los siguientes temas por elemento de estudio:

<b>Lectura Melódica Lección 13</b>	<b>Lectura Rítmica Lección 14</b>	<b>Armonía Lección 15</b>	<b>Entrenamiento Auditivo Lección 16</b>
Clave de Do	Ejercicios con redondas, blancas y negras y sus silencios	Grados de la Escala	Sistema por grados con diferenciación de tónica
Posición de Notas en Clave de Do		Nombres tonales de grados de la escala	Reconocimiento de grados 1, 2 y 3 de la escala Mayor vs. Grados 1, 2 y 3 de la escala menor
Clave de Fa en 3ra línea vs. Clave de Do en quinta línea	El puntillo (y el doble puntillo)	Escala menor	Dictados rítmicos con redondas, blancas, negras y sus silencios
Posición de Notas en Clave de Fa en 3ra línea (o Clave de Do en 5ta línea)			Reconocimiento de intervalos armónicos de 2da mayor y menor; y 3ra mayor y menor
Ejercicios de Lectura de Notas en Clave de Do		Reconocimiento de grados 1, 2, 3 y 4 de la escala Mayor	
	Tipos de Escala Menor	Dictados rítmicos con redondas, blancas, negras y blancas con puntillo y sus silencios	
			Reconocimiento de intervalos armónicos de 2da mayor y menor; 3ra mayor y menor; y 4ta justa

Tabla 7. Objetivos Capítulo cuatro. Fuente: propia del autor.

## LECCIÓN 13

### Clave de Do

La clave de Do también es conocida como la “clave movable” (Jones, 1974), ya que antiguamente se utilizaba en varias posiciones, de la siguiente manera:



Ilustración 108. Posiciones de la clave de Do. (Jones, 1974).

Como lo indica el ejemplo anterior, esta clave puede ser ubicada sobre cualquier línea del pentagrama para designar el lugar del Do central (Benward, 2009). En la actualidad se utiliza en partituras corales, partituras para viola y ocasionalmente para el trombón, fagot y cello (Harnum, 2001). En partituras corales se utiliza la clave de Do sobre la tercera y cuarta línea, combinándose con la clave de Sol para la soprano y la clave de Fa para el bajo, de la siguiente manera:

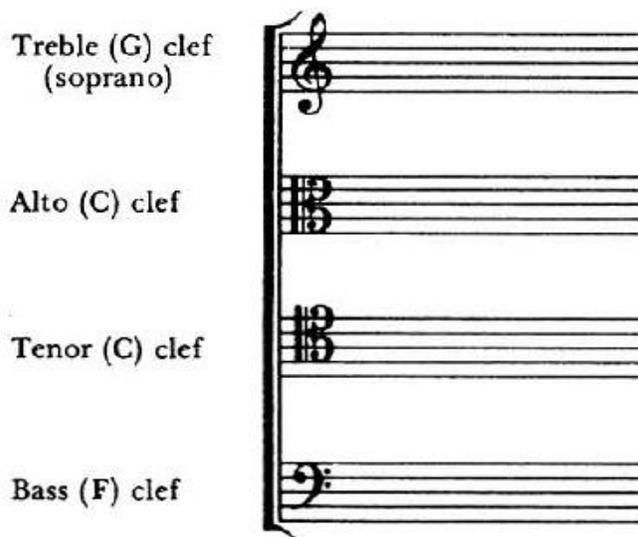


Ilustración 109. Uso de distintas claves en partituras corales. (Benward, 2009).

## Posición de Notas en Clave de Do

**DO en 1ª**  
 do re mi fa sol la si do re mi fa sol la  
 si la sol fa  
 Líneas: 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª  
 Espacios: 1º 2º 3º 4º  
 do mi sol si re re fa la do

**DO en 2ª**  
 do re mi fa sol la si do re mi fa  
 si la sol fa mi re do  
 Líneas: 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª  
 Espacios: 1º 2º 3º 4º  
 la do mi sol si si re fa la

**DO en 3ª**  
 do re mi fa sol la si do re mi  
 si la sol fa mi re do si  
 Líneas: 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª  
 Espacios: 1º 2º 3º 4º  
 fa la do mi sol sol si re fa

**DO en 4ª**  
 do re mi fa sol la si do  
 si la sol fa mi re do si la sol  
 Líneas: 1ª 2ª 3ª 4ª 5ª  
 Espacios: 1º 2º 3º 4º  
 re fa la do mi mi sol si re

Ilustración 110. Posición de las notas en clave de Do en sus 4 posiciones. (Williams, 1981).

### Clave de Fa en 3ra línea vs. Clave de Do en 5ta línea

La clave de Do sobre la quinta línea del pentagrama equivale a la clave de Fa sobre la 3ra línea, ya que ambas designan la última línea del pentagrama para el Do central (Benward, 2009). Por esta razón, se prefiere utilizar la clave de Fa en 3ra línea, en lugar de la clave de Do (Williams, 1981).



Ilustración 111. Equivalencia entre clave de Do y Clave de Fa. (Benward, 2009).

### Posición de Notas en Clave de Fa en 3ra línea (o Clave de Do en 5ta línea)

	Líneas					Espacios				
	1 <sup>a</sup>	2 <sup>a</sup>	3 <sup>a</sup>	4 <sup>a</sup>	5 <sup>a</sup>	1 <sup>o</sup>	2 <sup>o</sup>	3 <sup>o</sup>	4 <sup>o</sup>	
fa sol la si do re mi fa sol						si	re	fa	la	do
mi re do si la sol fa mi re						do	mi	sol	si	

FA en 3<sup>a</sup>

Ilustración 112. Posición de notas en clave de Fa en 3ra línea. (Williams, 1981).

### Ejercicios de Lectura de Notas en Clave de Do en 3ra y 4ta línea

A continuación se presentan los siguientes ejercicios de lectura de notas en clave de Do en sus posiciones utilizadas actualmente, en 3ra y 4ta línea.

The image displays seven staves of musical notation, each in a G-clef (3rd and 4th lines). The staves are arranged vertically and contain various musical exercises:

- Staff 1:** 3/4 time signature. Features a sequence of eighth notes with slurs and accents, including a dotted quarter note.
- Staff 2:** Common time (C). Features a sequence of eighth notes with slurs and accents.
- Staff 3:** 4/4 time signature. Features a sequence of eighth notes with slurs and accents, including a dotted quarter note.
- Staff 4:** 4/4 time signature. Features a sequence of eighth notes with slurs and accents.
- Staff 5:** 3/4 time signature. Features a sequence of eighth notes with slurs and accents.
- Staff 6:** 2/2 time signature. Features a sequence of eighth notes with slurs and accents.
- Staff 7:** 2/2 time signature. Features a sequence of eighth notes with slurs and accents, including a dotted quarter note.

Ilustración 113. Lectura de notas en clave de Do en 3ra y 4ta línea. (Wesby, 1984).

## Ejercicios con redondas, blancas y negras y sus silencios

Se sugiere que el maestro o facilitador del curso interprete las siguientes figuras rítmicas en un instrumento en el cual se aprecie claramente la duración de los sonidos. También puede realizar el dictado produciendo los sonidos con su voz. De cualquier manera se debe tener el cuidado de respetar las duraciones exactas de cada figura musical. Luego el alumno debe intentar leer los ejercicios de la misma manera mostrada por el maestro. Para iniciar, se puede decidir leer los ejercicios en grupos de 4 u 8 compases sin parar.

①

②

③

④

Ilustración 114. Lectura de redondas, blancas y negras con sus silencios. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).

Illustración 115 consists of five staves of musical notation, numbered 1 through 20. Each staff contains four measures of music. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, with fingerings (1-4) indicated above the notes. The exercises are designed to practice rhythmic patterns and fingerings.

Ilustración 115. Ejercicio con negras, blancas y sus silencios. (Hess, 1997).

### El puntillo

Un puntillo colocado a la derecha de una figura musical o silencio, incrementa la mitad del valor original de la figura o silencio que lo tiene. (Hess, 1997).

Illustración 116 shows examples of musical notation demonstrating the effect of a dot (punto) on the duration of a note or rest. The examples are arranged in two columns, separated by a vertical line. Each example shows the original notation on the left and the notation with a dot on the right, with an equals sign between them. The examples include whole notes, half notes, quarter notes, and eighth notes, as well as rests.

Ilustración 116. El puntillo. (Hess, 1997).

Dos puntillos colocados a la derecha de una figura musical o silencio, incrementan  $\frac{3}{4}$  del valor original de la figura o silencio que lo tiene. (Hess, 1997).

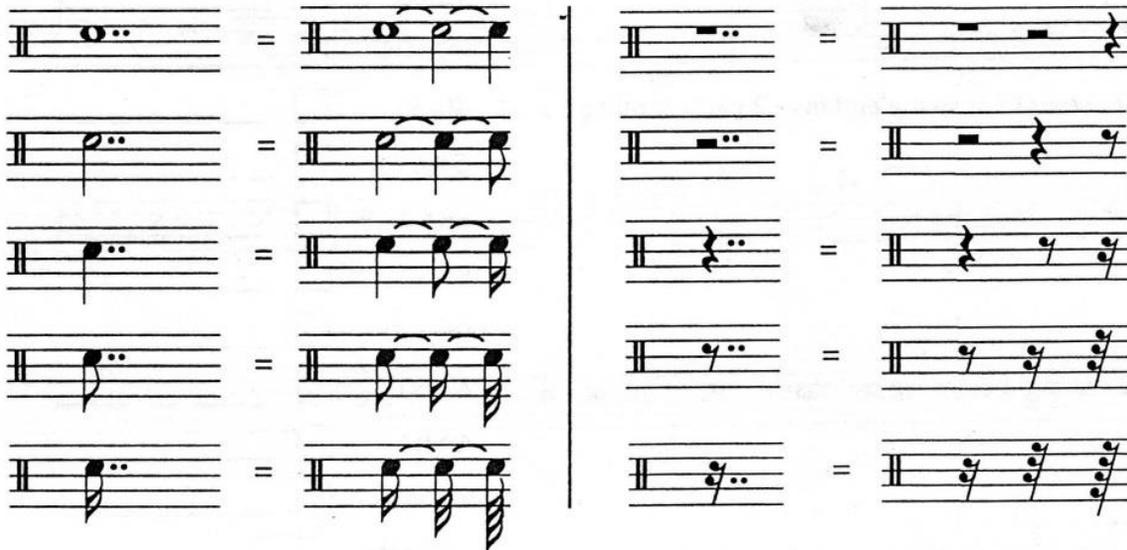


Ilustración 117. El Doble Puntillo. (Hess, 1997).

Con la finalidad de presentar ejemplos comunes y prácticos en el lenguaje musical, en este curso se incluyen ejercicios únicamente con un puntillo.

### **Ejercicio con redondas, blancas, negras, redondas con puntillo, blancas con puntillo y sus silencios**

Se sugiere que el maestro o facilitador del curso interprete las siguientes figuras rítmicas en un instrumento en el cual se aprecie claramente la duración de los sonidos. También puede realizar el dictado produciendo los sonidos con su voz. De cualquier manera se debe tener el cuidado de respetar las duraciones exactas de cada figura musical. Luego el alumno debe intentar leer los ejercicios de la misma manera mostrada por el maestro. Para iniciar, se puede decidir leer los ejercicios en grupos de 4 u 8 compases sin parar.

# Lectura de Figuras con Puntillo

Samuel Jonatán Pinto C.

The musical notation is presented in a single staff with a treble clef and a 6/4 time signature. The piece consists of 24 measures, divided into six groups of four measures each. The first group (measures 1-4) shows rhythmic patterns with accents: measure 1 has two dotted half notes; measure 2 has a whole note; measure 3 has a dotted half note followed by three quarter notes; measure 4 has three quarter notes followed by a dotted half note. The second group (measures 5-8) shows the same patterns without accents. The third group (measures 9-12) introduces rests: measure 9 has a dotted half note followed by a quarter rest and a quarter note; measure 10 has a dotted half note followed by a quarter rest and a quarter note; measure 11 has a quarter rest followed by a quarter note and a quarter rest; measure 12 has a dotted half note followed by a quarter rest and a quarter note. The fourth group (measures 13-16) continues with rests: measure 13 has a quarter rest followed by a dotted half note and a quarter note; measure 14 has a whole note; measure 15 has a quarter rest followed by a dotted half note and a quarter note; measure 16 has a dotted half note followed by a quarter note and a quarter note. The fifth group (measures 17-20) shows quarter notes with rests: measure 17 has a quarter note followed by a quarter rest and a quarter note; measure 18 has a quarter note followed by a quarter rest and a quarter note; measure 19 has a quarter rest followed by a dotted half note and a quarter note; measure 20 has a quarter rest followed by a dotted half note and a quarter note. The sixth group (measures 21-24) shows quarter notes with rests: measure 21 has a dotted half note followed by a quarter rest and a quarter note; measure 22 has a quarter note followed by a quarter rest and a quarter note; measure 23 has a dotted half note followed by a quarter note and a quarter note; measure 24 has a quarter rest followed by a dotted half note and a quarter note, ending with a double bar line.

Ilustración 118. Lectura de Redondas, blancas, negras, redondas y blancas con puntillo, y sus silencios. Fuente: propia del autor.

## LECCIÓN 15

### Grados de la escala

Los sonidos que integran una escala reciben también el nombre de grados. En la escala diatónica de Do, el Do será el primer grado, el Re será el segundo grado, el Mi el tercero, etc. (Segui, 1975).

**Grados de la escala**



II	ii	iii	IV	V	vi	vii	XIII (I)
Primero	Segundo	Tercero	Cuarto	Quinto	Sexto	Séptimo	Octavo

Ilustración 119. Grados de la escala. (Williams, 1981).

### Nombres tonales de grados de la escala

- I *Tónica* (la nota básica).
- ii *Supertónica* (la nota siguiente sobre la tónica).
- iii *Mediante* (a medio camino, hacia arriba, entre la tónica y la dominante).
- IV *Subdominante* (a la misma distancia de la tónica hacia abajo que la dominante hacia arriba).
- V *Dominante* (realmente un elemento dominante en la tonalidad).
- vi *Submediante* (a medio camino, hacia abajo, entre la tónica y la subdominante).
- vii *Sensible* (con una tendencia melódica a ir hacia la tónica). Este nombre se utiliza cuando la distancia entre el séptimo grado y la tónica es de medio tono, como en la escala mayor y en la escala menor melódica ascendente. Cuando la distancia es de un tono, como en la escala menor melódica descendente, el séptimo grado deja de considerarse una sensible y se llama simplemente *séptimo grado menor*, aunque también se emplea el término *subtónica*.

Ilustración 120. Nombre de grados de la escala. (Piston, 1998).

Además de los nombres propios de las notas de una escala y de su número asignado, sus grados reciben también la siguiente denominación:

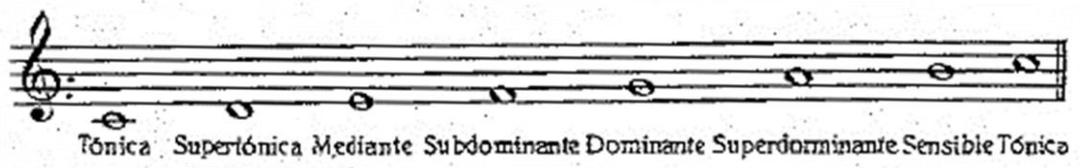


Ilustración 121 Nombres tonales de grados de la escala. (Seguí, 1975)

**Escala menor**

La escala mayor y la escala menor utilizan las mismas notas, lo único distinto entre ambas es la estructura interválica de cada una de ellas (Cheul Holas, 2010). Dicho de otra manera, las escalas menores se diferencian de las mayores, por la disposición de los tonos y semitonos. (Williams, 1981). Cada escala menor está asociada con una escala mayor, a este concepto se le llama “Escala Relativas”, lo cual se analizará a detalle en los siguientes capítulos de este curso.

ESCALA	ESTRUCTURA
Mayor	T-T-st-T-T-T-st
Menor	T-st-T-T-st-T-T

Ilustración 122. Estructura interválica de escalas mayores y menores. (Cheul Holas, 2010).

Ejemplo de la escala de la menor natural:

del 1 <sup>er</sup> grado al 2 <sup>o</sup> , hay: 1 tono,	del 5 <sup>o</sup> grado al 6 <sup>o</sup> , hay: un semitono,
del 2 <sup>o</sup> al 3 <sup>o</sup> , un semitono,	del 6 <sup>o</sup> al 7 <sup>o</sup> , 1 tono,
del 3 <sup>o</sup> al 4 <sup>o</sup> , 1 tono,	y del 7 <sup>o</sup> al 8 <sup>o</sup> , 1 tono.
del 4 <sup>o</sup> al 5 <sup>o</sup> , 1 tono,	

**Escala menor natural**

Ascendente Descendente

la si do re mi fa sol la la sol fa mi re do si la

Ilustración 123. Escala menor natural. (Williams, 1981).

## Tipos de Escala Menor

En el modo menor, además de la escala natural, se pueden formar otros tipos o modelos de la escala mediante la alteración de alguno de sus grados. Las variantes más comunes de la escala menor son la escala menor armónica y la escala menor melódica. (Cheul Holas, 2010).

### Escala Menor Armónica

Alterando con un sostenido (subiendo un semitono) el séptimo grado, o sensible, se obtiene la escala menor armónica. (Segui, 1975). La disposición de los tonos y semitonos en la escala menor armónica, es la siguiente:

del 1 <sup>er</sup> grado al 2 <sup>o</sup> hay:	1 tono,
del 2 <sup>o</sup> al 3 <sup>o</sup> ,	un semitono,
del 3 <sup>o</sup> al 4 <sup>o</sup> ,	1 tono,
del 4 <sup>o</sup> al 5 <sup>o</sup> ,	1 tono,
del 5 <sup>o</sup> al 6 <sup>o</sup> ,	un semitono,
del 6 <sup>o</sup> al 7 <sup>o</sup> ,	1 tono y medio,
y del 7 <sup>o</sup> al 8 <sup>o</sup> ,	un semitono.

#### ESCALA MENOR ARMÓNICA

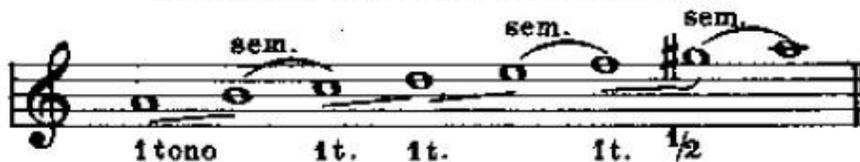


Ilustración 124. Escala menor armónica. (Williams, 1981).

### Escala menor melódica

Esta escala se forma alterando con un sostenido (subiendo un semitono) los grados sexto y séptimo, únicamente en el sentido ascendente de la escala. En el sentido descendente se anulan las alteraciones y regresa la escala a su estado natural. (Segui, 1975).

<b>Al subir, del 1<sup>er</sup> grado al 2<sup>o</sup>, hay: 1 tono,</b>	<b>Al bajar, del 8<sup>o</sup> al 7<sup>o</sup>, hay: 1 tono,</b>
del 2 <sup>o</sup> al 3 <sup>o</sup> , un semitono,	del 7 <sup>o</sup> al 6 <sup>o</sup> , 1 tono,
del 3 <sup>o</sup> al 4 <sup>o</sup> , 1 tono,	del 6 <sup>o</sup> al 5 <sup>o</sup> , un semitono,
del 4 <sup>o</sup> al 5 <sup>o</sup> , 1 tono,	del 5 <sup>o</sup> al 4 <sup>o</sup> , 1 tono,
del 5 <sup>o</sup> al 6 <sup>o</sup> , 1 tono,	del 4 <sup>o</sup> al 3 <sup>o</sup> , 1 tono,
del 6 <sup>o</sup> al 7 <sup>o</sup> , 1 tono,	del 3 <sup>o</sup> al 2 <sup>o</sup> , un semitono,
y del 7 <sup>o</sup> al 8 <sup>o</sup> , un semitono,	y del 2 <sup>o</sup> al 1 <sup>o</sup> , 1 tono.



Ilustración 125. Escala menor melódica. (Williams, 1981).

En conclusión los tres tipos de escalas menores, cuentan con la siguiente disposición de tonos y semitonos:

<b>NATURAL</b>	<b>T-st-T-T-st-T-T</b>
<b>ARMONICA</b>	<b>T-st-T-T-st-T1/2-st</b>
<b>MELODICA*</b>	<b>T-st-T-T-T-T - st</b>

\*Ascendente, desciende natural.

Ilustración 126. Tonos y semitonos de tipos de escalas menores. (Cheul Holas, 2010).

La escritura de los tres tipos de escalas menores, tomando como ejemplo la escala de “la menor”, es de la siguiente manera:

**Escala menor natural**

**Escala menor melódica**

**Escala menor armónica**

Ilustración 127. Escritura de escalas menores. (Cheul Holas, 2010).

Un análisis de la literatura musical, especialmente vocal y coral, revela que los compositores consideran los tres tipos de escala menor, como arreglos de la misma escala, y cada forma o tipo se utiliza de acuerdo al criterio personal del compositor y las necesidades que desea cubrir. Este fragmento de una obra de Bach utiliza las 3 formas de la escala de “La menor” en una sola frase musical:

Bach: “Herr Jesu Christ, du höchstes Gut” (“Lord Jesus Christ, Thou Highest Good”), BWV 113, mm. 1–2 (transposed).

Natural o  
Melódica descendente

Melódica ascendente

Armónica

Ilustración 128. Tres tipos de escala menor en una frase musical. (Benward, 2009).

## LECCIÓN 16

## Sistema por grados con diferenciación de tónicas

Este sistema utiliza los números arábigos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 en lugar de los nombres tradicionales de las notas *do, re, mi, fa, sol, la, si*. Los números son asignados a los grados particulares de una escala. Se puede utilizar la pronunciación de los números en inglés por ser palabras monosílabas, pero no es una obligación; el idioma a utilizar queda a discreción del maestro o facilitador del curso. De esta manera, el número “1” define la nota fundamental o tónica de la escala en la que se encuentre determinada obra. Cuando se canta el número “4” por ejemplo, se está diciendo en una sílaba: “Es el cuarto grado de la escala”, independientemente de la tonalidad en la que se encuentre. Este sistema es similar al sistema del “Do movable”, con la diferencia principal que en lugar de utilizar de manera genérica los nombres de las notas de la escala de Do Mayor, se utilizan de forma genérica los números arábigos del 1 al 7. (Mixon, 2016). Ejemplos:

I V I V I V  
*do* (P5) *sol* *do* (P5) *sol* *do* (P5) *sol*  
 1 5 1 5 1 5  
 IV I II VI  
*fa* (P5) *do* *re* (P5) *la*  
 4 1 1 5  
*do re mi fa mi re mi fi sol le sol do*  
 1 2 3 4 3 2 3 4# 5 6 5 1  
*do re mi fa mi re mi fi sol le sol do*  
 1 2 3 4 3 2 3 4# 5 6 5 1

Ilustración 129. Do Movable y Sistema por grados con diferenciación de tónicas. (Mixon, 2016).

Para razones de estudio, en este curso se usará el sistema por grados con diferenciación de tónicas para los dictados y ejercicios, melódicos y armónicos. Se le pedirá al estudiante que pueda leer los ejercicios en diferentes tonalidades hasta que cuente con toda la teoría necesaria para realizar una lectura fluida en cualquier tonalidad.

### Reconocimiento de grados 1, 2 y 3 de la escala Mayor vs. Grados 1, 2 y 3 de la escala menor

El objetivo de este ejercicio es ayudar al estudiante a reconocer los primeros tres grados de la escala mayor y de la escala menor, de manera ascendente y descendente. Se sugiere al maestro que se interprete compás por compás y que se indique al alumno que apunte en su cuaderno o responda inmediatamente si son los primeros tres grados de la escala mayor o de la escala menor.

## Ejercicio Melódico No.7

Samuel Jonatán Pinto C.

The exercise consists of four staves of music in 4/4 time, each containing a sequence of notes with fingerings (1, 2, 3) indicated below. The notes are: Staff 1: C4, D4, E4, F#4, G#4, A4, B4, C5. Staff 2: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Staff 3: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Staff 4: C3, D3, E3, F#3, G#3, A3, B3, C4.

Ilustración 130. Reconocimiento de los primeros tres grados de la escala mayor y escala menor.  
Fuente propia del autor.

### Dictados Rítmicos con redondas, blancas, negras y sus silencios

Se sugiere que el maestro o facilitador del curso interprete las siguientes figuras rítmicas en un instrumento en el cual se aprecie claramente la duración de los sonidos. También puede realizar el dictado produciendo los sonidos con su voz. De cualquier manera se debe tener el cuidado de respetar las duraciones exactas de cada figura musical. El maestro debe elegir si realiza los dictados compás por compás o en grupos de 2 o 4 compases.

Ilustración 131 muestra cinco líneas de música en 4/4, cada una con cuatro compases. Cada compás está etiquetado con los números 1, 2, 3 y 4. Las figuras rítmicas incluyen redondas, blancas, negras y sus respectivos silencios.

Linea 1:   
 Compás 1: Redonda (1), Blanca (2), Blanca (3), Blanca (4).   
 Compás 2: Blanca (1), Blanca (2), Blanca (3), Blanca (4).   
 Compás 3: Blanca (1), Blanca (2), Blanca (3), Blanca (4).   
 Compás 4: Blanca (1), Blanca (2), Blanca (3), Blanca (4).

Linea 2:   
 Compás 1: Blanca (1), Blanca (2), Blanca (3), Blanca (4).   
 Compás 2: Blanca (1), Blanca (2), Blanca (3), Blanca (4).   
 Compás 3: Blanca (1), Blanca (2), Blanca (3), Blanca (4).   
 Compás 4: Blanca (1), Blanca (2), Blanca (3), Blanca (4).

Linea 3:   
 Compás 1: Blanca (1), Blanca (2), Blanca (3), Blanca (4).   
 Compás 2: Blanca (1), Blanca (2), Blanca (3), Blanca (4).   
 Compás 3: Blanca (1), Blanca (2), Blanca (3), Blanca (4).   
 Compás 4: Blanca (1), Blanca (2), Blanca (3), Blanca (4).

Linea 4:   
 Compás 1: Blanca (1), Blanca (2), Blanca (3), Blanca (4).   
 Compás 2: Blanca (1), Blanca (2), Blanca (3), Blanca (4).   
 Compás 3: Blanca (1), Blanca (2), Blanca (3), Blanca (4).   
 Compás 4: Blanca (1), Blanca (2), Blanca (3), Blanca (4).

Linea 5:   
 Compás 1: Blanca (1), Blanca (2), Blanca (3), Blanca (4).   
 Compás 2: Blanca (1), Blanca (2), Blanca (3), Blanca (4).   
 Compás 3: Blanca (1), Blanca (2), Blanca (3), Blanca (4).   
 Compás 4: Blanca (1), Blanca (2), Blanca (3), Blanca (4).

Ilustración 131. Dictado rítmico con redondas, blancas, negras y sus respectivos silencios. (Hess, 1997).

Illustración 132 consists of four staves of musical notation in 4/4 time. Each staff contains two measures of music, with a circled number (1-4) above the first measure of each pair. The notes are eighth and quarter notes, and rests are quarter notes. The exercises are as follows:

- Staff 1: Measure 1 (1) has a quarter rest, a quarter note, and a quarter note. Measure 2 (2) has a quarter note, a quarter note, and a quarter note.
- Staff 2: Measure 1 (3) has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 2 (4) has a quarter note, a quarter note, and a quarter note.
- Staff 3: Measure 1 (5) has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 2 (6) has a quarter note, a quarter note, and a quarter note.
- Staff 4: Measure 1 (7) has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 2 (8) has a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

Ilustración 132. Dictado rítmico con negras y blancas y sus silencios. (Gruendler, 2014).

Illustración 133 consists of five staves of musical notation in 4/4 time. Each staff contains two measures of music, with a circled number (1-9) above the first measure of each pair. The notes are eighth and quarter notes, and rests are quarter notes. The exercises are as follows:

- Staff 1: Measure 1 (1) has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 2 (2) has a quarter note, a quarter note, and a quarter note.
- Staff 2: Measure 1 (3) has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 2 (4) has a quarter note, a quarter note, and a quarter note.
- Staff 3: Measure 1 (5) has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 2 (6) has a quarter note, a quarter note, and a quarter note.
- Staff 4: Measure 1 (7) has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 2 (8) has a quarter note, a quarter note, and a quarter note.
- Staff 5: Measure 1 (9) has a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Measure 2 (10) has a quarter note, a quarter note, and a quarter note.

Ilustración 133. Dictado Rítmico con negras, blancas y sus silencios. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).

### Reconocimiento de intervallos armónicos de 2da mayor y menor; y 3ra mayor y menor

Se presentan los siguientes intervallos armónicos con el objetivo de ayudar al estudiante a reconocer los intervallos armónicos de 2da mayor y 2da menor; 3ra mayor y 3ra menor, combinados. Se sugiere al maestro que se interprete compás por compás y que se indique al alumno que apunte en su cuaderno o responda inmediatamente qué tipo de intervalo es.

## Ejercicio Armónico No.5

Samuel Jonatán Pinto C.

The image shows four staves of musical notation for 'Ejercicio Armónico No.5'. Each staff contains a sequence of chords and intervals. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The second staff is marked with a '5' above the first measure. The third staff is marked with a '9' above the first measure. The fourth staff is marked with a '13' above the first measure. The music consists of chords and intervals in various keys, including G major, B minor, and D major.

Ilustración 134. Ejercicio Armónico No.5. Fuente: propia del autor.

### Reconocimiento de grados 1, 2, 3 y 4 de la escala Mayor

El objetivo de este ejercicio es ayudar al estudiante a reconocer los primeros cuatro grados de la escala mayor, de manera ascendente y descendente. Se sugiere al maestro que se interprete compás por compás y que se indique al alumno que apunte en su cuaderno o responda inmediatamente qué grados son. Cada compás tendrá una tonalidad nueva (Sistema por grados con

diferenciación de tónicas) y el maestro debe indicar cuál es el nuevo “1”, tocando los primeros cuatro grados de la nueva tonalidad de manera ascendente y descendente, para que el alumno pueda reconocer la nueva tonalidad en la que está. Posteriormente, si el maestro considera que ya no es necesario tocar los cuatro grados de la escala para indicar la nueva tonalidad, sólo debe indicar la nueva tonalidad tocando el nuevo primer grado.

## Ejercicio Melódico No.8

Samuel Jonatán Pinto C.

The musical score consists of five staves of music in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature, showing a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, followed by a double bar line and a key signature change to one sharp (F#), then D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, followed by another double bar line and a key signature change to two sharps (F#, C#), then D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, followed by a final double bar line and a key signature change to three sharps (F#, C#, G#), then D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The second staff starts at measure 4 with a key signature of two sharps (F#, C#), showing a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, followed by a double bar line and a key signature change to three sharps (F#, C#, G#), then D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, followed by a double bar line and a key signature change to two sharps (F#, C#), then D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, followed by a double bar line and a key signature change to one sharp (F#), then D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The third staff starts at measure 7 with a key signature of one sharp (F#), showing a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, followed by a double bar line and a key signature change to two sharps (F#, C#), then D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, followed by a double bar line and a key signature change to three sharps (F#, C#, G#), then D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, followed by a double bar line and a key signature change to two sharps (F#, C#), then D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The fourth staff starts at measure 10 with a key signature of one sharp (F#), showing a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, followed by a double bar line and a key signature change to two sharps (F#, C#), then D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, followed by a double bar line and a key signature change to three sharps (F#, C#, G#), then D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, followed by a double bar line and a key signature change to two sharps (F#, C#), then D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The fifth staff starts at measure 13 with a key signature of two sharps (F#, C#), showing a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, followed by a double bar line and a key signature change to three sharps (F#, C#, G#), then D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, followed by a double bar line and a key signature change to two sharps (F#, C#), then D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, followed by a double bar line and a key signature change to one sharp (F#), then D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5.

Ilustración 135. Ejercicio Melódico No.8. Fuente: propia del autor.

### Dictado Rítmicos con redondas, blancas, negras y blancas con puntillo y sus silencios

Se sugiere que el maestro o facilitador del curso interprete las siguientes figuras rítmicas en un instrumento en el cual se aprecie claramente la duración de los sonidos. También puede realizar el dictado produciendo los sonidos con su voz. De cualquier manera se debe tener el cuidado de respetar las duraciones exactas de cada figura musical. El maestro debe elegir si realiza los dictados compás por compás o en grupos de 2 o 4 compases.

## Dictado de Figuras con Puntillo

Samuel Jonatán Pinto C.

The image displays seven staves of musical notation in 6/4 time, used for rhythmic dictation. Each staff begins with a treble clef and a 6/4 time signature. The notation includes various rhythmic figures such as half notes, quarter notes, eighth notes, and rests, often with a dot (punto) indicating a half note value. The exercises are numbered 5, 10, 15, 20, and 24, indicating the starting measure of each line.

Ilustración 136. Dictado de redondas, blancas y negras con puntillo. Fuente propia del autor.

### Reconocimiento de intervalos armónicos de 2da mayor y menor; 3ra mayor y menor; y 4ta justa

Se presentan los siguientes intervalos armónicos con el objetivo de ayudar al estudiante a reconocer los intervalos armónicos de 2da mayor y 2da menor; 3ra mayor y 3ra menor, y 4ta justa, combinados. Se sugiere al maestro que se interprete compás por compás y que se indique al alumno que apunte en su cuaderno o responda inmediatamente qué tipo de intervalo es.

## Ejercicio Armónico No.6

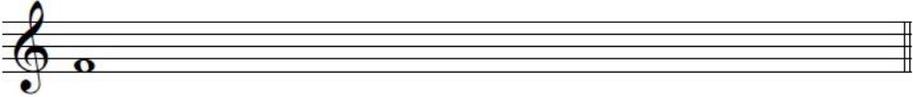
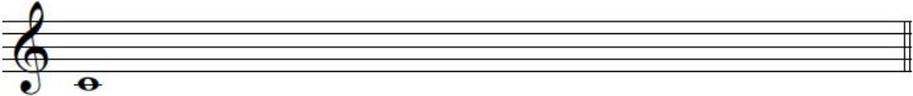
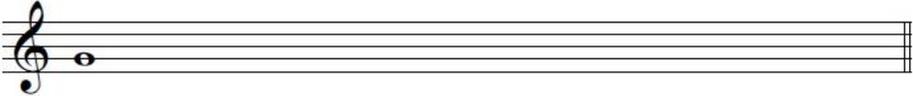
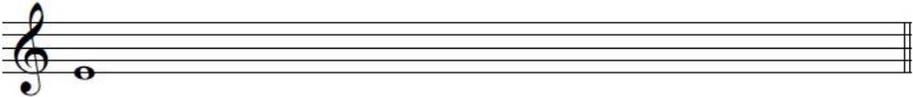
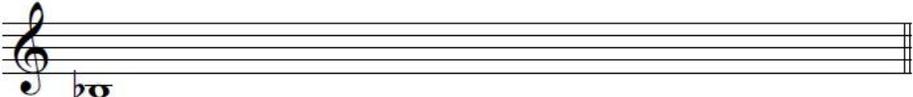
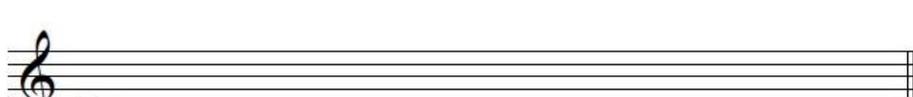
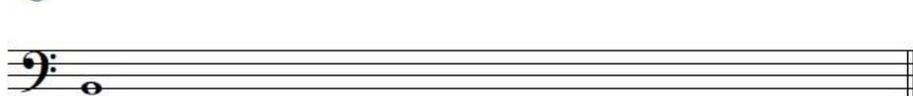
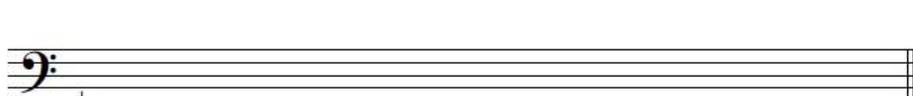
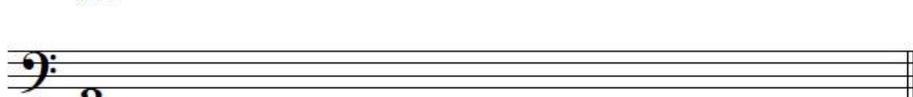
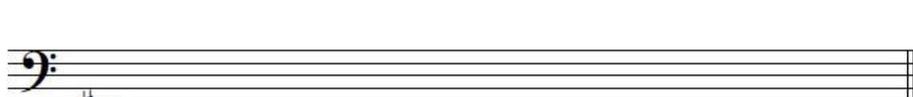
Samuel Jonatán Pinto C.

Ilustración 137. Ejercicio armónico No.6 Fuente: propia del autor.

