

MÁSTER EN DIDÁCTICA DE LA MÚSICA



El desarrollo del oído musical aplicado a la guitarra clásica en Conservatorios y Escuelas de Música.

TRABAJO FIN DE MÁSTER

Presentado por: Sara Mezquita Soler

Tutores: Dra. Amparo Porta Navarro

D. José Luis Miralles Bono

Castellón, 25 de Octubre de 2017

Índice

Introducción	1
1. Marco de la investigación	2
1.1 Objetivos	2
1.2 Hipótesis	2
1.3 Justificación	2
1.4 Ámbito y viabilidad de la investigación	3
1.5 Estado de la cuestión	3
1.5.1 Aportaciones a la educación auditiva desde distintos métodos de educación musical.....	4
1.5.2 Las características del sonido	10
1.5.3 El concepto de oído musical	12
1.5.4 Oído absoluto y oído relativo	13
1.5.5 Diferencias entre oír y escuchar	15
2 Metodología.....	16
2.1 Actividades destinadas a los alumnos	16
2.2 Actividades destinadas a los profesores.....	17
2.3 Ejercicios auditivos elaborados por el docente	18
2.3.1 Fundamentación de los ejercicios auditivos.....	26
2.4 Fundamentación de las encuestas	26
3 Resultados.....	27
4 Análisis de los resultados	33
5 Conclusiones y discusión.....	36
6 Valoración personal	38

Bibliografía

Anexos

- Anexo I (Encuesta dirigida a los alumnos de guitarra)
- Anexo II (Encuesta dirigida a los profesores de lenguaje musical)
- Anexo III (Audios de los ejercicios auditivos)

Índice de Tablas

Tabla 1	27
Tabla 2	29
Tabla 3	29
Tabla 4	30
Tabla 5	31
Tabla 6	32

Índice de Gráficos

Gráfico 1	28
Gráfico 2	28
Gráfico 3	29
Gráfico 4	30
Gráfico 5	30

Resumen

El presente proyecto de investigación es fruto de mi trabajo con los alumnos y de la curiosidad por cómo estos desarrollan su oído musical a lo largo de sus estudios como músicos. En él se tratan cuestiones relacionadas con el oído musical y la plasmación de sus resultados en los dictados musicales, así como la manera en la que tiene lugar el proceso de adquisición del oído musical por parte de los alumnos con el fin de detectar posibles carencias a lo largo de dicho proceso. Al mismo tiempo, pretende crear nuevas concepciones de trabajo para poder mejorar el entrenamiento auditivo, en este caso relacionando el proceso de adquisición del oído con dictados musicales aplicados a la interpretación con la guitarra clásica.

Es un trabajo que se ha llevado a cabo con alumnos cuyas edades oscilan entre los 8 y los 14 años. Con los estudiantes se han realizado ejercicios auditivos que ellos mismos interpretaban con el propio instrumento. Así, han podido relacionar la percepción sonora con la técnica instrumental y crear una serie de técnicas basadas en el ensayo-error de repetición instrumental de determinados parámetros sonoros establecidos previamente por el profesor. A los estudiantes se les ha permitido rectificar ciertos sonidos a lo largo de los ejercicios con el fin de poder obtener el resultado final por ellos mismos y no conformarse con lo que sería el resultado de un simple dictado musical escrito, en el que solo tendría lugar la rectificación de errores y la identificación de aciertos por parte del profesor. Hay varios autores que tratan también la importancia de los dictados auditivos en el desarrollo del talento auditivo del niño, como Kühn (1988), Santoys (2015) y Lasala (1981). Los ejercicios auditivos que he elaborado también los he plasmado en dos CDs, uno para cada uno de los dos tipos de actividades auditivas elaboradas, con el fin de que los alumnos también pudieran realizar los ejercicios de forma autónoma, sin la ayuda del profesor, si así lo deseaban. Ahora se trata de que los alumnos piensen, entiendan y logren elaborar dictados perfectos de una forma cada vez más autónoma. También he realizado una encuesta destinada a los alumnos de guitarra de la academia “Adagio’s” de Burriana y a los estudiantes de guitarra del Conservatorio “Lledó International School” de Castellón, donde imparto yo misma las clases. En ella se tratan cuestiones relacionadas con el oído musical de los alumnos. Además, he creado otra encuesta dirigida a profesores del Conservatorio “Lledó International School” de Castellón y del Conservatorio “Mestre Goterris” de Vila-real, donde se pueden observar distintas opiniones y metodologías auditivas empleadas por los docentes.

Mediante este trabajo se pretende lograr la adquisición, por parte de los alumnos, de un buen oído musical interno a través de la interpretación con la guitarra que les permita realizar dictados musicales de una forma eficaz, correcta y autónoma.

Tras realizar una intensa búsqueda de los principales pedagogos que se han preocupado por el desarrollo del oído musical a lo largo de la historia, he preparado una serie de ejercicios auditivos de elaboración propia con el muse score y he realizado tablas y

gráficos en los que se plasman los resultados antes y después de aplicar los ejercicios auditivos a la guitarra clásica.

Palabras clave: oído musical, dictados, ejercicios auditivos, desarrollo auditivo, técnica instrumental, guitarra clásica.

Abstract

This research paper is the result of my work with students and a curiosity about how they develop their musical ear throughout their studies and/or their experience as musicians. It deals with issues related to the musical ear and how its results can be observed in music dictations, as well as the way in which the process of acquisition of a musical ear by students takes place, in order to detect possible shortcomings throughout this process. At the same time it allows for the creation of new work concepts to improve the musical ear, in this case by relating the process of its acquisition not only to music dictations or new technologies, but also putting it into context with the instrument itself, in this case, the classical guitar.

This work was carried out with pupils between 8 and 14 years of age. The students carried out ear training exercises that they played with their own instruments. Thus, they were able to relate sound perception with instrumental technique and create a series of techniques based on trial-and-error that allowed them to use their instruments to repeat certain sound parameters previously established by the teacher. Students were allowed to rectify certain sounds throughout the exercises so as to be able to obtain the final result by themselves and not merely feel satisfied with what would be the result of a simple written music dictation, where only the correction of errors and identification of hits would take place. There are also many authors who talk about the importance of ear dictations in the children ear development, like Kühn (1988), Santoys (2015) and Lasala (1981). I have also included these exercises on two CDs, one for each of the two types of listening activities, so that the students can also do the exercises independently, without the teacher's help, if they wish. Now the aim is get students to think, understand and do perfect dictations in an increasingly autonomous way. I also conducted a survey of guitar students at the "Adagio's" Music School in Burriana (Spain) and at the "Lledó International School" Conservatory in Castellón, where I teach lessons. It deals with issues related to students' musical ear. In addition, I also created another survey aimed at teachers of the "Lledó International School" Conservatory in Castellón and the "Mestre Goterris" Conservatory in Vila-real, where different opinions and the ear training methodologies used by teachers can be observed.

This project pretends to reach the acquisition of a good musical ear by the pupils through a guitar interpretation that allows them to produce musical dictations in an effective, correct and autonomous way.

After carrying out an intense search for information about the main pedagogues who have been concerned with the development of musical ear training throughout history, I used the Muse score application to prepare a series of listening exercises. I also

produced a series of tables and graphs that show the results before and after applying the exercises to the classical guitar.

Key words: musical ear, music dictation, ear training exercises, musical ear development, instrumental technique, classical guitar.

Introducción

El hecho de poseer un oído musical interno bien desarrollado habilita al músico en el desempeño de distintas actividades relacionadas con la música, como pueden ser la composición, la afinación durante la ejecución de un determinado instrumento, el canto, la imitación y el transporte. Por este motivo resulta imprescindible que cualquier músico logre desarrollar esta capacidad al máximo durante los primeros años de estudio. De hecho, según Lasala (1962), “Uno de los factores más importantes en la carrera de un músico, lo constituye la educación musical del oído.”

Si bien es cierto que a lo largo de mis estudios superiores de música he podido observar en mis compañeros, durante las clases, que la gran mayoría de los músicos que logran terminar la carrera acaban poseyendo un buen oído interno (bien sea a través de dictados musicales, de ejercicios de afinación o de comentarios respecto a determinados estímulos sonoros), resulta evidente demostrar que durante los primeros cinco o seis años de estudio musical muchos niños carecen de habilidades auditivo-musicales básicas, lo cual queda plasmado en los resultados de los dictados musicales que éstos realizan de forma rutinaria¹. Lasala (1926), por su parte, tras aclarar que la naturaleza no siempre dota a todos los individuos de dones musicales claramente manifiestos, afirma que éstos pueden permanecer dentro del individuo de una forma u otra sin llegar a desarrollarse. De hecho, en su prólogo cita “Cuántas veces un iniciando ha sido anulado por creérsele carente de esta preciada cualidad que es el oído musical”, manifestando posteriormente su necesidad de aplicar, cuanto antes mejor, una metodología en los estudios de esta especialidad que constituye el oído musical del ser humano.

Pues bien, ya que muchos de los resultados referentes al oído musical (plasmados en los dictados musicales realizados por los alumnos) durante los primeros años de estudio no parecen ser satisfactorios, he propuesto una serie de instrucciones y de ejercicios distintos hasta los ahora utilizados en centros reglados de música, abriendo las puertas sobre todo a aquellos alumnos que no logran aprobar sus dictados musicales durante los primeros años de estudio, inspirándoles y favoreciendo su adecuado funcionamiento auditivo para que mejore de esta forma su calidad como futuros músicos. Porque, como comúnmente se le atribuye a Einstein (Berrón, s. f.): “si buscas resultados diferentes, no hagas siempre lo mismo.”

¹ Consultar en la Tabla 6 de la página 33 (segunda cuestión) y en Anexo II.

1. Marco de la investigación

1.1 Objetivos

El **Objetivo principal** es adquirir, por parte de los alumnos, un buen oído musical interno a través de la imitación de los sonidos (que perciben en el dictado) mediante la interpretación con la guitarra clásica. Esto debe permitirles reconocer los sonidos que perciben a base de la interpretación e imitación instrumental, bien sea a través de la audición relativa o absoluta, con el fin de facilitar sus tareas auditivas como músicos en el futuro.

Este objetivo principal tiene otros **Objetivos específicos** asociados a él:

- 1-Favorecer progresivamente el reconocimiento de la altura absoluta de los sonidos aportados por el profesor.
- 2-Comparar los resultados del alumno al realizar primero el dictado en escrito y posteriormente con la guitarra.
- 3-Fomentar el interés del alumno por la realización de ejercicios auditivos.
- 4-Fomentar el interés del alumno por la técnica y la interpretación instrumental.
- 5-Dotar al alumno de herramientas suficientes con las que pueda contar para llevar a cabo actividades que requieran el uso del oído musical en el futuro.
- 6-Desarrollar la memoria auditiva del alumno.
- 7-Aportar nuevas estrategias de aprendizaje.

1.2 Hipótesis

Es posible que los alumnos, durante sus primeros seis años de estudio, logren elaborar los dictados auditivos sin ningún error a través de imitar aquello escuchado con la interpretación en la guitarra.

1.3 Justificación

La elaboración de este trabajo surge de la necesidad de adoptar nuevos enfoques pedagógicos a la hora de afrontar resultados positivos en la realización del dictado musical. A parte de otras metodologías auditivas importantes, todavía no se han planteado en los centros reglados de música ejercicios musicales que relacionen la audición con la interpretación del propio instrumento como método para lograr detectar forma autosuficiente las series de sonidos que se escuchan, así como su posterior escritura.

Por otra parte, la investigación también surge de los sentimientos de impotencia encontrados en mis antiguos compañeros de Conservatorio cuando realizaban los dictados musicales sin resultados satisfactorios y en los alumnos de Lenguaje Musical

de las prácticas del máster. Recuerdo que muchos de ellos se preguntaban qué podían hacer para mejorarlos, y el profesor ofrecía alternativas como el uso de Apps y descubrimiento auditivo de canciones populares, pero nadie parecía sentirse lo suficientemente motivado como para hacerlos de forma rutinaria, o simplemente alguno de ellos decía: “ya lo he probado, pero a mí eso no me funciona.” Por su parte, Kühn afirma que:

Los estudiantes mismos preguntan si no podrían practicar por cuenta propia la formación del oído, y cómo hacerlo, claro indicio, tanto de su descontento con tener ya problemas de oído con esos sencillos ejercicios, como de su convicción respecto al rango que tiene esta disciplina. (1988, p. 7).

Así pues, de este sentimiento de inconformidad con lo establecido y de ansia por descubrir nuevos métodos pedagógicos aplicables a todos los estudiantes de música, que logren desarrollar ese oído interno que todavía no ha aflorado en ellos, surge este trabajo.

1.4 Ámbito y viabilidad de la investigación

El uso del oído interno es aplicable a todas las actividades musicales de los futuros músicos, como interpretación, canto, la afinación a la hora de interpretar, composición, análisis, transporte e imitación. Por tanto, resulta esencial que los alumnos logren desarrollarlo lo más tempranamente posible durante su proceso de enseñanza-aprendizaje.