## EVALUACIÓN No. 4

**Nombre del Estudiante:** \_\_\_\_\_ **Fecha:** \_\_\_\_\_

Según la estructura de tonos y semitonos de cada tipo de escala analizado hasta ahora, completa cada escala indicada a continuación. Escribe cada escala de manera ascendente. Cuando es una escala menor melódica, escribe la forma ascendente y luego la forma descendente. Escribe las alteraciones a la izquierda de cada nota, no como armadura.

<b>Fa Mayor</b>	
<b>Do menor Natural</b>	
<b>Sol menor armónica</b>	
<b>Mi menor melódica</b>	
<b>Si bemol mayor</b>	
<b>Re menor armónica</b>	
<b>Si Mayor</b>	
<b>Mi bemol menor natural</b>	
<b>La mayor</b>	
<b>Fa sostenido menor melódica</b>	

¿Cuál es la función del puntillo?

¿Cuál es la función del doble puntillo?

Escribe el resultado de las siguientes sumas de figuras musicales asumiendo que su valor está dado por una cifra de compás con denominador 4:

Ejemplo:  $\text{♩} + \text{♩.} + \text{♩} = \underline{\quad 6 \quad}$

$$\text{♩} + \text{♩.} + \text{♩} = \underline{\quad}$$

$$\text{♩.} + \text{♩} + \text{♩} = \underline{\quad}$$

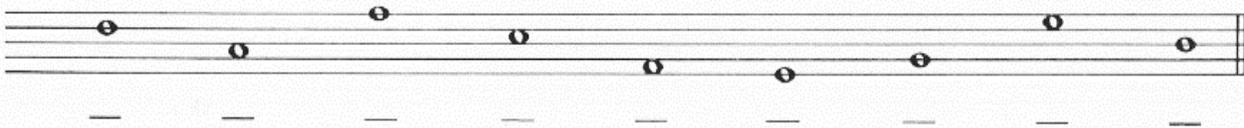
$$\text{♩} + \text{♩} + \text{♩} = \underline{\quad}$$

$$\text{♩.} + \text{♩} + \text{♩} = \underline{\quad}$$

$$\text{♩} + \text{♩} - \text{♩} = \underline{\quad}$$

Ilustración 139. Suma de figuras con puntillo. (The Fun Music Company, 2009).

Dibuja la clave de Do en tercera línea al principio del pentagrama y nombra las notas indicadas. Puedes usar cualquier tipo de cifrado de notas.



Dibuja la clave de Do en cuarta línea al principio del pentagrama y escribe las notas indicadas en el pentagrama. Si la nota puede ser escrita en diferentes posiciones en el pentagrama, escoge la posición que prefieras.

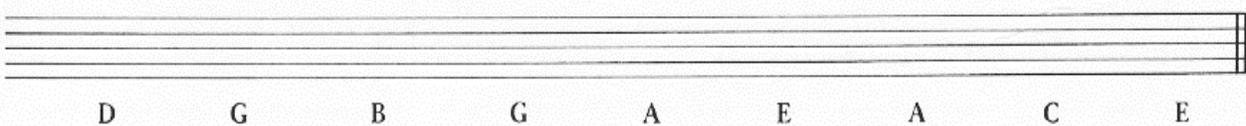


Ilustración 140. Reconocimiento de notas en clave de Do. (Feldstein, 1998).



## XI. CAPÍTULO CINCO

### OBJETIVOS

Instruir al estudiante en los siguientes temas por elemento de estudio:

<b>Lectura Melódica Lección 17</b>	<b>Lectura Rítmica Lección 18</b>	<b>Armonía Lección 19</b>	<b>Entrenamiento Auditivo Lección 20</b>
El Gran Pentagrama	Anacrusa	Acordes	Reconocimiento de grados 1, 2, 3, 4 y 5 de la escala Mayor
Posición de las Notas en el Gran Pentagrama		Tríadas	Dictados rítmicos con ligaduras de unión utilizando redondas, blancas y negras
Ejercicios de Lectura de Notas en el Gran Pentagrama	Ligadura de Unión	Las 4 tríadas básicas	Reconocimiento de intervalos armónicos de 2da mayor y menor; 3ra mayor y menor; 4ta justa y 5ta justa.
		Tríadas o acordes menores	
Relación entre las teclas del piano con las notas en el Gran Pentagrama	Ligadura de Unión vs. El Puntillo	Triadas o Acordes Mayores	Reconocimiento de los primeros 5 grados de la escala Mayor vs. Primeros 5 grados de la escala menor natural
		Tríadas (o acordes) disminuidas	
	Ejercicios con ligaduras utilizando redondas, blancas y negras en compases con denominador 4		Tríadas (o acordes) aumentadas
Tríadas sobre los grados de la escala mayor			Reconocimiento de intervalos armónicos de 2da mayor y menor; 3ra mayor y menor; 4ta justa, 4ta aumentada y 5ta justa.

Tabla 8. Objetivos Capítulo cinco. Fuente: propia del autor.

## LECCIÓN 17

### El Gran Pentagrama

Hasta ahora han sido nombradas las notas en las claves de sol, fa y do, cada pentagrama con su clave puede contener un total de 9 notas desde la primera línea hasta la última. Pero en un instrumento musical, por lo general, se deben tocar más de nueve notas. El piano por ejemplo, tiene 88 teclas en promedio. Para hacer posible la escritura musical para este tipo de instrumentos, se utilizan dos pentagramas simultáneos unidos por una llave o corchete. El pentagrama de arriba utiliza la clave de Sol y el pentagrama de abajo utiliza la clave de Fa. A esta unión de pentagramas por medio de una llave o corchete, con estas dos claves (clave de Sol y clave de Fa) se le llama: El Gran Pentagrama. (Spearrit, 2001). Por lo general, las notas escritas en el pentagrama de arriba con la clave de Sol se interpretan con la mano derecha y las notas escritas en el pentagrama de abajo se interpretan con la mano izquierda. El Do central se escribe sobre una línea adicional en medio de los pentagramas. (Feldstein, 1998).

### Posición de las Notas en el Gran Pentagrama

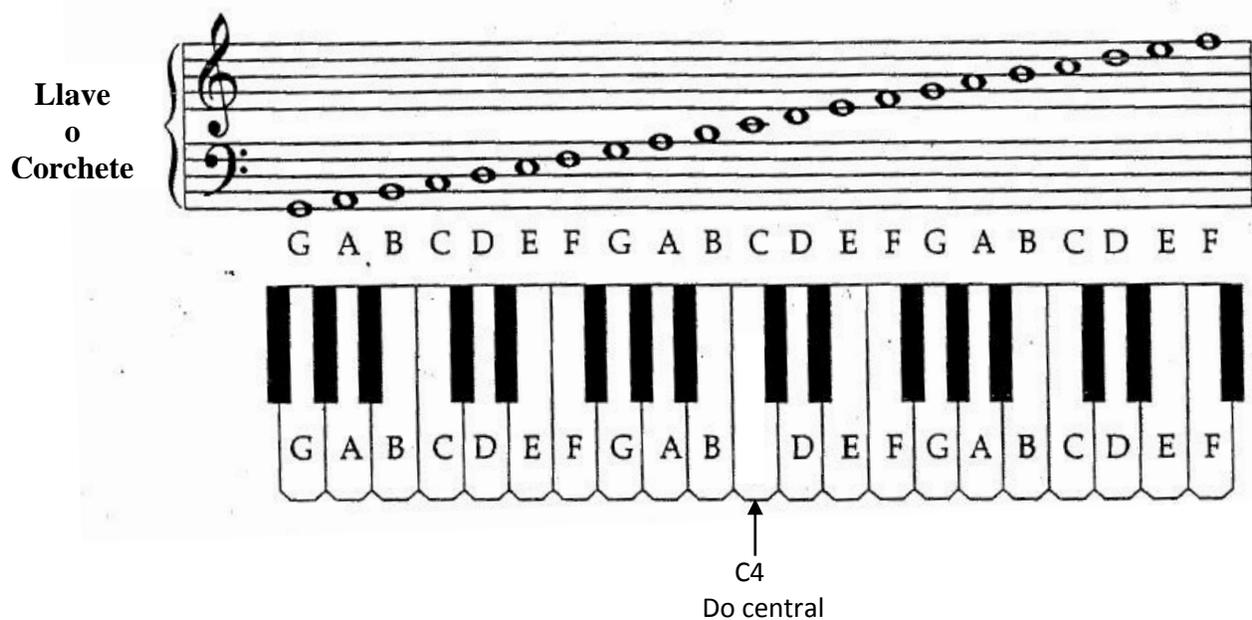


Ilustración 141. El Gran Pentagrama. (Spearrit, 2001).

Si se quiere escribir el do central en el pentagrama con la clave de Sol o en el pentagrama con la clave de Fa, se debe usar siempre una línea adicional, de la siguiente manera:



Ilustración 142. Escritura del Do Central. (Spearrit, 2001).

### Ejercicios de Lectura de Notas en el Gran Pentagrama

Ilustración 143 muestra cuatro ejercicios de lectura de notas en el gran pentagrama (pentagrama con clave de Sol y clave de Fa). Cada ejercicio consiste en un sistema de dos pentagramas (Sol y Fa) con una clave de 4/4. El primer ejercicio muestra una melodía en el pentagrama de Sol y una línea de bajo en el pentagrama de Fa. El segundo ejercicio muestra una melodía en el pentagrama de Sol y una línea de bajo en el pentagrama de Fa. El tercer ejercicio muestra una melodía en el pentagrama de Sol y una línea de bajo en el pentagrama de Fa. El cuarto ejercicio muestra una melodía en el pentagrama de Sol y una línea de bajo en el pentagrama de Fa.

Ilustración 143. Lectura de notas en el gran Pentagrama. (Bastien, 1999).

## Relación entre las teclas del piano con las notas en el Gran Pentagrama

La siguiente figura muestra la relación entre las notas en el Gran Pentagrama y un teclado promedio de 88 teclas.

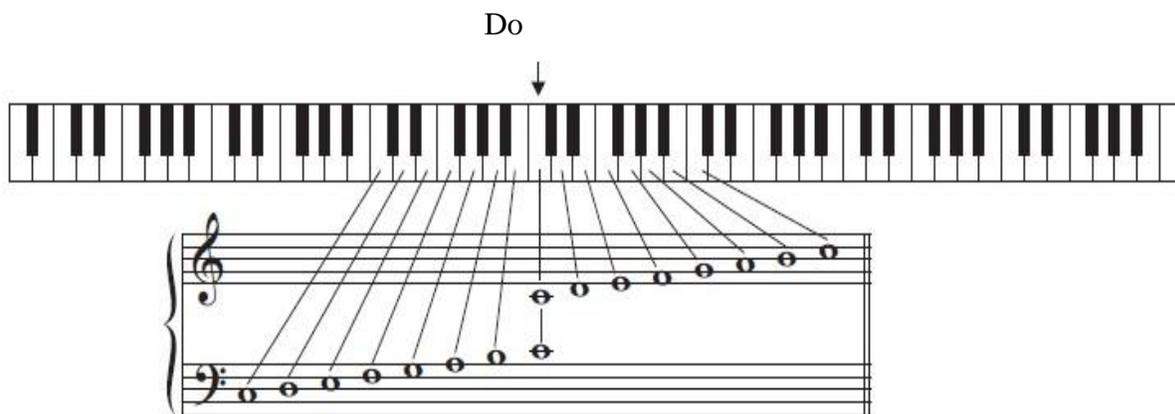


Ilustración 144. El Gran Pentagrama y el teclado de 88 teclas. (Benward, 2009).

## LECCIÓN 18

### Anacrusa

Se le llama así a la nota o notas que están antes del primer compás completo de una composición. Se dice que una melodía o composición empieza en Anacrusa cuando no empieza en el primer tiempo de un compás. En inglés se le llama “upbeat”, refiriéndose al gesto con los brazos o la batuta hacia arriba que hace el conductor de una orquesta cuando inicia la obra. Cuando esto sucede, el primer compás se complementa con el último, de manera que los tiempos ausentes en el primer compás, estarán contenidos en el último compás. (Spearrit, 2001). Ejemplos:



Ilustración 145. Anacrusa. (Spearrit, 2001).

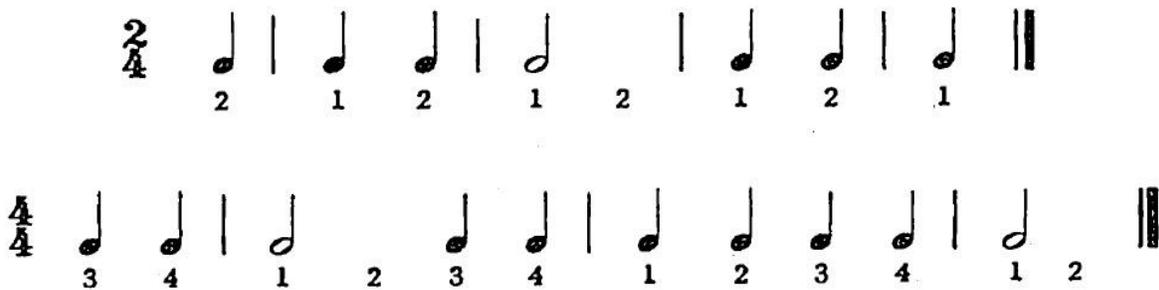


Ilustración 146. Anacrusas. (Zeitlin, 2001).

## Ligadura de Unión

La ligadura de unión o de prolongación es una línea curva que une dos notas del mismo sonido, e indica que la segunda nota es la prolongación de la primera. (Williams, 1981).

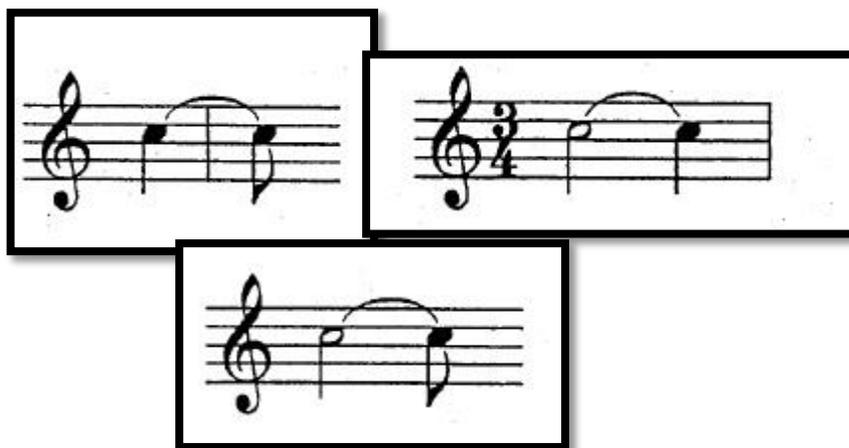


Ilustración 147. Ligadura de unión. (Spearrit, 2001).



Ilustración 148. Ligaduras de unión. (Zeitlin, 2001).

Se pueden ligar más de dos notas del mismo sonido, poniendo nuevas ligaduras de una nota a otra.

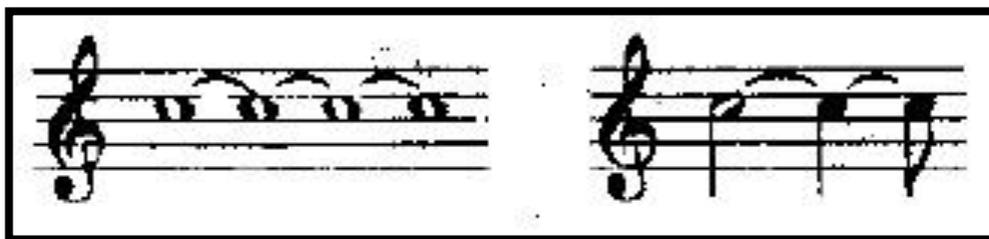


Ilustración 149. Varias ligaduras de unión. (Williams, 1981).

### La ligadura de unión vs. El puntillo

El efecto del puntillo y de la ligadura de unión es similar, la diferencia radica en la funcionalidad de cada uno de ellos. La ligadura se puede usar uniendo distintos tipos de figuras a través de los compases, el puntillo no. El puntillo puede resumir el valor de varias figuras en una sola, de una manera más sencilla que como se escribiría con utilizando la ligadura de unión. Las siguientes gráficas muestran las equivalencias entre las figuras con puntillo y las figuras ligadas:

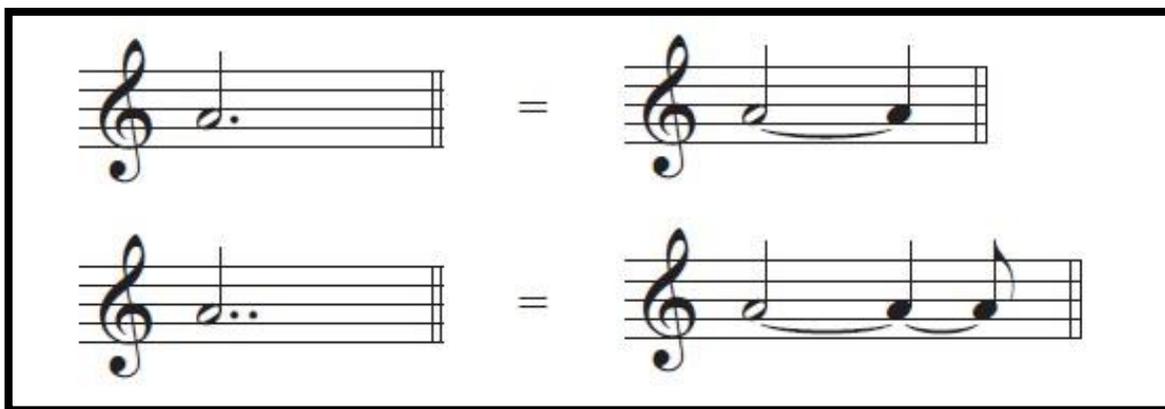


Ilustración 150. Equivalencias entre la ligadura de unión y el puntillo. (Benward, 2009).

La redonda con puntillo		vale: 3 blancas	
La blanca con puntillo		vale: 3 negras	
La negra con puntillo		vale: 3 corcheas	
La corchea con puntillo		vale: 3 semicorcheas	
La semicorchea con puntillo		vale: 3 fusas	
La fusa con puntillo		vale: 3 semifusas	

Ilustración 151. Equivalencias entre la ligadura de unión y el puntillo. (Williams, 1981).

**Ejercicios con utilizando redondas, blancas y negras con ligaduras de unión**

## Lectura de Figuras con Ligaduras

Samuel Jonatán Pinto C.

The image displays a musical exercise on a single staff in 4/4 time. The exercise is divided into seven measures, each starting with a measure number (5, 9, 13, 17, 21, 25) and containing a sequence of notes connected by horizontal ligatures. The notes are a mix of quarter, half, and whole notes, all in a single melodic line. The exercise is designed to help students practice reading and identifying note values and their connections across bar lines.

Ilustración 152. Lectura de figuras con ligaduras. Fuente: propia del autor.

## LECCIÓN 19

### Acordes

- Los acordes son entidades sonoras a las cuales la Armonía concede personalidad propia y distingue con nombres particulares, según los intervalos armónicos con que están constituidos. (Zamacois, 1997).
- Son unidades armónicas con al menos tres sonidos diferentes simultáneos. El término incluye todas las posibles sonoridades de la escala cromática. (Benward, 2009).
- Son la combinación de dos o más intervalos armónicos. (Piston, 1998).

### Tríadas

- Las tríadas son superposiciones de intervalos de terceras combinadas libremente. (Cheul Holas, 2010).
- Son sonoridades que contienen tres diferentes sonidos sobrepuestos en orden de terceras. (Jones, 1974)
- Estrictamente hablando, es cualquier acorde de tres notas. Sin embargo, en la música occidental a través de la historia, el término ha sido limitado a un acorde de tres notas construido con intervalos de terceras sobrepuestos. (Benward, 2009).
- Son los acordes que se forman superponiendo dos intervalos de 3ra, o lo que es igual, una 3ra y una 5ta, ambas contadas desde la nota más grave que sirve de base. (Zamacois, 1997).
- Acordes básicos de la práctica común de la armonía. Grupos de tres notas que se obtienen superponiendo una tercera sobre otra. (Piston, 1998).

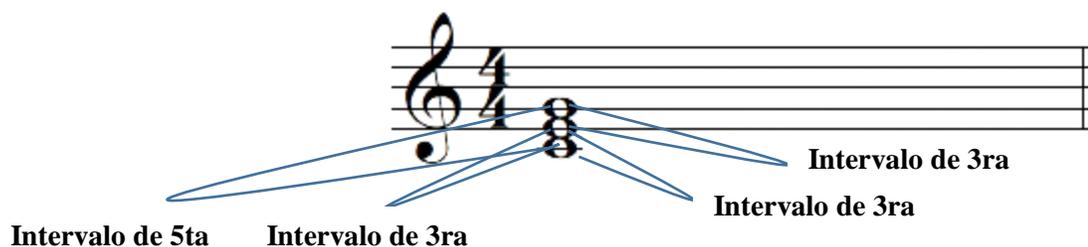


Ilustración 153. Formación de tríadas. (Zamacois, 1997).

La nota que sirve de base se denomina “fundamental”. Las demás notas se denominan por el intervalo que forman con la fundamental, y todas las notas conservan su nombre sea cual sea la colocación que se les dé. Los acordes tríadas constan, pues, de “fundamental”, “tercera” y “quinta”. (Zamacois, 1997).

No es lo mismo la “fundamental” que el “bajo” de un acorde. El bajo es el sonido que por libre voluntad de disposición, se coloca en la parte más grave, y puede ser cualquiera de las notas constitutivas del acorde. (Piston, 1998). Este concepto lleva al desarrollo de las inversiones de los acordes, que se verá en los próximos capítulos de este curso.



Ilustración 154. Nombre de las notas constitutivas del acorde de tríada. (Piston, 1998).

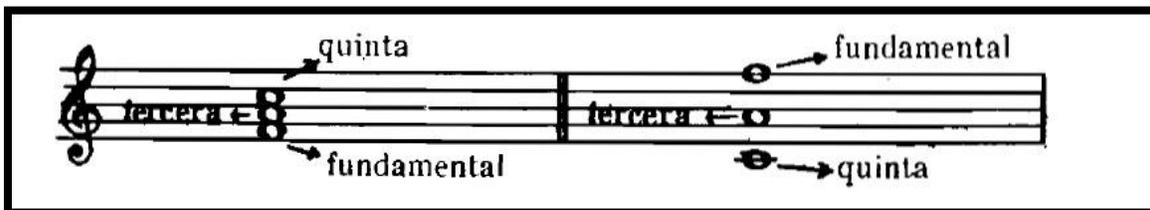


Ilustración 155. Nombre de las notas constitutivas del acorde de tríada. (Zamacois, 1997).

### Las 4 tríadas básicas

Cuatro tipos de tríadas son generalmente reconocidas y han sido nombradas como: mayor, menor, disminuida y aumentada. (Jones, 1974). Los acordes disminuidos y aumentados, reciben su nombre por la calidad o clasificación del intervalo de quinta que contienen. Los acordes mayores y menores, dado que ambos contienen una quinta perfecta, reciben su nombre por la calidad o clasificación del intervalo de tercera que contienen. (Zamacois, 1997).

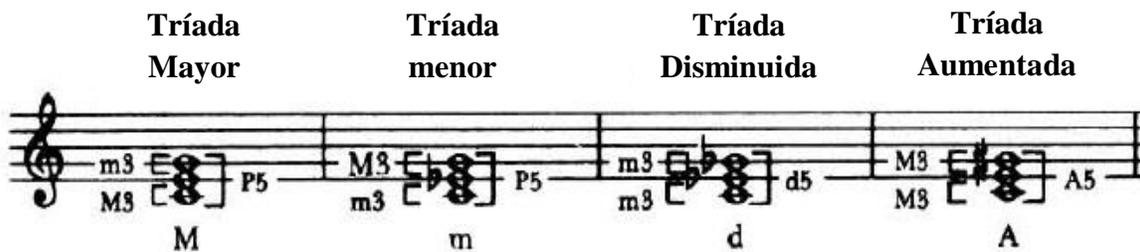


Ilustración 156. Tríadas básicas. (Jones, 1974).

**Tríada o Acorde Mayor**

También llamado “Perfecto Mayor”. (Zamacois, 1997). Se compone de una tercera mayor y una tercera menor, o lo que es igual, una tercera mayor y una quinta justa. Si se comienza desde “do”, se tendría el “mi” como segunda nota del acorde (llamada “la tercera” del acorde por el intervalo que hay entre la fundamental y la segunda nota) y la nota “sol” como tercera nota del acorde (llamada “la quinta” por el intervalo que hay entre la fundamental y la tercera nota del acorde). (Cheul Holas, 2010).

<p>Quinta Justa (do al sol=3 tonos y medio) Tercera Mayor (do al mi= 2 tonos) Fundamental (do)</p>	
--	--

Ilustración 157. Tríada Mayor. (Cheul Holas, 2010).

3M + 5ta P = Tríada Mayor      3M + 5ta P = Tríada Mayor

Ilustración 158. Formación de Tríada Mayor. (Benward, 2009).

### Tríada o acorde menor

También llamado “perfecto menor”. (Zamacois, 1997). Está compuesta en el orden opuesto de la tríada Mayor, es decir, una tercera menor y luego una tercera mayor. Si se comienza desde “do”, se tendría el “mi bemol” como segunda nota del acorde (llamada “la tercera” del acorde por el intervalo que hay entre la fundamental y la segunda nota) y la nota “sol” como tercera nota del acorde (llamada “la quinta” por el intervalo que hay entre la fundamental y la tercera nota del acorde). (Cheul Holas, 2010).

Se podría intentar usar el re sostenido en lugar de mi bemol para formar este acorde menor, y así como esta idea pueden surgir casos similares al momento de formar acordes. En cuanto a la sonoridad (en el contexto occidental del siglo XVII en adelante con el uso de la afinación bien temperada) es intrascendente este cambio, pero es de suma importancia en la escritura musical, ya que teóricamente se deben respetar los intervalos que constituyen el acorde. En este caso debe ser una tercera menor y no una segunda aumentada la que constituya el acorde. (Cheul Holas, 2010).

3m + 5ta P = Tríada menor      3m + 5ta P = Tríada menor

Ilustración 159. Formación de tríada menor. (Benward, 2009).

<p>Quinta Justa (do al sol) Tercera menor (do al mi bemol) Fundamental (do)</p>	
---	--

Ilustración 160. Tríada menor. (Cheul Holas, 2010).

### Tríada (o acorde) disminuida(o)

También conocida como “falsa menor”. Se compone de dos terceras menores superpuestas, o lo que es igual, una tercera menor y una quinta disminuida. (Zamacois, 1997).

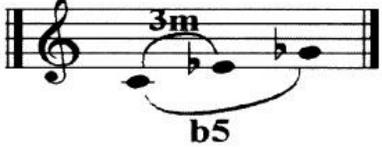
<p>Quinta disminuida (do al sol bemol=3 tonos) Tercera menor (do al mi bemol= 1 tono y medio) Fundamental (do)</p>	
--	--

Ilustración 161. Tríada disminuida. (Cheul Holas, 2010).

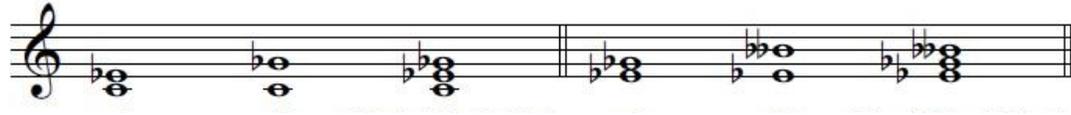
	
<p>3m + 5ta Dism = Tríada Disminuida</p>	<p>3m + 5ta Dism = Tríada Disminuida</p>

Ilustración 162. Tríada disminuida. (Benward, 2009).

### Tríada (o acorde) aumentada(o)

Se compone de dos terceras Mayores superpuestas, o lo que es igual, una tercera Mayor y una quinta aumentada.

<p>Quinta aumentada (do al sol #=4 tonos) Tercera Mayor (do al mi= 2 tonos) Fundamental (do)</p>	
--	--

Ilustración 163. Tríada aumentada. (Cheul Holas, 2010).

3M + 5ta Aum = Tríada Aumentada 3M + 5ta Aum = Tríada Aumentada

Ilustración 164. Tríada Aumentada. (Benward, 2009).

### CUADRO RESUMEN CON LAS CUATRO TRIADAS EN ESTADO FUNDAMENTAL

NOMBRE DE LA TRIADA EN ESTADO FUNDAMENTAL	COMPOSICION	ESTRUCTURA
MAYOR	3M + 3m	5ª Justa 3ª Mayor Fundamental ↑
MENOR	3m + 3M	5ª Justa 3ª menor Fundamental ↑
AUMENTADA	3M + 3M	5ª aumentada 3ª Mayor Fundamental ↑
DISMINUIDA	3m + 3m	5ª disminuida 3ª menor Fundamental ↑

AUMENTADO

MAYOR

MENOR

DISMINUIDO

Ilustración 165. Resumen de tríadas. (Cheul Holas, 2010).

### Tríadas sobre los grados de la escala mayor

Si se toma como nota fundamental cada uno de los grados de la escala mayor se forman los siguientes acordes:

*Perfecto mayor*: sobre los grados I. , IV. y V.

*Perfecto menor*: sobre los grados ii, iii y vi

*De 5.<sup>a</sup>*  $\left. \begin{array}{l} \text{disminuída} \\ \text{falsa} \\ \text{menor} \end{array} \right\}$  : sobre la sensible.

*De 5.<sup>a</sup> aumentada*: ninguno.

Escala de  
*Do mayor*

Ilustración 166. Tríadas sobre los grados de la escala mayor. (Zamacois, 1997).

Sol Mi Do	La Fa Re	Si Sol Mi	Do La Fa	Re Si Sol	Mi Do La	Fa Re Si	Sol Mi Do
<b>3m</b> <b>3M</b>							
<b>Mayor</b>	<b>menor</b>	<b>menor</b>	<b>Mayor</b>	<b>Mayor</b>	<b>menor</b>	<b>disminuido</b>	<b>Mayor</b>

Ilustración 167. Detalle de Tríadas sobre los grados de la escala mayor. (Cheul Holas, 2010).

## LECCIÓN 20

### Reconocimiento de grados 1, 2, 3, 4 y 5 de la escala Mayor

El objetivo de este ejercicio es ayudar al estudiante a reconocer los primeros cinco grados de la escala mayor, de manera ascendente y descendente. Se sugiere al maestro que se interprete compás por compás y que se indique al alumno que apunte en su cuaderno o responda inmediatamente qué grados son. Cada compás tendrá una tonalidad nueva y el maestro debe indicar cuál es el nuevo “1”, tocando los primeros cinco grados de la nueva tonalidad de manera ascendente y descendente, para que el alumno pueda reconocer la nueva tonalidad en la que está. Posteriormente, si el maestro considera que ya no es necesario tocar los cinco grados de la escala para indicar la nueva tonalidad, sólo debe indicar la nueva tonalidad tocando el primer grado, el nuevo “1”.

### Ejercicio Melódico No.9

Samuel Jonatán Pinto C.

The musical score consists of six staves of music in 4/4 time. Each staff begins with a new key signature and contains a sequence of notes for a melodic exercise. The key signatures are: Staff 1: C major; Staff 2: D major; Staff 3: E major; Staff 4: F major; Staff 5: G major; Staff 6: A major. The notes are arranged in a way that allows for recognition of the first five degrees of each scale.

Ilustración 168. Ejercicio melódico No.9. Fuente: propia del autor.

### Dictados Rítmicos con ligaduras de unión utilizando redondas, blancas y negras

Se sugiere que el maestro o facilitador del curso interprete las siguientes figuras rítmicas en un instrumento en el cual se aprecie claramente la duración de los sonidos. También puede realizar el dictado produciendo los sonidos con su voz. De cualquier manera se debe tener el cuidado de respetar las duraciones exactas de cada figura musical. Se sugiere al maestro que realice los dictados a una velocidad lenta en grupos de 4 compases repitiendo las frases de 4 compases el número de veces que considere necesario, un mínimo de 3 veces y un máximo de 6.

## Dictado de Figuras con Ligaduras

Samuel Jonatán Pinto C.

The image displays seven staves of musical notation in 4/4 time, each starting with a treble clef and a 4/4 time signature. The exercises are numbered 1, 5, 9, 13, 17, 21, and 25. Each staff contains a sequence of notes with slurs indicating phrasing. The notes include half notes, quarter notes, and eighth notes, often grouped together with slurs. The exercises are designed to be played slowly to ensure accurate timing and duration of each note.

Ilustración 169. Dictado de figuras con ligaduras. Fuente: propia del autor.

**Reconocimiento de intervalos armónicos de 2da mayor y menor; 3ra mayor y menor; 4ta justa y 5ta justa.**

Se presentan los siguientes intervalos armónicos con el objetivo de ayudar al estudiante a reconocer los intervalos armónicos de 2da mayor y 2da menor; 3ra mayor y 3ra menor, 4ta justa y 5ta justa. Se sugiere al maestro que se interprete el ejercicio compás por compás y que se indique al alumno que apunte en su cuaderno o responda inmediatamente qué tipo de intervalo es.

## Ejercicio Armónico No.7

Samuel Jonatán Pinto C.

The musical score consists of four staves of chords in 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The second staff is marked with a '5' above the first measure. The third staff is marked with a '9' above the first measure. The fourth staff is marked with a '13' above the first measure. The chords are: Staff 1: C4-E4, G4-A4, B4-C5, D5-E5, F5-G5, A5-B5, C6-B5, A5-G4. Staff 2: Bb4-D5, Eb5-F5, Gb5-A5, Bb5-C6, D6-E6, F6-G6, Ab6-Bb6, C7-B6. Staff 3: C#5-E6, F#6-G#6, Ab6-Bb6, Cb7-D7, Eb7-F7, Gb7-A7, Ab7-B7, C8-B7. Staff 4: Bb7-C8, Db8-E8, Fb8-G8, Ab8-B8, Cb9-D9, Eb9-F9, Gb9-A9, Bb9-C10.

Ilustración 170. Ejercicio armónico No.7. Fuente: propia del autor.

## Reconocimiento de los primeros 5 grados de la escala Mayor vs. Primeros 5 grados de la escala menor natural

El objetivo de este ejercicio es ayudar al estudiante a reconocer los primeros cinco grados de la escala mayor y de la escala menor natural. Se sugiere al maestro que se interprete compás por compás y que se indique al alumno que apunte en su cuaderno o responda inmediatamente qué grados son y si son de la escala mayor o menor. Cada compás presenta tres de los primeros cinco grados de la escala, entre los cuales se incluye siempre el tercer grado, que es el que define el tipo de la escala. También cada compás estará en una tonalidad nueva y el maestro debe indicar cuál es el nuevo “1”, tocando *solamente* el primer grado.

### Ejercicio Melódico No.10

Samuel Jonatán Pinto C.

The musical score consists of five staves of music in 4/4 time. Each staff contains three measures of music, with a double bar line after the first measure of each staff. The first measure of each staff is marked with a measure number (1, 4, 7, 10, 13) and a key signature change. The key signatures are: Staff 1: C major; Staff 2: D major; Staff 3: E minor; Staff 4: F major; Staff 5: G major. The music consists of eighth and quarter notes, with some chords in the later measures of each staff.

Ilustración 171. Ejercicio melódico No.10. Fuente: propia del autor.

## Dictados Rítmicos utilizando ligaduras de unión o puntillos con redondas, blancas y negras y sus silencios.

Se sugiere que el maestro o facilitador del curso interprete las siguientes figuras rítmicas en un instrumento en el cual se aprecie claramente la duración de los sonidos. También puede realizar el dictado produciendo los sonidos con su voz. De cualquier manera se debe tener el cuidado de respetar las duraciones exactas de cada figura musical. Se sugiere al maestro que realice los dictados en grupos de 4 compases. El objetivo de este dictado es que el estudiante pueda diferenciar dónde utilizar la ligadura de unión y dónde utilizar el puntillo.

### Dictado de Figuras con Puntillo y Ligaduras

Samuel Jonatán Pinto C.

The image shows a rhythmic dictation exercise in 6/4 time, consisting of seven staves of music. The notation includes various rhythmic figures, rests, and ties. The staves are numbered 1, 5, 9, 13, 17, 21, and 25. The first staff (1) starts with a treble clef and a 6/4 time signature. The notation includes quarter notes, half notes, and rests, with some notes tied across measures. The subsequent staves continue the exercise with similar rhythmic patterns and ties.

Ilustración 172. Dictado de figuras con puntillos y ligaduras. Fuente: propia del autor.

**Reconocimiento de intervalos armónicos de 2da mayor y menor; 3ra mayor y menor; 4ta justa, 4ta aumentada y 5ta justa.**

Se presentan los siguientes intervalos armónicos con el objetivo de ayudar al estudiante a reconocer los intervalos armónicos de 2da mayor y 2da menor; 3ra mayor y 3ra menor; 4ta justa y 4ta aumentada, y 5ta justa. Se sugiere al maestro que se interprete el ejercicio compás por compás y que se indique al alumno que apunte en su cuaderno o responda inmediatamente qué tipo de intervalo es.