Es por ello que esta investigación se centra en la aplicación de ejercicios auditivos con la guitarra en alumnos cuyos estudios musicales se corresponden con los primeros siete años de estudio.

El proyecto resulta viable, puesto que se ha aplicado en los centros musicales donde yo imparto clases de guitarra: la academia “Adagio’s”, de Burriana y el Conservatorio Profesional de Música “Lledó International School”, de Castellón. Así pues, el proyecto revisa elaborar los ejercicios auditivos y su aplicación en los alumnos de entre ocho y catorce años para proponer la visión de su respuesta con la guitarra y su evolución auditiva. También he realizado dos encuestas relacionadas con el oído musical, una dirigida a los alumnos de guitarra y otra dirigida a los docentes de Lenguaje Musical, para posteriormente anotar y hacer una discusión sobre todos los resultados obtenidos relacionados con el oído musical.

1.5 Estado de la cuestión

Son numerosas las fuentes encontradas que se centran en el oído musical de los alumnos. Entre ellas cabe citar *La formación musical del oído*, de Kühn (1988); *Recursos para la formación musical del oído*, de Santoyo (2015); *La educación musical del oído*, de Lasala (1981); *El oído musical*, de Conxa Trallero Flix (s.f.); *Didáctica de la Música*, de Pilar Pascual Mejiá; *El oído musical. La preparación auditiva del niño*, de Willems (1977); *Iniciación a la educación auditiva desde un contexto tonal en la asignatura de lenguaje musical*, de Berrón, *Aprendiendo a ser maestro. Didáctica de la*

Expresión Musical en Primaria (Porta, coord., 2015); la App *Ear training* y dictados musicales con CDs (como los de Pilar de la Vega Segtelo y Antonio García-Palao Redondo, Gabriel Robles Ojeda y Félix Sierra, entre otros).

1.5.1 Aportaciones a la educación auditiva desde distintos métodos de educación musical

Han sido varios los pedagogos a nivel internacional que desde principios del siglo XX han sentido la necesidad de racionalizar y sistematizar la enseñanza musical, hasta el momento centrada únicamente en lograr competencias a nivel interpretativo, teórico y compositivo (Berrón, s.f., p. 58).

A partir de entonces, la educación auditiva empieza a adquirir cierta importancia, y es tratada por distintos autores entre los cuales cabe citar a Dalcroze, Willems, Kodaly, Orff, Suzuki, Ward y Martenot (p. 58). Estos autores trataron la educación auditiva desde distintas perspectivas, tal como indica Berrón (p. 59), entre las cuales destacan:

- 1-El descubrimiento del movimiento corporal como factor esencial para el desarrollo rítmico del ser humano. (Dalcroze, Orff).
- 2-El descubrimiento del valor rítmico y expresivo del lenguaje hablado y su relación con el lenguaje musical. (Kodaly, Orff).
- 3-Realización de juegos rítmicos: tarjetas rítmicas, ecos, dictados o preguntas-respuestas. (Martenot).
- 4-La exploración del mundo sonoro que nos rodea. (Murray Schafer).
- 5-La importancia de la improvisación. (Orff).
- 6-El descubrimiento y la valoración del aspecto vocal y de la expresividad y flexibilidad rítmico-melódica. (Ward).
- 7-Utilización del propio folklore como punto de partida del aprendizaje del lenguaje musical. (Orff, Kodaly, Willems).
- 8-Uso de la fononimia. (Kodaly, Ward, Martenot).
- 9-Utilización de instrumentos corporales y de pequeña percusión. (Orff).
- 10-La importancia de la relajación corporal y de la respiración. (Ward, Suzuki, Dalcroze, Martenot).
- 11-La inseparabilidad de toda pedagogía de una psicología general y evolutiva. (Willems).
- 12-La utilización de lenguajes propios de la música contemporánea, la creatividad y la escucha múltiple. (Murray Schafer).
- 13-El uso de musicogramas para la representación de fragmentos u obras musicales. (Wuytack).

En base a estos principios, como conclusiones generales en cuanto a educación auditiva se refiere, se pueden extraer: la importancia de familiarizar al niño con el mundo sonoro

que le rodea; el conocimiento y exploración de distintos instrumentos musicales; la relación entre el sonido, el propio cuerpo y la relajación; el valor del ritmo y el lenguaje en la música y la utilización de melodías conocidas por los niños con el objetivo de facilitar su aprendizaje auditivo.

Por otra parte, los pensamientos y los ejercicios auditivos elaborados por el compositor y musicólogo alemán Clemens Kühn (1988) ponen en relación los procesos de leer, cantar, memorizar, escribir e interpretar distintos fragmentos musicales con el instrumento. Con su libro titulado *La formación musical del oído* (1988, p. 8), pretendía elaborar una formación personal e individualizada del oído musical, sin la necesidad de estar dentro de un aula con el acompañamiento y las instrucciones de un profesor para ello. Según él, hasta el momento esto no había sido posible. En su libro, Kühn expone una serie de ejercicios auditivos referentes a intervalos, melodías, escalas, tríadas, acordes de cuarta y sexta, modalidad, acordes de séptima, series de acordes y frases homofónicas, todo ello acompañado de canto, lectura, audición, interpretación y análisis, concluyendo con un listado de obras de carácter orientativo, el cual pensaba que todo músico debería escuchar para poder ampliar su repertorio y don auditivo. Según Kühn (1988, p.8):

Para que la formación personal del oído (independientemente de la enseñanza regular y como complemento de ella) sea posible y practicable (que es lo que se ha fijado como objetivo del presente libro) tiene que partir de unos ejercicios que excluyan el autoengaño y permitan un eficaz control propio.

Para ello, afirma que resulta indispensable el uso de un instrumento musical, no necesariamente de teclado. Así pues, (p. 8) menciona: “En este tipo de ejercicios es casi indispensable un instrumento de teclado. Pero no queda necesariamente excluido de ellos quien no lo tenga; muchos de los ejercicios se pueden dominar también con la ayuda de un instrumento melódico.”

En este aspecto, este trabajo está de acuerdo con Kühn en que el uso de un instrumento musical permite el control auditivo de determinados ejercicios musicales, además de servirse de la guitarra como instrumento, no siempre del piano. No obstante, más adelante, el propio autor (p.13) anuncia que los intérpretes de instrumentos homofónicos tendrán más dificultad para captar los procesos armónicos que los melódicos y viceversa. En referencia a la importancia de contar con un instrumento musical a la hora de realizar los ejercicios auditivos propuestos, (p. 12) mantiene que:

Es inconfundible la buena influencia que ejerce la práctica de hacer música en el oído musical. Un violinista que quiere hallar un intervalo, “agarra”, interiormente o de un modo directamente visible, ese intervalo instintivamente en un violín imaginario; un pianista que quiere hallar una serie de acordes, ejecuta instintivamente esa serie en un piano imaginario. No sólo oímos con la cabeza, los dedos también “oyen”: la audición se concretiza-también-en representaciones prácticas instrumentales que, en cambio, repercuten a su vez en la audición. Por ese motivo, tiene una importancia máxima reproducir en el instrumento los ejercicios del oído y, viceversa, acompañar la ejecución instrumental con lecciones de audición.

Además de todo esto, (p. 9) se tienen que dar una serie de condiciones que favorezcan la respuesta auditiva del aprendiz: estar con una buena disposición anímica; realizar los ejercicios auditivos de forma individual, sin comparaciones ni juicios negativos respecto a los demás; poseer una buena concentración; dominar la escritura de las notas para poder representar sobre un pentagrama aquello que se ha percibido auditivamente; la colaboración de la práctica instrumental, poseer conocimientos de composición y los conocimientos de un amplio repertorio.

En cuanto a los dictados de notas, (p. 13) sostiene que éstos siempre deben ir acompañados de comentarios que ayuden al alumno a discernir los sonidos percibidos y que deben atenerse al contexto de la lectura y la audición. Así pues, cita (p.13-14):

Una tarea de dictado repetida sin comentarios, hasta que el último de la clase la ha completado, se convertiría en una pesadilla. Y esa repetición rutinaria es tan inútil para el ejercicio del oído de un grupo de dos o más estudiosos como para el que trabaja por su cuenta. Provoca una recepción reiterativa y espiritualmente estéril, siendo además un obstáculo para aquello que le señala su rumbo a la audición: un método.

[...] Sigue siendo decisivo el “cómo” de la clave metódica y nunca la cuestión de “cuántas veces” recurrir a una estúpida repetición.

La memoria juega un papel fundamental en la realización de los dictados musicales, puesto que (p. 14) “a muchas personas se les ha ido del oído la primera nota una vez que han sonado la tercera o la cuarta.” Como solución a esto, propone (p.15) aumentar paulatinamente la duración y la complejidad de aquello que se escucha y concentrarse (al principio por separado), en los procesos rítmicos, lineales y armónicos. Según él, solamente una vez memorizado el fragmento auditivo en cuestión, se puede proceder a su posterior escritura.

Kühn (1988, p.16) afirma que “el último objetivo de la formación del oído reside en la capacidad de lograr una audición consciente, diferenciadora, inteligente, y también capaz de juzgar, unida a la capacidad de hacer sonar interiormente la música que uno lea, sin oírla.” Para ello, resalta (p.17) como necesario que las capacidades de cantar, tocar, escribir y oír interactúen entre ellas.

Lo más similar de la metodología empleada por Kühn para el desarrollo auditivo con respecto a este trabajo, reside en el control auditivo con el instrumento a la hora de realizar los diferentes ejercicios y en el uso de la memoria musical. Así pues, este autor (p.18) también se servía de melodías cantadas o tocadas que debían ser comprobadas auditivamente como correctas mediante el empleo de un determinado instrumento musical.

Otro músico, en este caso, compositor latinoamericano, que ha contribuido en la educación del oído musical es Ángel E. Lasala. Justo antes del índice de su libro titulado *La educación musical del oído* (1962), cita en una frase de Kant cuál cree que es el objetivo que persigue la educación: “Desarrollar a cada individuo en toda la perfección de que es susceptible, he de ahí el fin de la educación.”

Según Lasala (1962), el tema de la educación auditiva ha sido abandonado en pro de otras áreas musicales como los estudios teóricos y solfísticos, a los que se les otorga una mayor importancia. No obstante, cree que si se le suma a la capacidad innata de cada individuo un organizado proceso de práctica, esto constituirá una poderosa arma de trabajo para el alumnado en cuanto a educación auditiva se refiere. Así pues, en su prólogo afirma:

No se trata de constituirse-ni es nuestro fin-en un “diapasón humano”, ya que aquello es privilegio único de los excepcionalmente dotados, pero sí en cambio, de lograr un perfeccionamiento y equilibrado sentido de la afinación, depurando nuestro oído en el mayor grado posible de sensibilidad musical.

Para ello, Lasala (1962) crea un método de educación musical del oído basado mayormente en ejercicios de afinación mediante el canto, aunque no abandona del todo la ejecución instrumental, en este caso del piano, para controlar auditivamente algunos parámetros sonoros derivados de estos ejercicios. En su libro, crea una serie de ejercicios basados principalmente en tres aspectos fundamentales: la entonación, notas de oído y el dictado musical (melódico, rítmico y armónico). Comienza (p. 9) partiendo de la importancia que resulta el hecho de cantar diariamente la nota “la” a 440 Hz, de forma rutinaria, tras haberla interpretado con el piano, defendiendo que esto permite “apoyarse en un punto de partida para la ubicación y entonación del resto de la gama sonora.” Además (p. 9), añade que la entonación de la nota La 4 (440 vibraciones) es “universalmente adoptada para la afinación de los organismos orquestales e instrumentos solistas en general”, y que su ubicación central resulta favorable para los registros vocales humanos, considerándose una octava grave para las voces masculinas.

A continuación, se sirve de las cuatro notas al aire que conforman la afinación de un violín (de grave a agudo: sol 3-re 4-la 4-mi 5)². Para la realización de una serie de ejercicios auditivos basados en la afinación cantada divididos en capítulos distintos: el canto de grados conjuntos (a distancia de tono y semitono, con alteraciones incluidas); de intervalos de quinta y cuarta justa; la escala exafónica; los grados de la escala (tonales y modales); los tetracordios; las escalas diatónicas: mayor, mayor artificial (Hauptmann), menor antigua (hipodórica), armónica, melódica, bachiana y de Wollet; los modos griegos y litúrgicos (dórico, frigio, lidio, mixolidio, hipodórico, hipofrigio, hipolidio, hipomixolidio, jónico y eólico); la escala cromática; la enarmonía; la afinación de grados disjuntos; intervalos de tercera; arpeggios de tres sonidos (mayores, menores, aumentados y disminuídos); intervalos de cuarta y quinta; escala de quintas; intervalos de sexta y séptima; combinación de intervalos; cadencias plagal y auténtica en el bajete y canto dado; afinación de escalas exóticas (exafónica, pentafónica, pentatónica, tetrafónica, trifónica y bifónica); afinación de intervalos armónicos (con acompañamiento instrumental mediante el piano o cantado mediante la voz): consonantes y disonantes, de las escalas ya mencionadas, de acordes de tres sonidos

² Según el índice registral internacional.

(mayor, menor, aumentado y disminuido) y de acordes de cuatro sonidos (de séptima mayor, de séptima de dominante, de séptima menor, sensible y disminuido).

Otra figura destacada por sus aportaciones referidas a la formación del oído musical es Carlos Santoys (musicólogo, pedagogo, compositor, director de orquesta y escritor español, de origen cubano).

Santoys (2015), en su libro titulado *Recursos para la formación musical del oído*, comienza haciendo una reflexión sobre la importancia que “desde hace varias décadas, países como Rusia, Cuba, Hungría y Alemania (entre otros) se encuentran a la cabeza de las investigaciones relacionadas con los métodos y procedimientos para el desarrollo de la formación musical del oído.” Para ello, menciona que el dictado musical “puede ser el eslabón fundamental para la formación de un oído consciente”, añadiendo posteriormente que, no obstante, en la actualidad no es aprovechado en todas sus posibilidades y recursos metodológicos a pesar de resultar un elemento tan necesario como útil.

Santoys (2015) escribió el libro con el objetivo de “dar a conocer una serie de recursos que el profesor podía aplicar en las aulas, dentro del dictado musical en su modalidad oral y escrita, complemento indispensable de la asignatura de solfeo.” Su libro, concebido como un complemento de la asignatura de solfeo, presenta determinados ejercicios auditivos, de entonación y de escritura no ordenados siempre de menor a mayor dificultad, sino que deben ser presentados de acuerdo a los conocimientos teóricos que a la par se estén impartiendo en la asignatura de lenguaje musical, apto tanto para las enseñanzas elementales de música, como para las profesionales y superiores.

Puesto que su libro cuenta con una amplia gama de ejercicios auditivos, imposibles de aplicar en su totalidad durante el horario de las clases lectivas, Santoys (2015) propone “la posibilidad de escoger, en cada momento, lo que sea más aconsejable, y lo que vaya, directamente, a resolver determinadas dificultades en los alumnos.” Con esto, también da fe de que “no todos los alumnos tienen el mismo desarrollo musical, ni el mismo nivel de asimilación intelectual; y mucho menos la misma memoria musical: lo que para unos puede ser fácil y recreativo, para otros puede convertirse en una pesadilla,” defendiendo desde esta postura el hecho de escoger unos ejercicios u otros según el contexto en el que los alumnos se encuentren.

Así pues, divide su libro “en tres partes fundamentales: aspecto melódico, aspecto armónico y aspecto rítmico.”

En este trabajo se va a tratar el aspecto melódico de su libro.

Las vertientes que Santoys (2015) pretende trabajar en cada una de estas partes son el “reconocimiento auditivo, la entonación y la reproducción escrita”, considerando éstas tres las principales a trabajar con los alumnos.

Vemos pues, que no relaciona de una forma directa la adquisición del oído musical con la interpretación instrumental, sino con la entonación vocal y su posterior escritura, aunque sí que es cierto que, como profesor y “director” de los ejercicios auditivos de los alumnos, se sirve de la interpretación con el piano para el control auditivo de la altura del sonido. No obstante, (p.20) plantea que:

Si los medios lo permiten, estas melodías, desde un principio, deben oírse en diferentes timbres instrumentales: piano, violín, flauta, etc. Para esto-aunque su color no sea lo suficientemente similar al instrumento original que imita-podemos auxiliarnos de un piano o teclado eléctrico, de cierta calidad, que cuente con diferentes timbres instrumentales.

En referencia a los dictados musicales, (p. 20) afirma que “el profesor no debe sentarse al piano, y tocar una melodía varias veces sin ningún comentario, sin ninguna guía de acción, con una pasividad absoluta...No es dar respuesta ni hacer el trabajo del alumno: es ponerlos a pensar, simplemente.”

Para ello, propone (p. 20) que:

Desde un principio, el profesor en la clase debe ser un activo crítico-analista de las características composicionales de una melodía. Tocar y traducir en palabras lo que se oye: “¿en qué nota comienza?”, ¿en qué nota termina?, ¿qué giros melódicos presenta?, ¿la línea melódica es ascendente o descendente?, ¿es una melodía escalística?, ¿ondulante?, ¿cuáles son las principales figuras de notas?, ¿se oye la ausencia de sonidos?, ¿en qué métrica puede estar?, ¿cuál es su tonalidad?, ¿en qué modo está?, ¿cuál es su estructura?, ¿se oyen secuencias?

Posteriormente también ofrece una serie de consejos en cuanto a los ejercicios melódicos se refiere (p. 21):

El profesor debe tocar en el instrumento la melodía seleccionada, entre 5 y 8 veces, según sus dificultades. Siempre ha de tocarse a la misma velocidad (Tempo). No hacerlo así implica que se pueda tener alguna confusión con la metrorrítmica de la melodía propuesta.

Por otra parte, menciona (p. 21):

Como ya se dijo, desde un principio debemos acostumbrar a los alumnos a oír primero, y escribir después: esto evita que se tenga que tocar mil veces. Los alumnos deben tratar de captar y memorizar ideas completas: motivos, semifrases o frases, aunque en un principio no estén muy claros de estas definiciones: ¡el sentido del oído es milagroso!

Para terminar, cabe mencionar que, dentro de los elementos melódicos que Santoyo (2015) desarrolla en su libro en forma de ejercicios, se encuentran: el reconocimiento de sonidos, intervalos melódicos, escalas (modales, modales transportadas, mayores y menores), reconocimiento del modo de una melodía, de estructuras, de melodías a dos y tres voces y de períodos modulantes.

De entre los pedagogos españoles, cabe mencionar a Encarnación López de Arenosa (Berrón, s.f., p. 64) por sus numerosas publicaciones debidas a su trabajo como pedagoga musical, mostrando un especial interés hacia la educación auditiva en

particular. Según Encarnación López de Arenosa, citada por Berrón (s.f., p. 64), “La educación auditiva es un concepto mucho más amplio que la simple realización de dictados musicales para obtener una calificación en una materia que después, no vuelve a existir” ya que opina que “no educamos para una calificación circunstancial, sino para lograr una actitud permanente de alerta que lleve a la reflexión sobre lo que se está escuchando” (López de Arenosa, 2006, prólogo).

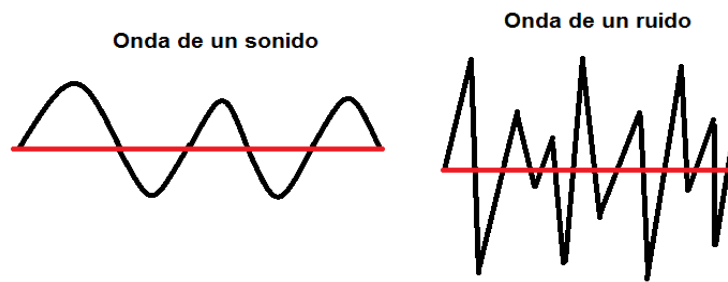
Este trabajo concuerda también con López de Arenosa en el sentido de que la educación auditiva va más allá de la mera realización y calificación de un dictado musical, puesto que a pesar de proponer ejercicios de dictado musical para los alumnos, les ofrece posibilidades de realización propia evitando a toda costa la calificación negativa por parte del profesor, fomentando de esta forma que el alumno se familiarice y sea capaz de detectar y codificar el mundo sonoro que le rodea para posteriormente poder plasmarlo por escrito e interpretarlo con el propio instrumento.

Además, López de Arenosa (2006), en su prólogo pone énfasis en la importancia que tiene la escucha a la hora de desarrollar el oído musical. Según López de Arenosa (2006, prólogo, citada por Berrón (s.f., p. 33): “la escucha musical para un músico es algo más que el disfrute sensual de los sonidos. Se trata, además, de entender lo que allí sucede y de tener puntos de referencia para la reflexión.”

1.5.2 Las características del sonido

Para que se produzca un sonido o un ruido tienen que seguirse una serie de acontecimientos: en primer lugar, un cuerpo sonoro más o menos elástico ha de vibrar, es decir, debe tener un movimiento oscilatorio muy rápido (éste puede ser una cuerda o un parche de tambor, por ejemplo); seguidamente, esta vibración produce unas ondas sonoras que se transmiten a través de un medio sólido, líquido o gaseoso (generalmente, a través del aire) y por último, estas ondas sonoras llegan a nuestro oído, el cual las transforma en impulsos nerviosos que posteriormente son descodificados por el cerebro.

Pero hay que tener bien presente la diferencia entre sonido y ruido. En el sonido, las vibraciones que lo producen son regulares, y gracias a ello se puede determinar su altura (es decir, si se trata de un La o de un Mi bemol, por ejemplo), por lo que se trata de un sonido determinado. En el ruido, las vibraciones son irregulares y por tanto no se puede determinar su altura, es decir, se trata de un sonido indeterminado (como sucede en muchos instrumentos de percusión).



Hay cuatro parámetros principales del sonido:

-Altura: es la cualidad que permite saber si un sonido es más grave o más agudo que otro, según su frecuencia vibratoria, esto es, el número de Hz por segundo. En este parámetro musical es en el que nos basaremos para la elaboración del presente trabajo, puesto que según Trallero (s.f., p.1):

La altura del sonido es uno de los aspectos más importantes y complejos a la hora de adiestrar el oído musical, debido a que es la única característica que se debe recordar con toda exactitud, a diferencia de las demás, que se especifican de forma aproximada.

Además de esto, Teplov (1966), afirma que “en el oído musical la altura es el aspecto más importante. El oído musical debe ser un oído de alturas, o no será un verdadero oído musical.”

-Intensidad: permite diferenciar si un sonido es más fuerte o más débil que otro. Esta cualidad depende de la amplitud de la onda: “a mayor amplitud, más fuerte suena el sonido. Se mide en decibelios.” (Porta, 2015, p. 61).

-Duración: permite saber el tiempo transcurrido desde que comienza un sonido hasta que dejamos de percibirlo. Este parámetro “depende de la vibración sonora.” (Porta, 2015, p. 61).

-Timbre: posibilita la diferenciación de dos sonidos de igual altura, intensidad y duración, producidos por dos o más cuerpos sonoros distintos entre sí.

Volviendo al parámetro del sonido que interesa en este trabajo, la altura de las notas, ésta viene fijada por la referencia al Diapasón universal de la frecuencia de la nota La 4, la cual ha variado a lo largo de los siglos. Según Trallero (s.f., p.1):

En 1895 la Academia de Ciencias de París lo fijó en 435 vibraciones por segundo o ciclos. Esta afinación fue adoptada por la Conferencia Internacional reunida en Viena, el 1885. En 1939, en el Congreso Internacional de Londres, se acordó fijar la altura del La en 440 vibraciones. Este acuerdo se ratificó en 1955 y 1975. Actualmente se tiende a la afinación de 442 ciclos. La música antigua se suele interpretar a 415, es decir, casi un semitono más baja.

También cabe mencionar que no todas las frecuencias de sonido existentes pueden ser captadas por el oído humano. Es decir, hay un rango de umbral mínimo y máximo de Hz. Según Trallero (s.f., p. 3):

El oído está enmarcado en el plano frecuencial por un umbral mínimo, por debajo del cual los sonidos son demasiado bajos para que él los perciba designándose como “infrasonidos”, y un umbral máximo más allá del cual los sonidos se le escapan, se le vuelven inaudibles y reciben desde entonces el nombre de “ultrasonidos”. Entre estos dos límites se extienden los sonidos llamados “audibles” sobre una franja ancha que va de promedio de 16 períodos/segundo a 16000 o 20000 períodos/segundo.

Posteriormente, Trallero (s.f., p.3) añade que la zona óptima para el oído humano es la comprendida entre los 50 y 5000 Hz.

1.5.3 El concepto de oído musical

Para poder desarrollar bien el oído musical de nuestros alumnos, primero vamos a ver en qué consiste exactamente el término “oído musical”. Según Trallero (s.f., p.17), este concepto se emplea en dos sentidos. Uno más amplio para determinar aquel sentido que es capaz de diferenciar la altura, la dinámica, la duración y el timbre de un sonido, es decir, las cualidades del sonido, y otro que sirve para determinar la altura de cada sonido que percibimos.

Este último aspecto es el que vamos a desarrollar con los alumnos a lo largo de este proyecto, ya que es el aspecto del sonido que más trabajo precisa desde los primeros años de estudio. Un niño puede diferenciar rápidamente si un sonido proviene de un violín o de un piano (si tiene una mínima base para ello), pero no tendrá tanta agilidad para concretar la altura absoluta de una nota musical al escucharla si no ha trabajado en ello durante bastante tiempo. Este es pues el aspecto que más importancia se otorga en esta investigación y el que más va a trabajarse con los niños.