## Ejercicio Armónico No.8

Samuel Jonatán Pinto C.

Ilustración 173. Ejercicio armónico No.8. Fuente: propia del autor.

## EVALUACIÓN No. 5

Nombre del Estudiante: \_\_\_\_\_ Fecha: \_\_\_\_\_

Dibuja la llave para unir los pentagramas, la clave de sol y la clave de fa. Luego, nombra las notas indicadas.

Dibuja la llave para unir los pentagramas, la clave de sol y la clave de fa. Luego, escribe las notas indicadas.

Ilustración 174. Escritura de notas en el Gran Pentagrama. (Feldstein, 1998).

Escribe la nota indicada en tres posiciones diferentes, utilizando las 2 claves, como en el ejemplo del primer compás.

Ilustración 175. Escritura de notas en diferentes posiciones en el Gran Pentagrama. (Zeitlin, 2001).

Escribe las notas correspondientes en cada cuadro y coloca el nombre a todas las notas.

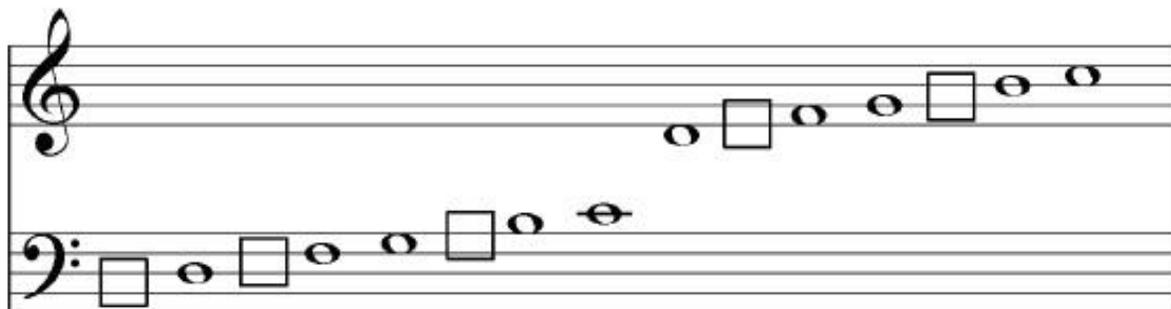
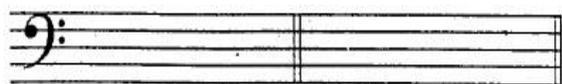


Ilustración 176. Escritura y reconocimiento de notas en el Gran pentagrama. (The Fun Music Company, 2009).

Demuestra las dos maneras de escribir un sonido equivalente a tres corcheas en duración



Escribe una figura o una figura con puntillo equivalente a estas figuras ligadas:



Escribe dos figuras ligadas equivalentes en duración a las siguientes figuras:

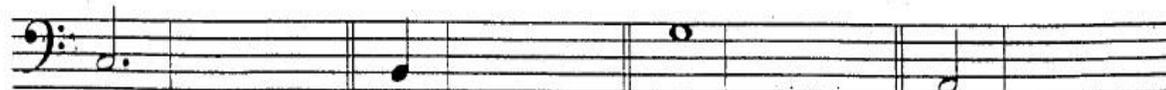


Ilustración 177. Ejercicios con ligaduras de unión y puntillos. (Spearrit, 2001).

Escribe el tipo de tríada mostrado, utilizando las siguientes abreviaturas: M = Mayor, m = menor, d = disminuido, A = aumentado.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

Ilustración 178. Reconocimiento de tríadas. (Benward, 2009).

Completa la tríada solicitada sobre cada nota dada.

Tríada Mayor

1. (Ex.) 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

Tríada menor

11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

Tríada disminuida

21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30.

Tríada aumentada

31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40.

Ilustración 179. Ejercicio de formación de Tríadas. (Benward, 2009).

Escribe una definición de “acorde”:

¿Cuáles son los intervalos (3ra + 5ta ó 3ra + 3ra) que componen un acorde Mayor?

¿Cuáles son los intervalos (3ra + 5ta ó 3ra + 3ra) que componen un acorde menor?

¿Cuáles son los intervalos (3ra + 5ta ó 3ra + 3ra) que componen un acorde disminuido?

¿Cuáles son los intervalos (3ra + 5ta ó 3ra + 3ra) que componen un acorde Aumentado?



## XII. CAPÍTULO SEIS

### OBJETIVOS

Instruir al estudiante en los siguientes temas por elemento de estudio:

<b>Lectura Melódica Lección 21</b>	<b>Lectura Rítmica Lección 22</b>	<b>Armonía Lección 23</b>	<b>Entrenamiento Auditivo Lección 24</b>
Líneas Adicionales	Corcheas	Tonalidades o Escalas Relativas	Reconocimiento de los grados 1-6 de la escala Mayor vs. Grados 1-6 de la escala menor natural
Ejercicios de Lectura de Notas con Líneas Adicionales en Clave de Sol		Armaduras	
Ejercicios de Lectura de Notas con Líneas Adicionales en Clave de Fa	Ejercicios con Corcheas en compases con denominador 4	Tonalidades o Escalas paralelas	Reconocimiento de intervalos armónicos de 2da mayor y menor; 3ra mayor y menor; 4ta justa. 4ta aumentada, 5ta justa, 6ta menor y 6ta mayor.
Ejercicios de Lectura de Notas con Líneas Adicionales en Clave de Do en 3ra línea	Ejercicios con corcheas y silencios de corcheas en compases con denominador 4	Tonalidades o Escalas Enarmónicas	
Ejercicios de Lectura de Notas con Líneas Adicionales en El Gran Pentagrama	Ejercicios con blancas y negras con puntillo, y corcheas	Inversiones de Acordes	
Ubicación del Do Central e Identificación de octavas	Ejercicios con ligaduras utilizando blancas, negras y corcheas	Arpeggios	

Tabla 9. Objetivos Capítulo seis. Fuente: propia del autor.

## LECCIÓN 21

### Líneas Adicionales

Son las líneas que se colocan arriba o abajo de las cinco líneas de un pentagrama con cualquier clave. Se utilizan cuando se desea escribir notas más agudas o más graves que las notas que normalmente se pueden incluir en las cinco líneas y cuatro espacios de un pentagrama. (Spearrit, 2001). Hasta el momento, en los ejemplos y ejercicios vistos en este curso, sólo se ha tomado en cuenta la línea adicional sobre la cual se escribe el Do central, pero se puede continuar utilizando líneas adicionales según el criterio del compositor, las notas que desee plasmar en la obra y la capacidad del instrumento para generar dichas notas.

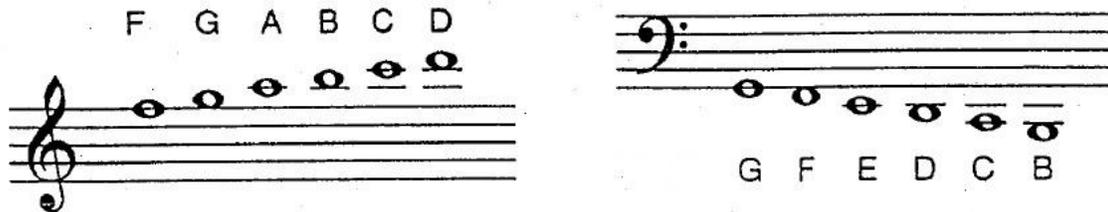


Ilustración 180. Notas en líneas adicionales. (Spearrit, 2001).

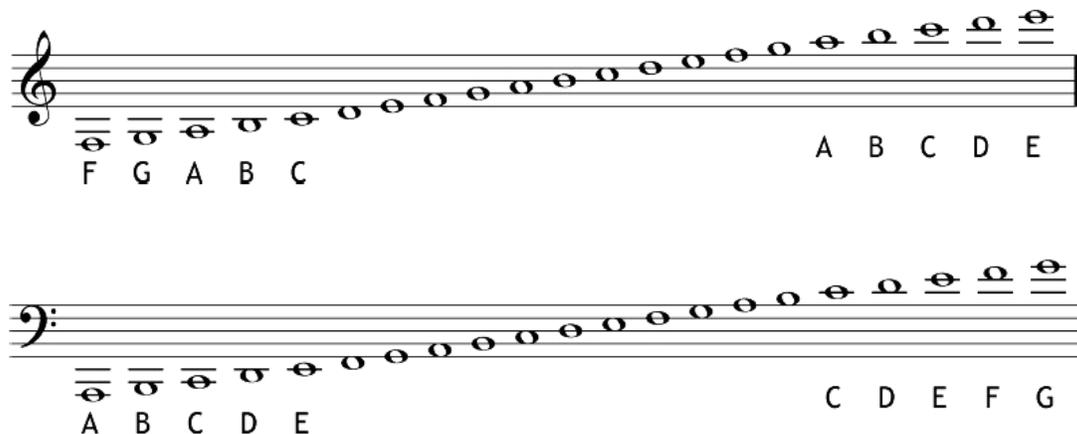


Ilustración 181. Notas en líneas adicionales en ambas claves. (The Fun Music Company, 2009).

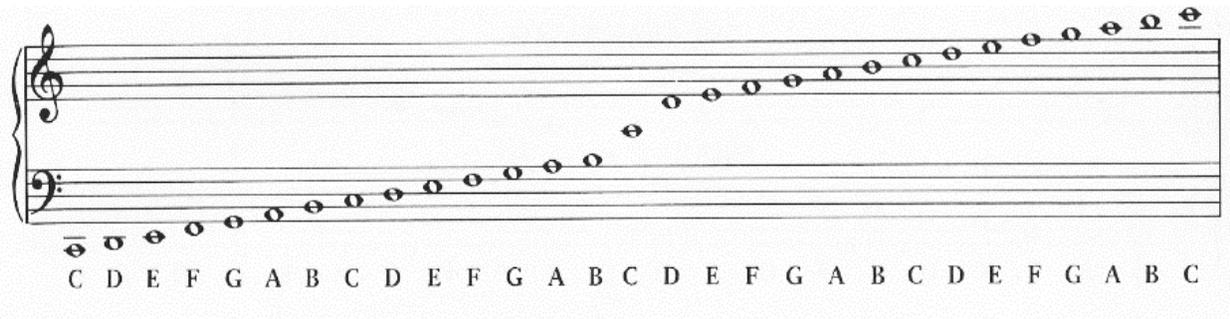


Ilustración 182. Notas en líneas adicionales en el gran pentagrama. (Feldstein, 1998).

Las líneas adicionales también pueden ser usadas para escribir en un pentagrama con determinada clave las notas que normalmente serían escritas en otro pentagrama con otra clave. (Spearrit, 2001). Ejemplo:

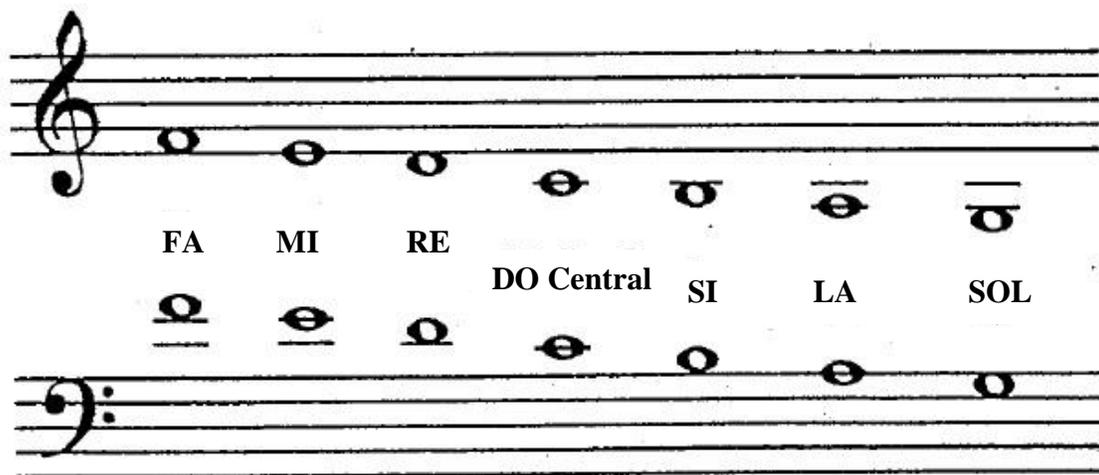


Ilustración 183. Equivalencias entre claves con líneas adicionales. (Spearrit, 2001).

### Ejercicios de Lectura de Notas con Líneas Adicionales en Clave de Sol

El propósito de los siguientes ejercicios en las distintas claves es que el(los) estudiante(s) junto con el maestro, nombren las notas a un ritmo constante indicado por el maestro, de manera que se pueda obtener una lectura fluida de notas sobre líneas adicionales.

## Líneas adicionales en clave de Sol

Samuel Jonatán Pinto C.

Three staves of musical notation in G-clef (treble clef) and 4/4 time. The first staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The second staff shows notes: G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. The third staff shows notes: G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7. The notes are placed on the lines of the staff, demonstrating how to read notes on additional lines.

Ilustración 184. Lectura de notas en líneas adicionales en clave de Sol. Fuente: propia del autor.

## Ejercicios de Lectura de Notas con Líneas Adicionales en Clave de Fa

### Líneas adicionales en clave de Fa

Samuel Jonatán Pinto C.

Three staves of musical notation in F-clef (bass clef) and 4/4 time. The first staff shows notes: F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4. The second staff shows notes: F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5. The third staff shows notes: F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6. The notes are placed on the lines of the staff, demonstrating how to read notes on additional lines.

Ilustración 185. Lectura de notas en líneas adicionales en clave de Fa. Fuente: propia del autor.

## Ejercicios de Lectura de Notas con Líneas Adicionales en Clave de Do en 3ra línea

### Líneas adicionales en clave de Do

Samuel Jonatán Pinto C.

The exercise consists of three staves in 3/4 time, all using a C-clef (3rd line). The first staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The second staff contains notes: C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6. The third staff contains notes: G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8.

Ilustración 186. Lectura de notas sobre líneas adicionales en clave de Do en 3ra línea. Fuente: propia del autor.

## Ejercicios de Lectura de Notas con Líneas Adicionales en El Gran Pentagrama

### Líneas adicionales en el Gran Pentagrama

Samuel Jonatán Pinto C.

The exercise consists of two systems of a grand staff (treble and bass clefs) in 4/4 time. The first system shows notes on the treble clef staff: C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. The bass clef staff contains notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The second system shows notes on the treble clef staff: C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8. The bass clef staff contains notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6.

Ilustración 187. Lectura de notas en líneas adicionales en el gran pentagrama. Fuente: propia del autor.

### Ubicación del Do Central e Identificación de octavas

El sistema de identificación de octavas mostrado en la siguiente figura es recomendado por la Sociedad Internacional Acústica y es usado también en el sistema Braille de notación musical. Cada octava de este sistema está enumerado, comenzando con A0 (La0), la nota más baja de un piano, y extendiéndose hasta un C8 (Do8), la nota más alta de un piano. (Benward, 2009).

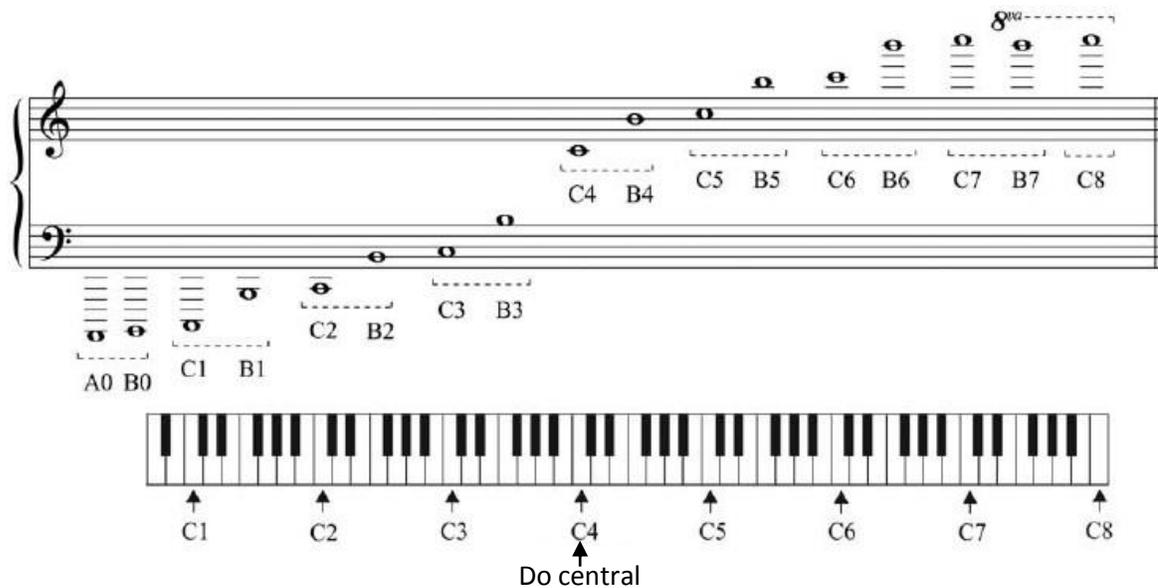


Ilustración 188. Identificación de octavas. (Benward, 2009).

## LECCIÓN 22

### Corcheas

La figura que vale la mitad de una negra, un cuarto de una blanca o un octavo de una redonda, se llama corchea. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014). Se dibuja de la misma manera que una negra pero se le agrega un corchete, así:

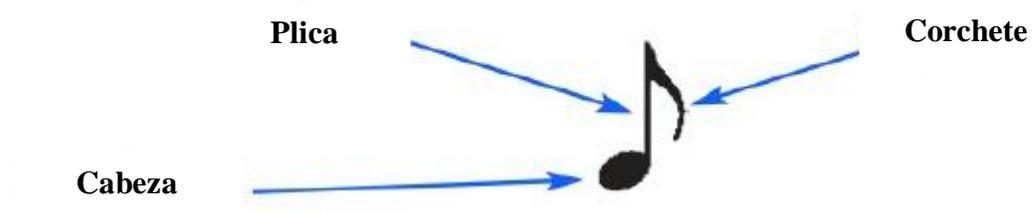


Ilustración 189. La Corchea. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).

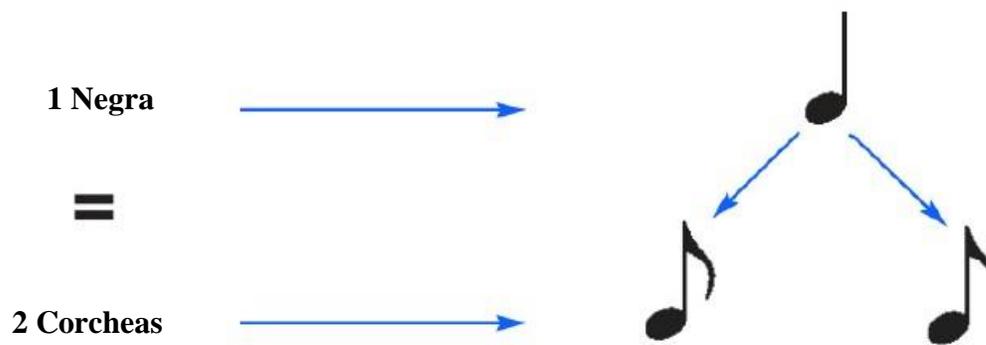


Ilustración 190. Valor de la corchea. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).

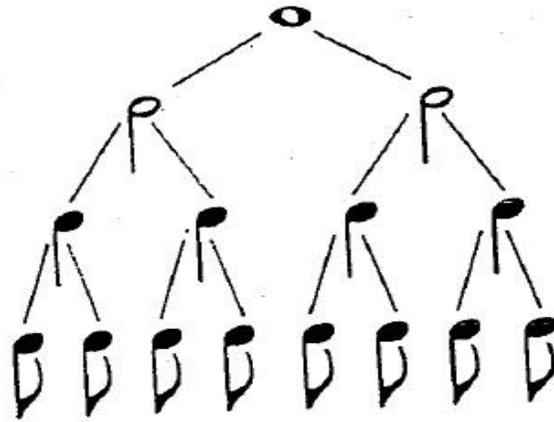


Ilustración 191. Valor de la corchea. (Spearrit, 2001).

#### Ejercicios con Corcheas en compases con denominador 4

Los siguientes ejercicios deben ser leídos por el(los) estudiante(s) junto con el maestro, a la velocidad indicada por el maestro. La forma de contar las corcheas se explicó en el tema de “subdivisiones” en la Lección 6, capítulo II. Luego se le debe indicar al estudiante, leerlo de manera individual para comprobar que ha comprendido el tema.

Ilustración 192. Lectura de Corcheas. (Hess, 1997).

### Ejercicios con corcheas y silencios de corcheas en compases con denominador 4

13

14

15

16

Ilustración 193. Lectura de corcheas y sus silencios. (Hess, 1997).

13

14

15

16

Ilustración 194. Lectura de corcheas y sus silencios. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).

**Ejercicios con blancas y negras con puntillo y corcheas.**

The exercise consists of 32 measures on a single staff in 4/4 time. The notes are primarily white (minims) and black (crotchets), with some dotted notes. The notes are often beamed together in groups of 2, 3, or 4. The exercise is divided into four groups of eight measures each.

Ilustración 195. Ejercicios con corcheas y figuras con puntillo. (Hess, 1997).

**Ejercicios con ligaduras utilizando blancas, negras y corcheas en compases con denominador 4**

The image displays a musical exercise sheet consisting of 24 numbered staves, arranged in six rows of four. Each staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The exercises are designed to practice rhythmic patterns using ties (ligaduras) with white, black, and eighth notes. The patterns vary across the staves, including sequences of eighth notes, quarter notes, and half notes, often with ties extending across bar lines. The exercises are numbered 1 through 24, with the first staff starting at measure 1 and the final staff ending at measure 24.

Ilustración 196. Ejercicios de figuras con ligaduras. (Hess, 1997).

## LECCIÓN 23

En los conceptos que se explicarán a continuación, se hablará de “escala” entendiendo que se podría decir también “tonalidad”, tomando como base el concepto de “tonalidad” presentado en la Lección 11 del capítulo 3 del presente curso, que dice: “Tonalidad también se le llama a un grupo de notas basado en una nota y escala particular que se convierte en el centro tonal de la música. (Steiner, 2009)”.

### Escalas Relativas

Cada escala mayor tiene una “relativa menor” con la cual comparten las mismas notas, pero la escala relativa menor inicia desde el sexto grado de la escala mayor. (Benward, 2009). Al utilizar las mismas notas, comparten la misma armadura. Las siguientes ilustraciones explican con mayor detalle las escalas relativas, tomando como ejemplo la escala de Do mayor y su escala relativa menor:

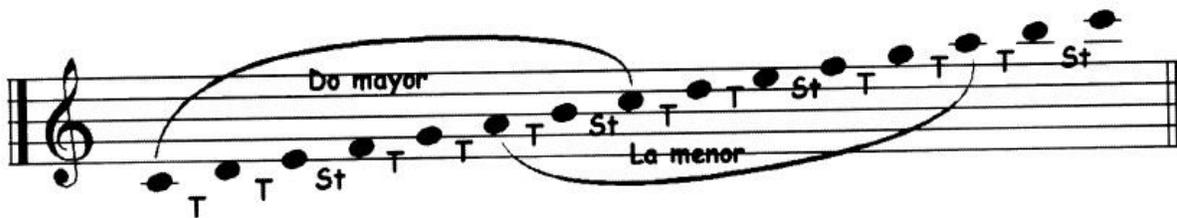


Ilustración 197. Escalas relativas. (Cheul Holas, 2010).

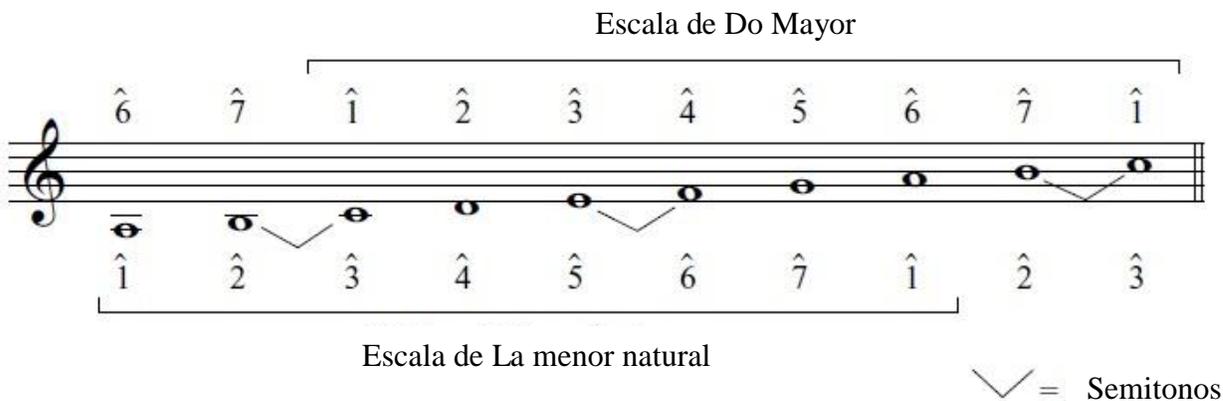


Ilustración 198. Escalas Relativas. (Benward, 2009).

Para encontrar la “relativa Mayor” de una escala menor (el mismo proceso anterior pero a la inversa), se procede a buscar el tercer grado de la escala menor. Esta nota es la fundamental o tónica de la escala relativa mayor (Benward, 2009). Ejemplo:

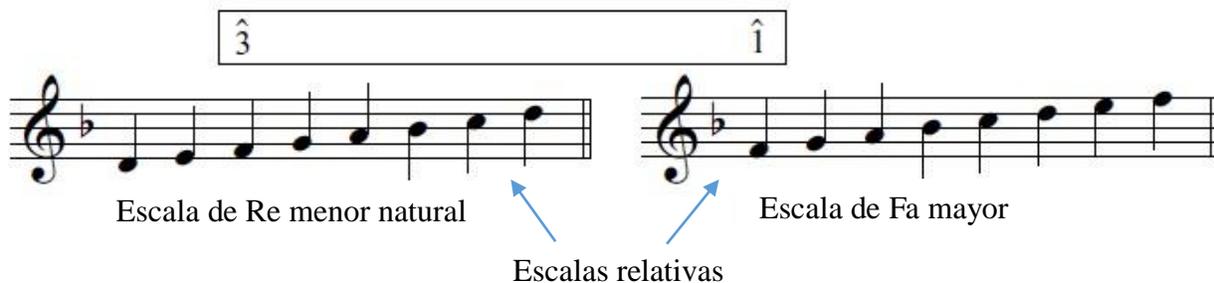


Ilustración 199. Escalas relativas partiendo desde la escala menor. (Benward, 2009).

Para saber rápidamente cuál es la relativa menor de cada escala mayor, es necesario bajar un tono y medio desde su fundamental o bien una tercera menor. (Cheul Holas, 2010).

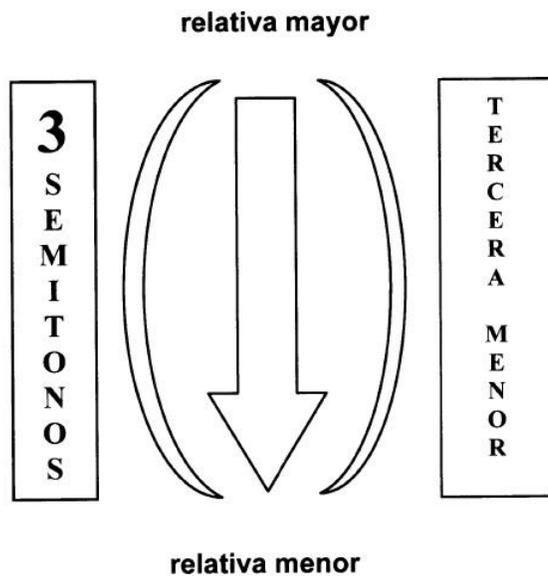


Ilustración 200. Resumen del proceso para encontrar una escala relativa menor. (Cheul Holas, 2010).

## Armaduras

Son los conjuntos de sostenidos o bemoles que aparecen al inicio de una pieza musical, entre la clave y la cifra de compás, para indicar la tonalidad de la obra. (Jones, 1974). Las notas afectadas por estas alteraciones, deben ser siempre interpretadas con el sostenido o bemol asignado, a menos que aparezca un becuadro que cancele el efecto de la alteración. La siguiente tabla muestra el número de sostenidos o bemoles para cada tonalidad mayor y su relativa menor, lo que más adelante se denominará “círculo de quintas”.

<b>Tonalidad</b>	<b>Sostenidos</b>	<b>Bemoles</b>
Do Mayor La menor	<b>0</b>	<b>0</b>
Sol Mayor Mi menor	<b>1#</b>	
Re Mayor Si menor	<b>2#</b>	
La Mayor Fa sostenido menor	<b>3#</b>	
Mi Mayor Do sostenido menor	<b>4#</b>	
Si Mayor Sol sostenido menor	<b>5#</b>	
Fa sostenido Mayor Re sostenido menor	<b>6#</b>	
Do sostenido Mayor La sostenido menor	<b>7#</b>	
Fa Mayor Re menor		<b>1b</b>
Si bemol Mayor Sol menor		<b>2b</b>
Mi bemol Mayor Do menor		<b>3b</b>
La bemol Mayor Fa menor		<b>4b</b>
Re bemol Mayor Si bemol menor		<b>5b</b>
Sol bemol Mayor Mi bemol menor		<b>6b</b>
Do bemol Mayor La bemol menor		<b>7b</b>

Ilustración 201. Armaduras de tonalidades relativas. (Cheul Holas, 2010).

## Escalas paralelas

Una escala mayor y una escala menor que comienzan en la misma tónica se dice que son “escalas paralelas”. El siguiente cuadro muestra algunos ejemplos de escalas mayores y sus escalas paralelas menores.

<b>Do Mayor</b>	<b>Do menor</b>
<b>Sol Mayor</b>	<b>Sol menor</b>
<b>Re Mayor</b>	<b>Re menor</b>

Ilustración 202. Escalas Paralelas. (Benward, 2009).

## Escalas Enarmónicas

Son aquellas escalas cuyos grados tienen distinto nombre e igual sonido. (Williams, 1981). Las escalas enarmónicas se dividen en escalas enarmónicas usadas y escalas enarmónicas teóricas. Las escalas enarmónicas usadas son las que tienen 5, 6 y 7 alteraciones. Las escalas enarmónicas teóricas son las que tienen 8, 9, 10, 11 y 12 alteraciones. (Williams, 1981).

Escala de <b>Do#</b> mayor	
enarmónica de la	
Escala de <b>Reb</b> mayor	

Ilustración 203. Escalas Enarmónicas. (Williams, 1981).

## Inversiones de Acordes

La inversión de un acorde ocurre cuando la raíz, tónica o fundamental, no es la nota más grave de los sonidos que integran un acorde. (Benward, 2009). El principio fundamental para la inversión de acordes, se describe en la siguiente figura:

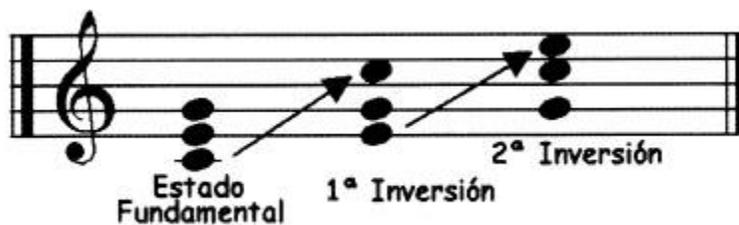


Ilustración 204. Inversión de una tríada. (Cheul Holas, 2010).

Se dice que un acorde está en *posición fundamental* si su tónica es la nota más grave, no importando la posición de la 3ra y la 5ta del acorde. Ejemplos:

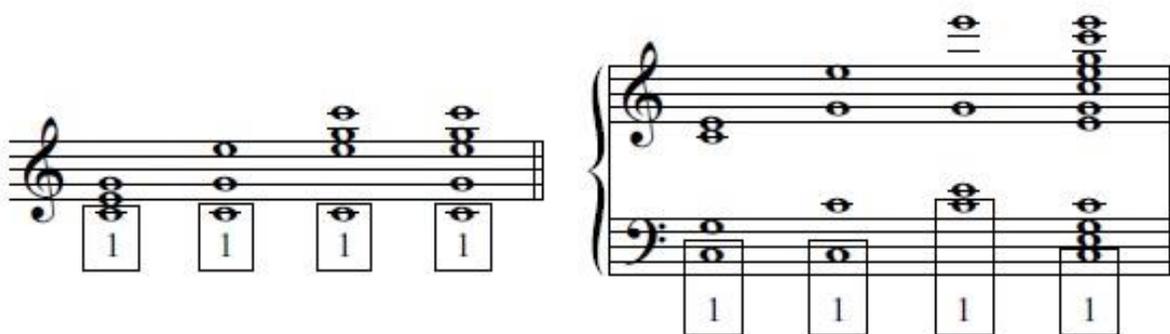


Ilustración 205. Tríada en posición fundamental. (Benward, 2009).

Se dice que un acorde está en *primera inversión* si su 3ra es la nota más grave, no importando la posición de la tónica y la 5ta del acorde. Ejemplos:

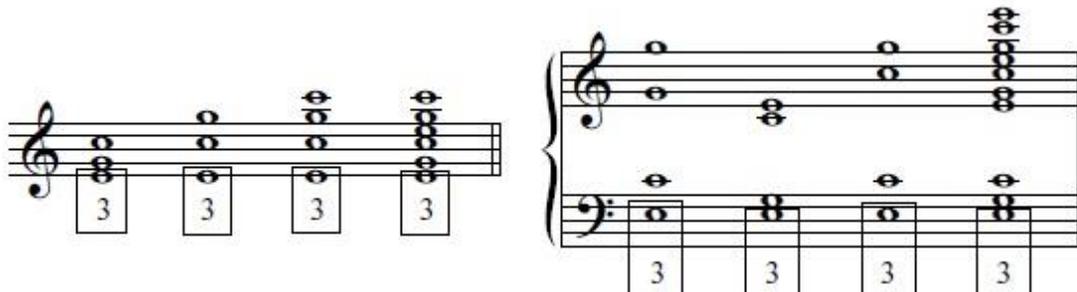


Ilustración 206. Tríada en primera inversión. (Benward, 2009).

Se dice que un acorde está en *segunda inversión* si su 5ta es la nota más grave, no importando la posición de la tónica y la 3ra del acorde. Ejemplos:

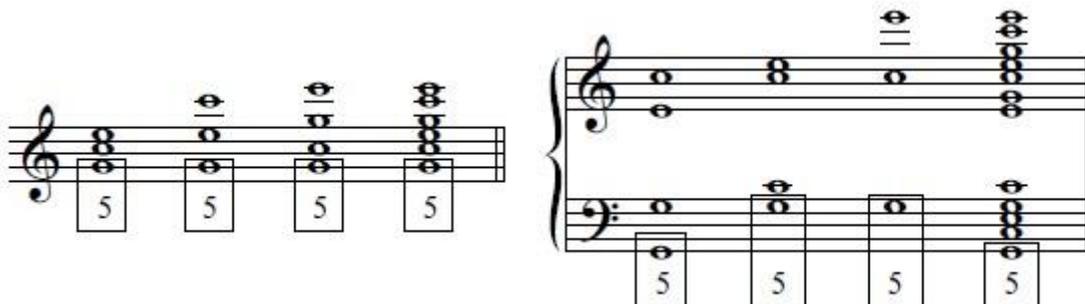


Ilustración 207. Tríada en segunda inversión. (Benward, 2009).

## Arpeggio

Es el nombre dado a las notas de un acorde, tocadas de forma secuencial, una después de la otra. El arpeggio puede repetir notas del acorde en la misma altura o en octavas diferentes; también puede tener una dirección ascendente, descendente o ambas. (The Fun Music Company, 2009). Ejemplo:

Tríada en posición

Fundamental:



Arpeggio:

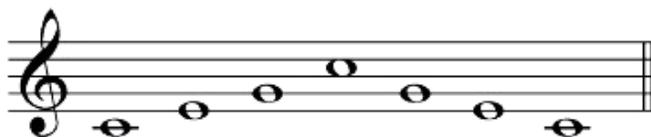


Ilustración 208. Arpeggio. (The Fun Music Company, 2009).

## LECCIÓN 24

**Reconocimiento de los grados 1-6 de la escala Mayor vs. Grados 1-6 de la escala menor natural**

El objetivo de este ejercicio es ayudar al estudiante a reconocer los primeros seis grados de la escala mayor y de la escala menor natural. Se sugiere al maestro que se interprete compás por compás y que se indique al alumno que apunte en su cuaderno o responda inmediatamente qué grados son y si son de la escala mayor o menor. Cada compás presenta cuatro de los primeros seis grados de la escala, entre los cuales se incluye siempre el tercer grado, que es el que define el tipo de la escala. También cada compás estará en una tonalidad nueva y el maestro debe indicar cuál es el nuevo “1”, tocando *solamente* el primer grado de la nueva tonalidad.

## Ejercicio Melódico No.11

Samuel Jonatán Pinto C.

The musical score consists of six staves, each containing four measures of music. The key signature changes at the beginning of each measure. The notes in each measure represent the first four degrees of the scale for that key signature.

- Staff 1: C major (C, D, E, F)
- Staff 2: D major (D, E, F, G)
- Staff 3: E major (E, F, G, A)
- Staff 4: F major (F, G, A, B)
- Staff 5: G major (G, A, B, C)
- Staff 6: A major (A, B, C, D)

Ilustración 209. Ejercicio melódico No.11. Fuente: propia del autor.

### Dictados Rítmicos con negras con puntillo, corcheas y sus respectivos silencios

Se sugiere que el maestro o facilitador del curso interprete las siguientes figuras rítmicas en un instrumento en el cual se aprecie claramente la duración de los sonidos. También puede realizar el dictado produciendo los sonidos con su voz. De cualquier manera se debe tener el cuidado de respetar las duraciones exactas de cada figura musical. El maestro debe elegir si realiza los dictados compás por compás o en grupos de 2 o 4 compases.

The image displays a rhythmic dictation exercise in 4/4 time, consisting of 32 numbered measures. The notation includes dotted half notes, eighth notes, and rests. The measures are arranged in eight rows of four measures each. The first measure (1) starts with a 4/4 time signature. The exercise involves identifying and reproducing the rhythmic patterns of the notes and rests in each measure.

Ilustración 210. Dictado rítmico de negras con puntillo y corcheas. (Hess, 1997).

**Reconocimiento de intervallos armónicos de 2da mayor y menor; 3ra mayor y menor; 4ta justa, 4ta aumentada, 5ta justa, 6ta menor y 6ta mayor.**

Se presentan los siguientes intervallos armónicos con el objetivo de ayudar al estudiante a reconocer los intervallos armónicos de 2da mayor y 2da menor; 3ra mayor y 3ra menor; 4ta justa y 4ta aumentada; 5ta justa; 6ta menor y 6ta mayor. Se sugiere al maestro que se interprete el ejercicio compás por compás y que se indique al alumno que apunte en su cuaderno o responda inmediatamente qué tipo de intervalo es.

## Ejercicio Armónico No.9

Samuel Jonatán Pinto C.

The musical score for 'Ejercicio Armónico No.9' is written in 4/4 time and consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The music is composed of chords and intervals. The second staff is marked with a '5' above the first measure. The third staff is marked with a '9' above the first measure. The fourth staff is marked with a '13' above the first measure. The score concludes with a double bar line.

Ilustración 211. Ejercicio armónico No.9. Fuente: propia del autor.

## EVALUACIÓN No. 6

Nombre del Estudiante: \_\_\_\_\_ Fecha: \_\_\_\_\_

Nombra las siguientes notas:

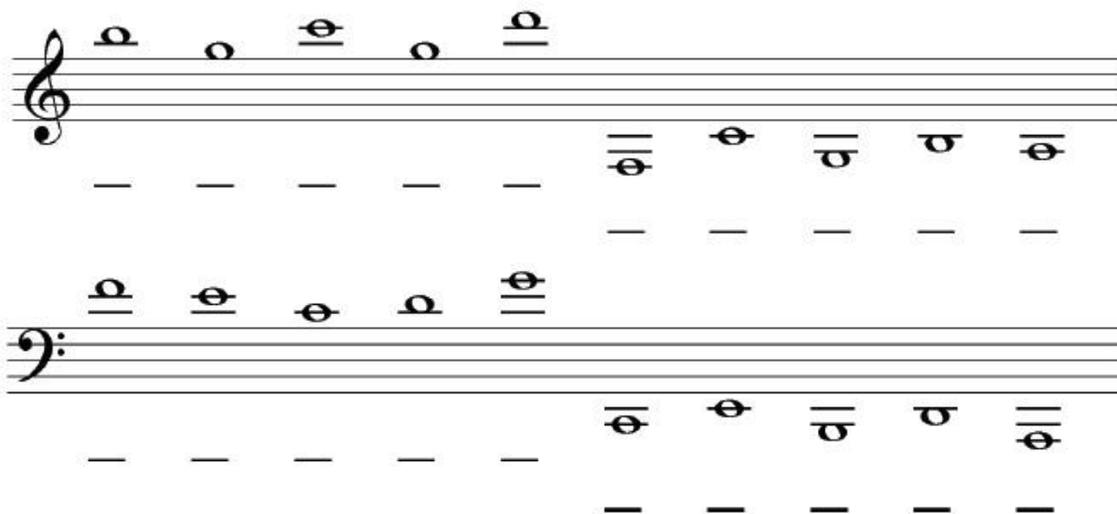


Ilustración 212. Reconocimiento de notas en líneas adicionales. (The Fun Music Company, 2009).

En el siguiente pentagrama, dibuja la cantidad de notas indicadas en diferentes posiciones:



5- Do      4 – Mi      4 – La      4- Si      4 – Sol      4 – Fa      4 - Re

Ilustración 213. Escritura de notas en diferentes posiciones o alturas. (Feldstein, 1998).

Escribe la figura equivalente a la suma de las figuras mostradas, tal como en el ejemplo dado:

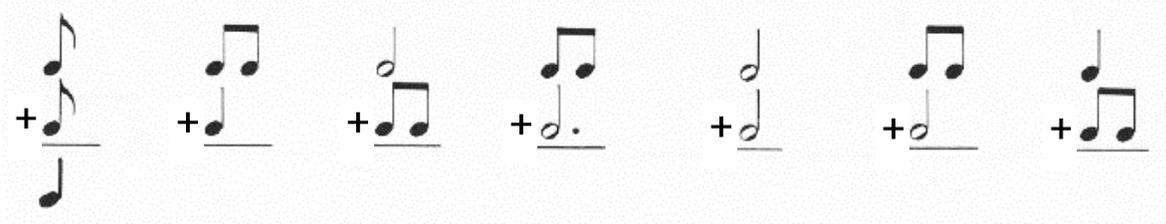


Ilustración 214. Suma de figuras. (Feldstein, 1998).

¿Cuántas corcheas contiene una redonda?

¿Cuántas corcheas contiene una negra con puntillo?

En los siguientes pentagramas escribe un ejemplo de escalas relativas:

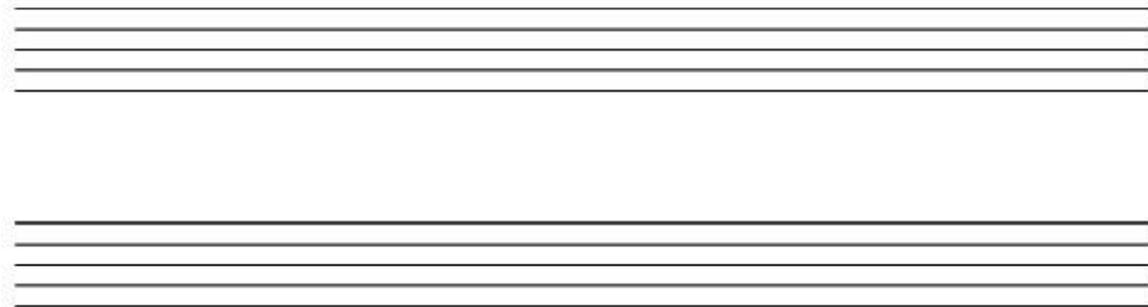


Ilustración 215. Pentagramas en blanco para escribir escalas relativas. Fuente: propia del autor

En los siguientes pentagramas escribe un ejemplo de escalas paralelas:

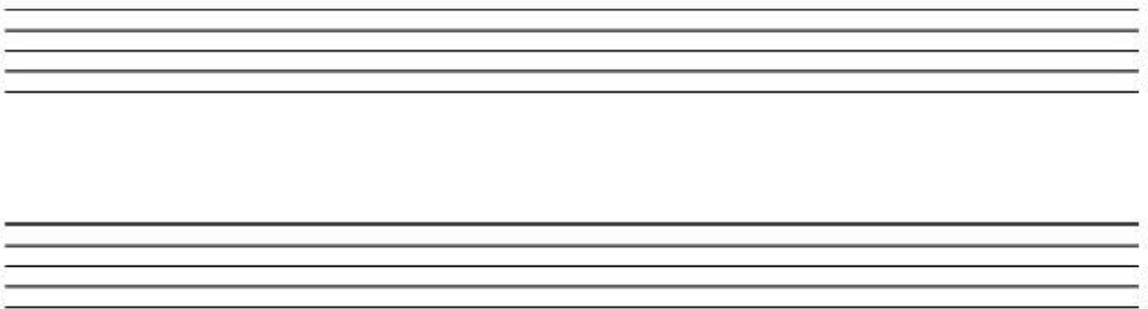


Ilustración 216. Pentagramas en blanco para escribir escalas paralelas. Fuente: Propia del autor

En los siguientes pentagramas escribe un ejemplo de escalas enarmónicas:



Ilustración 217. Pentagramas en blanco para escribir escalas enarmónicas. Fuente: Propia del autor

En el siguiente pentagrama, escribe un arpeggio utilizando redondas:

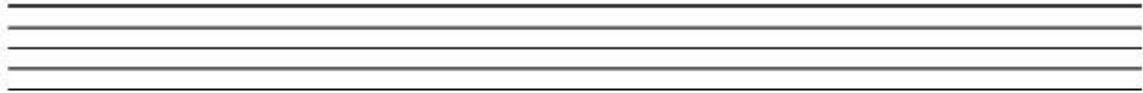


Ilustración 218. Pentagrama en blanco para escribir un arpeggio. Fuente: Propia del autor

### XIII. CAPÍTULO SIETE

#### OBJETIVOS

Instruir al estudiante en los siguientes temas por elemento de estudio:

<b>Lectura Melódica Lección 25</b>	<b>Lectura Rítmica Lección 26</b>	<b>Armonía Lección 27</b>	<b>Entrenamiento Auditivo Lección 28</b>
Relación que guardan las claves entre sí	Indicaciones de Tempo	Orden de sostenidos y bemoles	Reconocimiento de los grados 1-7 de la escala Mayor vs. Grados 1-7 de la escala menor natural Dictados rítmicos utilizando corcheas y sus silencios
	Articulaciones	Círculo de Quintas	Reconocimiento de intervalos armónicos de 2da mayor y menor; 3ra mayor y menor; 4ta justa. 4ta aumentada, 5ta justa, 6ta menor, 6ta mayor, 7ma menor y 7ma mayor
	Síncopa	Tonalidades necesarias en la teoría, poco funcionales en la práctica	Reconocimiento de los distintos tipos de escala menor
Ejercicios de lectura de notas con cambios de claves	Ejercicios con blancas, negras, corcheas y sus silencios utilizando la síncopa	Tétradas – Acordes de Séptima	Dictados rítmicos en compases con denominador 8
		Tétradas derivadas del modo mayor	
	Ejercicios con blancas, negras, corcheas y sus silencios en compases con denominador 8		Reconocimiento de Acordes Mayores y Acordes menores

Tabla 10. Objetivos Capítulo siete. Fuente: propia del autor.

## LECCIÓN 25

### Relación que guardan las claves entre sí

El objetivo de las claves es mantener los sonidos de las voces e instrumentos dentro de la extensión del pentagrama, evitando el empleo de demasiadas líneas adicionales. (Williams, 1981). Ejemplo de la utilidad y funcionalidad de las claves:



Ilustración 219. Utilidad de las claves. (Williams, 1981).

Para comprender las diferentes posiciones de las notas en el pentagrama según la clave y su utilidad según el registro para el cual se escribe, se presenta la siguiente figura:

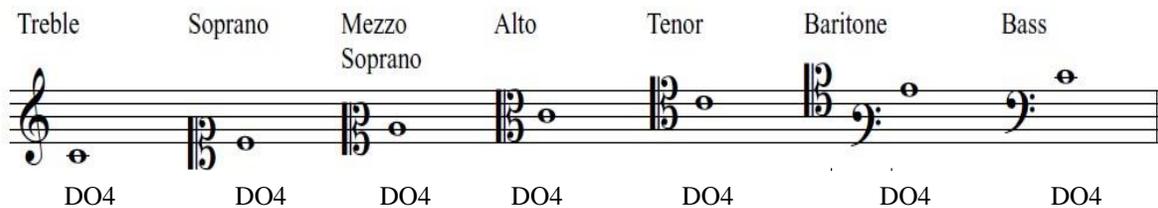


Ilustración 220. Distintas claves, su utilidad y función. (Benward, 2009).

### Ejercicios de lectura de notas con cambios de claves

El siguiente ejercicio debe ser leído con el objetivo de reconocer las notas en el pentagrama con sus diferentes claves, sin tomar en cuenta el valor de las figuras musicales. Se sugiere leer todas las notas como si fueran negras a la velocidad indicada por el maestro.

The image displays a musical exercise consisting of seven staves. The first three staves are in treble clef, and the last four staves are in bass clef. The exercise is divided into two sections, A and B, marked with boxes. Section A is the first three staves, and Section B is the last four staves. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes key changes indicated by double bar lines with repeat signs. The exercise is designed to help students recognize notes on the staff regardless of the clef or the value of the notes.

Ilustración 222. Lectura de notas con cambios de clave. (Rifo, 1993).

## LECCIÓN 26

### Indicaciones de Tempo

“Tempo” es una palabra italiana que viene del latín “tempus” que significa: tiempo. En música, para referirse a la velocidad de interpretación de una obra, se utiliza la palabra “Tempo”. Para entender las indicaciones de Tempo, se utilizan ciertos términos en italiano que tienen que ver con un rango de velocidades metronómicas dentro del cual, el intérprete o director de la obra señala la velocidad exacta a utilizar. (Harnum, 2001).

Estas son las indicaciones de tempo más comunes, desde la más lenta hasta la más rápida:

Indicación de Tempo	Velocidad del Metrónomo (BPM)
<b>Largo</b>	40-60
<b>Larghetto</b>	60-66
<b>Adagio</b>	66-76
<b>Andante</b>	76-108
<b>Moderato</b>	108-120
<b>Allegro</b>	120-168
<b>Presto</b>	168-200
<b>Prestissimo</b>	200-208

Ilustración 223. Indicaciones de tempo. (Harnum, 2001).

## Articulaciones

“Articulación” es una manera elegante de decir “duración, volumen, ataque o arcada de una nota”. Dependiendo del instrumento, existen muchas maneras de variar o cambiar la duración o el volumen de una nota, sin afectar su figuración. Por ejemplo, con los instrumentos de viento se utiliza la respiración y la lengua; con los instrumentos de cuerda frotada, se utiliza el arco; con el piano, la articulación es controlada por el tiempo que sean dejadas presionadas las teclas y la fuerza con la que se toquen. (Harnum, 2001).

Los distintos tipos de articulación se indican por medio de símbolos que aparecen arriba o debajo de las notas. También se puede indicar cierto tipo de articulación para un conjunto de notas simplemente escribiendo el término utilizado para la articulación debajo de las notas que se desea afectar.

<u>Articulación (Símbolo)</u>	<u>Significado</u>
<b>Acento</b> : (>, ^)	Mayor énfasis a la nota
<b>legato</b> (—)	Tocar la nota con su valor total
<b>staccato</b> (.)	Notas cortas y separadas
<b>Staccatissimo</b> ▲ ▼	Muy picado, se quita a la nota 3 cuartas partes de su duración



Ilustración 224. Articulaciones. (Harnum, 2001).

## Síncopa

Es el resultado de acentuar los tiempos débiles de un compás o las partes débiles de un tiempo. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014). Por lo general, se logra producir la síncopa, al ubicar una figura de corta duración, seguida de una figura de larga duración y así sucesivamente. Ejemplo:

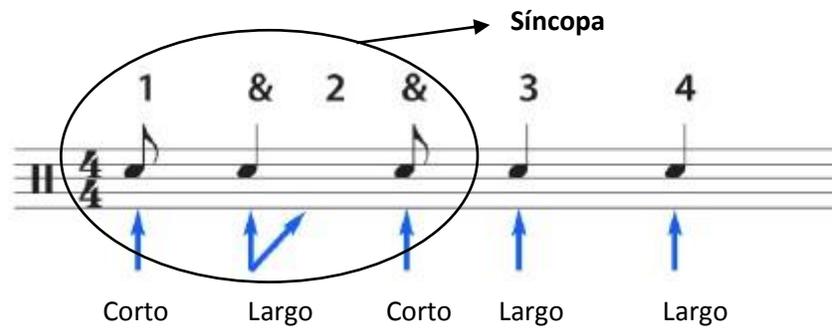


Ilustración 225. Síncopa. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).

También puede producirse síncopa ubicando silencios en los tiempos fuertes de un compás y figuras en los tiempos débiles.

### Ejercicios con blancas, negras, corcheas y sus silencios utilizando la síncopa

Se sugiere que el maestro o facilitador del curso interprete las siguientes figuras rítmicas en un instrumento en el cual se aprecie claramente la duración de los sonidos. También puede leer el ejercicio produciendo los sonidos con su voz. De cualquier manera se debe tener el cuidado de respetar las duraciones exactas de cada figura musical. Luego el alumno debe intentar leer los ejercicios de la misma manera mostrada por el maestro. Para iniciar, se puede decidir leer los ejercicios en grupos de 4 u 8 compases sin parar.



Ilustración 226. Ritmos Síncopados. (Hess, 1997).

### Ejercicios con blancas, negras, corcheas y sus silencios en compases con denominador 8

Hasta este momento, por razones de aprendizaje, se ha incluido varios tipos de ejercicios rítmicos, melódicos y armónicos, todos con denominador 4. El propósito del siguiente ejercicio es comenzar a conocer los compases con denominador 8 y el efecto duplicador que este número tiene en el valor de todas las figuras musicales comparado con los valores de las figuras en los compases con denominador 4. Para cualquier duda relacionada a este cambio de denominadores, la lección No. 6 explica detalladamente este concepto. Por razones de estudio, el siguiente ejercicio incluye sólo negras con puntillo, corcheas y sus silencios.

The illustration shows a musical exercise in 6/8 time signature, consisting of 25 numbered measures. The exercise is written on a single staff with a treble clef and a 6/8 time signature. The notes and rests are as follows:

- Measure 1: Dotted eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Measure 2: Rest.
- Measure 3: Dotted eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Measure 4: Dotted eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Measure 5: Dotted eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Measure 6: Dotted eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Measure 7: Rest, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Measure 8: Dotted eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Measure 9: Dotted eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Measure 10: Dotted eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Measure 11: Dotted eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Measure 12: Dotted eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Measure 13: Dotted eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Measure 14: Dotted eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Measure 15: Dotted eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Measure 16: Dotted eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Measure 17: Dotted eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Measure 18: Dotted eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Measure 19: Dotted eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Measure 20: Dotted eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Measure 21: Dotted eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Measure 22: Dotted eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Measure 23: Dotted eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Measure 24: Dotted eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.
- Measure 25: Dotted eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note, eighth note.

Ilustración 227. Lectura en 6/8. (Hess, 1997).

## LECCIÓN 27

### Orden de sostenidos y bemoles

Los patrones de tonos y semitonos para las escalas mayores y menores deben ser construidos sobre cada una de las doce posibles notas de la escala cromática. Para cumplir con las distancias que deben existir entre las notas, se deben utilizar las alteraciones necesarias, es decir, los sostenidos o bemoles. Estas alteraciones no deben mezclarse en una misma escala. (Cheul Holas, 2010). Como se ha visto en la lección 23, al conjunto de alteraciones necesarias para cada construir cada escala o tonalidad, se le llama “Armadura”. La siguiente figura muestra las diferentes armaduras que existen para cada una de las 12 escalas mayores y sus 12 escalas relativas menores, iniciando con las escalas con menos alteraciones, hasta llegar a las escalas con mayor número de alteraciones. Primero las tonalidades con sostenidos y luego las tonalidades con bemoles.

	1	2	3	4	5	6	7
C	G	D	A	E	B	F#	C#
a	e	b	f#	c#	g#	d#	a#

	1	2	3	4	5	6	7
C	F	Bb	Eb	Ab	Db	Gb	Cb
a	d	g	c	f	bb	eb	ab

Ilustración 228. Orden de los sostenidos y de los bemoles. (Jones, 1974).

## Círculo de Quintas

Para poder realizar el proceso de memorización del orden de los sostenidos y bemoles de una manera más efectiva, se ha creado la imagen del “Círculo de Quintas”. (Jones, 1974). Si se analizan los intervalos que separan a cada tonalidad, son intervalos de quintas. (Cheul Holas, 2010). En el caso de los sostenidos son quintas ascendentes y en el caso de los bemoles son quintas descendentes. También las alteraciones de cada tonalidad obedecen a un orden de intervalos de quintas ascendentes en el caso de los sostenidos y quintas descendentes en el caso de los bemoles. Por esta razón, la siguiente ilustración es sumamente conocida y utilizada para aprender los principios que rigen a la música tonal. (Benward, 2009).

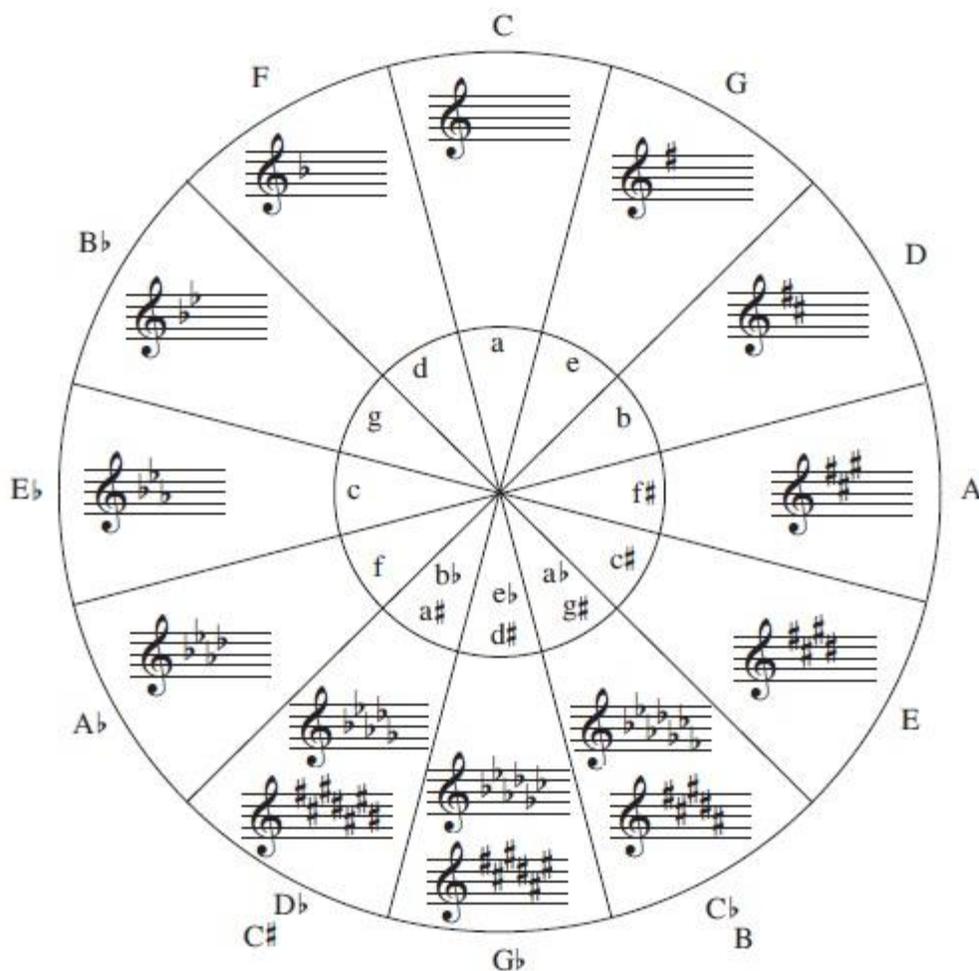


Ilustración 229. Círculo de Quintas. (Benward, 2009).

### Tonalidades necesarias en la teoría, poco funcionales en la práctica

En la teoría es necesario saber que cada una de las siete notas de la escala diatónica puede estar en tres estados: natural, con sostenido o con bemol. Por ejemplo se puede decir: Re natural, Re bemol o Re sostenido. Pero en la práctica, eso no quiere decir que sea igual de funcional decir que una obra está en tonalidad de “Mi bemol mayor” o decir que está en tonalidad de “Re sostenido Mayor”. La siguiente tabla explica en detalle, por qué algunos nombres de tonalidades son evitados, aunque en teoría pueden existir y se pueden utilizar en ciertas ocasiones en la práctica, regularmente son omitidas y se utilizan los nombres que más convengan por su funcionalidad y menor número de alteraciones. En ciertos tratados de armonía, a estas tonalidades se les llama “inexistentes”. (Cheul Holas, 2010).

Do bemol Mayor	No se utiliza porque Si Mayor posee menos accidentes (ver capítulo “ <b>Tonalidades con Bemoles</b> ”)
Do Mayor	No tiene accidentes
Do sostenido Mayor	No se utiliza porque Re bemol Mayor posee menos accidentes (ver capítulo “ <b>Tonalidades con Sostenidos</b> ”)
Re bemol Mayor	Cinco bemoles
Re Mayor	Dos sostenidos
¿Re sostenido Mayor?	<b>No se utiliza, más fácil es Mi bemol Mayor</b>
Mi bemol Mayor	Tres bemoles
Mi Mayor	Cuatro sostenidos
¿Mi sostenido Mayor?	<b>No se utiliza, más fácil es Fa Mayor</b>
¿Fa bemol Mayor?	<b>No se utiliza, más fácil es Mi Mayor</b>
Fa Mayor	Un bemol
Fa sostenido Mayor	Seis sostenidos
Sol bemol Mayor	Seis bemoles
Sol Mayor	Un sostenido
¿Sol sostenido Mayor?	<b>No se utiliza, más fácil es La bemol Mayor</b>
La bemol Mayor	Cuatro bemoles
La Mayor	Tres sostenidos
¿La sostenido Mayor?	<b>No se utiliza, más fácil es Si bemol Mayor</b>
Si bemol Mayor	Dos bemoles
Si Mayor	Cinco sostenidos
¿Si sostenido Mayor?	<b>No se utiliza, más fácil es Do Mayor</b>

Ilustración 230. Tonalidades inexistentes. (Cheul Holas, 2010).

### Tétradas o Cuatríadas – Acordes de Séptima

Cuando se superpone un intervalo de tercera sobre una tríada, se obtiene una tétrada, es decir un acorde de cuatro sonidos (Lárez, 2010). La última nota de una tétrada constituida por terceras superpuestas, estando el acorde en posición fundamental, forma un intervalo de 7ª con la tónica del acorde, por esta razón a estos acordes se les llama “Acordes de séptima”. La séptima puede ser mayor o menor (Cheul Holas, 2010). Para indicar estos acordes en el cifrado americano o popular, se agrega un “Maj7” o un “M7” si la séptima es mayor y sólo el número “7” si la séptima es menor, de la siguiente manera:

Séptimas Mayores	maj 7    ó M7    ó $\Delta$
Séptimas menores	7

Ilustración 231. Cifrado de Séptimas. (Cheul Holas, 2010).

Existe una amplia gama de acordes de séptima, dependiendo el nombre de la tríada y el tipo de intervalo de 7ª. Pueden crearse combinaciones de acordes menores con 7ª menor (m7), acordes menores con séptima mayor (mM7), acordes mayores con séptima menor (7), acordes mayores con séptima mayor (Maj7), acordes disminuidos con séptima menor (m7<sup>b5</sup>) y otras combinaciones bajo el mismo principio. En esta lección el enfoque será estudiar los acordes de séptima que se forman sobre la escala mayor.

### Tétradas derivadas del modo mayor

Si se agrega una nota en intervalo de tercera sobre la quinta de cada una de las tríadas del modo mayor (Cheul Holas, 2010), se forman los siguientes acordes:

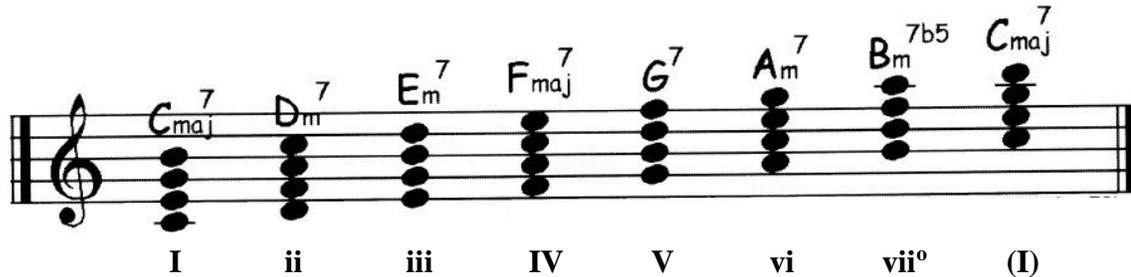


Ilustración 232. Acordes de séptima sobre el modo mayor. (Cheul Holas, 2010).

El acorde de séptima más utilizado en la armonía tradicional es el acorde de séptima de dominante, el cual se forma naturalmente a partir del quinto grado, en el cual resulta un acorde mayor con séptima menor. Entre la 3<sup>a</sup> de este acorde la 7<sup>a</sup> se forma un intervalo de quinta disminuida o cuarta aumentada (tritono). Este intervalo convierte a la séptima de dominante en un acorde disonante que generalmente debe ser resuelto en un intervalo consonante, que por lo general conduce al primer grado de la tonalidad (V7-I). (Lárez, 2010).

## LECCIÓN 28

**Reconocimiento de los grados 1-7 de la escala Mayor vs. Grados 1-7 de la escala menor natural**

El objetivo de este ejercicio es ayudar al estudiante a reconocer todos los siete grados de la escala mayor y de la escala menor natural. Se sugiere al maestro que se interprete compás por compás y que se indique al alumno que apunte en su cuaderno o responda inmediatamente qué grados son y si son de la escala mayor o menor. Cada compás presenta cuatro de los siete grados de la escala, entre los cuales se incluye siempre el tercer grado y la tónica. También cada compás estará en una tonalidad nueva y el maestro debe indicar cuál es el nuevo “1”, tocando solamente el primer grado.

## Ejercicio Melódico No.12

Samuel Jonatán Pinto C.

Ilustración 233. Ejercicio Melódico No.12. Fuente: propia del autor.

### Dictados Rítmicos utilizando corcheas y silencios de corcheas

Se sugiere que el maestro o facilitador del curso interprete las siguientes figuras rítmicas en un instrumento en el cual se aprecie claramente la duración de los sonidos. También puede realizar el dictado produciendo los sonidos con su voz. De cualquier manera se debe tener el cuidado de respetar las duraciones exactas de cada figura musical. El maestro debe elegir si realiza los dictados compás por compás o en grupos de 2 o 4 compases.

The image displays a series of 19 musical staves, numbered 2 through 20, illustrating rhythmic dictation exercises. Each staff is written in 4/4 time and contains a sequence of rhythmic patterns using eighth notes and eighth rests. The exercises are organized into five groups of four staves each:

- Group 1: Staves 2, 3, 4, 5
- Group 2: Staves 6, 7, 8, 9
- Group 3: Staves 10, 11, 12, 13
- Group 4: Staves 14, 15, 16, 17
- Group 5: Staves 18, 19, 20

The patterns consist of various combinations of eighth notes and eighth rests, such as quarter notes, eighth notes, and eighth rests, often grouped together to form specific rhythmic figures.

Ilustración 234. Dictado rítmico de corcheas y sus silencios. (Hess, 1997).

**Reconocimiento de intervalos armónicos de 2da mayor y menor; 3ra mayor y menor; 4ta justa. 4ta aumentada, 5ta justa, 6ta menor, 6ta mayor, 7ma menor y 7ma mayor**

Se presentan los siguientes intervalos armónicos con el objetivo de ayudar al estudiante a reconocer los intervalos armónicos de 2da mayor y 2da menor; 3ra mayor y 3ra menor; 4ta justa y 4ta aumentada; 5ta justa; 6ta menor y 6ta mayor; 7ma menor y 7ma mayor. Se sugiere al maestro que se interprete el ejercicio compás por compás y que se indique al alumno que apunte en su cuaderno o responda inmediatamente qué tipo de intervalo es.

## Ejercicio Armónico No.10

Samuel Jonatán Pinto C.

The musical score consists of four staves of chords in 4/4 time. The first staff starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The second staff begins with a measure number '5'. The third staff begins with a measure number '9'. The fourth staff begins with a measure number '13'. The chords are: Staff 1: C4-E4, G4-B4, C5-E5, G5-B5; Staff 2: B3-D4, F#4-A4, B4-D5, F#5-A5; Staff 3: G#4-B4, D5-F#5, G#5-B5, A5-C6; Staff 4: F#4-A4, B4-D5, F#5-A5, G#5-B5.

Ilustración 235. Ejercicio armónico No.10. Fuente: propia del autor.

### Reconocimiento de los distintos tipos de escala menor

Como se mostró en la lección No.15 de este curso, existe la escala menor natural, armónica y melódica. El siguiente ejercicio está diseñado para que el estudiante pueda aprender a reconocer estos tres tipos de escala menor. Se sugiere al maestro que se interprete compás por compás y que se indique al alumno que apunte en su cuaderno o responda inmediatamente qué tipo de escala menor es. Cada compás presenta cuatro de los siete grados de la escala, entre los cuales se incluyen siempre el sexto y séptimo grado, que son los grados que definen el tipo de escala menor. También cada compás estará en una tonalidad nueva y el maestro debe indicar cuál es el nuevo “1”, tocando *solamente* el primer grado.

## Ejercicio Melódico No.13

Samuel Jonatán Pinto C.

The musical score consists of six staves of music in 4/4 time. Each staff contains four measures of music, with measure numbers 4, 7, 10, 13, and 15 indicated at the start of their respective staves. The key signature changes in each measure, and the music features various intervals and accidentals.

Ilustración 236. Ejercicio melódico No.13. Fuente: propia del autor.

### Dictados rítmicos en compases con denominador 8

Se sugiere que el maestro o facilitador del curso interprete las siguientes figuras rítmicas en un instrumento en el cual se aprecie claramente la duración de los sonidos. También puede realizar el dictado produciendo los sonidos con su voz. De cualquier manera se debe tener el cuidado de respetar las duraciones exactas de cada figura musical. El maestro debe elegir si realiza los dictados compás por compás o en grupos de 2 o 4 compases.



Ilustración 237. Dictado rítmico en 6/8. (Hess, 1997).

### Reconocimiento de Acordes Mayores y Acordes menores

Se presentan los siguientes acordes mayores y menores con el objetivo de ayudar al estudiante a reconocer la cualidad o tipo del acorde (mayor o menor), no el nombre específico del acorde. Se presenta cualquiera de los 12 acordes mayores y cualquiera de los 12 acordes menores, con un orden aleatorio, en su posición fundamental. Se sugiere al maestro que se interprete el ejercicio compás por compás y que se indique al alumno que apunte en su cuaderno o responda inmediatamente qué tipo de acordes contiene cada compás. Debido a que se han utilizado dos acordes por compás para el siguiente ejercicio, las combinaciones posibles son: mayor-menor, menor-mayor, mayor-mayor o menor-menor.

## Ejercicio Armónico No.11

Samuel Jonatán Pinto C.

The musical score consists of four staves of music in 4/4 time, each containing two chords per measure. The chords are as follows:

- Staff 1: Measure 1: C major, G major; Measure 2: F major, C major; Measure 3: F major, C major; Measure 4: C major, G major; Measure 5: C major, G major.
- Staff 2: Measure 1: C major, G major; Measure 2: F major, C major; Measure 3: F major, C major; Measure 4: C major, G major; Measure 5: C major, G major.
- Staff 3: Measure 1: C major, G major; Measure 2: F major, C major; Measure 3: F major, C major; Measure 4: C major, G major; Measure 5: C major, G major.
- Staff 4: Measure 1: C major, G major; Measure 2: F major, C major; Measure 3: F major, C major; Measure 4: C major, G major; Measure 5: C major, G major.

Ilustración 238. Ejercicio armónico No.11. Fuente: propia del autor.

## EVALUACIÓN No. 7

**Nombre del Estudiante:** \_\_\_\_\_ **Fecha:** \_\_\_\_\_

En el siguiente pentagrama, escribe el “Do central” en 5 posiciones diferentes, utilizando la clave de sol, clave de fa y clave de do en 2da, 3ra y 4ta línea.



Ilustración 239. Pentagrama en blanco para escribir el do central en distintas posiciones.