Otra aportación interesante en referencia al “oído musical” es la de Willems (2001) citado por Berrón (s.f., p. 29), donde afirma:

En realidad, el don auditivo es un conjunto de fenómenos muy complejos que requiere la participación de tres campos diferentes: la sensorialidad auditiva, la sensibilidad afectivo-auditiva y la inteligencia auditiva. Añadimos, además, que cada uno de estos tres campos requiere distintas facultades.

Por tanto, según Willems (2001), el proceso auditivo no basta solamente con oír el sonido, sino con escucharlo atentamente para posteriormente poder comprenderlo, analizarlo y descifrarlo.

Por otra parte, Luria (1974) y Pinillos (1968), citados por Porta (2015, p. 64) añaden que para que se dé el fenómeno de la audición musical es necesario que intervengan tres funciones básicas: sensación, percepción y simbolización, lo que en el desarrollo del pensamiento sonoro, según Porta (2015, p. 68) equivaldría a la sensación sonora u oír, la percepción auditiva o escuchar y la simbolización de la música o el hecho de poder entenderla.

Si el profesor tiene claramente todas estas ideas en mente, será capaz de transmitir al alumno sus intenciones en cuanto a los ejercicios auditivos aplicados al instrumento y tendrá más posibilidades de conseguir resultados satisfactorios.

Por otra parte, Berrón (s.f.,p. 33) afirma que en la formación del oído musical intervienen una serie de capacidades y habilidades básicas: “la atención en la escucha musical, la memoria musical, la identificación y el reconocimiento auditivo musical, el canto y la audición anterior.”

Respecto a esta interesante aportación anterior, podemos concluir que en este trabajo la única capacidad y habilidad que cambia en la realización de los ejercicios auditivos con los alumnos respecto a la tesis aportada por Berrón es la del canto, que es sustituida por la interpretación con el instrumento. Berrón hizo una excelente investigación relacionando la audición interna con el canto y la entonación en su trabajo final de máster titulado “Dificultades vocales y auditivas en el primer curso de lenguaje musical: relaciones entre el dictado y la entonación” (Berrón, 2012), donde relacionaba la adquisición del oído musical con la adecuada entonación cantada. En este caso, el aspecto más importante que cambia en nuestra investigación respecto a la de Berrón es que no vamos a relacionar el oído musical con la entonación del canto, sino con la interpretación del instrumento.

De esta forma, la adquisición del oído musical por parte de los estudiantes de guitarra en este trabajo tendrá lugar siguiendo las siguientes fases:

- 1-Atención en la escucha musical.
- 2-Memorización auditiva del fragmento musical en concreto.
- 3-Identificación y reconocimiento de la altura de los sonidos.
- 4-Rectificación de los errores en caso de haberlos a base del ensayo-error mediante la interpretación con la guitarra.
- 5-Comprobación de los resultados con la interpretación guitarrística.
- 6-Autodescubrimiento sonoro a partir del propio instrumento.

Todo esto aumentará la autoestima de los alumnos, quienes habrán podido comprobar por ellos mismos que la elaboración del dictado auditivo ha tenido lugar de forma autónoma y sin falta de correcciones por parte del profesor, a base del autodescubrimiento con el instrumento.

1.5.4 Oído absoluto y oído relativo

Hay varias investigaciones que tratan, en algunos de sus apartados, la audición relativa y absoluta. Así, en primer lugar, Berrón (s.f., p. 88) manifiesta que “existe una diferencia fundamental entre ambas habilidades: mientras que la presencia del oído absoluto es radical (está o no presente), el oído relativo se manifiesta gradualmente (está

más o menos desarrollado). En cambio, Laucirica (2004), citado por Berrón (s.f., p. 87), afirma que:

Los resultados de las investigaciones llevadas a cabo en los últimos años nos indican que, a pesar de la enorme complejidad que presenta la audición musical humana, las personas de una u otra tendencia muestran rasgos de modalidad perceptiva opuesta.

Según Trallero (s.f., p. 23):

Oído absoluto (OA) u oído perfecto es la capacidad para identificar correctamente el nombre musical o la frecuencia de un sonido dado, o de producir un sonido específico como “caído del cielo”, o sea, sin ninguna referencia a otro sonido objetivo “soporte”.

Mientras que el oído relativo (p. 28) lo define como “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.”

A pesar de que todos los músicos poseen uno u otro tipo de oído, tanto el oído absoluto como el oído relativo tienen una serie de ventajas e inconvenientes.

Entre las ventajas que aporta el oído absoluto, (p.23), destacan “la ayuda a comenzar a cantar en la nota correcta cuando no hay acompañamiento, a tocar el instrumento afinadamente, a cantar a primera vista con precisión y a escuchar partituras musicales sin necesidad de tocarlas.” Otra de las ventajas de la audición absoluta (p.25) es que “crea una asociación inmediata entre el ordenamiento de los sonidos y el de los nombres.” Así pues, posteriormente, (s.f., p. 25) Trallero afirma que el oído absoluto, desde el punto de vista práctico, tiene las siguientes ventajas:

- 1-Permite reconocer rápidamente la altura exacta de las notas cuando se escuchan.
- 2-Permite, por medio de la escritura, fijar la altura real de los sonidos.
- 3-Facilita la entonación en el canto y en los instrumentos.
- 4-Facilita la memoria.
- 5-Ayuda a orientarse en las modulaciones.
- 6-Es un gran apoyo para el virtuosismo, por la rapidez en la concepción de los sonidos.
- 7-Permite orientarse más fácilmente en las obras modernas de carácter atonal.

Sin embargo, el oído absoluto, ese don tan deseado por los músicos, también puede presentar algunos inconvenientes. Algunos de los inconvenientes que puede presentar el oído absoluto son: incapacidad para tocar un instrumento afinado demasiado alto o demasiado bajo; escuchar música antigua afinada a partir de un diapason distinto al actual; realizar determinados ejercicios de transporte y en algunas tonalidades (como por ejemplo sol sostenido menor), dificultad para percibir dobles alteraciones (por ejemplo, el “fa doble sostenido” se escucha como un “sol”) (Trallero, s.f., p. 25-26).

En cuanto al oído relativo, de entre las principales ventajas que aporta destacan (p. 28-29): el hecho de que una persona no se desoriente cuando escuche una obra musical dos tonos más bajos o más altos de los que está acostumbrada a oírla; estar este tipo de oído basado en la sensibilidad sensorial y afectiva, no en el nombre de las notas y poder interpretar un instrumento en una afinación distinta a la habitual.

En cuanto a sus inconvenientes destacan: el hecho de necesitar un sonido previo de referencia para poder identificar la altura de una nota dada y que actúa más lentamente que el oído absoluto, ya que no se identifica el nombre de las notas de forma instantánea.

En esta investigación no se pretende que los alumnos logren adquirir un oído absoluto a corto o largo plazo, pero habría que esperar años aplicando estos ejercicios auditivos para ver cómo el oído musical de los niños acabaría respondiendo y reaccionando.

1.5.5 Diferencias entre oír y escuchar

Dentro del mundo de los ruidos y los sonidos, ya no solamente los musicales, sino también los ambientales se pueden establecer dos formas distintas de percepción en el ser humano: la oída y la escucha. Debemos tomar conciencia de que son dos procesos completamente diferentes entre sí, puesto que, según Pascual (s.f., p.164):

Existe una importante diferencia entre escuchar y oír. Oír supone tener abierto el canal auditivo, pero no el cerebral. Es decir, se oye de forma inconsciente e involuntaria, sin analizar o sentir la música. Multitud de actividades de la vida diaria que se realizan con música de fondo (la consulta del dentista, la música de la radio mientras conducimos, la música ambiental en unos grandes almacenes, estudiar con música de fondo, etc.). Escuchar supone un acto de concentración y atención en la música que suena y la puesta en marcha de las respuestas no sólo físicas, sino también afectivas e intelectuales que nos sugiere.

Pero no solo Pascual (s.f.) habla de la diferencia entre oír y escuchar. También Trallero (s.f., p.6 y 7) menciona:

Oír y escuchar son dos procesos diferentes. Oír es la percepción pasiva de los sonidos, mientras que escuchar es un acto voluntario que requiere del deseo de usar el oído para enfocar los sonidos seleccionados. En otras palabras, escuchar es la facultad de seleccionar la información de sonidos que uno desea oír para percibirla de forma clara y ordenada.

Por otra parte, Willems (1977), citado por Trallero (s.f., p.7) distingue tres formas de escucha: “escucha sensorial (oír), escucha afectiva (escuchar) y escucha intelectual (comprender).”

Queda claro, pues, tras haber esclarecido las diferencias entre oír y escuchar, que en la elaboración de este trabajo se pretende desarrollar la escucha activa por parte de los alumnos, con el objetivo de que éstos analicen y descubran por ellos mismos, tras descodificar cerebralmente los impulsos nerviosos recibidos, la altura de las notas de los fragmentos aportados por la profesora a través de la interpretación con la guitarra.

2 Metodología

Para poder realizar esta investigación, se han elaborado una serie de ejercicios auditivos por escrito (iguales entre ellos y con la misma dificultad para todos los cursos) con el objetivo de fomentar el desarrollo auditivo de los alumnos progresivamente, partiendo desde el mismo nivel de dificultad y comparando los resultados obtenidos según la edad de los alumnos o el nivel en el que se encuentran, el número de errores y aciertos cometidos y el tiempo empleado. Para ello, se han empleado técnicas de recogida de datos, en este caso la observación y la escucha directa por parte del profesor, e instrumentos de evaluación de los ejercicios realizados por el profesor mediante el relleno de tablas con los distintos factores a tener en cuenta de carácter cuantitativo (tiempo empleado en llevar a cabo cada actividad y número de errores cometidos).

Por otra parte, también se han elaborado dos tipos de encuestas por escrito: una de ellas dirigida a los alumnos de guitarra (n=18) y la otra dirigida a los profesores de lenguaje musical (n=4), de carácter tanto cuantitativo (respuesta afirmativa o negativa) como de carácter cualitativo (respuestas elaboradas referidas a diversas temáticas). Así pues, el tipo de metodología empleada para llevar a cabo este trabajo de investigación es una metodología mixta.

2.1 Actividades destinadas a los alumnos

Para ello se han propuesto **dos actividades** auditivas principales. En la **primera** de ellas:

1-El profesor interpreta con la guitarra un ejercicio auditivo y el alumno lo escucha atentamente.

2-El alumno escribe sobre el pentagrama aquello que cree que ha escuchado.

3-El profesor corrige el dictado que ha escrito el alumno sin enseñarle los errores que ha cometido.

4-El profesor interpreta nuevamente el mismo ejercicio auditivo, pero esta vez por fragmentos.

5-El alumno va descubriendo, a través de la propia interpretación con la guitarra y desempeñando su oído interno, si aquello que él toca y cree que suena y aquello que es interpretado por el profesor coincide.

6-El alumno va descifrando, a través del propio instrumento, qué notas pertenecen a cada uno de los fragmentos interpretados por el profesor y las repite.

7-El alumno anota sobre el pentagrama aquello que ha interpretado con la guitarra tras haberlo memorizado.

8-El alumno compara los resultados satisfactorios obtenidos tras anotar el ejercicio a través de la interpretación con el propio instrumento con los resultados iniciales que

habían sido corregidos por el profesor, y, a partir de ahí, reflexiona, interioriza y extrae sus propias conclusiones.

En la **segunda actividad** auditiva:

1-El profesor interpreta con la guitarra una melodía popular de una canción muy conocida y el alumno anota sobre el pentagrama las notas que cree que ha escuchado.

2-Posteriormente, el alumno repite, interpretando con la guitarra, la obra tocada por el profesor a fragmentos hasta que acierta auditivamente las notas, anotándolas posteriormente en el pentagrama.

3-Una vez anotada correctamente la melodía sobre el pentagrama, el profesor pide al alumno que la transporte a un determinado intervalo melódico (por ejemplo, 4ª justa ascendente) a partir de una nota dada pudiendo utilizar únicamente la guitarra, indicándole las alteraciones que pueden aparecer en la nueva tonalidad (sin mirar la canción anteriormente escrita).

4-El alumno utiliza su oído relativo para descubrir cuáles son las notas exactas de la canción a partir del nuevo intervalo, mediante la interpretación con la guitarra.

5-El alumno anota sobre el pentagrama los resultados obtenidos.

6-El profesor valora la actividad realizada según el tiempo empleado por el alumno para llevarla a cabo y el resultado final obtenido.