**Escribe el nombre de cada una de las notas que aparecen en el siguiente pentagrama:**

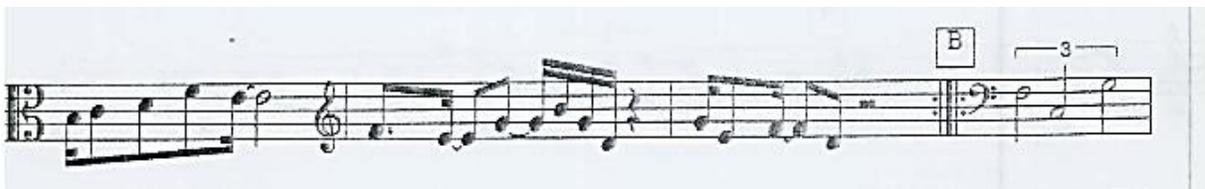


Ilustración 240. Lectura de notas en distintas claves. (Rifo, 1993).

**Escribe 3 indicaciones de tempo y su significado:**

**Escribe 2 ejemplos de articulaciones y su significado:**

**¿Qué es la síncopa?**

**Escribe los valores de la blanca, negra, negra con puntillo, corchea y semicorchea en el compás de 6/8:**

**Escribe 2 ejemplos de tonalidades poco funcionales en la práctica:**

**Dibuja el círculo de quintas:**

## XIV. CAPÍTULO OCHO

### OBJETIVOS

Instruir al estudiante en los siguientes temas por elemento de estudio:

<b>Lectura Melódica Lección 29</b>	<b>Lectura Rítmica Lección 30</b>	<b>Armonía Lección 31</b>	<b>Entrenamiento Auditivo Lección 32</b>
Ejercicios de Lectura de Notas con alteraciones en el Gran Pentagrama	Tresillos de Corchea	Armonización a 4 voces	Dictado de Melodías. 2 compases sin parar. Modo Mayor
		Tesitura de las voces	Dictados Rítmicos con tresillos de corchea
		Movimiento Directo de Voces	
	Ejercicios con tresillos de corchea en compases con denominador 4	Movimiento Contrario de Voces	Reconocimiento de Acordes Mayores, menores, y aumentados
		Movimiento Oblicuo de Voces	Dictado de Melodías. 2 compases sin parar. Modo menor.
		Duplicación de Voces	
Doble Sostenido y Doble Bemol	Ejercicios con tresillos de corchea y sus silencios en compases con denominador 4	Disposición de voces: Abierta o Cerrada	Dictados Rítmicos con tresillos de corchea, negras, blancas y corcheas con sus respectivos silencios
		Posición melódica de los acordes perfectos	
		Estado del acorde	
		Procedimiento para disponer correctamente los sonidos en la tríada armónica	Reconocimiento de Acordes Mayores, menores, aumentados y disminuidos

Tabla 11. Objetivos Capítulo ocho. Fuente: propia del autor.

## LECCIÓN 29

### Ejercicios de Lectura de Notas con alteraciones en el Gran Pentagrama

Los siguientes ejercicios están diseñados para ser interpretados por el estudiante, con la ayuda del maestro, en un piano, o en el instrumento que sea de su predilección que permita interpretar el rango de notas que presenta el ejercicio. El objetivo es que pueda interpretar las notas dadas con la mayor rapidez posible. En el primero ejercicio se encontrarán únicamente notas con sostenidos. En el segundo ejercicio se encontrarán únicamente notas con bemoles. Por último en el tercer ejercicio, se presenta una combinación de notas con sostenidos, bemoles y becuadros para que sean reconocidas e interpretadas por el estudiante en el menor tiempo posible.

### Lectura de notas con Sostenidos

Samuel Jonatán Pinto C.

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of three systems of two staves each. The first system contains measures 1 through 5. The second system, starting at measure 6, contains measures 6 through 10. The third system, starting at measure 11, contains measures 11 through 15. The notes are primarily quarter notes with sharp accidentals, with some eighth notes and rests interspersed.

Ilustración 241. Lectura de notas con sostenidos. Fuente: propia del autor.

## Lectura de notas con Bemoles

Samuel Jonatán Pinto C.

The musical score consists of three systems of four measures each, written for piano in 4/4 time. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The first system starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The second system begins with a measure number '6' and a key signature change to two flats. The third system begins with a measure number '11'. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, with flat symbols (b) indicating the lowered notes.

Ilustración 242. Lectura de notas con bemoles. Fuente: propia del autor.

## Lectura de notas con Alteraciones

Samuel Jonatán Pinto C.

Ilustración 243. Lectura de notas con alteraciones. Fuente: propia del autor.

### Doble Sostenido

El doble sostenido altera el sonido dos semitonos (1 tono) hacia arriba. (Williams, 1981). Se dibuja de cualquiera de las dos maneras presentadas a continuación:



Doble  
Sostenido

Ilustración 244. Doble sostenido. (Cheul Holas, 2010).

### Doble Bemol

El doble bemol altera el sonido dos semitonos (1 tono) hacia abajo. (Williams, 1981). Se dibuja de la siguiente manera:

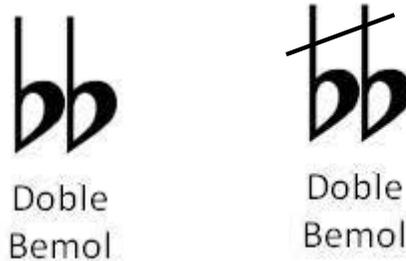


Ilustración 245. Doble bemol. (Cheul Holas, 2010).

El doble sostenido y doble bemol, parecerían no necesarios para la escritura musical. Pero en determinadas circunstancias, deben ser usados para cumplir reglas de la teoría musical. La siguiente tabla expone en resumen la funcionalidad del doble sostenido y doble bemol:

	<b>Nota Natural</b>	<b>Nota con sostenido</b>	<b>Nota con bemol</b>
<b>Subir ½ tono</b>	<b>Escribir un sostenido</b>	<b>Escribir un doble-sostenido</b>	<b>Escribir un becuadro</b>
<b>Bajar ½ tono</b>	<b>Escribir un bemol</b>	<b>Escribir un becuadro</b>	<b>Escribir un doble bemol</b>

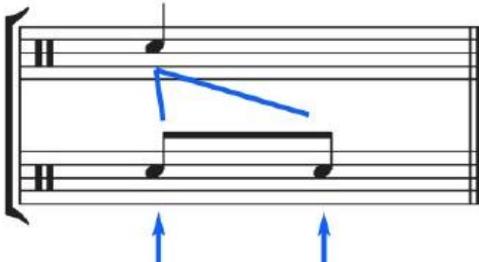
Ilustración 246. Funcionalidad del doble sostenido y doble bemol. (Cheul Holas, 2010).

## LECCIÓN 30

### Tresillo de Corchea

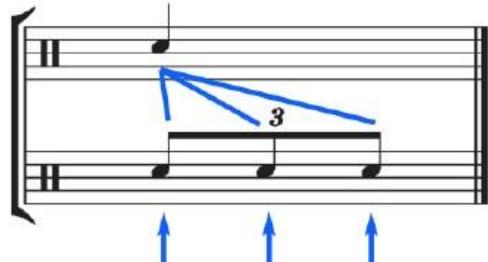
La subdivisión normal de una figura se haría en dos partes iguales. Por ejemplo, una negra contiene dos corcheas. Ahora, los tresillos se producen cuando una figura es dividida en tres partes iguales. Por lo tanto, un tresillo de corcheas ocupa el mismo espacio que ocuparían dos corcheas normales. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).

División binaria



Dos Corcheas

División ternaria



Tresillo de Corchea

Ilustración 247. Formación del tresillo de corchea. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).

Las posibilidades de combinar corcheas y silencios de corcheas en un tresillo, son las siguientes:



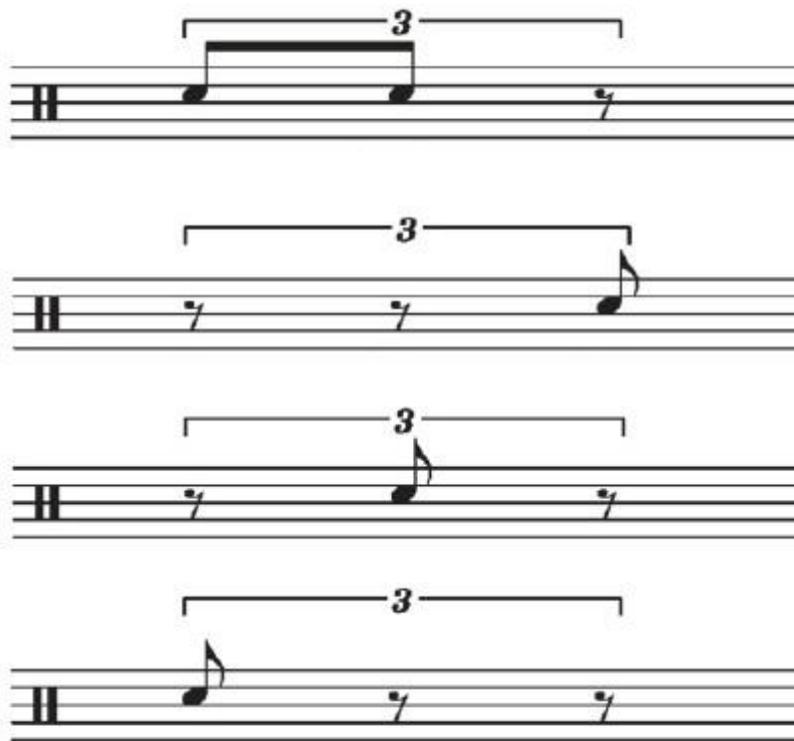


Ilustración 248. Posibles maneras de formar el tresillo de corchea. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).

### **Ejercicios con tresillos de corchea en compases con denominador 4**

Se sugiere que el maestro o facilitador del curso interprete las siguientes figuras rítmicas en un instrumento en el cual se aprecie claramente la duración de los sonidos. También puede leer el ejercicio produciendo los sonidos con su voz. De cualquier manera se debe tener el cuidado de respetar las duraciones exactas de cada figura musical. Luego el alumno debe intentar leer los ejercicios de la misma manera mostrada por el maestro. Para iniciar, se puede decidir leer los ejercicios en grupos de 4 u 8 compases sin parar.

Illustración 249 shows a musical exercise in 4/4 time, consisting of five staves of music. Each staff contains a sequence of eighth-note triplets, indicated by a '3' above the notes and a bracket. The staves are numbered 2 through 20. The first staff (2) has 8 triplets. The second staff (5) has 4 triplets. The third staff (9) has 4 triplets. The fourth staff (13) has 10 triplets. The fifth staff (17) has 6 triplets. The exercise demonstrates the reading of eighth-note triplets across different measures.

Ilustración 249. Lectura de tresillos de corchea. (Hess, 1997).

### Ejercicios con tresillos de corchea y sus silencios en compases con denominador 4

Ilustración 250 shows four staves of music in 4/4 time, each starting with a circled number (2, 3, 4, 5). Each staff contains a sequence of eighth-note triplets, indicated by a '3' above the notes and a bracket. The first staff (2) has 8 triplets. The second staff (3) has 4 triplets. The third staff (4) has 4 triplets. The fourth staff (5) has 4 triplets. The exercise demonstrates the reading of eighth-note triplets with rests in 4/4 time.

Ilustración 250. Lectura de tresillos de corchea con sus silencios. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).

The image displays a musical score for guitar, consisting of five systems of four measures each. Each measure contains a triplet of eighth notes. The notes in each triplet are: (1) G4, A4, B4; (2) A4, B4, C5; (3) B4, C5, D5; (4) C5, D5, E5. The systems are numbered 1 through 20 at the bottom of each measure.

Ilustración 251. Lectura de tresillos de corchea con sus silencios. (Hess, 1997).

## LECCIÓN 31

### Armonización a 4 voces o partes

Una gran parte del estudio de la armonía tiene que ver con los principios de la combinación de cuatro partes o voces. El término “voces” no significa que necesariamente todas las partes sean cantadas. Indica que cada parte debe tener una cualidad cantable, esté escrita para voces humanas o para instrumentos. Para determinar las cuatro partes, se seguirá la convención de nombrarlas según las cuatro voces o registros del canto: soprano, contralto, tenor y bajo. (Piston, 1998).

Las voces se escriben de la siguiente manera: dos voces en la clave de sol, soprano y contralto; y dos voces en la clave de fa, tenor y bajo. Siempre cada voz se escribirá en su clave. (Astor, 2013). La dirección de las plicas identifica a cada una de las voces (soprano y tenor con las plicas hacia arriba; contralto y bajo con las plicas hacia abajo), de la siguiente manera:



Ilustración 252. Realización a 4 voces. (Astor, 2013).

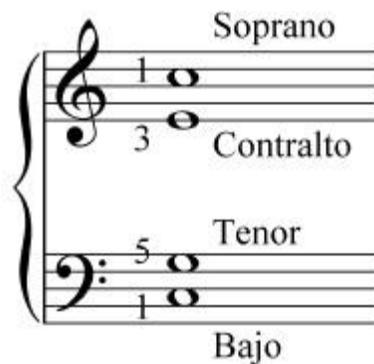


Ilustración 253. Descripción de las 4 voces. (Lárez, 2010).

## Tesituras

La tesitura se refiere al intervalo entre los sonidos más graves y más agudos de cada parte o voz (Lárez, 2010). La extensión de cada voz humana en promedio es aproximadamente de una octava y una quinta (Wedge, 1930).

Un punto importante de señalar es que al trabajar una textura vocal a cuatro voces se debe conservar la disposición natural de las voces, evitando el cruce entre ellas. El cruce de voces ocurre cuando una voz pasa por encima o por debajo de la de su vecino inmediato (Lárez, 2010). El rango práctico de cada voz –soprano, alto, tenor y bajo—está dado a continuación:

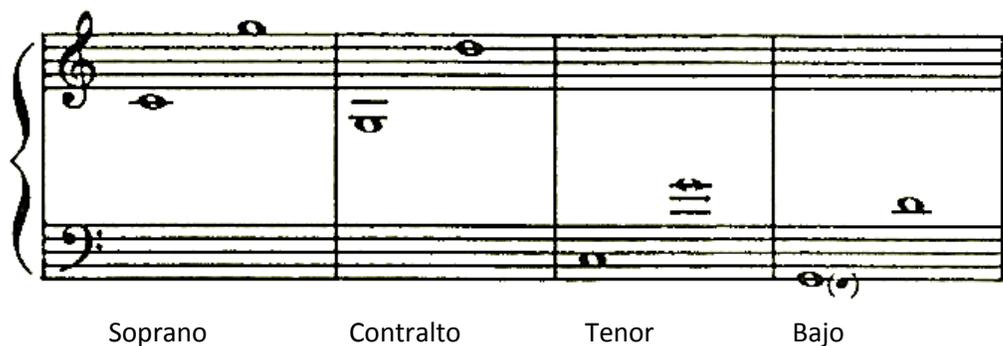


Ilustración 254. Tesituras de cada registro. (Wedge, 1930).

## Movimiento de las voces

Dos voces que se mueven juntas pueden hacerlo de tres modos diferentes:

### Movimiento Directo

Cuando las dos voces van en la misma dirección, ascendiendo o descendiendo (Rimsky-Korsakov, 1997).

Cuando las voces conservan los mismos intervallos (ejemplos a y b), el movimiento se llama *paralelo*. (Rimsky-Korsakov, 1997).



Ilustración 255. Movimiento directo de voces. (Rimsky-Korsakov, 1997).

### Movimiento Contrario

Cada voz va en dirección opuesta, es decir, mientras una asciende la otra desciende, y viceversa. (Zamacois, 1997).



Ilustración 256. Movimiento directo de voces. (Zamacois, 1997).



Ilustración 257. Movimiento contrario de voces. (Rimsky-Korsakov, 1997).

### Movimiento Oblicuo

Una voz queda inmóvil (la nota se puede volver a tocar o puede prolongarse su duración) y la otra voz asciende o desciende. Este movimiento es el preferido armónicamente, le sigue el movimiento contrario y por último (por ser el que más problemas puede causar), el movimiento directo. (Zamacois, 1997).

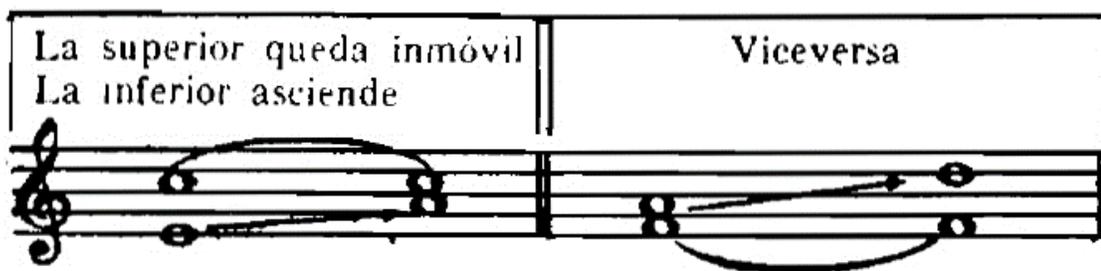


Ilustración 258. Movimiento oblicuo de voces. (Zamacois, 1997).

## Duplicación de voces

Ya que la tríada contiene sólo tres notas, es evidente que se necesita otra para la armonía a cuatro partes. Con tríadas en estado fundamental, la cuarta nota es normalmente una duplicación de la fundamental una octava o dos más arriba, o incluso al unísono. Este procedimiento se denomina duplicación. La duplicación de la nota fundamental es la más usual y recomendada, pero también pueden duplicarse la quinta y si es necesario, la tercera. (Piston, 1998). Ejemplo:



Ilustración 259. Duplicación de voces. (Astor, 2013).

## Disposición de voces: Abierta o Cerrada

Cuando las tres voces superiores están tan juntas como es posible, el acorde está en *disposición cerrada*. De otra manera, el acorde está en *disposición abierta*. En posición cerrada las tres voces superiores se hallan dentro del ámbito de una octava. En posición abierta hay una separación de más de una octava entre soprano y tenor. (Piston, 1998).

También se puede decir que la disposición es *abierta* si existe la posibilidad de incluir notas del acorde entre soprano y contralto y entre contralto y tenor (Jones, 1974); y la disposición es *cerrada* si no existe la posibilidad de incluir notas del acorde entre cada una de las tres voces superiores. (Astor, 2013).

En la disposición cerrada, las tres voces superiores están distantes la una de la otra, por intervalos de tercera o cuarta. En la disposición abierta, las tres voces superiores están distantes una de otra, por intervalos de quinta y sexta. (Rimsky-Korsakov, 1997). Ejemplos:



Ilustración 260. Disposición abierta y cerrada de acordes. (Astor, 2013).

Cerrada

Abierta

Ilustración 261. Disposición de acordes. (Rimsky-Korsakov, 1997).

### Posición melódica de los acordes perfectos

Se refiere al elemento de la tríada que está en la parte superior de la polifonía. En este sentido se tienen tres posiciones distintas: de 8va (también conocida como de fundamental o de 1ra), de 3ra y de 5ta. (Astor, 2013).

Posición de 8ª      Posición de 3ª      Posición de 5ª

Ilustración 262. Posición melódica de acordes perfectos. (Astor, 2013).



Ilustración 263. Posición melódica de acordes. (Rimsky-Korsakov, 1997).

### Estado del acorde

Se refiere al elemento de la tríada que está en la parte inferior de la polifonía. En este sentido se hablará de tres estados distintos: estado fundamental (con la fundamental en el bajo), de primera inversión (con la 3ra en el bajo) y de 2da inversión (con la 5ta en el bajo). (Astor, 2013).

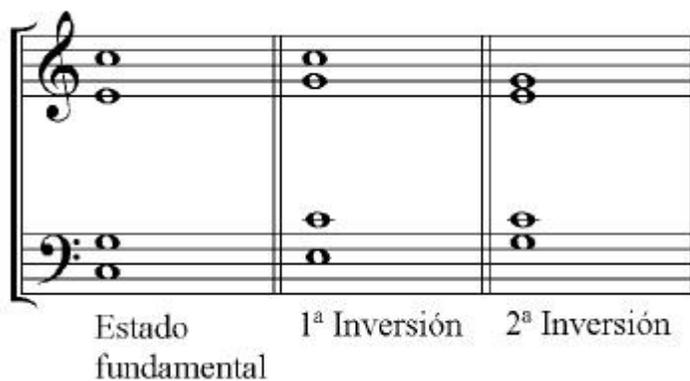


Ilustración 264. Estado de acordes. (Astor, 2013).

Las distancias permitidas entre las voces, son las siguientes: entre el soprano y el contralto, y entre el contralto y el tenor, la máxima distancia permitida no debe sobrepasar el intervalo de octava. Entre el tenor y el bajo, sin embargo, la distancia máxima puede llegar a ser inclusive de dos octavas, aunque es recomendable que la misma no sobrepase la undécima. (Piston, 1998).

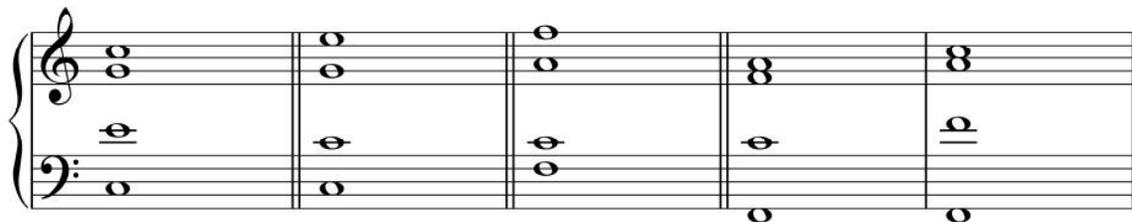


Ilustración 265. Distancias entre voces. (Lárez, 2010).

### Procedimiento para disponer correctamente los sonidos en la tríada armónica

1. En primer lugar se escribe en el bajo la fundamental del acorde.
2. Se coloca en el soprano el sonido que define su posición melódica.
3. Se escribe el contralto, voz que define la disposición abierta o cerrada del acorde.
4. Se coloca en el tenor el sonido del acorde que falta.
5. Verificar que entre las voces se conserven las distancias apropiadas. (Lárez, 2010).

Ejemplo:

Escribimos la fundamental en el bajo.      Colocamos la nota correspondiente a la posición en el soprano      Según la disposición escribimos el contralto      Completamos el acorde con la nota que falta.

Ilustración 266. Procedimiento para construir tríadas dispuestas a 4 voces. (Astor, 2013).

Disp. cerrada                      Disp. abierta

1      2      3      4

Ilustración 267. Procedimiento para construir tríadas dispuestas a 4 voces. (Lárez, 2010).

## LECCIÓN 32

**Dictado de Melodías, 2 compases sin parar en Modo Mayor**

El propósito de este ejercicio es entrenar al estudiante en el reconocimiento de melodías en modo Mayor, en distintos compases y tonalidades, con variedad de figuras rítmicas. Se sugiere al maestro dictar, como mínimo, 2 compases sin parar de cada melodía. Cada inicio de una nueva melodía está marcado con un número (del 3 al 9). El maestro debe indicar el nombre de la nueva tonalidad y mostrar el sonido de la nota fundamental, de esta manera el estudiante podrá escribir la armadura correcta y reconocer los grados de la nueva escala.

The image displays nine staves of musical notation, each representing a different folk song for dictation. The songs are numbered 3 through 9. Each staff begins with a treble clef and a key signature. The time signatures vary: 3/4, 3/8, 4/4, 2/4, and 3/8. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth notes, quarter notes, and half notes, often with beams connecting them. Some staves include the text 'Folk Song' above the melody. The key signatures range from one flat (B-flat) to three sharps (F#, C#, G#).

Ilustración 268. Dictado de melodías en modo Mayor. (Wedge, 1921).

### Dictados Rítmicos con tresillos de corchea

Se sugiere que el maestro o facilitador del curso interprete las siguientes figuras rítmicas en un instrumento en el cual se aprecie claramente la duración de los sonidos. También puede realizar el dictado produciendo los sonidos con su voz. De cualquier manera se debe tener el cuidado de respetar las duraciones exactas de cada figura musical. El maestro debe elegir si realiza los dictados compás por compás o en grupos de 2 o 4 compases.

Ilustración 269. Dictados de tresillos de corcheas. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).

Ilustración 270. Dictado de tresillos de corcheas. (Hess, 1997).

## Reconocimiento de Acordes Mayores, menores, y aumentados

Se presentan los siguientes acordes mayores, menores y aumentados con el objetivo de ayudar al estudiante a reconocer la cualidad o tipo del acorde (mayor, menor o aumentado), no el nombre específico del acorde. Se presenta cualquiera de los 12 acordes mayores, cualquiera de los 12 acordes menores y cualquiera de los 12 acordes aumentados, con un orden aleatorio, en su posición fundamental. Se sugiere al maestro que se interprete el ejercicio compás por compás y que se indique al alumno que apunte en su cuaderno o responda inmediatamente qué tipo de acordes contiene cada compás.

### Ejercicio Armónico No.12

Samuel Jonatán Pinto C.

The image shows a musical exercise in 4/4 time, consisting of four staves of chords. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The chords are: C major, D minor, E major, F major, G major, A major, Bb major, and C major. The second staff starts with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The chords are: D minor, Eb major, F major, G major, Ab major, Bb major, C major, and D minor. The third staff starts with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The chords are: E major, F major, G major, Ab major, Bb major, C major, D minor, and Eb major. The fourth staff starts with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The chords are: F major, G major, Ab major, Bb major, C major, D minor, Eb major, and F major. The exercise is numbered 5, 9, and 13 at the beginning of the second, third, and fourth staves respectively.

Ilustración 271. Ejercicio Armónico No.12. Fuente: propia del autor.

### Dictado de Melodías, 2 compases sin parar en Modo menor

El propósito de este ejercicio es entrenar al estudiante en el reconocimiento de melodías en modo menor, en distintos compases y tonalidades, con variedad de figuras rítmicas. Se sugiere al maestro dictar, como mínimo, 2 compases sin parar de cada melodía. Cada inicio de una nueva melodía está marcado con un número (del 1 al 5). El maestro debe indicar el nombre de la nueva tonalidad, si hay algún cambio en ésta, y mostrar el sonido de la nota fundamental, de esta manera el estudiante podrá escribir la armadura correcta y reconocer los grados de la nueva escala.

Ilustración 272. Dictado de melodías en modo menor. (Wedge, 1921).

### Dictados Rítmicos con tresillos de corchea, negras, blancas y corcheas con sus respectivos silencios

Se sugiere que el maestro o facilitador del curso interprete las siguientes figuras rítmicas en un instrumento en el cual se aprecie claramente la duración de los sonidos. También puede realizar el dictado produciendo los sonidos con su voz. De cualquier manera se debe tener el cuidado de respetar las duraciones exactas de cada figura musical. El maestro debe elegir si realiza los dictados compás por compás o en grupos de 2 o 4 compases.

Ilustración 273 muestra un dictado rítmico en 4/4, dividido en cinco líneas de música. Cada línea contiene compases numerados del 1 al 20. Las figuras rítmicas incluyen tresillos de corchea, negras, blancas y corcheas con sus respectivos silencios.

Ilustración 273. Dictado de tresillos de corchea combinados con figuras variadas. (Hess, 1997).

### Reconocimiento de Acordes Mayores, menores, aumentados y disminuidos

Se presentan los siguientes acordes mayores, menores, aumentados y disminuidos, con el objetivo de ayudar al estudiante a reconocer la cualidad o tipo del acorde (mayor, menor, aumentado o disminuido), no el nombre específico del acorde. Se presenta cualquiera de los 12 acordes mayores, cualquiera de los 12 acordes menores, cualquiera de los 12 acordes aumentados y cualquiera de los 12 acordes disminuidos, con un orden aleatorio, en su posición fundamental. Se sugiere al maestro que se interprete el ejercicio compás por compás y que se indique al alumno que apunte en su cuaderno o responda inmediatamente qué tipo de acordes contiene cada compás.

## Ejercicio Armónico No.13

Samuel Jonatán Pinto C.

5

9

13

Ilustración 274. Ejercicio armónico No.13. Fuente: propia del autor.

## EVALUACIÓN No. 8

Nombre del Estudiante: \_\_\_\_\_ Fecha: \_\_\_\_\_

Escribe la nota natural en reemplazo del doble accidente o alteración (enarmonía).



Ilustración 275. Ejercicios con el doble sostenido y doble bemol. (Cheul Holas, 2010).

Agrega las alteraciones necesarias para cumplir con las indicaciones dadas sin cambiar el nombre de la nota escrita. (St=semitono).

Ilustración 276. Ejercicios con el doble sostenido y doble bemol. (Cheul Holas, 2010).

Completa los siguientes acordes seleccionando la disposición de los mismos. Es importante destacar que si el soprano está en un registro agudo, conviene realizar una disposición abierta del acorde. Si por el contrario, se encuentra en un registro grave, la disposición del acorde debe ser cerrada.

The first exercise consists of two staves. The treble clef staff begins with a whole note chord (F4, A4, C5) in the first measure, followed by a whole note melody (F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) in the next seven measures. The bass clef staff begins with a whole note chord (F2, A2, C3) in the first measure, followed by a whole note melody (F2, G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2) in the next seven measures.

The second exercise consists of two staves. The treble clef staff begins with a whole note melody (F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) in the first measure, followed by a whole note chord (F4, A4, C5) in the next seven measures. The bass clef staff begins with a whole note chord (F2, A2, C3) in the first measure, followed by a whole note melody (F2, G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2) in the next seven measures.

The third exercise consists of two staves. The treble clef staff begins with a whole note melody (F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4) in the first measure, followed by a whole note chord (F4, A4, C5) in the next seven measures. The bass clef staff begins with a whole note chord (F2, A2, C3) in the first measure, followed by a whole note melody (F2, G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2) in the next seven measures.

Ilustración 277. Completar acordes. (Lárez, 2010).

**¿Cuándo se produce el movimiento directo?**

**¿Cuándo se produce el movimiento contrario?**

**¿Cuándo se produce el movimiento oblicuo?**

**¿A qué se refiere el “estado del acorde”?**

**¿A qué se refiere la “disposición del acorde”?**

**¿A qué se refiere la “posición melódica del acorde”?**



## XV. CAPÍTULO NUEVE

### OBJETIVOS

Instruir al estudiante en los siguientes temas por elemento de estudio:

<b>Lectura Melódica Lección 33</b>	<b>Lectura Rítmica Lección 34</b>	<b>Armonía Lección 35</b>	<b>Entrenamiento Auditivo Lección 36</b>
Dinámicas o matices dinámicos	Semicorcheas	Recomendaciones para Enlaces de Acordes en armonía tradicional a 4 voces	Dictado de Melodías. 4 compases de 4/4 en modo mayor
	Ejercicios con Semicorcheas en compases con denominador 4	Enlace de Tríadas en relación de 5ta y de 2da	Dictados rítmicos con negras, corcheas y semicorcheas
Ligadura de Fraseo y acentuación	Ejercicios con negras, corcheas y semicorcheas, con sus respectivos silencios en compases con denominador 4		
		Reconocimiento de acordes de séptima derivados del modo mayor	
		Dictado de melodías. 4 compases de 4/4 en modo menor	
Signos de Repetición	Ejercicios con blancas, negras, corcheas y semicorcheas, con sus respectivos silencios en compases con denominador 8	Inversiones de tríadas y su cifrado	Dictado rítmico con Semicorcheas y sus silencios
			Reconocimiento de acorde y melodía simultánea (1 compás) en modo menor
			Reconocimiento de tríadas y tétradas

Tabla 12. Objetivos Capítulo nueve. Fuente: propia del autor.

## LECCIÓN 33

Esta lección está enfocada en aspectos referentes a la expresión musical y orden al momento de interpretar una pieza, la mayoría de ellas son palabras o frases en italiano, de las cuales es necesario conocer su significado para poder desarrollar una lectura musical completa.

### Dinámicas o matices dinámicos

La palabra dinámica se refiere a la teoría que estudia la diferente graduación de intensidad posible en los sonidos. El término “matiz” es alusivo también a los diferentes grados de intensidad de los sonidos. Los matices dinámicos se expresan por medio de términos italianos, los cuales abarcan desde el muy suave hasta el muy fuerte, pasando por toda una amplia gama de posibilidades intermedias. (Segui, 1975). En el período romántico, alrededor de 1800, los compositores comenzaron a escribir música conteniendo secciones que gradualmente cambiarían su intensidad hacia lo más suave o hacia lo más fuerte. (Harnum, 2001). A partir de ese período se pueden considerar dos tipos de matices dinámicos. El primer tipo de matices dinámicos se refiere a aquellos cuyos términos expresan un valor uniforme (Williams, 1981):

TÉRMINOS	ABREVIACIONES	SIGNIFICADO
<b>Pianissimo</b>	<i>pp</i>	Muy suave
<b>Dolcissimo</b>	<i>dolciss.</i>	Con mucha dulzura
<b>Piano</b>	<i>p</i>	Suave
<b>Dolce</b>	<i>dol.</i>	Con dulzura
<b>Mezzo piano</b>	<i>mp</i>	Medio suave
<b>Mezza voce</b>	<i>mez. voc.</i>	A media voz
<b>Sotto voce</b>	<i>sot. voc.</i>	A media voz
<b>Mezzo forte</b>	<i>mf</i>	Medio fuerte
<b>Forte</b>	<i>f</i>	Fuerte
<b>Fortissimo</b>	<i>ff</i>	Muy fuerte
<b>Piano forte</b>	<i>pf</i>	Suave la 1ª nota y fuertes las demás
<b>Forte piano</b>	<i>fp</i>	Fuerte la 1ª nota y suaves las demás
<b>Sforzato piano</b>	<i>sfp</i>	Sforzato, con fuerza la 1ª nota y suaves las demás

Ilustración 278. Dinámicas musicales de valor uniforme. (Williams, 1981).

El segundo tipo de matices dinámicos se refiere a aquellos términos que aumentan o disminuyen gradualmente la intensidad del sonido (Williams, 1981):

TÉRMINOS	ABREVIACIONES	SIGNIFICADO
<b>Crescendo</b>	<i>cresc.</i>	Aumentando la fuerza gradualmente
<b>Rinforzando</b>	<i>rinf.</i> o <i>rfz</i>	Reforzando
<b>Sforzando</b>	<i>sfor.</i> o <i>sfz</i>	Esforzando
<b>Diminuendo</b>	<i>dim.</i>	Disminuyendo la fuerza gradualmente
<b>Decrescendo</b>	<i>decresc.</i>	

Ilustración 279. Matices dinámicos graduales. (Williams, 1981).

También se utilizan los siguientes reguladores para indicar las partes en las que debe haber un cambio gradual de intensidad del sonido:

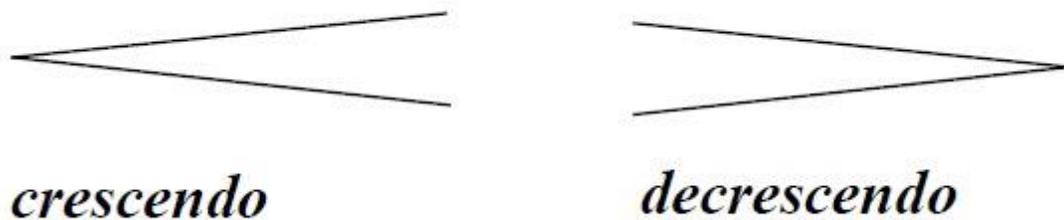


Ilustración 280. Reguladores. (Harnum, 2001).

### Ligadura de Fraseo y Ligadura de acentuación

La ligadura de fraseo, ligado, legato o ligadura expresiva, se indica con el signo propio de la ligadura. La principal característica es que abarca varios sonidos diferentes. Indica la interpretación de los mismos sin separación entre ellos. Es decir, las notas deben sonar conectadas entre ellas. (Segui, 1975). Ejemplo:



Ilustración 281. Ligadura de fraseo. (Williams, 1981).

Si la ligadura afecta únicamente a dos sonidos, se acentúa ligeramente el primero de ellos acortando un poco el segundo sonido, a este tipo se le llama *Ligadura de acentuación*. Si las dos notas afectadas por la ligadura son del mismo sonido, la segunda deberá llevar un punto encima o debajo, con el fin de diferenciarla de la ligadura de unión. (Segui, 1975). Ejemplo:



Ilustración 282. Ligadura de acentuación. (Harnum, 2001).

### Signos de Repetición

La repetición es un factor muy importante en las obras musicales. Puede repetirse sólo un compás, una pequeña sección o una gran parte de la pieza. Hay muchas maneras de indicar estas repeticiones en una obra. A continuación se presentan las más utilizadas. (Harnum, 2001).

Para repetir sólo un compás, se utiliza este signo:  $\%$ . Si hay un número encima de este signo, por ejemplo un "2", significa que los dos compases previos deben ser repetidos. Ejemplo:



Ilustración 283. Signo de repetición de 1 o 2 compases. (Harnum, 2001).

Para repetir una sección se utilizan dos puntos al principio y al final de los compases a repetir. El segundo par de puntos indica regresar al primer par. Si no hay puntos previos, se debe regresar al inicio de la pieza. Ejemplo:



Ilustración 284. Repetición de Sección. (Harnum, 2001).

Algunas veces una sección es repetida, pero tiene un final diferente la segunda vez. Para esto se utiliza las indicaciones de “primer y segundo final” o “primera y segunda casilla”. El aspecto principal a señalar en esta indicación es que la segunda vez que se ejecuta la sección, ya no se debe incluir el compás o los compases debajo de la primera casilla y se debe saltar a la segunda casilla o segundo final (Harnum, 2001). Ejemplo:



Ilustración 285. Primer y segundo final. (Harnum, 2001).

Los siguientes términos y símbolos muestran tipos de repetición más complejos:

**Da Capo al Fine  
(D.C. al Fine)** Regresar al principio y tocar hasta el "Fine".

**Del Segno al Fine  
(D.S. al Fine)** Regresar al signo  $\S$  y tocar hasta el "Fine".

**Coda (  $\Phi$  )**

Una sección final de una pieza musical.

**Da Capo al Coda  
(D.C. al Coda)** Regresar al principio y saltar a la sección del Coda al llegar al signo del Coda.

**Del Segno al Coda  
(D.S. al Coda)** Regresar al signo  $\S$  y saltar a la sección del coda al llegar al signo del coda.

Ilustración 286. Términos de repetición más complejos. (Harnum, 2001).

Ejemplos:

Ilustración 287. Da capo al fine y Da capo al Segno. (The Fun Music Company, 2009).

## LECCIÓN 34

### Semicorcheas

La semicorchea es la mitad de una corchea o la cuarta parte de una negra. Al dividir una negra en cuatro partes iguales, el resultado son cuatro semicorcheas. Si se divide una corchea, el resultado son dos semicorcheas. En un compás de 4/4 hay 16 semicorcheas, lo cual quiere decir que la semicorchea ocupa 1/16 de tiempo del compás. Por esta razón en inglés su nombre es “Sixteenth” que quiere decir “un dieciseisavo”. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014). La siguiente ilustración muestra la relación entre las figuras negra, corchea y semicorchea.

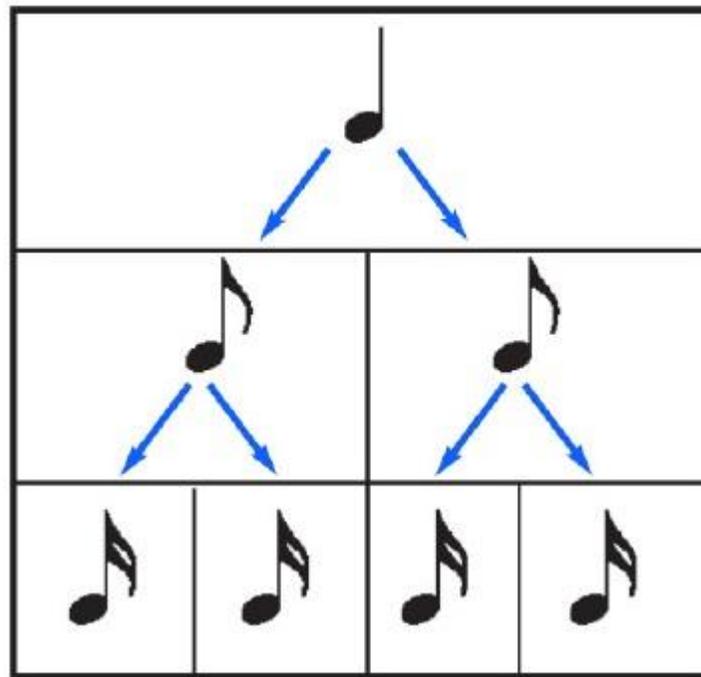


Ilustración 288. La semicorchea. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).

Para comprender la forma de contar utilizando semicorcheas, se presenta el siguiente cuadro. En cuanto a los sonidos de las sílabas indicadas, es importante saber que en español se dan las siguientes equivalencias: & = y, e = i.

The illustration shows three staves of music in 4/4 time, divided into four measures by vertical dashed lines. The first staff contains a single eighth note in each measure, numbered 1 through 4. The second staff contains eighth notes in each measure, with an ampersand (&) on the second half of the measure. The third staff contains eighth notes in each measure, with syllables 'e' and 'a' on the first and second halves, and an ampersand (&) on the second half.

Ilustración 289. Conteo de Semicorcheas. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).

### Ejercicios con Semicorcheas en compases con denominador 4

Se sugiere que el maestro o facilitador del curso interprete las siguientes figuras rítmicas en un instrumento en el cual se aprecie claramente la duración de los sonidos. También puede leer el ejercicio produciendo los sonidos con su voz. De cualquier manera se debe tener el cuidado de respetar las duraciones exactas de cada figura musical. Luego el alumno debe intentar leer los ejercicios de la misma manera mostrada por el maestro. Para iniciar, se puede decidir leer los ejercicios en grupos de 4 u 8 compases sin parar.

The image displays eight musical exercises, numbered 1 through 8, arranged in two groups of four. Each exercise is written on a single staff in 4/4 time, featuring a semibreve (whole note) followed by a series of eighth notes. The exercises are divided into two groups by a horizontal line. The first group contains exercises 1 through 4, and the second group contains exercises 5 through 8. Each exercise is marked with a circled number at the beginning of the staff. The exercises are designed to practice rhythmic patterns involving semibreves and eighth notes.

Ilustración 290. Ejercicios con semicorcheas. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).

### Ejercicios con negras, corcheas y semicorcheas, con sus respectivos silencios en compases con denominador 4

El estudio de las semicorcheas, requiere una gran cantidad de ejercicios, en los que se evalúe cada una de las posibilidades en las que pueden ser escritas las semicorcheas. El presente curso pretende solamente dar un panorama general de la lectura de semicorcheas. Se sugiere que si es necesario, se utilicen más ejercicios que se encuentran en las referencias bibliográficas, para lograr un mayor desarrollo de la lectura de semicorcheas en el estudiante. A continuación se presentan 16 compases como un ejemplo de la manera en la que pueden combinarse las semicorcheas con sus silencios y algunas otras figuras ya estudiadas a lo largo de este curso. Las indicaciones dadas para los ejercicios anteriores, aplican también al presente ejercicio.

Ilustración 291 muestra 16 compases de música en 4/4, organizados en cuatro líneas de cuatro compases cada una. Los compases están numerados del 1 al 16. Cada compás contiene una combinación de figuras musicales: negras, corcheas, semicorcheas y sus respectivos silencios. Las figuras se combinan de diversas maneras para cubrir los cuatro tiempos de cada compás. Por ejemplo, el compás 1 comienza con una negra, seguida de un silencio, una corchea, un silencio, una semicorchea, un silencio, una corchea y un silencio. Los compases 2, 3 y 4 muestran otras variaciones de estas figuras y silencios.

Ilustración 291. Lectura de semicorcheas, corcheas y negras con sus respectivos silencios. (Hess, 1997).

### Ejercicios con blancas, negras, corcheas y semicorcheas, con sus respectivos silencios en compases con denominador 8

En los compases con denominador 8, el valor de la semicorchea es de medio tiempo, por lo tanto, la forma de contar semicorcheas en estos compases es de la manera que ilustra la siguiente imagen. Se debe tomar en cuenta que el signo “+” equivale al sonido de la “y”.

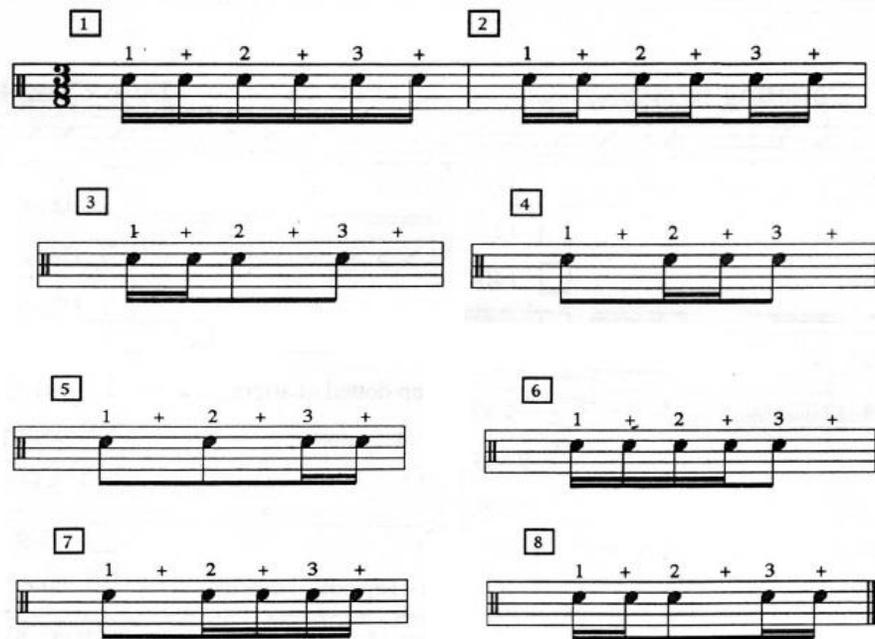


Ilustración 292. Conteo de semicorcheas en compases compuestos. (Hess, 1997).

Se sugiere que el maestro o facilitador del curso interprete las siguientes figuras rítmicas en un instrumento en el cual se aprecie claramente la duración de los sonidos. También puede leer el ejercicio produciendo los sonidos con su voz. De cualquier manera se debe tener el cuidado de respetar las duraciones exactas de cada figura musical. Luego el alumno debe intentar leer los ejercicios de la misma manera mostrada por el maestro. Para iniciar, se puede decidir leer los ejercicios en grupos de 4 compases sin parar. La forma de marcar el tiempo debe ser la indicada en la lección 10 del capítulo III para la métrica de 6/8.

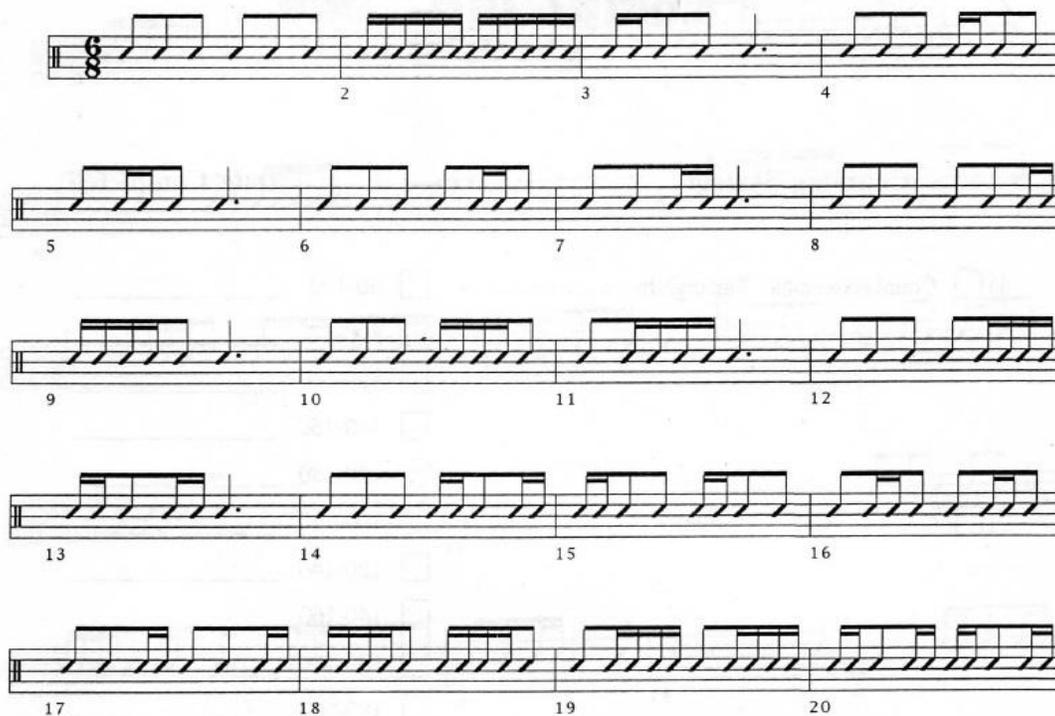


Ilustración 293. Lectura de semicorcheas en 6/8. (Hess, 1997).

## LECCIÓN 35

### Recomendaciones para Enlaces de Acordes en armonía tradicional a 4 voces

Las indicaciones sobre lo que se debe y no se debe hacer, son diversas y cada autor resalta lo que a su criterio es lo más importante. A continuación se da una serie de recomendaciones generales para una realización armónica coral, según el criterio de varios autores.

- En ningún momento una voz más aguda debe situarse por debajo de una voz más grave, o viceversa. El unísono entre dos voces adyacentes (contiguas o aledañas) si está permitido. (Medina Romero, 2016).
- Dos voces adyacentes o vecinas, no deberían de incluir una distancia de más de una octava entre ellas. El bajo es la única voz que puede un intervalo mayor de separación. (Lárez, 2010).
- El movimiento que debe evitarse es el directo; son convenientes el oblicuo y el contrario. (Zamacois, 1997).
- Están permitidos los saltos de intervalos menores, mayores o disminuidos desde la 3ra hasta la 8va, con excepción de la 7ª (mayor o menor). (Medina Romero, 2016).
- Se debe evitar la duplicación de la mediantes, es preferible duplicar la tónica y en segundo lugar, la quinta. (Zamacois, 1997).
- Se debe buscar ante todo la nota común entre los acordes a enlazar. (Piston, 1998).
- Si es necesario eliminar una nota del acorde, es preferible que sea la quinta o dominante. (Medina Romero, 2016).
- Se deben evitar las quintas y octavas paralelas u ocultas. (Zamacois, 1997). Cuando las voces conservan los mismos intervalos, el movimiento se llama *paralelo*. En cuanto a las quintas y octavas ocultas, una quinta oculta es la progresión de dos voces las cuales van de un intervalo que no es una quinta hacia uno que sí es una quinta en movimiento paralelo. Una octava oculta es una progresión de dos voces las cuales van de un intervalo que no es una octava hacia uno que sí es una octava en movimiento paralelo. (Rimsky-Korsakov, 1997).
- Se debe buscar la resolución de la sensible de la forma más lógica posible, para que la línea melódica tenga coherencia. (Piston, 1998).
- Se debe evitar el enlace V-IV

Se recomienda también hacer los siguientes planteamientos básicos para una correcta realización de enlaces tonales:

- ¿Cuáles son las notas del acorde siguiente?
- ¿Hay nota común?
- ¿Qué notas faltan para completar el enlace? (Astor, 2013).

### Enlace de Tríadas en relación de 5ta, de 3ra y de 2da

Dos tríadas se encuentran en “relación” según el intervalo que formen entre sus notas fundamentales. Así, dos tríadas se encuentran en *relación de 5ta* cuando entre sus fundamentales existe un intervalo de 5ta (o 4ta como inversión). Las tríadas en *relación de 5ta* siempre tienen un sonido en común. Las tríadas en *relación de 2da* no tienen notas en común y las tríadas en *relación de 3ra* tienen dos notas en común. (Astor, 2013).



Ilustración 294. Tríadas en diferentes relaciones. (Astor, 2013).

En esta lección se trabajará con tríadas en relación de 5ta y de 2da. Cuando se enlazan dos tríadas, cada una de las voces de la primera tríada puede desplazarse naturalmente a una nota específica de la segunda tríada. Los enlaces pueden ser, según su procedimiento, de tres tipos:

Enlace simple, Enlace libre del primer tipo y Enlace libre del segundo tipo. El enlace simple, al cual también se le llama “natural” (Lárez, 2010), será el objeto de estudio en la presente lección.

Para realizar un enlace simple o natural con acordes en *relación de quinta* se procede de la siguiente manera:

- La fundamental del primer acorde, que se encuentra en el bajo, se conduce a la fundamental del siguiente acorde con un salto de cuarta o de quinta (ascendente o descendente).
- El sonido común para ambos acordes – que se encuentra en alguna de las voces superiores – se mantiene en la misma voz.
- Los sonidos restantes del primer acorde se conducen por movimiento de segunda a la nota más cercana del siguiente acorde. Se recomienda mover primero la tercera del acorde inicial. (Lárez, 2010). Ejemplo:

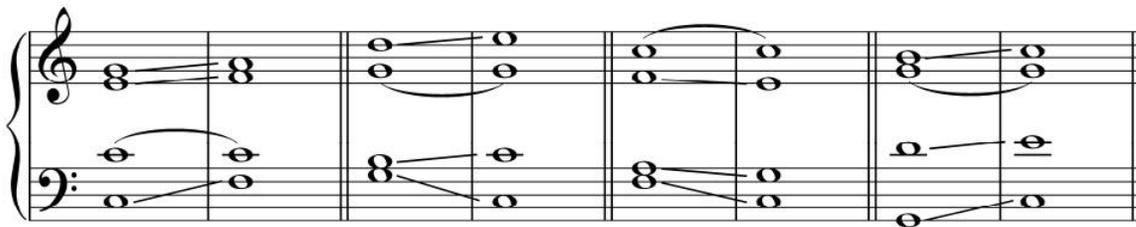


Ilustración 295. Enlaces de tríadas por relación de 5tas. (Lárez, 2010).

Para realizar un enlace simple o natural con acordes en *relación de segunda* se procede de la siguiente manera:

- La fundamental del primer acorde, que se encuentra en el bajo, se mueve una segunda (no una séptima) a la fundamental del siguiente acorde.
- Las voces restantes se conducen – en dirección contraria al bajo – al sonido más cercano del siguiente acorde. (Lárez, 2010). Ejemplo:

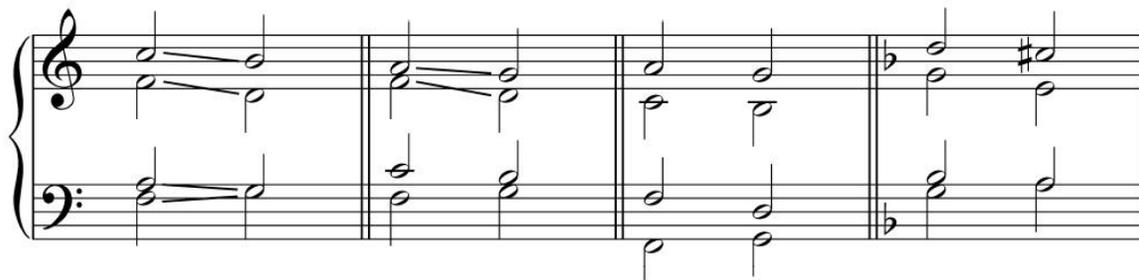


Ilustración 296. Enlace de tríadas con relación de 2da. (Lárez, 2010).

La disposición de los acordes enlazados de esta manera no cambia. La disposición cerrada por lo tanto continuará cerrada y la disposición abierta seguirá abierta.

Con los pasos mostrados anteriormente y las recomendaciones dadas, es posible realizar enlaces de acordes utilizando los grados mayores y menores de la escala mayor.

### Inversiones de tríadas y su cifrado

Además de su posición fundamental, cada tríada tiene otras dos formas de ordenar sus notas, a este cambio de orden se le llama *inversión*. Cuando un acorde tiene su *tercera en el bajo*, está en *1ª inversión*. Se forman entonces, desde el bajo, los siguientes intervalos: una 3ª y una 6ª. Es debido a este último intervalo que, corrientemente se le denomina acorde de 6ª. La 3ª del bajo es la 5ª del acorde y la 6ª del bajo es la fundamental del acorde. Se debe cuidar de no duplicar el bajo del acorde en esta inversión, ya que su bajo es la 3ª del acorde. (Zamacois, 1997).



Ilustración 297. 1ª inversión de acorde de sexta. (Zamacois, 1997).

La forma de cifrar esta inversión es colocando un número 6 debajo de las notas del acorde.

Ejemplo:

Ilustración 298. 1ª inversión de una tríada. (Medina Romero, 2016).

Cuando un acorde tiene su 5ª *en el bajo*, está en 2ª *inversión*. Se forman entonces, desde el bajo, un intervalo de 4ª y otro de 6ª. Es debido a estos intervalos que, corrientemente, se le denomina *acorde de cuarta y sexta*. La 4ª del bajo es la fundamental del acorde y la 6ª del bajo es la 3ª del acorde. Si el primer grado de una tonalidad está en esta inversión, es frecuente encontrar el bajo duplicado para luego enlazar con la tríada del 5º grado de la tonalidad. (Zamacois, 1997).

La forma de cifrar esta inversión es colocando un 6 y un 4 debajo de las notas del acorde, de la siguiente manera:

Ilustración 299. 2ª inversión de acorde de cuarta y sexta. (Zamacois, 1997).

Ilustración 300. 2da inversión de una tríada. (Medina Romero, 2016).

## LECCIÓN 36

**Dictado de Melodías. 4 compases de 4/4 en Modo mayor**

El propósito de este ejercicio es entrenar al estudiante en el reconocimiento de melodías en modo Mayor, con variedad de figuras rítmicas. Se sugiere al maestro dictar, como mínimo, 4 compases sin parar de cada melodía. Cada inicio de una nueva melodía está marcado con un número (del 1 al 7). El maestro debe indicar el nombre de la tonalidad y mostrar el sonido de la nota fundamental, de esta manera el estudiante podrá escribir la armadura correcta y reconocer los grados de la escala.

The image displays eight staves of musical notation for a dictation exercise. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The notation consists of eighth and quarter notes, with various rests. The staves are numbered 1 through 7, indicating the start of a new melody. The third staff is labeled 'Weber 3'. The eighth staff is not numbered. The notation is presented in a clear, black-and-white format.

Ilustración 301. Dictado de melodías en modo mayor. (Wedge, 1921).

### Dictados Rítmicos con negras, corcheas y semicorcheas

Se sugiere que el maestro o facilitador del curso interprete las siguientes figuras rítmicas en un instrumento en el cual se aprecie claramente la duración de los sonidos. También puede realizar el dictado produciendo los sonidos con su voz. De cualquier manera se debe tener el cuidado de respetar las duraciones exactas de cada figura musical. El maestro debe elegir la velocidad y determinar si realiza los dictados compás por compás o en grupos de 2 o 4 compases.

La ilustración muestra diez ejemplos de figuras rítmicas en un compás de 4/4, numerados del 1 al 10. Cada ejemplo se presenta en una línea de música con un trébol y un tiempo de 4/4. Las figuras rítmicas se componen de una combinación de negras, corcheas y semicorcheas. Los ejemplos 1 y 2 muestran patrones de corcheas y negras. Los ejemplos 3 y 4 muestran patrones de corcheas y negras con un espacio de una negra. Los ejemplos 5 y 6 muestran patrones de corcheas y negras con un espacio de una corchea. Los ejemplos 7 y 8 muestran patrones de corcheas y negras con un espacio de una semicorchea. Los ejemplos 9 y 10 muestran patrones de corcheas y negras con un espacio de una semicorchea y una negra.

Ilustración 302. Dictado rítmico con negras, corcheas y semicorcheas. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).

### Reconocimiento de acorde y melodía simultánea (1 compás) en modo mayor.

En el siguiente ejercicio se busca que el estudiante desarrolle la habilidad de reconocer un compás con acorde y melodía simultáneos. Consta de 9 compases, todos en tonalidad mayor. Se utilizan los acordes mayores y menores correspondientes a la tonalidad de Do mayor y los 7 grados de la escala en la melodía. No se incluye ninguna nota ajena a la tonalidad o alteraciones que compliquen el reconocimiento de las notas. El maestro debe dictar compás por compás, repitiendo un máximo de tres veces, dando un tiempo prudencial para que el estudiante pueda escribir lo que escuchó.

## Ejercicio Armónico No.14

Samuel Jonatán Pinto C.

The musical score consists of two systems of music. The first system contains four measures. The second system starts with a measure number '5' and contains five measures. The melody in the treble clef is written in 4/4 time and consists of eighth and quarter notes. The bass clef contains chords corresponding to the notes in the melody: C major (C-E-G), D minor (D-F-A), E major (E-G-B), F major (F-A-C), G major (G-B-D), A major (A-C-E), and B major (B-D-F).

Ilustración 303. Ejercicio Armónico No.14. Fuente: propia del autor.

### Reconocimiento de Acordes de Séptima derivados del modo mayor

Se presentan los siguientes acordes de séptima con el objetivo de ayudar al estudiante a reconocer qué tipo de tetrada es, incluyendo sólo los acordes de séptima derivados del modo mayor (M7, m7, 7 o m7b5), no se pide el nombre específico del acorde. Se sugiere al maestro que se interprete el ejercicio compás por compás y que se indique al alumno que apunte en su cuaderno o responda inmediatamente qué tipo de acordes de séptima contiene cada compás.

## Reconocimiento de Acordes de Séptima

Samuel Jonatán Pinto C.

The image displays two systems of musical notation for piano, each in 4/4 time. The first system consists of four measures. The first three measures feature chords in the right hand while the left hand has whole rests. The fourth measure has chords in both hands. The second system starts with measure 5, where the left hand has chords and the right hand has whole rests for the first two measures. The final two measures of the system have chords in both hands. The notation uses treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various chord symbols (triads and dyads) to represent the seventh chords.

Ilustración 304. Reconocimiento de acordes de séptima. Fuente: Propia del autor.

### Dictado de Melodías. 4 compases de 4/4 en Modo menor

El propósito de este ejercicio es entrenar al estudiante en el reconocimiento de melodías en modo menor, en distintos compases y tonalidades, con variedad de figuras rítmicas. Se sugiere al maestro dictar, como mínimo, 4 compases sin parar de cada melodía. Cada inicio de una nueva melodía está marcado con un número (del 4 al 6, 10 al 13). El maestro debe indicar el nombre de la nueva tonalidad, si hay algún cambio en ésta, y mostrar el sonido de la nota fundamental, de esta manera el estudiante podrá escribir la armadura correcta y reconocer los grados de la nueva escala.

The image displays four musical staves, each containing a four-measure melodic phrase in 4/4 time. The staves are numbered 4, 5, 6, 10, 11, 12, and 13, indicating the start of each new melody. The notation includes treble clefs, key signatures (one or two flats), and various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests. The phrases are written in a continuous line across the staves, with bar lines separating the measures.

Ilustración 305. Dictado de melodías en modo menor. (Wedge, 1921).

### Dictado Rítmico con Semicorcheas y sus silencios

Se sugiere que el maestro o facilitador del curso interprete las siguientes figuras rítmicas en un instrumento en el cual se aprecie claramente la duración de los sonidos. También puede realizar el dictado produciendo los sonidos con su voz. De cualquier manera se debe tener el cuidado de respetar las duraciones exactas de cada figura musical. El maestro debe elegir la velocidad y determinar si realiza los dictados compás por compás o en grupos de 2 o 4 compases.

Ilustración 306 muestra 18 compases de música en un sistema de 6 líneas de pentagrama. Cada línea contiene tres compases numerados del 1 al 18. El tiempo es 4/4. Las figuras rítmicas consisten en semicorcheas y silencios.

Compases 1-3: Línea 1. Compases 4-6: Línea 2. Compases 7-9: Línea 3. Compases 10-12: Línea 4. Compases 13-15: Línea 5. Compases 16-18: Línea 6.

Ilustración 306. Dictado rítmico con semicorcheas y sus silencios. (Hess, 1997).

### Reconocimiento de acorde y melodía simultánea (1 compás) en modo menor.

En el siguiente ejercicio se busca que el estudiante desarrolle la habilidad de reconocer un compás con acorde y melodía simultáneos. Consta de 9 compases, todos en tonalidad menor. Se utilizan los acordes mayores y menores correspondientes a la tonalidad de La menor y los 7 grados de la escala armónica menor. No se incluye ninguna nota ajena a la tonalidad o alteraciones accidentales que compliquen el reconocimiento de las notas. El maestro debe dictar compás por compás, repitiendo un máximo de tres veces, dando un tiempo prudencial para que el estudiante pueda escribir lo que escuchó.

## Ejercicio Armónico No.15

Samuel Jonatán Pinto C.

The musical score consists of two systems of music. The first system contains four measures. The second system contains five measures, starting with a measure number '5' above the first note. The melody in the treble clef is written in 4/4 time. The bass clef contains chords corresponding to the notes in the melody. The chords are: G2 (first measure), F2 (second measure), E2 (third measure), D2 (fourth measure), C2 (fifth measure), B1 (sixth measure), A1 (seventh measure), G1 (eighth measure), F1 (ninth measure), E1 (tenth measure), D1 (eleventh measure), C1 (twelfth measure), B0 (thirteenth measure), A0 (fourteenth measure), G0 (fifteenth measure).

Ilustración 307. Ejercicio Armónico No.15. Fuente: propia del autor.

### Reconocimiento de tríadas y tétradas

Se presentan los siguientes acordes de séptima y tríadas con el objetivo de ayudar al estudiante a reconocer qué tipo de acorde es, incluyendo sólo los acordes de séptima derivados del modo mayor y los cuatro tipos de tríadas (M7, m7, 7 o m7b5, M, m, Dism. o Aum), no se pide el nombre específico del acorde. Se sugiere al maestro que se interprete el ejercicio compás por compás y que se indique al alumno que apunte en su cuaderno o responda inmediatamente qué tipo de acordes contiene cada compás.

## Reconocimiento de Acordes de Séptima y Tríadas

Samuel Jonatán Pinto C.

The musical score is written in 4/4 time and consists of two systems of four measures each. The first system features chords in the right hand and rests in the left hand. The second system features chords in the left hand and rests in the right hand. The chords are: System 1: M7, m7, 7, m7b5; System 2: M, m, Dism., Aum.

Ilustración 308. Reconocimiento de acordes de séptima y tríadas. Fuente: propia del autor.

### EVALUACIÓN No. 9

Nombre del Estudiante: \_\_\_\_\_ Fecha: \_\_\_\_\_

Define los siguientes términos:

- |                    |  |
|--------------------|--|
| 1. <i>ff</i> _____ | 5. <i>p</i> _____  |
| 2. <i>f</i> _____  | 6. <i>pp</i> _____   |
| 3. <i>mf</i> _____ | 7.  _____ |
| 4. <i>mp</i> _____ | 8.  _____ |

Ilustración 309. Dinámicas. (Feldstein, 1998).

- |                 |       |
|-----------------|-------|
| 1. D.C.         | _____ |
| 2. D.S.         | _____ |
| 3. Fine         | _____ |
| 4. D.C. al Fine | _____ |
| 5. D.S. al Fine | _____ |
| 6. Coda         | _____ |
| 7. D.C. al Coda | _____ |
| 8. D.S. al Coda | _____ |

Ilustración 310. Indicaciones de repetición. (Feldstein, 1998).

En los compases en blanco, escribe cómo se vería la línea rítmica presentada sin utilizar los signos de repetición:

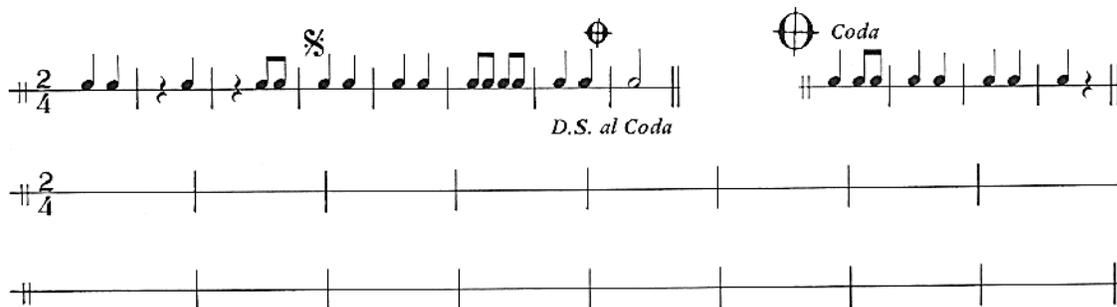


Ilustración 311. Signos de repetición. (Feldstein, 1998).

Indica el nombre de cada uno de los tipos de ligadura (unión, acentuación o fraseo) en la siguiente línea melódica:

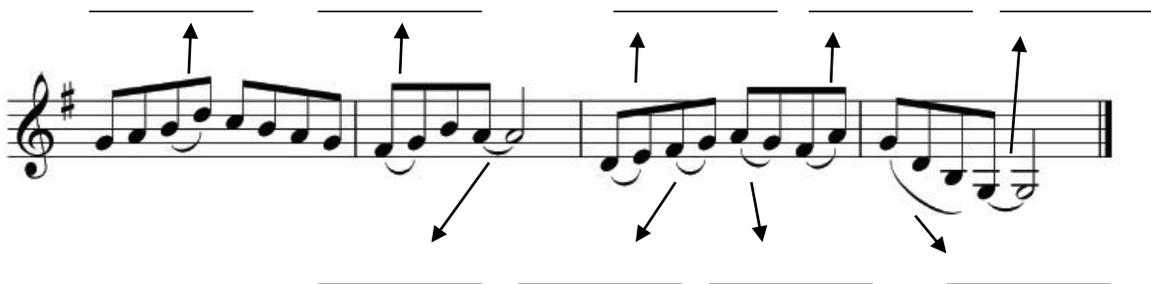


Ilustración 312. Tipos de ligaduras. (The Fun Music Company, 2009).

Añade barras de compás a los siguientes ritmos:



Ilustración 313. Ritmos para añadir barras de compás. (The Fun Music Company, 2009).

El primer compás de cada una de las siguientes líneas rítmicas está completo. Escribe la cifra de compás y completa los demás compases de cada línea, con las figuras que correspondan.



Ilustración 314. Ejercicio de completar compases. (Feldstein, 1998).

Completa las siguientes armonizaciones y realiza correctamente los enlaces de acordes.

Ilustración 315. Armonización para completar. (Astor, 2013).

Ilustración 316. Armonización para completar. (Lárez, 2010).



## XVI. CAPÍTULO DIEZ

### OBJETIVOS

<b>Lectura Melódica Lección 37</b>	<b>Lectura Rítmica Lección 38</b>	<b>Armonía Lección 39</b>	<b>Entrenamiento Auditivo Lección 40</b>
Lectura de notas simultáneas en el Gran Pentagrama (1 en clave de sol y 1 en clave de fa) utilizando blancas	Tresillos de negra	Tipos de Nomenclaturas o Cifrados	Dictado de una pieza musical completa
	Tresillos de blanca	Notación alfabética (o Cifrado Americano)	
	Ejercicios con tresillos de corchea, negra y blanca	Cifrado de bajo general	
Lectura de notas simultáneas en el Gran Pentagrama (1 en clave de sol y 1 en clave de fa) utilizando negras	Métricas complejas o irregulares	Cifrado funcional	
	Ejercicios con métricas irregulares		
	Lectura Coordinada. 2 líneas rítmicas simultáneas	Armonización de Cantos dados	
	Lectura Coordinada. 1 línea rítmica y 1 línea melódica simultáneas		

Tabla 13. Objetivos Capítulo diez. Fuente: propia del autor.

## LECCIÓN 37

### Lectura de notas simultáneas en el Gran Pentagrama (1 en clave de sol y 1 en clave de fa) utilizando blancas

Para poseer una lectura melódica fluida, es importante dominar la lectura de notas a la velocidad que sea requerida y en ocasiones, especialmente para instrumentistas de teclado y para los directores de orquesta, es necesario poder reconocer notas simultáneas en distintas claves. El siguiente ejercicio tiene como finalidad introducir al estudiante a ese tipo de exigencia. Se sugiere que se utilice un piano para interpretar los siguientes compases. El maestro debe mostrar al estudiante la velocidad requerida – se pueden utilizar cambios de velocidad desde lo más lento hasta lo más rápido posible – y debe interpretar el ejercicio ante el estudiante para que éste pueda comprender en qué consiste. Luego el estudiante debe intentar leer el ejercicio completo, compás por compás o en grupos de 2 o 4 compases. El maestro debe decidir el nivel de exigencia requerido para el estudiante.

### Ejercicio Melódico No.14

Samuel Jonatán Pinto C.

The image shows a musical score for 'Ejercicio Melódico No.14' in 4/4 time. It consists of two systems of music, each with a treble clef (G-clef) and a bass clef (F-clef) on a grand staff. The notes are all white (quarter notes). The first system contains 6 measures, and the second system contains 7 measures. The notes in the two staves are often simultaneous, creating a polyphonic texture. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Ilustración 317. Ejercicio Melódico No.14. Fuente: propia del autor

**Lectura de notas simultáneas en el Gran Pentagrama (1 en clave de sol y 1 en clave de fa)  
utilizando negras**

La dinámica del siguiente ejercicio es similar al anterior. La diferencia principal radica en el uso de negras en lugar blancas, para aumentar la velocidad de lectura. También se han agregado más compases para realizar una práctica más extensa de lectura en ambas claves. Se sugiere al maestro realizar ejercicios en clase similares a los presentados en esta lección, para un mejor desarrollo de lectura por parte del estudiante.

## Ejercicio Melódico No.15

Samuel Jonatán Pinto C.

The musical score for 'Ejercicio Melódico No.15' is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The time signature is 4/4. The first system (measures 1-6) shows a treble line with eighth notes and quarter notes, and a bass line with quarter notes. The second system (measures 7-12) continues the pattern with similar rhythmic values. The third system (measures 13-18) introduces some sixteenth notes in the treble line. The fourth system (measures 19-22) concludes the exercise with a final cadence in both hands.