El último tipo de actividad destinada a los **alumnos** ha consistido en el relleno de un **cuestionario** de elaboración propia, en el que queda plasmado el tipo de relación que los alumnos de guitarra poseen con los dictados musicales y/o con otros tipos de ejercicios de tipo auditivo, así como opiniones y reflexiones importantes de los estudiantes sobre los mismos y su relación con el instrumento. La encuesta dirigida a los alumnos (n=18) la he realizado con estudiantes de la Academia “Adagio’s” de Burriana y con estudiantes del Conservatorio “Lledó International School” de Castellón.³

2.2 Actividades destinadas a los profesores

Además de la encuesta dirigida a los estudiantes de guitarra, también he elaborado una **encuesta** dirigida a **profesores de lenguaje musical** (n=4) del Conservatorio “Mestre Goterris” de Vila-real y del Conservatorio “Lledó International School” de Castellón. En ella, se muestran opiniones, reflexiones y métodos de enseñanza de los profesores respecto a la educación auditiva de los estudiantes y su relación con el instrumento.⁴

³ Esta encuesta se puede consultar en la página 35 (tabla 5) y en el Anexo I.

⁴ Esta encuesta se puede consultar en la página 36 (tabla 6) y en el Anexo II.

2.3 Ejercicios auditivos elaborados por el docente

Respecto a la **primera actividad**, los ejercicios auditivo-interpretativos propuestos por el docente se han de realizar siguiendo estas instrucciones:

1.1- Interpretar con la guitarra el ejercicio entero para que el alumno lo escuche y se familiarice con él.

1.2- Interpretar el ejercicio por fragmentos de dos o cuatro compases, según la capacidad de memoria del alumno o la dificultad del fragmento en cuestión.

1.3- Esperar a que el alumno imite con la guitarra cada uno de los fragmentos por separado.

1.4- No pasar al fragmento siguiente hasta que el alumno no haya logrado descifrar el fragmento anterior.

1.5- Cronometrar al alumno.

1.6- Comentar junto a él los resultados obtenidos.

Los ejercicios auditivo-interpretativos correspondientes a la primera actividad son pues los siguientes:

1-“Ejercicio auditivo 1.” Discriminación auditiva de las tres primeras cuerdas de la guitarra. Interpretación con los dedos índice y medio de la mano derecha.



2-“Ejercicio auditivo 2”. Discriminación auditiva de las tres cuerdas más graves de la guitarra. Interpretación con el dedo pulgar de la mano derecha.



3-“Ejercicio auditivo 3.” Discriminación auditiva de las seis cuerdas de la guitarra. Interpretación de las cuerdas primera, segunda y tercera con los dedos índice y medio de la mano derecha y las cuerdas cuarta, quinta y sexta con el dedo pulgar de la mano derecha.



4-“Ejercicio auditivo 4.” Discriminación auditiva de las tres primeras notas de la primera cuerda de la guitarra (“mi” al aire, “fa” y “sol”). Interpretación con los dedos índice y medio de la mano derecha y con los dedos uno y tres de la mano izquierda.



5-“Ejercicio auditivo 5.” Discriminación auditiva de las tres primeras notas de la segunda cuerda de la guitarra (“si” al aire, “do” y “re”). Interpretación con los dedos índice y medio de la mano derecha y con los dedos uno y tres de la mano izquierda.



6-“Ejercicio auditivo 6.” Discriminación auditiva de las dos primeras notas de la tercera cuerda de la guitarra (“sol” al aire y “la”). Interpretación con los dedos índice y medio de la mano derecha y con el dedo dos de la mano izquierda.



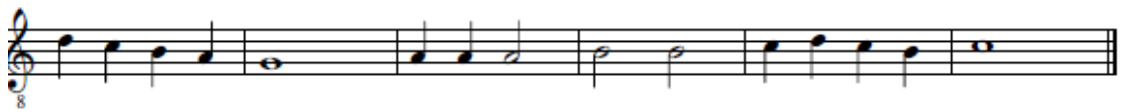
7-“Ejercicio auditivo 7.” Discriminación auditiva de las tres primeras notas de la primera cuerda de la guitarra (“mi” al aire, “fa” y “sol”), de las tres primeras notas de la segunda cuerda (“si” al aire, “do” y “re”) y de las dos primeras notas de la tercera cuerda (“sol” al aire y “la”). Interpretación con los dedos índice y medio de la mano derecha y con los dedos uno, dos y tres de la mano izquierda.



7.1-“Ejercicio auditivo 7.1.” Discriminación auditiva de las tres primeras notas de la primera cuerda de la guitarra (“mi” al aire, “fa” y “sol”), de las tres primeras notas de la segunda cuerda (“si” al aire, “do” y “re”) y de las dos primeras notas de la tercera cuerda (“sol” al aire y “la”). Interpretación con los dedos índice y medio de la mano derecha y con los dedos uno, dos y tres de la mano izquierda.



7.2-“Ejercicio auditivo 7.2.” Discriminación auditiva de las tres primeras notas de la primera cuerda de la guitarra (“mi” al aire, “fa” y “sol”), de las tres primeras notas de la segunda cuerda (“si” al aire, “do” y “re”) y de las dos primeras notas de la tercera cuerda (“sol” al aire y “la”). Interpretación con los dedos índice y medio de la mano derecha y con los dedos uno, dos y tres de la mano izquierda.



7.3-“Ejercicio auditivo 7.3.” Discriminación auditiva de las tres primeras notas de la primera cuerda de la guitarra (“mi” al aire, “fa” y “sol”), de las tres primeras notas de la segunda cuerda (“si” al aire, “do” y “re”) y de las dos primeras notas de la tercera cuerda (“sol” al aire y “la”). Interpretación con los dedos índice y medio de la mano derecha y con los dedos uno, dos y tres de la mano izquierda.



8-“Ejercicio auditivo 8.” Discriminación auditiva de las tres primeras notas de la cuarta cuerda de la guitarra (“re” al aire, “mi” y “fa”). Interpretación con el dedo pulgar de la mano derecha y con los dedos dos y tres de la mano izquierda.



9-“Ejercicio auditivo 9.” Discriminación auditiva de las tres primeras notas de la quinta cuerda de la guitarra (“la” al aire, “si” y “do”). Interpretación con el dedo pulgar de la mano derecha y con los dedos dos y tres de la mano izquierda.



10-“Ejercicio auditivo 10.” Discriminación auditiva de las tres primeras notas de la sexta cuerda de la guitarra (“mi” al aire, “fa” y “sol”). Interpretación con el dedo pulgar de la mano derecha y con los dedos uno y tres de la mano izquierda.



11-“Ejercicio auditivo 11.” Discriminación auditiva de las tres primeras notas de la cuarta cuerda de la guitarra (“re” al aire, “mi” y “fa”), de las tres primeras notas de la quinta cuerda de la guitarra (“la” al aire, “si” y “do”) y de las tres primeras notas de la sexta cuerda (“mi” al aire, “fa” y “sol”). Interpretación con el dedo pulgar de la mano derecha y con los dedos uno, dos y tres de la mano izquierda.



11.1-“Ejercicio auditivo 11.1.” Discriminación auditiva de las tres primeras notas de la cuarta cuerda de la guitarra (“re” al aire, “mi” y “fa”), de las tres primeras notas de la quinta cuerda de la guitarra (“la” al aire, “si” y “do”) y de las tres primeras notas de la sexta cuerda (“mi” al aire, “fa” y “sol”). Interpretación con el dedo pulgar de la mano derecha y con los dedos uno, dos y tres de la mano izquierda.



11.2-“Ejercicio auditivo 11.2.” Discriminación auditiva de las tres primeras notas de la cuarta cuerda de la guitarra (“re” al aire, “mi” y “fa”), de las tres primeras notas de la quinta cuerda de la guitarra (“la” al aire, “si” y “do”) y de las tres primeras notas de la sexta cuerda (“mi” al aire, “fa” y “sol”). Interpretación con el dedo pulgar de la mano derecha y con los dedos uno, dos y tres de la mano izquierda.



11.3-“Ejercicio auditivo 11.3.” Discriminación auditiva de las tres primeras notas de la cuarta cuerda de la guitarra (“re” al aire, “mi” y “fa”), de las tres primeras notas de la quinta cuerda de la guitarra (“la” al aire, “si” y “do”) y de las tres primeras notas de la sexta cuerda (“mi” al aire, “fa” y “sol”). Interpretación con el dedo pulgar de la mano derecha y con los dedos uno, dos y tres de la mano izquierda.



12-“Ejercicio auditivo 12.” Discriminación auditiva, fruto de la combinación de todos los ejercicios anteriores. Interpretación con los dedos índice y medio de la mano derecha para las tres primeras cuerdas y con el dedo pulgar para las tres cuerdas más graves. Utilización de los dedos uno, dos y tres de la mano izquierda.



12.1-“Ejercicio auditivo 12.1.” Discriminación auditiva, fruto de la combinación de todos los ejercicios anteriores. Interpretación con los dedos índice y medio de la mano derecha para las tres primeras cuerdas y con el dedo pulgar para las tres cuerdas más graves. Utilización de los dedos uno, dos y tres de la mano izquierda.



12.2-“Ejercicio auditivo 12.2.” Discriminación auditiva, fruto de la combinación de todos los ejercicios anteriores. Interpretación con los dedos índice y medio de la mano derecha para las tres primeras cuerdas y con el dedo pulgar para las tres cuerdas más graves. Utilización de los dedos uno, dos y tres de la mano izquierda.



12.3-“Ejercicio auditivo 12.3.” Discriminación auditiva, fruto de la combinación de todos los ejercicios anteriores. Interpretación con los dedos índice y medio de la mano derecha para las tres primeras cuerdas y con el dedo pulgar para las tres cuerdas más graves. Utilización de los dedos uno, dos y tres de la mano izquierda.



Respecto a la **segunda actividad**, las piezas populares escogidas por el docente han sido las siguientes:

1-“Cumpleaños feliz.” Tono original (Do mayor).



1.1-Transportar una cuarta justa descendente (Sol mayor), indicando al alumno que si aparece el “fa”, éste será sostenido.

1.2-Transportar una segunda mayor descendente (Si bemol mayor), indicando al alumno que si aparecen el “si” o el “mi”, estos serán bemoles.

1.3-Transportar una 5ª justa descendente (Fa mayor), indicando al alumno que si aparece el “si”, éste será bemol.

2-“Jingle Bells.” (Tradicional estadounidense). Tono original (Do mayor).



2.1-Transportar una cuarta justa descendente (Sol mayor), indicando al alumno que si aparece el “fa”, éste será sostenido.

2.2-Transportar una segunda mayor descendente (Si bemol mayor), indicando al alumno que si aparecen el “si” o el “mi”, éstos serán bemoles.

2.3-Transportar una quinta justa descendente (Fa mayor), indicando al alumno que si aparece el “si”, éste será bemol.

3-“Frère Jacques.” (Canon popular francés). Tono original (Sol mayor).



3.1-Transportar una segunda mayor descendente (Fa mayor), indicando al alumno que si aparece el “si”, éste será bemol.

3.2-Transportar una tercera menor ascendente (Si bemol mayor), indicando al alumno que si aparecen el “si” o el “mi”, estos serán bemoles.

3.3-Transportar una quinta justa descendente (Do mayor), indicando al alumno que debe utilizar un registro instrumental más grave.

4-“Campanitas de lugar.” (Canción popular francesa).



4.1-Transportar una cuarta justa ascendente (Do mayor), indicando al alumno que puede aparecer el “la” agudo, situado en el quinto traste de la primera cuerda.

4.2-Transportar una segunda mayor descendente (Fa mayor), indicando al alumno que si aparece el “si”, éste será bemol.

4.3-Transportar una cuarta justa descendente (Re mayor), indicando al alumno que si aparecen el “fa” o el “do”, estos serán sostenidos.

2.3.1 Fundamentación de los ejercicios auditivos

Los ejercicios auditivos pertenecientes a cada una de las dos actividades y propuestos por mí como docente, los he elaborado en base a unos criterios previos.

En lo que respecta a la **primera actividad**, he pretendido avanzar según el nivel de adquisición de técnica del instrumento, intentando relacionar esto lo máximo posible con la dificultad progresiva de la percepción auditiva asociada a cada uno de los ejercicios. Así pues, se pretende que, a la vez que el estudiante se va familiarizando con la correcta técnica instrumental, sepa asociar ésta a la percepción auditiva relacionada con la altura de los sonidos interpretados.

En referencia a la **segunda actividad**, he escogido las cuatro piezas que más conocidas he considerado por los alumnos. Así pues, esta elección se basa en facilitar el reconocimiento auditivo instantáneo para poder reconducirlo lo más fácilmente a la guitarra. Al mismo tiempo, el nivel de dificultad de cada una de las piezas es asequible por el alumnado de cualquier curso en el que se encuentre. Todos estos aspectos son los que facilitan la realización del transporte melódico, puesto que si el alumno no tuviera la melodía interiorizada, esta le resultaría imposible de transportar.

Las tablas que he rellenado como docente respecto a estas dos actividades auditivas, responden a un discernimiento lógico que pretende analizar cuáles han sido las respuestas de los alumnos frente a los ejercicios propuestos, válidos para cualquier curso. Éste ha sido el motivo principal de elaboración de distintas tablas, el hecho de que distintos alumnos, de distintas edades y niveles pudieran responder de una forma o no similar a las actividades propuestas y observar en qué medida el desarrollo del oído musical se debía o no a estos factores. He creído oportuno establecer unos criterios de recogida de datos de carácter cuantitativo con los que poder plasmar la información obtenida, y de ahí proviene la elaboración de las tablas y los gráficos correspondientes a cada una de las dos actividades.