Aún queda mucho por aprender en el contexto de lectura melódica. Los temas presentados en cada una de las lecciones enfocadas en este elemento de estudio están diseñados para proporcionar al estudiante el conocimiento necesario para poder reconocer las notas musicales en el pentagrama, utilizando diferentes claves y símbolos específicos que indican distintos elementos del lenguaje musical. Si se desea adquirir una mayor fluidez y rapidez en la lectura melódica, se sugiere que el estudiante invierta tiempo en el estudio de libros de solfeo y obras musicales en general.

## LECCIÓN 38

### Tresillos de negra

El mismo concepto de los tresillos de corchea – encajar tres corcheas en el mismo tiempo que normalmente ocuparían dos corcheas – se puede aplicar a las demás figuras. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014). El tresillo de negras se crea con seis corcheas atresilladas, agrupándolas de 2 en 2, de la siguiente manera:

The image shows a musical staff with a 4/4 time signature. The top staff contains six eighth notes. Above the staff, there are four groups of two eighth notes, each labeled 'trip' above and 'let' below. The groups are numbered 1, 2, 3, and 4. The bottom staff shows the same six eighth notes, with a '3' and 'trip' label above the first pair, indicating a triplet of eighth notes.

Ilustración 319. Tresillos de negra. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).

### Tresillos de blanca

La misma relación entre tresillos de corchea y tresillos de negra puede ser aplicada a los tresillos de negra y tresillos de blanca. Así como dos negras equivalen a una blanca, dos negras atresilladas equivalen a una blanca atresillada (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014). Ejemplo:

The image shows three musical staves with a 4/4 time signature. The top staff contains six quarter notes. Above the staff, there are two groups of three quarter notes, each labeled '3' above. The middle and bottom staves show the same six quarter notes, with a '3' and 'trip' label above the first group, indicating a triplet of quarter notes.

Ilustración 320. Tresillo de blancas. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).

### Ejercicios con tresillos de corchea, negra y blanca

Se sugiere que el maestro o facilitador del curso interprete las siguientes figuras rítmicas en un instrumento en el cual se aprecie claramente la duración de los sonidos. También puede leer el ejercicio produciendo los sonidos con su voz. De cualquier manera se debe tener el cuidado de respetar las duraciones exactas de cada figura musical. Luego el alumno debe intentar leer los ejercicios de la misma manera mostrada por el maestro. Para iniciar, se puede decidir leer los ejercicios en grupos de 2 o 4 compases sin parar.

Ilustración 321. Ejercicios rítmicos con distintos tipos de tresillos. (Gruendler, D. y Stewart, J., 2014).

### Métricas complejas o irregulares

A las cifras de compás poco utilizadas en las composiciones populares occidentales, se les llama “métricas complejas”. Por lo general estas cifras de compas incluyen en su numerador, números impares del 5 en adelante, aunque existen algunas excepciones como el compás de 10/8. La principal característica de estos compases es que pueden crearse agrupaciones de 2 y 3 para simplificar el número de tiempos que incluye el compás. En esta categoría se pueden mencionar como ejemplos los compases de 7/8, 5/16, 15/16, 5/4, 10/8, 5/2 y 13/8. (Peske, 2006).

### Ejercicios con métricas complejas o irregulares

Se sugiere que el maestro o facilitador del curso interprete las siguientes figuras rítmicas en un instrumento en el cual se aprecie claramente la duración de los sonidos. También puede leer el ejercicio produciendo los sonidos con su voz. De cualquier manera se debe tener el cuidado de respetar las duraciones exactas de cada figura musical. Luego el alumno debe intentar leer los ejercicios de la misma manera mostrada por el maestro. Para iniciar, se puede decidir leer los ejercicios en grupos de 2 o 4 compases sin parar.

**A** ♩=180      3+2+2:

**B**      2+2+3:

**C**

**D**

**E**

**F**

Ilustración 322. Lectura en métricas raras. (Peske, 2006).

### Lectura Coordinada, 2 líneas rítmicas simultáneas

Los siguientes ejercicios tienen como finalidad aumentar la coordinación de las manos e introducir al estudiante al desarrollo de una lectura rítmica con 2 líneas simultáneas. Se sugiere que las indicaciones que se han dado antes de cada ejercicio rítmico anterior, se apliquen también a los siguientes ejercicios.

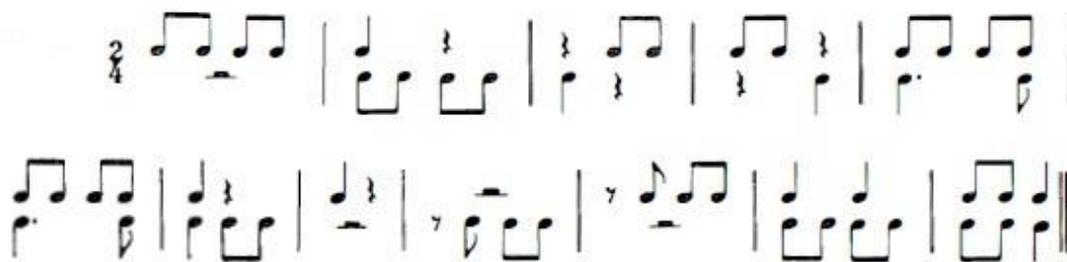


Ilustración 323. 2 líneas rítmicas simultáneas. (Wesby, 1984).



Ilustración 324. 2 líneas rítmicas simultáneas. (Wesby, 1984).

**Allegretto** (♩. = 60)

*Fine*

*Da capo al fine*

Ilustración 325. 2 líneas rítmicas simultáneas. (Hall, 2005).

### Lectura Coordinada, una línea rítmica y una línea melódica simultáneas

El siguiente ejercicio introduce al estudiante a la combinación de lectura rítmica y melódica de manera simultánea. Se sugiere que las indicaciones que se han dado antes de cada ejercicio rítmico anterior, se apliquen también al siguiente ejercicio.

Ilustración 326. Lectura rítmica y lectura melódica combinadas. (Wesby, 1984).

## LECCIÓN 39

### Tipos de Nomenclaturas o Cifrados

Al momento de trabajar una armonización a 4 voces, es recomendable conocer al menos 3 tipos de cifrados o nomenclaturas que serán útiles para el análisis armónico de una obra: El cifrado americano o notación alfabética, el cifrado de bajo general o notación por grados y el cifrado funcional. (Medina Romero, 2016).

### Notación Alfabética (o Cifrado Americano):

Muy utilizado en la armonía popular y del jazz. Con ella se reconoce de inmediato cuáles son las notas de un acorde, cuáles sus agregados y cuáles las alteraciones del mismo, e inclusive cuál es la nota del bajo, no vinculándola directamente al acorde *per se*. (Astor, 2013). Es muy útil en su contexto natural, el de la música popular, puesto que informa de inmediato sobre los puntos señalados lo que permite saber cuál es la sonoridad del acorde. Esta notación se basa en el sistema anglosajón (o americano) de denominar las notas: A, B, C, D, E, F, G; siendo A, La y G, Sol. Cuando se nombran acordes con este tipo de notación, la “m” indica si el acorde es menor, la ausencia de la “m” indica que el acorde es Mayor, ejemplo: Cm (Do menor), Am (La menor), D (Re Mayor).

Notación Alfabética (o americana)	A	B	C	D	E	F	G
Notación Italiana (o tradicional)	La	Si	Do	Re	Mi	Fa	Sol

Tabla 14 (Vilar, 2010).

Para nombrar acordes con este tipo de cifrado, se hace de la siguiente manera:

	<b>M</b>	<b>m</b>	<b>a</b>	<b>d</b>
<b>Triadas</b>	<b>C</b>	<b>C –</b> <b>Cm</b> <b>Cmi</b> <b>Cmin</b>	<b>C +</b> <b>Caug</b>	<b>Cdim</b> <b>Cdis</b> <b>C°</b>
<b>Cuatriadas</b>	<b>C Maj7</b> <b>C Δ</b> <b>C7</b>	<b>C –7</b> <b>Cm7</b> <b>Cmi7</b> <b>Cmin7</b> <b>C – (Maj7)</b> <b>Cm (Maj7)</b>	<b>C Maj7(#5)</b> <b>C +7</b> <b>C7(#5)</b>	<b>Cdim7</b> <b>Cdis7</b> <b>C°7</b> <b>Cm7b5</b> <b>C ∅</b> <b>C7b5</b>

Tabla 15. Acordes en Cifrado americano (Vilar, 2010).

Las columnas de la tabla anterior se explican de la siguiente manera: la “M” significa “Mayor”, la “m” significa “menor”, la “a” significa “aumentado” y la “d” significa “disminuido”.

### **Cifrado de Bajo General o Notación por grados**

Informa de inmediato acerca de la ubicación en la escala de los acordes, así como de las inversiones, para lo cual hace uso de la notación tradicional del bajo cifrado. No señala nada acerca de las funciones de los acordes, lo cual en un momento dado hace que no se comprenda la razón de ciertas relaciones armónicas. Su “hábitat” natural es el análisis de la música pre-tonal, la música de los siglos XVI y XVII. La notación por grados, al ubicar los acordes en la escala, amplía el rango de información de la notación alfabética, (Astor, 2013): I, I<sup>6</sup>, I<sup>6</sup><sub>4</sub>, ii, ii<sup>6</sup>, ii<sup>6</sup><sub>4</sub>, iii, iii<sup>6</sup>, iii<sup>6</sup><sub>4</sub>, IV, IV<sup>6</sup>, IV<sup>6</sup><sub>4</sub>, V, V<sup>6</sup>, V<sup>6</sup><sub>4</sub>, vi, vi<sup>6</sup>, vi<sup>6</sup><sub>4</sub>, vii, vii<sup>6</sup>, vii<sup>6</sup><sub>4</sub>.

### **Cifrado o Notación Funcional**

Uno de sus primeros cultores fue el teórico alemán Riemann (1849-1919). En ella los acordes son analizados en virtud del efecto psicológico que producen en el oyente. Esto permite explicar la naturaleza de los enlaces armónicos y relacionar diversos tipos de enlaces, así como comprender

por qué algunos acordes en diferentes contextos se comportan de manera diferente. Funciones Principales: Tónica (T ó t), Subdominante (S o s), Dominante (D o d). Funciones Secundarias: Análogas o paralelas (Tp–tP) (Sp-sP) (Dp). La función Sensible será indicada por una pequeña flecha – inclinada hacia la derecha en 45° si resuelve hacia arriba, horizontal en dirección a la derecha si se mantiene en la misma nota o inclinada hacia la derecha en 270° si resuelve hacia abajo – dependiendo de la función que tenga al momento de pasar al siguiente acorde. (Medina Romero, 2016).

En esta notación las inversiones se indican señalando el elemento de la tríada que se encuentra en el bajo. Así:  $\begin{matrix} T \\ 3 \end{matrix}$  significa: Tónica con la 3ª en el bajo, Subdominante con la 5ª en el bajo se escribiría:  $\begin{matrix} S \\ 5 \end{matrix}$  y las agregaciones se colocan al lado del signo de la función: D7 (Dominante con 7ª) T6 (Tónica con 6ª añadida). (Astor, 2013).

En la siguiente figura se muestra una armonización utilizando los 3 tipos de cifrados recomendados:

The image shows a musical score for a piano in G major (two sharps) and 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords: G4, D5, A5, B5, G4, E4, C#4, and G4. The bass staff shows three different ways to notate these chords: American (A, F#m, D/F#, Bm/F#, G#°, E/G#, C#m, A), Functional (T, Tp, S, Sp, D, Dp, T), and General (I, vi, IV6, ii64, vii°, V6, iii, I). The chords are arranged in a sequence that demonstrates the relationship between these different notations.

Bajo General	I	vi	IV <sup>6</sup>	ii <sup>6</sup> <sub>4</sub>	vii <sup>o</sup>	V <sup>6</sup>	iii	I
Cifrado Americano	A	F#m	D/F#	Bm/F#	G#°	E/G#	C#m	A
Cifrado Funcional	T	Tp	S	Sp	→	D	Dp	T
			3	5		3		

Ilustración 327. Tipos de cifrado. (Medina Romero, 2016).

### Armonización de Cantos dados

Se presentan las siguientes melodías o cantos dados, para su debida realización armónica. Se sugiere que el maestro desarrolle la armonización junto con el estudiante en clase, de esta manera se pueden evaluar las diferentes maneras de resolver la armonización.



Ilustración 328. Armonización de cantos dados. (Astor, 2013).

## LECCIÓN 40

### **Dictado de una pieza musical completa**

En el siguiente dictado se incluye la suma de todas las habilidades adquiridas en las lecciones de entrenamiento auditivo. Es una combinación de dictado melódico, rítmico y armónico. Se recomienda al maestro dictar un compás a la vez (las 2 claves simultáneas), repetir cada compás un máximo de 3 veces. Se debe indicar al estudiante la tonalidad de la pieza musical y mostrar el sonido del primer grado. El tempo del dictado debe ser *andante*. La obra es un coral de J.S. Bach en versión sencilla (Treharne, 1939), que incluye solamente una línea melódica por clave. La repetición indicada de los primeros 8 compases puede realizarse para dar mayor oportunidad al estudiante del debido reconocimiento de las notas. Los 8 compases de la segunda sección no tienen indicada una repetición, pero si el maestro considera necesario, puede agregar una repetición de dichos compases para equilibrarlos con los primeros 8 compases. No es necesario que el estudiante escriba con detalle las dinámicas y ligaduras detalladas en la partitura. Al finalizar, se debe mostrar la partitura al estudiante para realizar las correcciones que sean necesarias. Este es el último ejercicio de entrenamiento auditivo sugerido en esta guía. Se sugiere al maestro que en el tiempo de preguntas y respuestas considere la opción de realizar un dictado similar para lograr un mejor desempeño del estudiante.

## Chorale

Do as Thou will'st with me, O Lord!

The musical score is written in 3/4 time and consists of four systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The notation includes various fingering numbers (1-5) and articulation marks such as slurs and accents. The second system concludes with a repeat sign. The third and fourth systems continue the piece with more complex fingering and articulation.

Ilustración 329. Coral de J.S. Bach. (Treharne, 1939).

## EVALUACIÓN No. 10

Nombre del Estudiante: \_\_\_\_\_ Fecha: \_\_\_\_\_

Agrega el tenor y la contralto a cada una de las siguientes frases. Todos los acordes están en posición fundamental. Las alteraciones debajo de algunas notas del bajo deben ser aplicadas a la 3ª del acorde. Incluye el cifrado de bajo general a todos los acordes en los espacios en blanco provistos.

1.

A: \_\_\_\_\_

2.

g: \_\_\_\_\_

3.

G: \_\_\_\_\_

Ilustración 330. Armonizaciones. (Benward, 2009).

Las siguientes armonizaciones deben ser completadas de la misma manera que las anteriores. La diferencia principal radica en el uso de inversiones en las siguientes tres armonizaciones.

1.

G: I \_\_\_\_\_ IV \_\_\_\_\_

2.

F: I \_\_\_\_\_ IV<sup>6</sup> \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_

3.

F: I I ii<sup>6</sup>

Ilustración 331. Armonizaciones utilizando inversiones. (Benward, 2009).

Las siguientes frases corales son similares a las anteriores, pero son tomadas de los corales de J.S. Bach. Las indicaciones para su armonización son las mismas que en las frases anteriores.

1. "Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr" ("Dearly I Love Thee, O Lord"), BWV 174, mm. 18–19 (modified).

D: I<sup>6</sup>

2. "Freu' dich sehr, o meine Seele" ("Rejoice Greatly, O My Soul"), BWV 39, mm. 3-4 (modified).

G: vi    \_\_\_\_\_

3. "Herr Christ, der ein'ge Gott's-Sohn" ("Lord Christ, the Only Son of God"), BWV 164, mm. 3-4 (modified).

B $\flat$ : vi    \_\_\_\_\_

Ilustración 332. Frases de corales de J.S.Bach. (Benward, 2009).



## XVII. EVALUACIÓN FINAL

Esta evaluación cuenta con el mismo procedimiento de la prueba específica de primer ingreso de la Licenciatura en Música de la Escuela Superior de Arte de la Universidad de San Carlos de Guatemala. Está dividida en cuatro partes:

- Prueba de dictado melódico. El aspirante escucha y escribe en partitura una pieza interpretada al piano.
- Prueba de dictado armónico. El aspirante escucha acordes y escribe su nombre en cifrado americano.
- Prueba de dictado rítmico. El aspirante escucha líneas rítmicas y escribe la figuración correspondiente.
- Prueba de armonización. El aspirante armoniza un canto dado, basado en cifrado bajo general. (ESArte, 2017).

El maestro cuenta con todo el material requerido para realizar la evaluación. El alumno debe contar únicamente con hojas papel pautado y el canto dado para la prueba de armonización. El tiempo sugerido para la prueba es de dos horas. Cada una de las partes en las que está dividida la evaluación final tendrá una ponderación de 25 puntos, para un total de 100 puntos. El resultado obtenido en la presente evaluación determinará si el estudiante ha aprobado o no el curso propedéutico. Se sugiere que sea un mínimo de 71 puntos el valor necesario para que el estudiante sea aprobado.

### **Prueba de dictado melódico**

Se presenta la siguiente obra para que sea dictado únicamente el pentagrama con la clave de sol. Se debe indicar al estudiante que la obra está en tonalidad de Fa Mayor y que consta de 16 compases. La repetición de cada sección es opcional, pero se sugiere que se realice al menos una repetición por sección. La forma recomendada para llevar a cabo el dictado es la siguiente: el examinador interpreta dos compases y luego hace una pausa para dar tiempo al estudiante de reconocer y escribir las notas correspondientes. Luego si se considera necesario se pueden repetir esos compases hasta un máximo de 3 veces; se continúa de la misma manera hasta terminar los 16 compases. La obra contiene figuras rítmicas que se consideran fáciles de comprender para el

estudiante, aun así, si se comenten errores en la escritura rítmica, se sugiere que estos no afecten el punteo del estudiante. Por el contrario, el reconocimiento de notas, sí debe ser calificado con exactitud. Se sugiere que cada error en el reconocimiento de notas corresponda a 1 punto. De esta manera el estudiante sólo puede cometer un máximo de 7 errores en el dictado, para que esta parte de la evaluación final obtenga un resultado satisfactorio. La obra ha sido seleccionada porque utiliza los siete grados de la escala mayor, la melodía en clave de sol no incluye alteraciones ajenas a la escala y no utiliza una figuración rítmica compleja. El coral lleva por nombre “O Ewigkeit, du Donnerwort”, su autor es J.S. Bach y el arreglo es de Bryceson Treharne.

## Chorale

O Ewigkeit, du Donnerwort!  
(Oh, Eternity, thou Mighty Word!)

Lento

Ilustración 333. Coral para dictado melódico. (Treharne, 1939).

### Prueba de dictado armónico

Esta segunda parte de la evaluación final se divide a su vez en dos secciones. La primera sección incluye 16 acordes escritos en 8 compases, de los cuales se pedirá únicamente escribir si es mayor, menor, aumentado, disminuido, maj7, m7, 7 o m7b5. No se pedirá reconocer el nombre específico del acorde. El examinador deberá indicar el nombre de la nota fundamental de cada acorde en el compás a interpretar y luego procederá a tocar dos acordes (1 compás), después hará una pausa y repetirá ese compás un máximo de 3 veces. El estudiante deberá escribir sobre la nota fundamental dada de cada acorde, las demás notas que completan cada uno de los acordes. Se continuará de la misma manera hasta terminar los 8 compases. Cada error en el reconocimiento de estos acordes se sugiere que sea equivalente a 1 punto. De esta manera sólo se pueden cometer un máximo de 4 errores para que sea aprobada esta sección de la evaluación.

Ilustración 334. Reconocimiento de acordes. Fuente: Propia del autor.

La segunda sección incluye 12 acordes, dos por compás – utilizando blancas - dentro del marco de una tonalidad específica. El estudiante debe reconocer los nombres específicos de los acordes, pero el examinador debe proporcionar el sonido y el nombre de la nota fundamental de la tonalidad para que sirva como punto de referencia para todos los acordes que se escucharán. El dictado debe realizarse de la misma manera que se indicó en el dictado anterior. Cada error en el reconocimiento



The image displays a rhythmic dictation exercise on a single staff in 4/4 time. The exercise is divided into seven measures. The first measure contains a quarter note, a dotted quarter note, and a half note. The second measure contains a quarter note, a dotted quarter note, and a half note. The third measure contains a quarter note, a dotted quarter note, and a half note. The fourth measure contains a quarter note, a dotted quarter note, and a half note. The fifth measure contains a quarter note, a dotted quarter note, and a half note. The sixth measure contains a quarter note, a dotted quarter note, and a half note. The seventh measure contains a quarter note, a dotted quarter note, and a half note. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets, as well as rests and ties.

Ilustración 336. Dictado rítmico. (Lauren, 1991).

**Prueba de armonización**

Se presenta la siguiente melodía o canto dado para su debida armonización con los recursos dados en cada una de las lecciones de armonía de la guía. El tiempo estimado para realizar la armonización del coral es de 45 minutos. El estudiante debe colocar el cifrado en bajo general de cada acorde. Cada error en el cifrado o en las notas elegidas para completar el acorde corresponderá a 1 punto. La tonalidad de la obra es Mi menor.

## Coral No.263 "Jesu, meine Freude"

J.S. Bach.

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is written in the treble clef, and the bass clef is empty for harmonization. The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-8, and the third system contains measures 9-12. The melody consists of quarter and eighth notes, with some accidentals (sharps and naturals).

Ilustración 337. Coral de J.S. Bach. (Jones, 1974).

## **B. Respuestas a evaluaciones**

Las respuestas a las diez evaluaciones contenidas al final de cada capítulo de la guía elemental para el aprendizaje del lenguaje musical están en el presente apéndice. No se incluye la prueba final debido a que debe ser evaluada de acuerdo al criterio personal del examinador. La prueba final consiste en distintos tipos de dictados. Al final que incluye una prueba de armonización, la que puede tener múltiples formas de realizarse y debe ser el examinador quien califique y determine el punteo final del estudiante. Gran cantidad de las respuestas dadas a las evaluaciones son solamente sugerencias o posibles soluciones a los problemas presentados. El maestro debe tomar en cuenta que el estudiante puede contestar correctamente en una manera distinta a la mostrada en este apéndice.

## EVALUACIÓN No. 1

Nombre del estudiante: \_\_\_\_\_ Fecha: \_\_\_\_\_

**Escribe las cuatro propiedades o cualidades del sonido:**

Intensidad, Duración, Timbre y Frecuencia

**Dibuja e identifica por nombre las figuras musicales y sus respectivos silencios:**

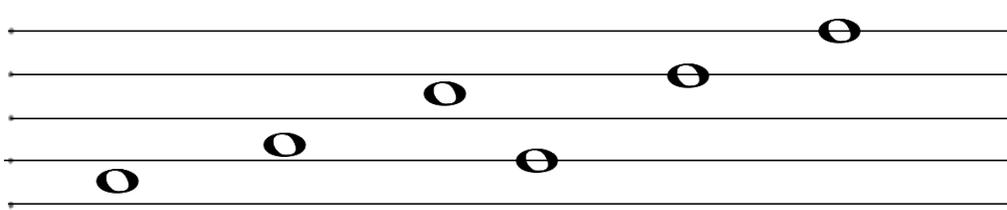
	Figuras	Silencios
Redonda	→ 	
Blanca	→ 	
Negra	→ 	
Corchea	→ 	
Semicorchea	→ 	
Fusa	→ 	
Semifusa	→ 	

¿Cuántas negras equivalen a una redonda? 4

¿Cuántas corcheas equivalen a una blanca? 4

¿Cuántas semicorcheas equivalen a una redonda? 16

**Dibuja un pentagrama usando los puntos como tus guías**



**En el pentagrama dibujado, enumera las líneas y los espacios.  
También dibuja 3 notas sobre las líneas y 3 notas sobre los espacios.**

Ilustración 1. Dibujando y enumerando el pentagrama. (Feldstein, 1998).

**Utilizando las letras A (Agudo) y G (Grave) indica si la primera nota de cada compás suena más alto o más bajo que la segunda**

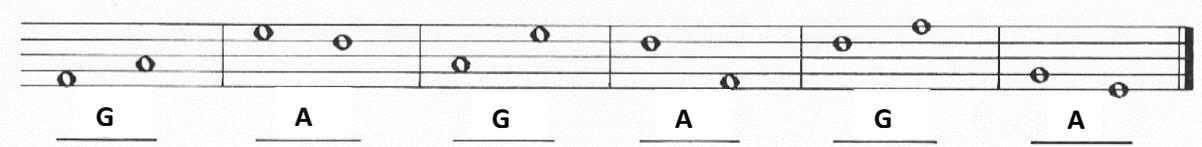


Ilustración 2. Ejercicio de Identificación de altura de notas. (Feldstein, 1998).

**Escribe el nombre de las notas señaladas en el piano, en notación tradicional (italiana) y notación anglosajona (americana).**

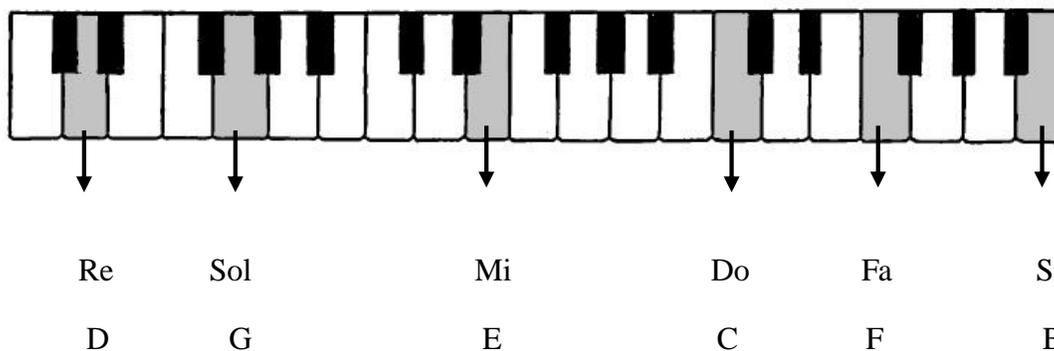


Ilustración 3. Nombre de notas en el piano. (Zeitlin, 2001)

## EVALUACIÓN No. 2

Nombre del estudiante: \_\_\_\_\_ Fecha: \_\_\_\_\_

**¿Cuáles son los nombres de las notas sobre las líneas en un pentagrama con la clave de sol? (en orden de la 1 a la 5).**

Mi, Sol, Si, Re, Fa

**¿Cuáles son los nombres de las notas sobre los espacios en un pentagrama con la clave de Sol? (en orden del 1 al 4).**

Fa, La, Do, Mi

**¿Cuál es la función del Sostenido?**

Subir  $\frac{1}{2}$  tono a la nota que lo tiene

**¿Cuál es la función del Bemol?**

Bajar  $\frac{1}{2}$  tono a la nota que lo tiene

**¿Cuál es la función del Becuadro?**

Anular o cancelar el efecto del sostenido o del bemol

**¿Cuál es la diferencia entre los intervalos simples y los compuestos?**

Los simples no pasan de una octava, los compuestos sí.

**¿Cuál es la diferencia entre los intervalos melódicos y los armónicos?**

El intervalo armónico es producido cuando 2 notas suenan de manera simultánea. El intervalo melódico es producido cuando 2 notas suenan una tras otra.

**¿Cuál es la diferencia entre los intervalos disjuntos y los intervalos conjuntos?**

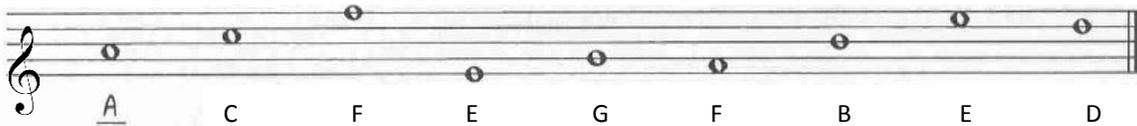
Los intervalos conjuntos se dan entre 2 grados inmediatos o en 2das, no existe más de 1 tono entre ellos. Los intervalos disjuntos se dan cuando la distancia entre los grados es mayor a 1 tono.

Dibuja una tabla con la Clasificación de los intervalos por su cualidad. Incluye el número de tonos que comprende cada intervalo.

UNÍSONO	0 tono
SEGUNDA MENOR	½ tono
SEGUNDA MAYOR	1 tono
TERCERA MENOR	1½ tonos
TERCERA MAYOR	2 tonos
CUARTA JUSTA	2½ tonos
CUARTA AUMENTADA QUINTA DISMINUIDA	3 tonos
QUINTA JUSTA	3½ tonos
SEXTA MENOR	4 tonos
SEXTA MAYOR	4½ tonos
SÉPTIMA MENOR	5 tonos
SÉPTIMA MAYOR	5½ tonos
OCTAVA JUSTA	6 tonos

Ilustración 56. Tabla de Clasificación de Intervalos. (Cheul Holas, 2010).

Dibuja la clave de Sol al principio del pentagrama y nombra las notas indicadas.



Dibuja la clave de Sol al principio del pentagrama y dibuja las notas indicadas. Si la nota puede ser dibujada en más de un lugar en el pentagrama, escoge el lugar que prefieras.

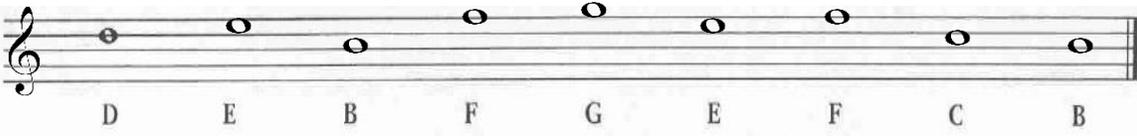


Ilustración 69. Reconocimiento y Escritura de notas en clave de Sol. (Feldstein, 1998).

Dibuja 5 claves de Sol en el siguiente pentagrama



Circula las claves de Sol que están correctamente dibujadas

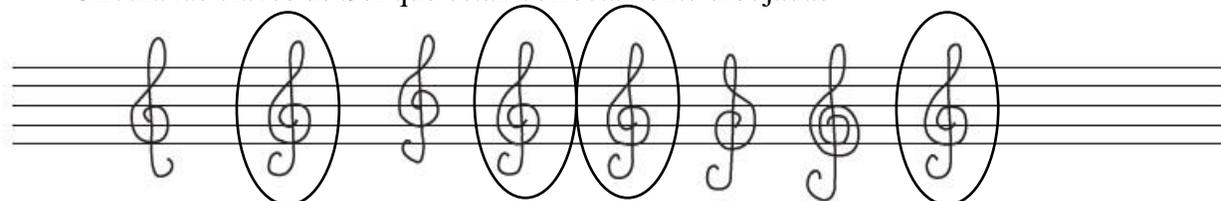


Ilustración 70. Claves de Sol. (The Fun Music Company, 2009).

Dibuja plicas a las notas siguientes

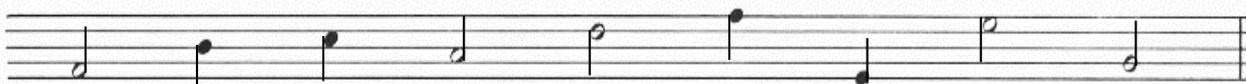


Ilustración 71. Colocación de Plicas. (Feldstein, 1998).

Dibuja una clave de Sol, divide el pentagrama en 6 compases, añade cuatro negras en cada compás, nombra las notas, termina el pentagrama con una doble barra de final.

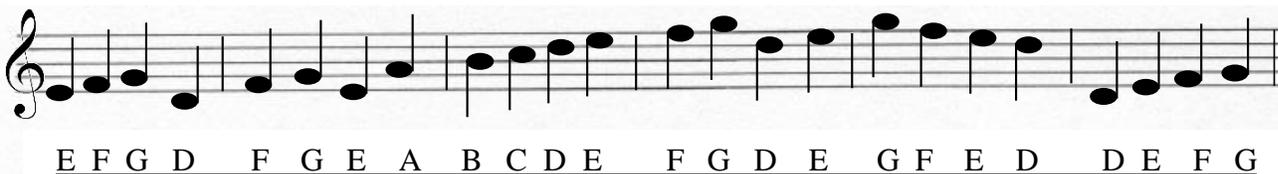
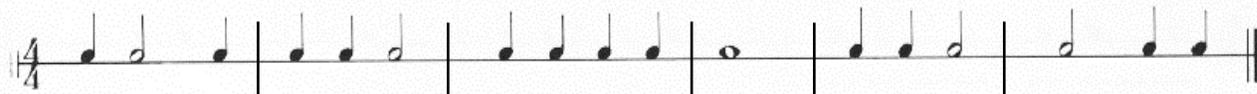


Ilustración 72. Escritura de diferentes elementos de notación en musical en el pentagrama. (Feldstein, 1998).

Dibuja las barras de compás en el lugar correcto según la cifra de compás.

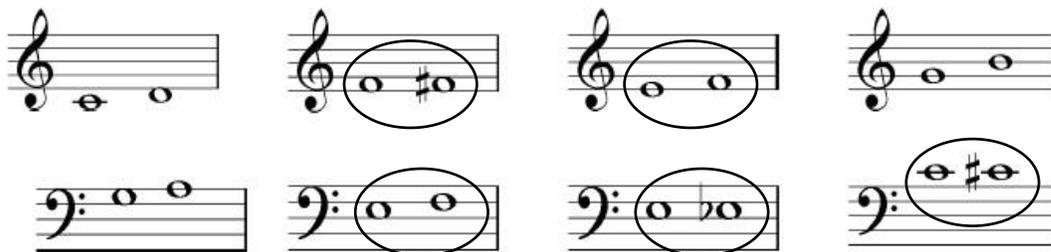


Completa los compases con la figura musical correcta según la cifra de compás. Escribe sólo una figura por compás.



Ilustración 73. Ejercicios de compases. (Spearrit, 2001).

Circula los Semitonos



Circula la nota más alta en cada ejemplo

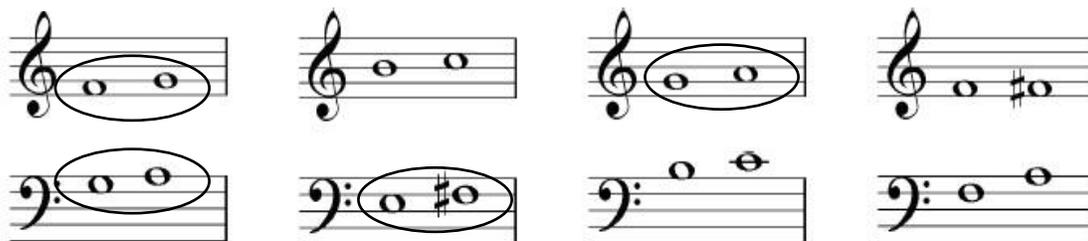


Circula los semitonos en esta melodía

Ejemplo:



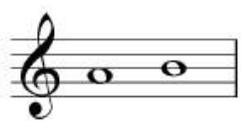
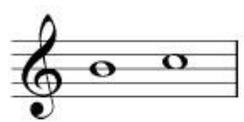
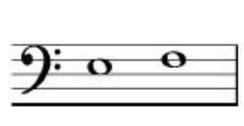
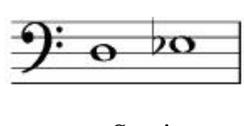
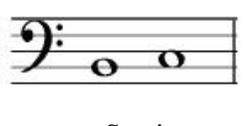
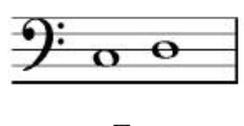
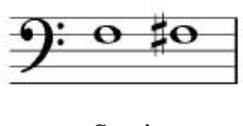
Circula los Tonos:



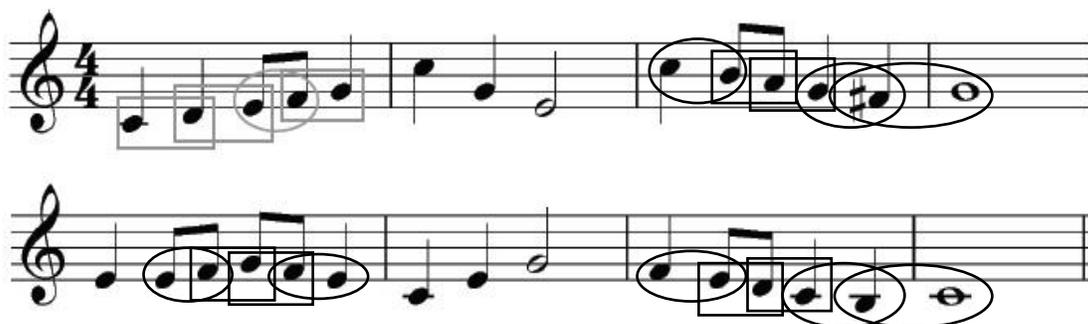
Circula los Tonos en esta melodía:



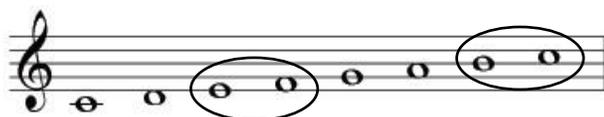
Nombra los siguientes ejemplos como tonos o semitonos

			
Tono	Tono	Semitono	Semitono
			
Semitono	Tono	Semitono	Tono
			
Semitono	Semitono	Tono	Semitono

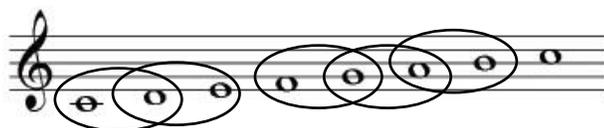
Marca los semitonos en esta melodía con un círculo y los tonos con un cuadrado. El primer compás ha sido preparado como ejemplo.