Una vez fundamentados los ejercicios, los he escrito para poder ponerlos en práctica.

2.4 Fundamentación de las encuestas

La elaboración de los dos tipos de encuestas, (la dirigida a los alumnos y la dirigida a los profesores) también responde a unos criterios de realización previos.

En primer lugar, para preparar la **encuesta dirigida a los alumnos** de guitarra se ha pretendido indagar en distintos factores relacionados entre sí y con los alumnos, como la relación existente entre las calificaciones obtenidas en la asignatura de lenguaje musical (en el apartado de dictados) y la calificación obtenida en la asignatura de guitarra, el interés de los alumnos hacia los dictados musicales y el conocimiento (por parte de los estudiantes) de métodos de educación musical alternativos al dictado.

En relación a la **encuesta dirigida a los profesores** de lenguaje musical, he creído oportuno establecer una serie de parámetros sobre los que los docentes se puedan basar a la hora de abordar temas como: la importancia del dictado dentro de la asignatura de

lenguaje musical, la calificación media obtenida en los dictados, la relación entre el desarrollo del oído y el desempeño en la ejecución instrumental y la aplicación (en clase) de otros ejercicios auditivos distintos al tradicional dictado.

3 Resultados

Puesto que los alumnos (N=18) del presente trabajo provenían tanto de una Academia de música, es decir, de enseñanzas musicales no regladas, como de un Conservatorio (enseñanzas musicales regladas), todos de distintas edades entre ellos y con distintos niveles, sin estar siempre adaptado cada nivel o curso a cada edad en concreto, opté por dividir el nivel de todos los alumnos en tres grupos distintos, independientemente de su edad:

Al Grupo 1 pertenecieron todos aquellos alumnos cuyos estudios se corresponden con los cursos 1º y 2º de Enseñanzas Elementales de guitarra. En concreto, se trataba de (N=6) alumnos con edades comprendidas entre los 8 y 11 años.

Al Grupo 2 pertenecieron todos aquellos alumnos cuyos estudios se corresponden con el curso 3º de Enseñanzas Elementales de guitarra. En concreto, se trataba de (N=7) alumnos cuyas edades oscilaban entre los 10 y los 12 años.

Y, por último, al Grupo 3 pertenecieron todos aquellos alumnos cuyos estudios se corresponden con los cursos 4º de Enseñanzas Elementales y 1º de Enseñanzas Profesionales de guitarra. Se trataba de (N=5) alumnos, y sus edades oscilaban entre los 11 y los 14 años.

En primer lugar, tras haber realizado los ejercicios auditivos pertenecientes a la **actividad 1** con todos los alumnos, opté por plasmar la media aritmética de los resultados obtenidos con cada uno de los tres grupos mediante la Tabla 1:

EJERCICIO AUDITIVO	TIEMPO DICTADO ESCRITO	Nº ERRORES	TIEMPO DICTADO INSTRUMENTO	Nº ERRORES
GRUPO 1	07:31	13	09:41	0
GRUPO 2	08:36	5	05:32	0
GRUPO 3	07:32	3	03:58	0
MEDIA ARITMÉTICA	07:53	7	06:24	0

Tabla 1

A continuación, creé dos gráficos independientes entre ellos. En el Gráfico 1, queda reflejada la relación entre el tiempo medio que se empleó para realizar el primer dictado escrito y el segundo dictado interpretado con el instrumento por cada uno de los 3 grupos.

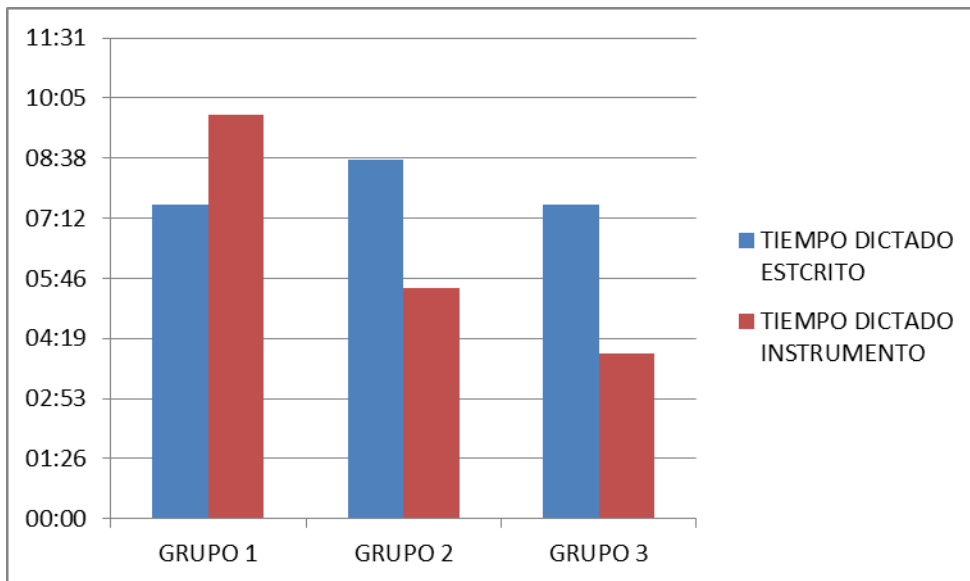


Gráfico 1

En el Gráfico 2, se muestra el resumen de la media aritmética del número de errores que cometió cada grupo tras realizar el dictado escrito y el dictado con la interpretación de la guitarra:

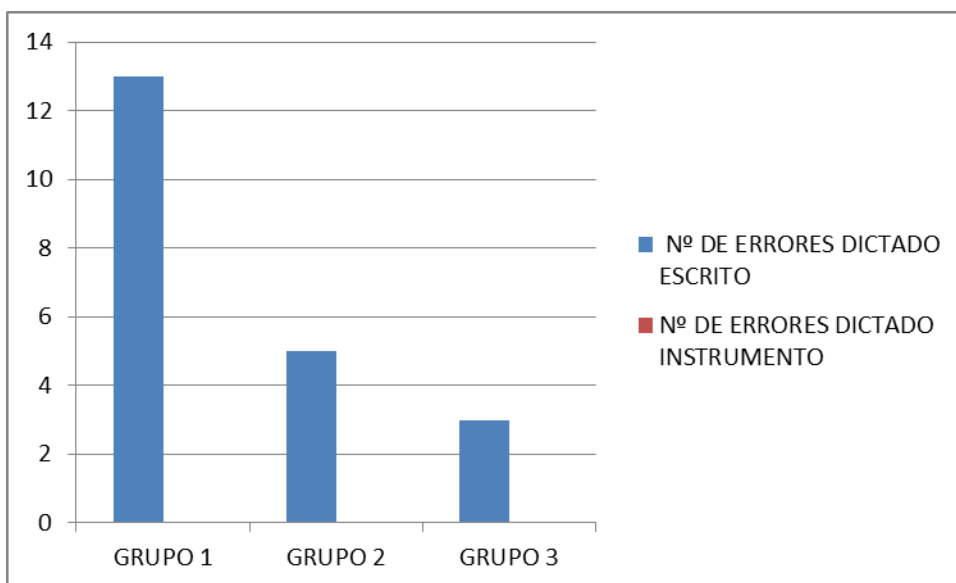


Gráfico 2

Por otra parte, tras haber realizado los ejercicios auditivos pertenecientes a la **actividad 2**, elaboré una tabla y un gráfico para cada grupo.

En la Tabla 2 y el Gráfico 3, se muestra el tiempo medio que se empleó, en minutos y segundos, para interpretar cada pieza en el tono original y el tiempo medio para interpretar cada pieza en tonalidad transportada, todo ello perteneciente al Grupo 1:

GRUPO 1		
PIEZA	TIEMPO MEDIO ORIGINAL	TIEMPO MEDIO TRANSPORTADA
Cumpleaños feliz	12:58	13:48
Jingle Bells	10:10	12:52
Frère Jacques	11:00	10:51
Campanitas de lugar	10:05	11:23

Tabla 2

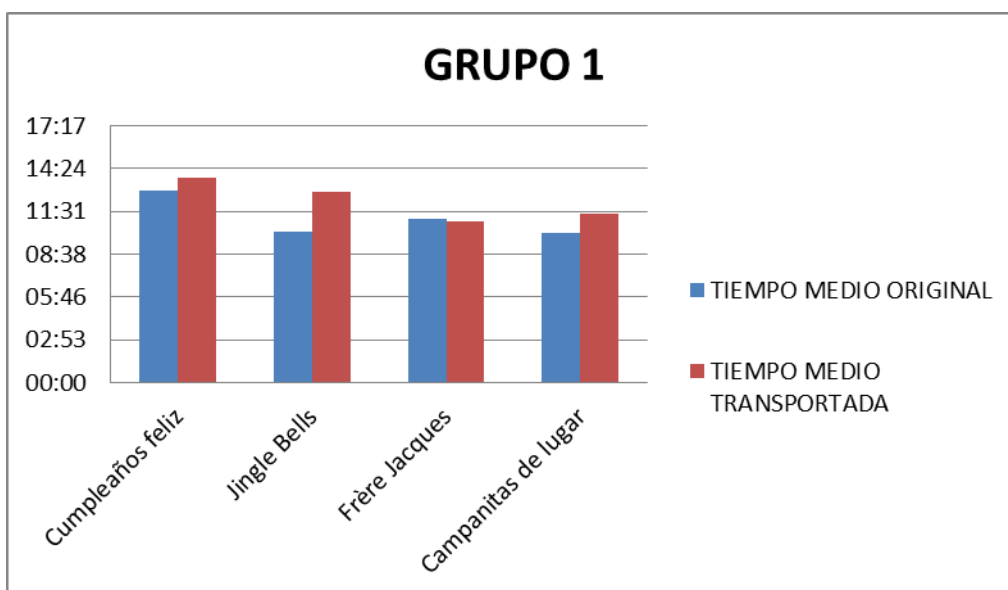


Gráfico 3

A continuación, en la Tabla 3 y el Gráfico 4, se observa el tiempo medio (en minutos y segundos) que se utilizó para interpretar cada pieza en tono original y cada pieza transportada, todo ello llevado a cabo por el Grupo 2:

GRUPO 2		
PIEZA	TIEMPO MEDIO ORIGINAL	TIEMPO MEDIO TRANSPORTADA
Cumpleaños feliz	10:02	09:58
Jingle Bells	09:28	09:46
Frère Jacques	09:02	09:03
Campanitas de lugar	07:49	09:23

Tabla 3

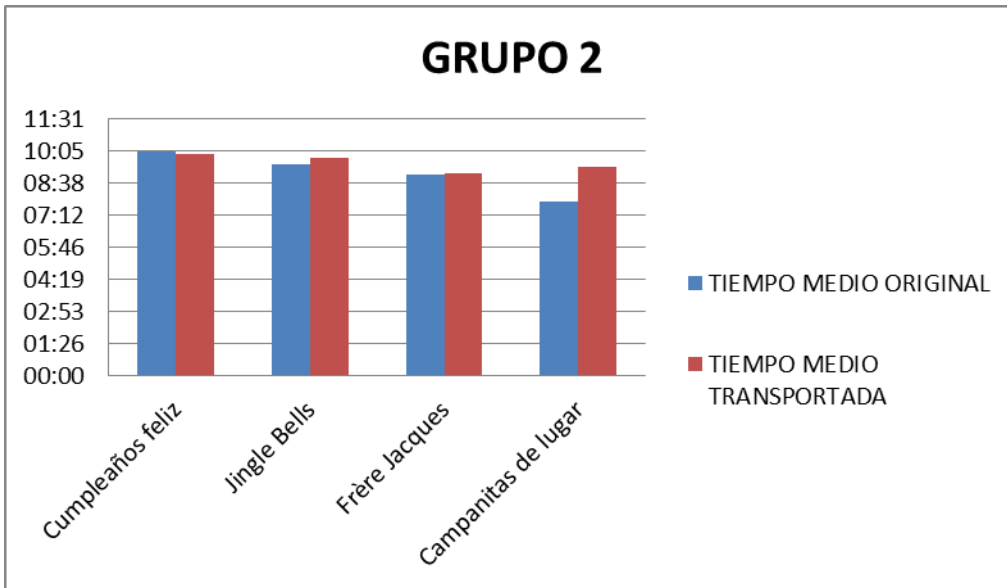


Gráfico 4

Por último, en la Tabla 4 y el Gráfico 5, los dos referentes al Grupo 3, se muestra el tiempo que se empleó (en minutos y segundos) para llevar a cabo la interpretación de cada pieza en tono original, así como la interpretación de cada pieza transportada:

GRUPO 3		
PIEZA	TIEMPO MEDIO ORIGINAL	TIEMPO MEDIO TRANSPORTADA
Cumpleaños feliz	08:57	08:25
Jingle Bells	08:02	08:13
Frère Jacques	07:50	07:40
Campanitas de lugar	07:04	07:48

Tabla 4

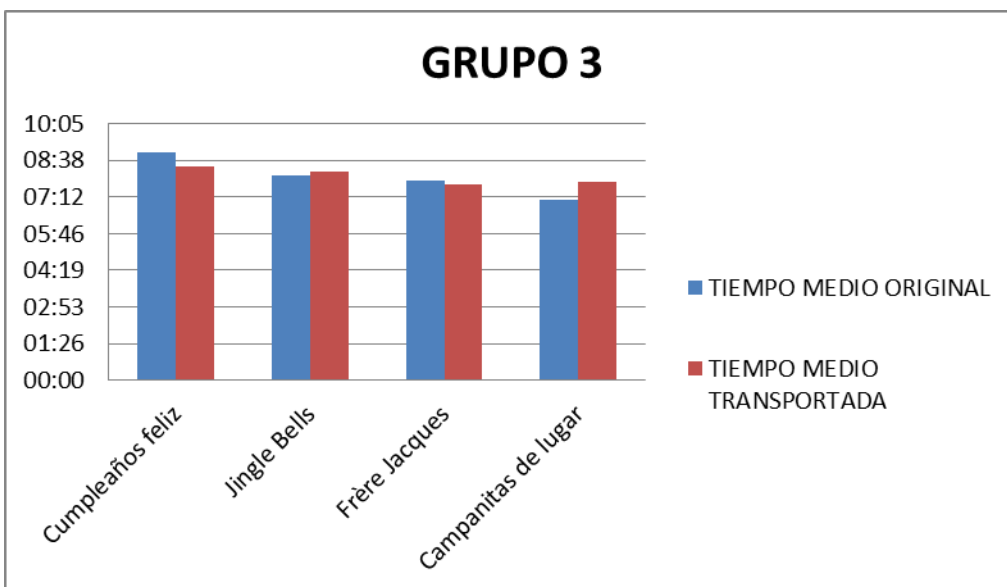


Gráfico 5

En cuanto a la **encuesta dirigida a los alumnos** (n=18), dividí cada pregunta en varias temáticas diferentes y plasmé los resultados en la Tabla 5:

ENCUESTA DIRIGIDA A ALUMNOS			
PREGUNTA	RESPUESTA	NÚMERO	PORCENTAJE
1	Sí	(n=5)	28%
	No	(n=13)	72%
1.1	Porque son muy difíciles	(n=7)	39%
	Porque son muy fáciles	(n=1)	6%
	Porque son divertidos	(n=1)	6%
	Porque no son divertidos	(n=2)	11%
	Porque me ayudan a mejorar el oído, practicar y comprender el nombre y el valor de las notas	(n=3)	17%
	Porque siempre se tocan con el piano	(n=4)	22%
2	Aprobar	(n=16)	89%
	Suspender	(n=2)	11%
2.1	Insuficiente	(n=2)	11%
	Bien	(n=7)	39%
	Notable	(n=7)	39%
	Sobresaliente	(n=2)	11%
3	Insuficiente	(n=1)	6%
	Bien	(n=5)	28%
	Notable	(n=10)	56%
	Sobresaliente	(n=2)	11%
4	Sí	(n=14)	78%
	No	(n=4)	22%
4.1	Porque en los dos casos puedo usar mi oído	(n=7)	39%
	Porque así tengo más facilidad para leer, medir y escribir notas	(n=7)	39%
	Porque no es lo mismo escuchar que tocar	(n=4)	22%
5	Sí	(n=4)	22%
	No	(n=14)	78%
5.1	Practicar dictados con CDs	(n=4)	22%
	Ninguna	(n=14)	78%
6	Sí	(n=13)	72%
	No	(n=5)	28%
7	Sí, ya me enseñan	(n=3)	17%
	Sí, deberían enseñarme	(n=12)	67%
	No	(n=3)	17%
7.1	Hacer dictados con otros instrumentos	(n=2)	11%
	Hacer ejercicios de intervalos	(n=1)	6%
	Repetir los dictados más veces	(n=2)	11%
	Sacar canciones de oído	(n=2)	11%
	Cantar escalas	(n=1)	6%
	No	(n=10)	56%

Tabla 5

Por otra parte, en referencia a **la encuesta destinada a los profesores** de lenguaje musical (n=4), también dividí cada pregunta en varias temáticas diferentes y plasmé los resultados en la Tabla 6:

ENCUESTA DIRIGIDA A PROFESORES DE LENGUAJE MUSICAL			
PREGUNTA	RESPUESTA	NÚMERO	PORCENTAJE
1	Sí	(n=3)	75,00%
	No	(n=1)	25,00%
1.1	Ayudan al desarrollo de la educación auditiva	(n=2)	50,00%
	Pueden ver lo que están aprendiendo de forma distinta a cantar o tocar	(n=1)	25,00%
	Los alumnos experimentan inseguridad, ansiedad u otras sensaciones desagradables	(n=1)	25,00%
2	Positivos: 90%-10%	(n=1)	25%
	Negativos: 70%-30%	(n=3)	75%
3	Sí	(n=3)	75%
	No	(n=1)	25%
3.1	Usar grabaciones para tener el tiempo necesario	(n=1)	25%
	Hacer ejercicios sobre melodías conocidas, tanto clásicas como modernas	(n=2)	50%
	Repetir y escribir melodías interpretadas por un compañero	(n=1)	25%
4	Sí	(n=3)	75%
	No	(n=1)	25%
4.1	Ejercicios de Willems, Dalcroze y Kodaly	(n=1)	25%
	Ejercicios de intervalos, arpeggios y escalas	(n=2)	50%
5	Sí	(n=3)	75%
	No	(n=1)	25%
5.1	Por la audición activa	(n=2)	50%
	Por la afinación en la emisión del sonido en ciertos instrumentos	(n=1)	25%
	Porque el alumno puede ser un gran virtuoso en el instrumento y no tener oído musical	(n=1)	25%
6	Sí	(n=4)	100%
	No	(n=0)	0%
6.1	Porque es una manera de racionalizar el sonido	(n=2)	50%
	Porque favorecen la atención y el interés en esa faceta	(n=1)	25%
	Porque cuando más practicas una cosa, más logras tus objetivos	(n=1)	25%
7	Sí	(n=4)	100%
	No	(n=0)	0%
8	Sí	(n=3)	75%
	Casi siempre	(n=1)	25%
	No	(n=0)	0%

Tabla 6

4 Análisis de los resultados

Tras haber realizado con los alumnos la **actividad auditiva 1**, llama mucho la atención que, después de interpretar los dictados con el propio instrumento, todos los alumnos hayan sido capaces de descubrir, mediante la interpretación con la guitarra, la altura absoluta de cada sonido, independientemente del tiempo empleado para ello, sin ningún error.

En el primer grupo se puede observar que los estudiantes han empleado menos tiempo en realizar el dictado escrito que el dictado con el instrumento, y también han empleado menos tiempo en realizar el dictado escrito que el resto de grupos. No obstante, el número de errores cometidos en el dictado escrito es superior al del resto de grupos. Seguramente no lo han pensado tanto y se han lanzado a la aventura de escribir, sin saber, aquello que creían que estaba sonando. En cambio, en el dictado elaborado con la ayuda del instrumento, se han tomado más tiempo que el resto de grupos para pensar y poder acertar correctamente la altura de las notas. Esto quizás sea debido a que se encuentran en un nivel inferior, y su edad también es inferior a la del resto de grupos.

El segundo grupo es el que más tiempo ha tardado en elaborar el dictado escrito, debido al aumento de nivel de reconocimiento de los sonidos unido a su todavía corta edad, donde queda plasmado su mayor esfuerzo en intentar reconocer los sonidos escuchados. No obstante, el dictado con el instrumento les ha ayudado a agilizar la velocidad de reconocimiento auditivo de la altura de los sonidos.

Por último, en el tercer grupo, los estudiantes han tardado prácticamente el mismo tiempo que los alumnos pertenecientes al primer grupo en elaborar el dictado escrito, pero con una diferencia muy importante: han cometido muchísimos menos errores. En comparación con el segundo grupo, no han necesitado tanto tiempo como ellos para responder al dictado escrito, debido a su mayor nivel, unido también a un menor número de errores. En referencia al dictado interpretado con el instrumento, el tercer grupo también ha agilizado la velocidad de reconocimiento auditivo de los sonidos respecto al dictado escrito (al igual que sucedía con el segundo grupo), pero es el grupo que menos tiempo ha necesitado para elaborarlo, debido a su mayor nivel y agilidad mental y musical.

Respecto a la **actividad auditiva 2**, puede observarse que en los tres grupos, algunas veces cuesta más tiempo interpretar las piezas transportadas y otras veces cuesta más tiempo interpretar las piezas en tono original, es decir, no existe ninguna relación directa entre el hecho de tocar una pieza determinada en una tonalidad original o transportada y el tiempo empleado para ello.

No obstante, sí que se pueden ver diferencias entre cada uno de los tres grupos en lo que al tiempo empleado para llevar a cabo los ejercicios se refiere.

El grupo 1 es el que más tiempo ha dedicado a interpretar cada una de las piezas, tanto en la tonalidad original como en las tonalidades transportadas. Esto seguramente se

debe a que es el grupo con menor experiencia y conocimientos musicales, lo cual queda plasmado en la interpretación instrumental de este ejercicio auditivo.

A continuación, se observa que el grupo 2 ha utilizado menos tiempo que el grupo 1 en la interpretación de todas las piezas, tanto en tono original como en tono transportado, pero a la vez más tiempo que el grupo 3. Esto evidencia que hay una clara relación entre el nivel musical de los alumnos y el tiempo medio empleado en descubrir la altura de los sonidos de la actividad propuesta.

Por último, la tabla y el gráfico pertenecientes al grupo 3, evidencian que éste es el que menos tiempo ha empleado en la interpretación de cada una de las piezas tanto en su tonalidad original como en la tonalidad transportada, manifestándose de esta forma su mayor nivel de adquisición de conocimientos musicales y de habilidad mental, memorativa y auditiva.

Para poder establecer el análisis de resultados de la **encuesta dirigida a los alumnos** de guitarra, a las preguntas las denominaré P seguidas de su número (por ejemplo, P1 equivale a la primera pregunta) y a continuación indicaré los porcentajes más significativos del total de las respuestas obtenidas.

En referencia a P1, un 72% de los alumnos afirma que no le gusta hacer dictados musicales, es decir, la gran mayoría, frente a un 28%.⁵ En P 1.1 queda plasmado que esto se debe, en mayor medida, a que los alumnos consideran que los dictados musicales son muy difíciles.

En P2 se observa que un 89% de los alumnos suele aprobar los dictados, frente a un 11%, que los suele suspender. No obstante (P2.1), solo un 11% de los alumnos encuestados suele obtener una puntuación sobresaliente en los mismos.

En P3 se refleja que la gran mayoría de los alumnos pertenecientes a la encuesta suelen sacar un notable como puntuación en la asignatura de guitarra. Además (P4), el 78% de los alumnos creen que existe una relación directa entre tocar bien la guitarra y hacer bien los dictados musicales.

La mayoría de los alumnos (P5), en concreto, un 78%, afirman que no han realizado ninguna actividad extra para conseguir tener buen oído musical a parte de los dictados, frente a un 22%, de los cuales (P5.1) el 100% se han servido solamente de ejercicios extra de dictados con CD.

Sorprendentemente (P6), un 72% de los alumnos de guitarra afirma que le gusta sacar canciones de oído con el instrumento, frente a un 28%. Este dato debería motivarnos como docentes a trabajar más con los alumnos sobre esta área en concreto relacionada con la adquisición del oído musical.

⁵ Ver Tabla 5 o consultar Anexo I.

Por último, el 67% de los alumnos encuestados creen que los profesores deberían enseñar más métodos para conseguir tener buen oído musical, a parte de los dictados. Sólo un 17% de los alumnos afirma que los profesores aplican otros métodos de educación auditiva distintos a los dictados. Tristemente, un 56% de los alumnos manifiesta (P7.1) que no le viene a la cabeza otro tipo de actividad auditiva distinta al dictado. De entre los métodos de educación auditiva alternativos al dictado, según el ideal de los alumnos, destacan: hacer ejercicios auditivos con otros instrumentos (11%), hacer ejercicios de intervalos (6%), repetir los dictados más veces (11%, lo cual puede conseguirse a través de CD), sacar canciones de oído (11%) y cantar escalas (6%).

Pasamos ahora a analizar los resultados de la **encuesta dirigida a los profesores** de lenguaje musical.⁶

En referencia a P1, un 75% de los profesores encuestados piensa que es importante que los alumnos realicen dictados musicales en la asignatura de lenguaje musical, frente a un 25% que opina lo contrario. De entre los que piensan que sí debe realizarse, la razón que más peso tiene (P1.1) es que los dictados ayudan al desarrollo de la educación auditiva de los alumnos (50%). Los profesores que no están a favor de la aplicación del dictado musical en la asignatura de lenguaje musical manifiestan que los alumnos experimentan inseguridad, ansiedad u otras sensaciones desagradables (100%) asociadas con esta práctica.

En cuanto a los resultados obtenidos por los alumnos en el apartado de dictados, dentro de la asignatura de lenguaje musical, (P2), un 75% de los docentes expresa que éstos son negativos, frente a un 25% que dice lo contrario. Dentro del 75% de los profesores que expresa obtener calificaciones negativas por parte de los alumnos en los dictados musicales, el 100% establece como porcentaje de media (P2.2) un 70% de resultados negativos frente a un 30% de resultados positivos. Por otro lado, de entre el 25% de los profesores que dicen obtener resultados satisfactorios en los dictados musicales por parte de sus alumnos, el 100% establece como porcentaje de media un 90% de resultados positivos frente a un 10% de negativos.

Según P3, la mayoría de los profesores encuestados, en concreto el 75%, desearían realizar otro tipo de actividades (a parte del dictado) si el tiempo lectivo de las clases lo permitiera, con el fin de mejorar el desarrollo auditivo de los alumnos, frente a un 25% que opina lo contrario. De entre estas actividades (P3.1), la más destacada (50%) es hacer ejercicios sobre melodías conocidas, tanto clásicas como modernas. Esto está un poco relacionado con la actividad 2 de este trabajo, donde los alumnos utilizan su oído con el fin de reconocer determinadas melodías populares a través de la guitarra.

En cuanto a P4, un 75% de los profesores afirman haber aplicado a sus alumnos otras actividades auditivas a parte del dictado, frente a un 25% que no lo ha hecho. Entre

⁶ Ver Tabla 6 o consultar Anexo II.

estas actividades auditivas (P4.1) destacan los ejercicios de reconocimiento auditivo de intervalos, escalas y arpeggios.

Por otro lado (P5), un 75% de los profesores encuestados considera que existe una relación estrecha entre tocar bien el instrumento y hacer bien los dictados, sobre todo (P5.1) por la audición activa y por la afinación en la emisión del sonido en ciertos instrumentos (como los de viento y cuerda frotada).

El 100% de los profesores encuestados (P6) está de acuerdo en que realizar actividades auditivas con el instrumento podría incrementar el talento auditivo del alumno, lo cual está estrechamente relacionado con este trabajo de investigación. La mayoría de ellos lo consideran importante (P6.1) puesto que creen que es una manera de racionalizar el sonido.

También llama la atención, y este es un dato que debe invitarnos a reflexionar sobre ello, que el 100% de los profesores (P7) opinan que deberían hacer más cosas para mejorar el desarrollo auditivo de sus alumnos.

Por último, en cuanto a P8, un 75% de los docentes creen que el desarrollo del oído musical está fuertemente vinculado a factores ambientales y educativos, mientras el 25% opina que esto se da en casi todos los casos.

5 Conclusiones y discusión

Tras haber realizado el trabajo de investigación, he llegado a las siguientes conclusiones:

A través de la realización de dictados y de ejercicios auditivos de transporte mediante la interpretación con la guitarra, los alumnos se sirven del instrumento como guía de referencia sonora y son capaces de responder ante los mismos sin ningún tipo de error, independientemente del tiempo empleado para ello.

Existe una correspondencia cronológica entre el nivel de los alumnos y el tiempo empleado en responder a los ejercicios auditivos con el instrumento. Así pues, los alumnos de menor nivel tardan más tiempo en responder auditivamente de forma correcta a los ejercicios planteados con el instrumento que los alumnos pertenecientes a niveles superiores.

Existe también una relación directa entre el número de errores cometidos al realizar el dictado escrito y el nivel al que pertenece el alumno. De esta forma, queda demostrado que la adquisición de un mayor nivel musical equivale a la ejecución de un número menor de errores en el dictado escrito y viceversa.

No hay ningún tipo de relación entre el tiempo empleado por cualquier alumno en interpretar auditivamente una pieza en su tono original y la misma pieza en tonalidad transportada. Unas veces se tarda más y otras veces menos.

La mayoría de los alumnos, en concreto, el 72%, afirma no sentirse a gusto durante la realización de dictados en la asignatura de lenguaje musical.

La mayoría de los alumnos suelen aprobar los dictados en la asignatura de lenguaje musical, pero solo un 11% de ellos logra obtener una calificación sobresaliente.

El 78% de los estudiantes de guitarra piensan que existe una relación directa entre tocar bien el instrumento y hacer bien los dictados en la asignatura de lenguaje musical.

La única actividad extra a la que se han sometido algunos alumnos de guitarra con el fin de mejorar su oído musical en los dictados de lenguaje musical es la práctica en casa o en un repaso de más dictados, acompañados de un CD.

Un 72% de los estudiantes de guitarra afirma tener el gusto y la costumbre de sacar canciones de oído con el instrumento, y nosotros, como profesores, no hacemos nada al respecto. Es decir, si en los alumnos existe esta buena costumbre, como docentes podríamos o deberíamos aprovecharla con el fin de desarrollar al máximo la educación auditiva de nuestros alumnos.

Un 84% de los estudiantes de guitarra está de acuerdo en que deberían haber más métodos para conseguir obtener un buen oído musical, a parte del dictado.

Muchos estudiantes de guitarra desearían realizar dictados musicales con instrumentos distintos al piano. Esto debe invitarnos como docentes a la siguiente reflexión: ¿por qué no hacemos dictados en los Conservatorios con más instrumentos? ¿Por qué no exploramos con las distintas gamas de timbres sonoros si los alumnos así lo desean? Esto les ayudaría a reconocer a más temprana edad los colores y registros sonoros correspondientes a cada instrumento.

Por otro lado, un 75% de los profesores de lenguaje musical está a favor de que los alumnos realicen dictados en su asignatura, ya que consideran esto como un eslabón fundamental para su educación auditiva. No obstante, los resultados de los alumnos no suelen ser satisfactorios.

Muchos docentes están a favor del uso de CDs para realizar dictados musicales en casa. El método seguido en este trabajo concuerda con esta afirmación, y por ello he optado por grabar los ejercicios auditivos realizados con la guitarra para que los alumnos puedan realizar los ejercicios de forma autónoma, repitiendo cada uno de ellos las veces que lo considere necesario.

El 75% de los profesores de lenguaje musical considera que hay una relación directa entre hacer bien los dictados y tocar bien el instrumento. Esto debe invitarnos a pensar que mejor aún será esa relación si los alumnos tienen la oportunidad de realizar los dictados musicales mediante la interpretación de su propio instrumento, como es el caso del presente trabajo.

El 100% de los profesores de lenguaje musical encuestados piensan que se deberían hacer más cosas para mejorar el talento auditivo de los estudiantes. Con esta afirmación yo animo a reflexionar, y, por qué no, a investigar sobre más métodos de educación auditiva que puedan ayudar a los alumnos a formarse como futuros músicos.

Por último, ya que la mayoría de los profesores encuestados opinan que el desarrollo del oído musical está fuertemente vinculado a factores ambientales y educativos, hagamos todo lo posible para que éste pueda llegar a desarrollarse al máximo.

6 Valoración personal

La educación auditiva a través de la interpretación con el propio instrumento, al presentar muchas ventajas (como ha quedado demostrado anteriormente), podría aplicarse a más instrumentos a parte de la guitarra, en futuras investigaciones, y por qué no, en un futuro, en los centros reglados de música.

Soy consciente de que el rango que abarca esta investigación no es muy amplio, y que lo ideal sería haberlo llevado a cabo durante varios años para poder observar las respuestas auditivas de los alumnos a largo plazo. No obstante, esto puede abrir las puertas a futuras investigaciones que deseen observar en qué medida afectaría todo esto al aprendizaje de los estudiantes a lo largo de los años.

También es cierto que lo ideal hubiera sido entrevistar a muchísimos más profesores y aplicar las actividades auditivas a muchísimos más alumnos, pero el tiempo no me lo ha permitido.

No obstante, me siento satisfecha con los resultados obtenidos e invito a futuros investigadores a indagar más sobre el tema y sacar de él todo el jugo que sea posible.

Bibliografía

- Berrón, E. (s.f.). *Iniciación a la educación auditiva desde un contexto tonal en la asignatura de lenguaje musical*. (Tesis doctoral). Universidad de Valladolid, España.
- González, Raquel-Amaya Martínez. *La investigación en la práctica educativa: Guía metodológica de investigación para el diagnóstico y evaluación en los centros docentes*. Vol. 5. Ministerio de Educación, 2007.
- Kühn, C. (1988). *La formación musical del oído*. Barcelona, España: Labor.
- Lasala, A. (1962). *La educación musical del oído*. Buenos Aires, Argentina: Ricordi Americana.
- Luria, A. R. (1981): *Sensación y percepción*. Fontanella, Barcelona.
- Laucirica, A. (2000). *El oído absoluto en algunas destrezas melódicas*. Recuperado de <http://www.euskonews.com/0096zbnk/gaia9604es.html>
- López de Arenosa, E. (2006). *Educación auditiva. Dictado musical*. España: Enclave Creativa Ediciones, S. L.
- Pinillos, J. L. (1986): *Principios de psicología*. Alianza, Madrid.
- Porta, A. (coord.) (2015): *Aprendiendo a ser maestro. Didáctica de la Expresión Musical en Primaria*. Publicaciones de la Universidad Jaime I, Castellón.
- Santoys, C. (2015). *Recursos para la formación musical del oído*. Santiago de Compostela, España: Andavira.
- Teplov, B. M. (1966). *Psychologie des aptitudes musicales*. París, France: Presses Universitaires de France. Bibliothèque Scientifique Internationale. Section Psychologie.
- Tomatis, A. (1987). *L'Oreille et la Voix*. París, France: Robert Laffont.
- Trallero, C. (s.f.). *El oído musical*. Recuperado de <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/11525/1/EL%20OIDO%20MUSICAL.pdf>
- Willems. E. (2001). *El oído musical: la preparación auditiva del niño*. (s. l.): Paidós Iberica.

Anexos

Anexo I

Encuesta dirigida a los alumnos de guitarra.

-Curso:

-Edad:

1-¿Te gusta hacer dictados musicales?

1.1-¿Por qué?

2-¿Qué puntuaciones sueles obtener en tus dictados? ¿Los sueles aprobar o los sueles suspender? ¿Con qué nota más o menos de media?

3-¿Qué puntuaciones sueles obtener en tu asignatura de guitarra?

4-¿Crees que hay alguna relación entre tocar bien la guitarra y hacer bien los dictados musicales?

4.1-¿Por qué?

5-En caso de aprobar o suspender los dictados, ¿has hecho alguna actividad extra para conseguir tener buen oído o siempre te han salido bien?

5.1-En caso afirmativo, ¿qué actividad?

6-¿Te gusta sacar canciones de oído con el instrumento?

7-¿Crees que deberían enseñarte o te enseñan más métodos para conseguir tener buen oído musical, aparte de los dictados?

7.1-¿Te viene alguno a la cabeza?

Eso es todo. Muchísimas gracias por tu colaboración.

Anexo II

Encuesta dirigida a los profesores de lenguaje musical.

1-¿Crees que es importante que los alumnos realicen dictados musicales en la asignatura de lenguaje musical?

1.1-¿Por qué?

2-En general, ¿los resultados que los alumnos obtienen en la realización de los dictados son positivos o negativos? ¿Qué porcentaje establecerías de media?

3-¿Crees que podrían/deberían realizarse otro tipo de actividades (a parte del dictado) con el fin de obtener un buen oído musical si el tiempo lectivo de las clases lo permitiera?

3.1-En caso afirmativo, ¿qué actividades te vienen a la cabeza?

4-¿Has aplicado otras actividades, a parte del dictado, a los alumnos, con el fin de mejorar su oído?

4.1-En caso afirmativo, ¿cuáles?

5-¿Consideras que hay alguna relación entre tocar bien el instrumento y hacer bien los dictados?

5.1-¿Por qué?

6-¿Crees que realizar actividades auditivas con el instrumento (por ejemplo, sacar canciones de oído, imitar con el instrumento fragmentos interpretados por el profesor sin mirar, o realizar transportes mentales sobre melodías conocidas) podrían incrementar el talento auditivo del alumno?

6.1-En caso afirmativo, ¿por qué?

7-¿Crees que, como profesores, deberíamos hacer más cosas para mejorar el oído de nuestros alumnos?

8-¿Consideras que el desarrollo del oído musical está fuertemente vinculado a factores ambientales y educativos?

Eso es todo. Muchísimas gracias por tu atención y colaboración.

Anexo III

Mediante el siguiente link se puede acceder a los audios de los ejercicios:

<https://www.dropbox.com/sh/xowmjfbpo7puyxk/AABaXqdOCHuv8Xk3Mm7Q6IEja?dl=0>