Marca los semitonos en esta escala



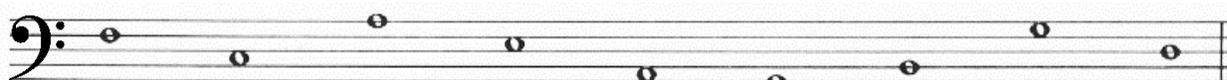
Marca los tonos en esta escala



## EVALUACIÓN No. 3

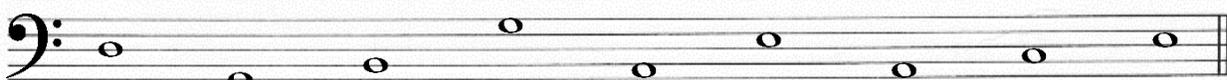
Nombre del estudiante: \_\_\_\_\_ Fecha: \_\_\_\_\_

Dibuja la clave de fa al principio del pentagrama y nombra las notas indicadas. Puedes usar cualquier tipo de cifrado de notas.



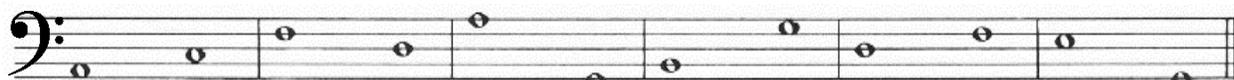
F C A E A G B G D

Dibuja la clave de fa al principio del pentagrama y escribe las notas indicadas en el pentagrama. Si la nota puede ser escrita en diferentes posiciones en el pentagrama, escoge la posición que prefieras.



D G B G A E A C E

Dibuja la clave de fa al principio del pentagrama y nombra las notas indicadas. Luego usando A y B, indica en el espacio entre las notas si la primera nota es más alta o más baja que la segunda nota. Puedes usar cualquier tipo de cifrado de notas.



A B C F A D A A G B B G D B F E A G

Ilustración 106. Ejercicios con notas en clave de fa. (Feldstein, 1998).

Dibuja una línea que una la nota con su nombre

A

C

B

G

Escribe las siguientes notas en el pentagrama:

C A B

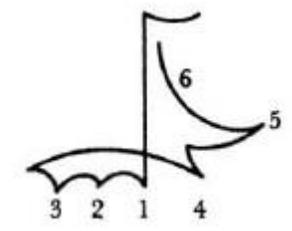
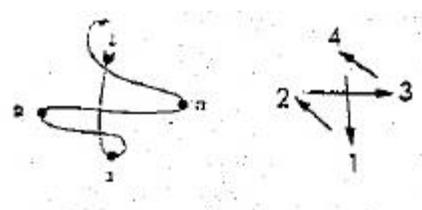
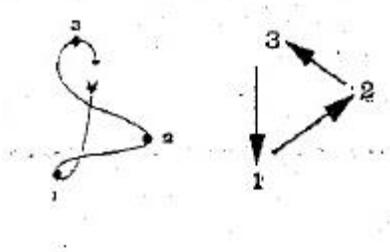
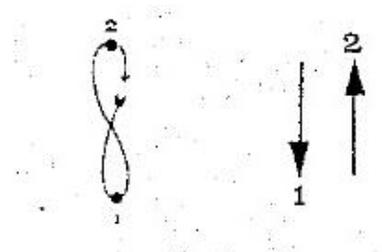
B A G

Name these Notes:

C A B B A G E

Ilustración 107. Escritura e identificación de notas en clave de fa. (The Fun Music Company, 2009).

Dibuja los diagramas de las formas de marcar los compases de 2, 3, 4 y 6 tiempos.



**¿Cuáles son los compases de amalgama?**

Son los que surgen de la unión de distintos compases simples o compuestos, o de la unión de compases simples y compuestos.

**Escribe una definición de escala musical:**

Es un arreglo específico de notas con un patrón distinto de tonos y semitonos.

**¿Cuál es la estructura de tonos y semitonos de la escala mayor?**

T – T – S – T- T –T - S

**¿Cuántos sonidos tiene la escala cromática?**

12

**¿Cuántos sonidos tiene la escala diatónica?**

7

**Escribe el concepto de tonalidad:**

Es el conjunto organizado de notas alrededor de una nota fundamental o tónica.

**Escribe el concepto de modalidad o modo:**

La modalidad se refiere a la elección específica de los sonidos con relación a una tónica particular. Cuando la tríada que se forma sobre la tónica es Mayor, el modo es Mayor. Si la tríada sobre la fundamental es menor, el modo es menor.

## EVALUACIÓN No. 4

Nombre del estudiante: \_\_\_\_\_ Fecha: \_\_\_\_\_

Según la estructura de tonos y semitonos de cada tipo de escala analizado hasta ahora, completa cada escala indicada a continuación. Escribe cada escala de manera ascendente. Cuando es una escala menor melódica, escribe la forma ascendente y luego añade las primeras tres notas de manera descendente. Escribe las alteraciones a la izquierda de cada nota, no como armadura.

Fa Mayor

Do menor  
NaturalSol menor  
armónicaMi menor  
melódica

Si bemol mayor

Re menor  
armónica

Si Mayor

Mi bemol menor  
natural

La mayor

Fa sostenido  
menor melódica

Ilustración 138. Ejercicios de formación de escalas mayores y menores. (Benward, 2009).

**¿Cuál es la función del puntillo?**

Agregar la mitad del valor original de la figura que lo tiene.

**¿Cuál es la función del doble puntillo?**

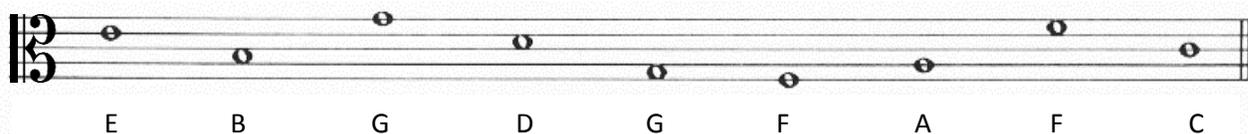
Incrementar  $\frac{3}{4}$  del valor original de la figura que lo tiene.

**Escribe el resultado de las siguientes sumas de figuras musicales en una cifra de compás con denominador 4:**

	+		+		=	$\frac{6}{4}$
	+		+		=	$\frac{6}{4}$
	+		+		=	$\frac{5}{4}$
	+		+		=	$\frac{13}{4}$
	+		+		=	$\frac{2}{4}$
	+		-		=	$\frac{3}{4}$

Ilustración 139. Suma de figuras con puntillo. (The Fun Music Company, 2009).

Dibuja la clave de Do en tercera línea al principio del pentagrama y nombra las notas indicadas. Puedes usar cualquier tipo de cifrado de notas.



Dibuja la clave de Do en cuarta línea al principio del pentagrama y escribe las notas indicadas en el pentagrama. Si la nota puede ser escrita en diferentes posiciones en el pentagrama, escoge la posición que prefieras.

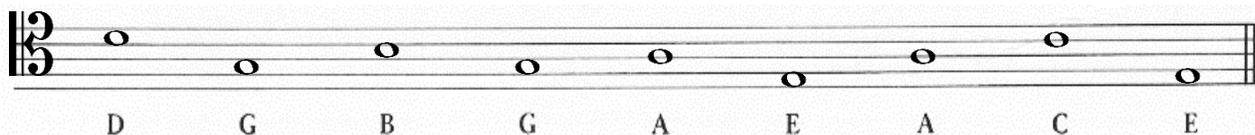


Ilustración 140. Reconocimiento de notas en clave de Do. (Feldstein, 1998).

## EVALUACIÓN No. 5

Nombre del estudiante: \_\_\_\_\_ Fecha: \_\_\_\_\_

Dibuja la llave para unir los pentagramas, la clave de sol y la clave de fa. Luego, nombra las notas indicadas.

G      D      C      E      B      G      D      E

Dibuja la llave para unir los pentagramas, la clave de sol y la clave de fa. Luego, escribe las notas indicadas.

A      D      C      B      F      D      C      E      A      E      B      G

Ilustración 174. Escritura de notas en el Gran Pentagrama. (Feldstein, 1998).

Escribe la nota indicada en tres posiciones diferentes, utilizando las 2 claves, como en el ejemplo del primer compás.

C      G      D      F      A      E      B

Ilustración 175. Escritura de notas en diferentes posiciones en el Gran Pentagrama. (Zeitlin, 2001).

Escribe las notas correspondientes en cada cuadro y coloca el nombre a todas las notas.

C D E F G A B C D E F G A B C

Ilustración 176. Escritura y reconocimiento de notas en el Gran pentagrama. (The Fun Music Company, 2009).

Demuestra las dos maneras de escribir un sonido equivalente a tres corcheas en duración:

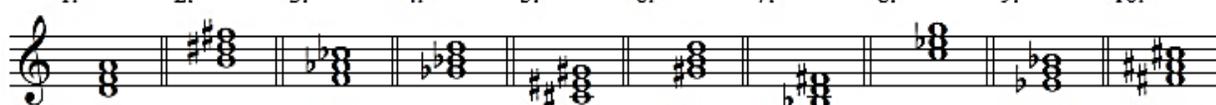
Escribe una figura o una figura con puntillo equivalente a estas figuras ligadas:

Escribe dos figuras ligadas equivalentes en duración a las siguientes figuras:

Ilustración 177. Ejercicios con ligaduras de unión y puntillos. (Spearrit, 2001).

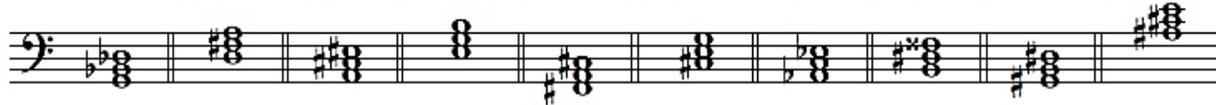
Escribe el tipo de tríada mostrado, utilizando las siguientes abreviaturas: M = Mayor, m = menor, d = disminuido, A = aumentado.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.



m M d A M d A m M M

11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20.

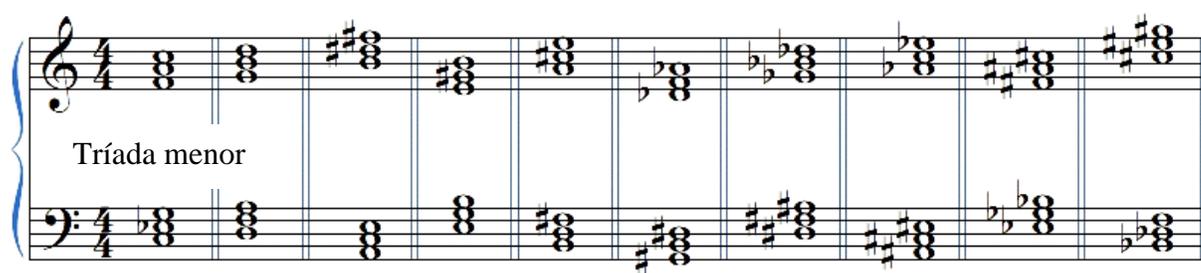


d M A m m d M A m d

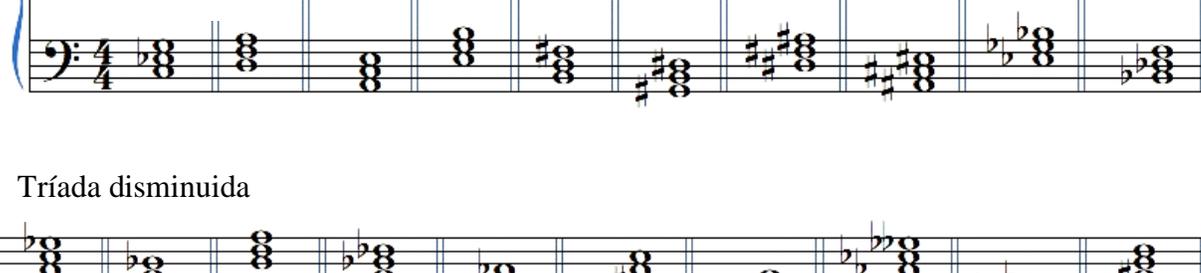
Ilustración 178. Reconocimiento de tríadas. (Benward, 2009).

Completa la tríada solicitada sobre cada nota dada.

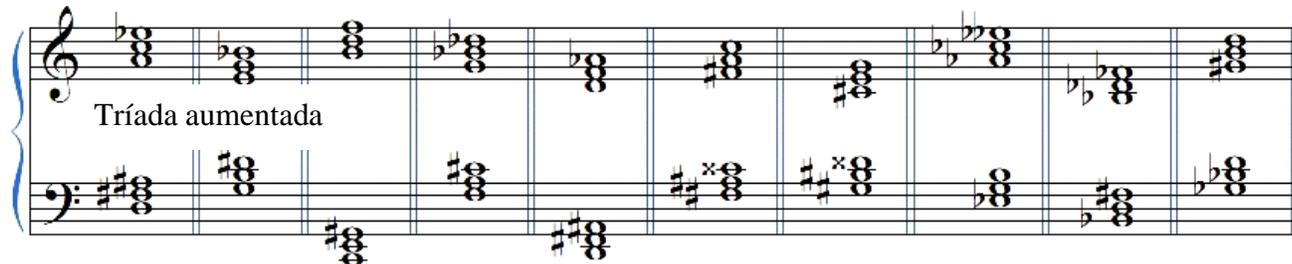
Tríada Mayor



Tríada menor



Tríada disminuida



Tríada aumentada



Ilustración 179. Ejercicio de formación de Tríadas. (Benward, 2009).

**Escribe una definición de “acorde”:**

Es la combinación de 2 o más intervalos armónicos.

**¿Cuáles son los intervalos (3ra + 5ta o 3ra + 3ra) que componen un acorde Mayor?**

3ra Mayor + 5ta Perfecta ó 3ra Mayor + 3ra menor

**¿Cuáles son los intervalos (3ra + 5ta o 3ra + 3ra) que componen un acorde menor?**

3ra menor + 5ta perfecta ó 3ra menor + 3ra Mayor

**¿Cuáles son los intervalos (3ra + 5ta o 3ra + 3ra) que componen un acorde disminuido?**

3ra menor + 5ta disminuida ó 3ra menor + 3ra menor

**¿Cuáles son los intervalos (3ra + 5ta o 3ra + 3ra) que componen un acorde Aumentado?**

3ra Mayor + 5ta Aumentada ó 3ra Mayor + 3ra Mayor

## EVALUACIÓN No. 6

Nombre del estudiante: \_\_\_\_\_ Fecha: \_\_\_\_\_

Nombra las siguientes notas:

Treble staff: B, G, C, G, D (lines); F, C, G, B, A (spaces)  
 Bass staff: F, E, C, D, G (lines); A, C, G, B, F (spaces)

Ilustración 212. Reconocimiento de notas en líneas adicionales. (The Fun Music Company, 2009).

En el siguiente pentagrama, dibuja la cantidad de notas indicadas en diferentes posiciones:

Treble staff: 5-Do, 4-Mi, 4-La, 4-Si, 4-Sol, 4-Fa, 4-Re (lines); 4-Mi, 4-La, 4-Si, 4-Sol, 4-Fa, 4-Re (spaces)  
 Bass staff: 4-Mi, 4-La, 4-Si, 4-Sol, 4-Fa, 4-Re (lines); 4-Mi, 4-La, 4-Si, 4-Sol, 4-Fa, 4-Re (spaces)

Ilustración 213. Escritura de notas en diferentes posiciones o alturas. (Feldstein, 1998).

Escribe la figura equivalente a la suma de las figuras mostradas, tal como en el ejemplo dado:

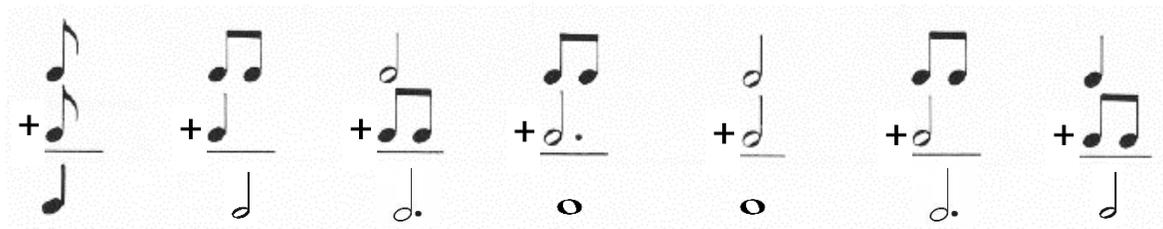


Ilustración 214. Suma de figuras. (Feldstein, 1998).

¿Cuántas corcheas contiene una redonda?

8

¿Cuántas corcheas contiene una negra con puntillo?

3

En los siguientes pentagramas escribe un ejemplo de escalas relativas:

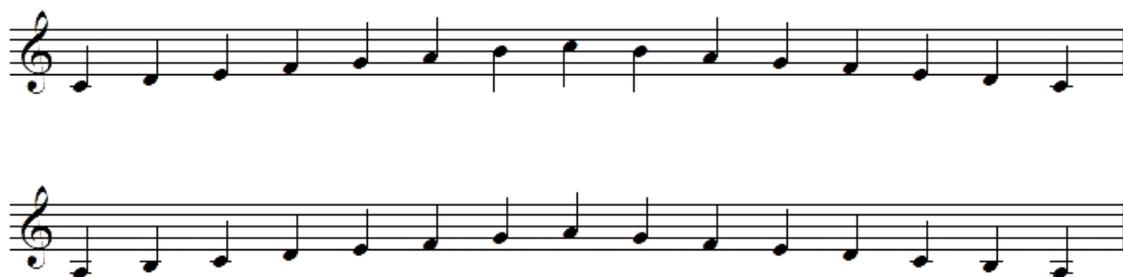


Ilustración 215. Pentagramas en blanco para escribir escalas relativas. Fuente: propia del autor

En los siguientes pentagramas escribe un ejemplo de escalas paralelas:



Ilustración 216. Pentagramas en blanco para escribir escalas paralelas. Fuente: propia del autor

En los siguientes pentagramas escribe un ejemplo de escalas enarmónicas:

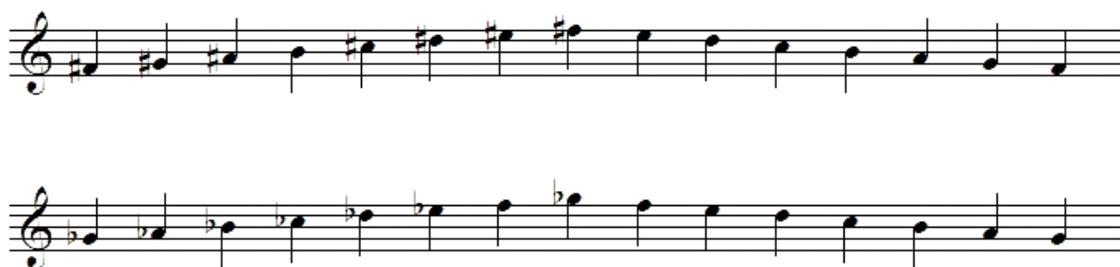


Ilustración 217. Pentagramas en blanco para escribir escalas enarmónicas. Fuente: propia del autor

En el siguiente pentagrama, escribe un arpeggio utilizando redondas:



Ilustración 218. Pentagrama en blanco para escribir un arpeggio. Fuente: propia del autor

## EVALUACIÓN No. 7

Nombre del estudiante: \_\_\_\_\_ Fecha: \_\_\_\_\_

En el siguiente pentagrama, escribe el “Do central” en 5 posiciones diferentes, utilizando la clave de sol, clave de fa y clave de do en 2da, 3ra y 4ta línea.

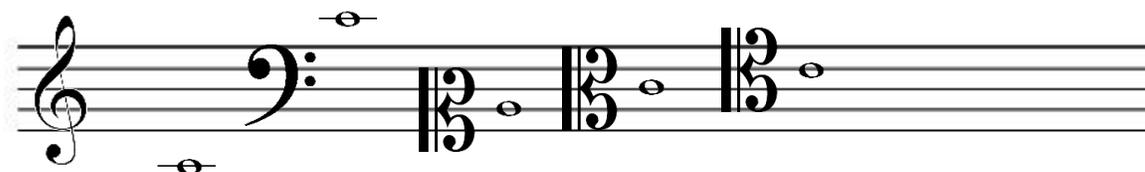


Ilustración 239. Pentagrama en blanco para escribir el do central en distintas posiciones.

Escribe el nombre de cada una de las notas que aparecen en el siguiente pentagrama:

B C D F E      F E G B G D      G E F D      F C G

Ilustración 240. Lectura de notas en distintas claves. (Rifo, 1993).

Escribe 3 indicaciones de tempo y su significado:

Largo: Muy lento (40-60 bpm)

Presto: Muy rápido (160-190 bpm)

Moderato: Velocidad normal (100-115 bpm)

Escribe 2 ejemplos de articulaciones y su significado:

<u>Articulación (Símbolo)</u>	<u>Significado</u>
<b>Acento</b> (>, ^)	Mayor énfasis a la nota
<b>legato</b> (—)	Tocar la nota con su valor total
<b>staccato</b> (.)	Notas cortas y separadas
<b>Staccatissimo</b> ▲ ▼	Muy picado, se quita a la nota 3 cuartas partes de su duración

Ilustración 224. Articulaciones. (Harnum, 2001).

**¿Qué es la síncopa?**

Es el resultado de acentuar los tiempos débiles de un compás o las partes débiles de un tiempo.

**Escribe los valores de la blanca, negra, negra con puntillo, corchea y semicorchea en el compás de 6/8:**

Blanca: 4

Negra: 2

Negra con puntillo: 3

Corchea: 1

Semicorchea: 1/2

**Escribe 2 ejemplos de tonalidades poco funcionales en la práctica:**

La sostenido Mayor

Re sostenido Mayor

Dibuja el círculo de quintas:

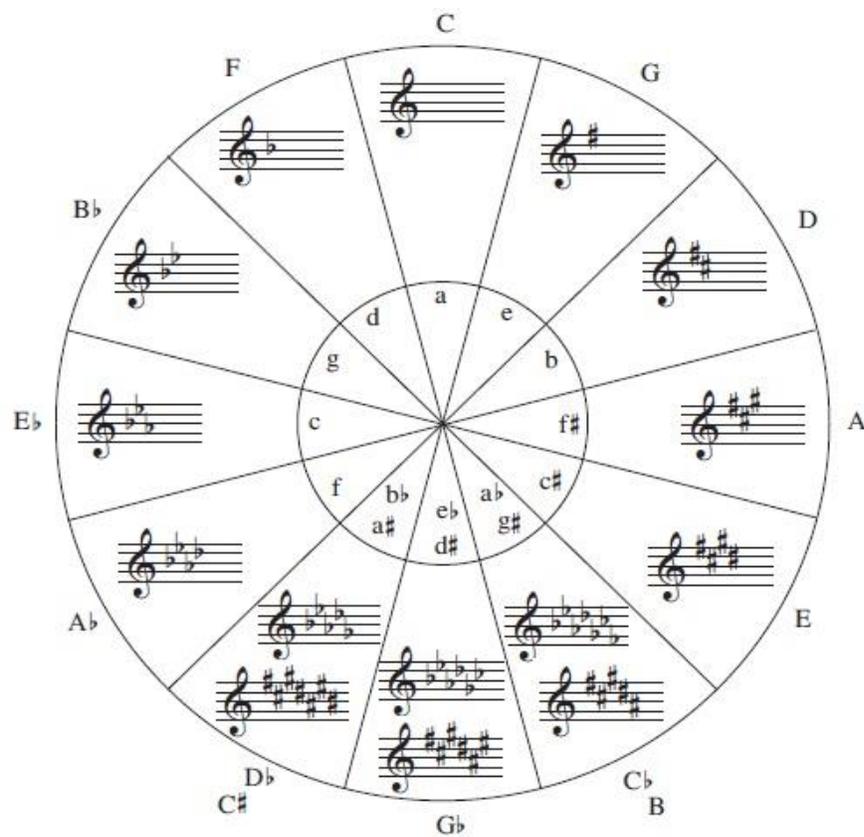


Ilustración 229. Círculo de Quintas. (Benward, 2009).

## EVALUACIÓN No. 8

Nombre del estudiante: \_\_\_\_\_ Fecha: \_\_\_\_\_

Escribe la nota natural en reemplazo del doble accidente o alteración.



Ilustración 275. Ejercicios con el doble sostenido y doble bemol. (Cheul Holas, 2010).

Agrega las alteraciones necesarias para cumplir con las indicaciones dadas sin cambiar el nombre de la nota escrita. (St=semitono).

Ilustración 276. Ejercicios con el doble sostenido y doble bemol. (Cheul Holas, 2010).

Completa los siguientes acordes seleccionando la disposición de los mismos. Es importante destacar que, si el soprano está en un registro agudo, conviene realizar una disposición abierta del acorde. Si, por el contrario, se encuentra en un registro grave, la disposición del acorde debe ser cerrada.

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment, each consisting of a treble and bass staff. The first system is in 2/4 time and shows a sequence of chords. The second system starts at measure 9 and the third at measure 17. The notes are mostly quarter notes and half notes, with some chords in the treble staff.

Ilustración 277. Completar acordes. (Lárez, 2010).

**¿Cuándo se produce el movimiento directo?**

Cuando 2 o más voces se mueven en la misma dirección.

**¿Cuándo se produce el movimiento contrario?**

Cuando cada voz se mueve en dirección opuesta.

**¿Cuándo se produce el movimiento oblicuo?**

Cuando una voz queda inmóvil y la otra asciende o desciende.

**¿A qué se refiere el “estado del acorde”?**

Se refiere al elemento de la tríada que está en la parte inferior de la polifonía.

**¿A qué se refiere la “disposición del acorde”?**

Se refiere a la distancia de las voces entre sí. Cuando las 3 voces superiores están tan juntas como sea posible, el acorde está en disposición cerrada, de lo contrario, está en disposición abierta.

**¿A qué se refiere la “posición melódica del acorde”?**

Se refiere al elemento de la tríada que está en la parte superior de la polifonía.

## EVALUACIÓN No. 9

Nombre del estudiante: \_\_\_\_\_ Fecha: \_\_\_\_\_

Define los siguientes términos:

- |              |                           |  |   |
|--------------|---------------------------|--|---|
| 1. <i>ff</i> | Fortísimo, Muy fuerte     | 5. <i>p</i>  | Piano, Suave                                |
| 2. <i>f</i>  | Forte, Fuerte             | 6. <i>pp</i>   | Pianísimo, Muy suave                        |
| 3. <i>mf</i> | Mezzo forte, Medio fuerte | 7.  | Crescendo, aumentar volumen gradualmente    |
| 4. <i>mp</i> | Mezzo piano, Medio suave  | 8.  | Decrescendo, disminuir volumen gradualmente |

Ilustración 309. Dinámicas. (Feldstein, 1998).

- |                 |  |
|-----------------|--|
| 1. D.C.         | Ir al principio de la pieza, (Da Capo)                                 |
| 2. D.S.         | Ir al Signo (Dal Segno)  |
| 3. Fine         | Fin  |
| 4. D.C. al Fine | Ir al principio y tocar hasta donde está el "Fine"                     |
| 5. D.S. al Fine | Regresar al Signo y tocar hasta donde está el "Fine".                  |
| 6. Coda         | Sección Final  |
| 7. D.C. al Coda | Regresar al principio y saltar al "Coda" al llegar al signo del "Coda" |
| 8. D.S. al Coda | Regresar al Signo y saltar al "Coda" al llegar al signo del "Coda"     |

Ilustración 310. Indicaciones de repetición. (Feldstein, 1998).

En los compases en blanco, escribe cómo se vería la línea rítmica presentada sin utilizar los signos de repetición:



Ilustración 311. Signos de repetición. (Feldstein, 1998).

Indica el nombre de cada uno de los tipos de ligadura (unión, acentuación o fraseo) en la siguiente línea melódica:

The illustration shows a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The line consists of several groups of notes. Above the staff, four upward-pointing arrows are labeled 'Acentuación', pointing to the first note of each of the four groups. Below the staff, four downward-pointing arrows are labeled 'Unión', pointing to the first note of each of the four groups. Additionally, three downward-pointing arrows are labeled 'Fraseo', pointing to the first note of the second, third, and fourth groups. The final group of notes is connected to the rest of the line by a slur, with an upward-pointing arrow labeled 'Unión' pointing to the first note of this final group.

Ilustración 312. Tipos de ligaduras. (The Fun Music Company, 2009).

Añade barras de compás a los siguientes ritmos:

The illustration shows four musical examples of rhythms without bar lines, intended for the student to add bar lines. Each example is written on a single staff with a time signature on the left. The first example is in 4/4 time and consists of four measures: a quarter note, a dotted quarter note, a half note, and a whole note. The second example is in 3/4 time and consists of four measures: a quarter note, a dotted quarter note, a half note, and a quarter note. The third example is in 4/4 time and consists of four measures: a quarter note, a dotted quarter note, a half note, and a quarter note. The fourth example is in 2/4 time and consists of four measures: a quarter note, a dotted quarter note, a half note, and a quarter note.

Ilustración 313. Ritmos para añadir barras de compás. (The Fun Music Company, 2009).

El primer compás de cada una de las siguientes líneas rítmicas está completo. Escribe la cifra de compás y completa los demás compases de cada línea.



Ilustración 314. Ejercicio de completar compases. (Feldstein, 1998).

Completa las siguientes armonizaciones y realiza correctamente los enlaces de acordes.

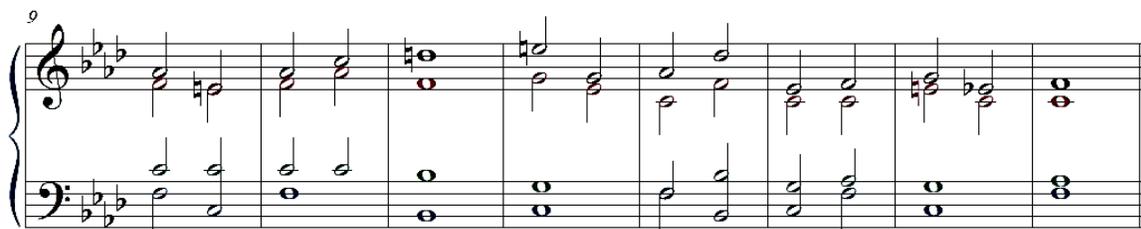
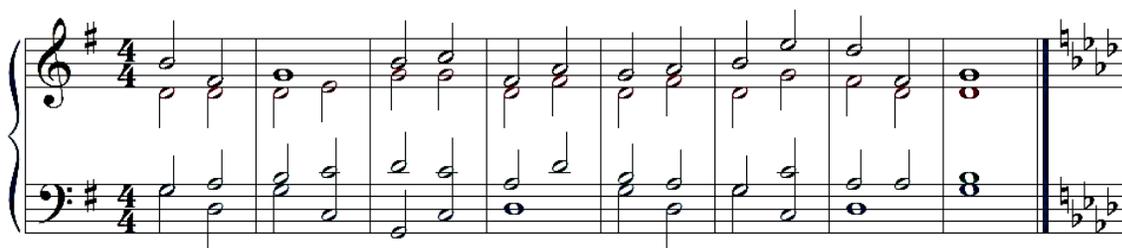


Ilustración 315. Armonización para completar. (Astor, 2013).



Ilustración 316. Armonización para completar. (Lárez, 2010)..

## EVALUACIÓN No. 10

Nombre del estudiante: \_\_\_\_\_ Fecha: \_\_\_\_\_

Agrega el tenor y la contralto a cada una de las siguientes frases. Todos los acordes están en posición fundamental. Las alteraciones debajo de algunas notas del bajo deben ser aplicadas a la 3ª del acorde. Incluye el cifrado de bajo general a todos los acordes en los espacios en blanco provistos.

A:      I      V      I      IV      V      I  
 \_\_\_\_\_

3  
 a:      i      iv      V      V      I      V      i  
 \_\_\_\_\_

I    vi    ii    V    I    V    I  
 G: \_\_\_\_\_

Ilustración 330. Armonizaciones. (Benward, 2009)..

Las siguientes armonizaciones deben ser completadas de la misma manera que las anteriores. La diferencia principal radica en el uso de inversiones en las siguientes tres armonizaciones.

I    vi    vi    I<sup>6</sup>    IV<sup>6</sup>    IV    I

I    IV<sup>6</sup><sub>4</sub>    I    IV<sup>6</sup>    I<sup>6</sup><sub>4</sub>    V    I  
 F: \_\_\_\_\_

I    IV<sup>6</sup><sub>4</sub>    I    ii<sup>6</sup>    I<sup>6</sup>    I<sup>6</sup><sub>4</sub>    V    I  
 F: \_\_\_\_\_

Las siguientes frases corales son similares a las anteriores, pero son tomadas de los corales de J.S. Bach. Las indicaciones para su armonización son las mismas que en las frases anteriores.

D:  $I^6$  IV  $IV^6$   $V^6$  I  $I^6_4$  V I

G: vi  $V^6$  I  $IV^6$   $I^6_4$  V I

B $\flat$ : vi ii V  $I^6$  V I

Ilustración 332. Frases de corales de J.S.Bach. (Benward, 2009).





**C. Formatos de Ficha Bibliográfica**

Ficha Bibliográfica No.			
Autor		Año	
Título del Libro		Lugar de Publicación	
Editorial			
Resumen			

---



**E. Papel pautado para el estudiante**

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---



## ANEXOS



### GUÍA PARA LA PRUEBA ESPECÍFICA DE PRIMER INGRESO LICENCIATURA EN MÚSICA

#### Parte Teórica

##### Objetivos de la prueba

###### *Que el estudiante*

- Demuestre conocimiento de la escritura musical reconociendo la posición de las notas en *clave de sol* en segunda línea, *clave de fa* en cuarta línea y *clave de do* en tercera línea (eventualmente)
- Armonice una composición musical
- Demuestre su conocimiento y habilidad para reconocer líneas melódicas, rítmica básica y armonía vertical

##### Requisitos para la aplicación de la prueba

- Constancia de Orientación Vocacional
- Constancia de prueba aprobada de conocimiento básico de lenguaje
- Definir su instrumento de especialidad
- Realizar la asignación de prueba específica en las fechas establecidas
- Responder la entrevista de perfil del estudiante de primer ingreso a la Escuela Superior de Arte
- Presentarse en el lugar, fecha y horario convenido en su asignación de prueba específica, para la parte teórica

##### Procedimiento para la aplicación de la prueba

- Prueba de dictado melódico. El aspirante escucha y escribe en partitura una pieza interpretada al piano.
- Prueba de dictado armónico. El aspirante escucha acordes y escribe su nombre en cifrado americano.
- Prueba de dictado rítmico. Es aspirante escucha líneas rítmicas y escribe la figuración correspondiente.
- Prueba de armonización. El aspirante armoniza un canto dado, basado en cifrado bajo general.





### Contenido

- Entrenamiento Auditivo (armónico, melódico y rítmico)
- Armonía (aplicación de técnica)

### Características de la prueba

Prueba escrita

### Condición de la prueba

- Si el aspirante aprueba esta parte teórica adquiere el derecho de proceder a la parte práctica o interpretación de su instrumento de especialidad, según descriptores específicos de cada instrumento.

### Aspectos a evaluar

Parte teórica	Ponderación
Dictado rítmico	25
Dictado melódico	25
Dictado armónico	25
Armonización sobre tema dado	25
<b>Total</b>	<b>100</b>
<b>*Importante: Esta prueba debe aprobarse de manera independiente y previo a la prueba práctica</b>	

**Fecha de la prueba:** 23 de Enero de 2017

**Horario:** 10:00 horas

**Lugar:** Cátedra I – Centro Cultural Universitario (2da. Avenida 12-40, zona 1)

Favor de presentarse 20 minutos antes a la prueba, una vez empieza el examen no se dejará ingresar a nadie y no se permiten amigos o familiares.

Favor imprimir el formulario de asignación y acompañarlo de la Prueba de O.V. y el resultado de Conocimientos Básicos (lenguaje) original y copia y presentarlo del 16 al 20/01/2017, en la ventanilla de Control Académico de la Escuela Superior de Arte, para que la asignación tenga validez.

