

**DICTADO MUSICAL PROGRESIVO PRECEDIDO POR UN ANÁLISIS CRÍTICO
Y COMPARATIVO BASADO EN LAS TÉCNICAS INVESTIGATIVAS DE LA
TEORÍA MUSICAL**

JUAN DAVID SANTANDER SYRO

Universidad EAFIT

Escuela de Ciencias y Humanidades

Departamento de Música

2012

**ANÁLISIS CRÍTICO Y COMPARATIVO
DE LOS MÉTODOS DE DICTADO MUSICAL
BASADO EN LAS TÉCNICAS
INVESTIGATIVAS DE LA TEORÍA MUSICAL**

JUAN DAVID SANTANDER SYRO

Trabajo de grado presentado como
requisito parcial para optar al título de
Maestría en Música

Asesor: GUSTAVO YEPES LONDOÑO

MEDELLÍN
UNIVERSIDAD EAFIT
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
2012

Nota de aceptación

Presidente del jurado

Jurado

Jurado

Medellín, 10 de junio de 2012

AGRADECIMIENTOS

Al maestro Gustavo Yepes Londoño, coordinador de la maestría en teoría musical, por sus inconmensurables aportes al crecimiento personal y profesional de quienes nos hemos beneficiado de su gran caudal de conocimientos.

CONTENIDO

RESUMEN.....	7
INTRODUCCIÓN.....	8
1. MARCO DE REFERENCIA.....	12
1.1 ARMONÍA.....	12
1.1.1 Funcionalidad tonal de los acordes.....	12
1.1.2 Cadencias	16
1.1.3 Dominantes secundarias.....	16
1.1.4. Acordes de séptima sin función dominante.....	17
1.1.5 Modulación.....	19
1.1.6 Cromatismo	20
1.1.7 Novenas, oncenas y treceñas	22
1.1.7.1 Novenas	23
1.1.7.2 Oncenas y treceñas	23
1.2 CONTRAPUNTO	24
1.2.1 La melodía.....	25
1.2.2 Contrapunto en dos voces y las especies.....	27
1.2.3 Contrapunto en tres y cuatro voces	30
1.2.4 La imitación y el canon.....	30
1.2.5 Cromatismo en el contrapunto	31
1.2.6 Figuración melódica	32
1.3 MICROFORMA.....	35
1.3.1 El motivo.....	36
1.3.2 Semifrase o inciso	38
1.3.3 Frase	38
1.3.4 Período.....	39
2. ESTADO “DEL ARTE” EN LOS TEXTOS O MÉTODOS: ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN DE LOS TEXTOS DE ENTRENAMIENTO AUDITIVO	40
2.1 DESCRIPCIÓN DE LOS TEXTOS SELECCIONADOS PARA EL ANÁLISIS	40
2.1.1 A new approach to ear training de Leo Kraft.....	40
2.1.2 Traité de dictées musicales de René Delaunay, Libro de la Tercera parte	46
2.1.3 100 Dictées d'accords progressives à quatre parties de Pierre Vibert... ..	48

2.1.4 Cent Dictées Musicales à deux voix de Georges Dandelot	49
2.1.5 Cuarto tomo de “Cours Complet de Dictées musicales” a dos voces de Simone Petit	49
2.1.6 Segundo tomo de “Cours Complet de Dictées musicales” en una voz de Simone Petit	50
2.1.7 60 Dictées Musicales à 1 voix, recueil - très facile de Nicole Philiba	51
2.1.8 Listen and Sing: Lessons in ear training and sight-singing de David Damschroder	51
2.1.9 Ritmo, Ejercicios y dictados del profesor, de María Clara Misas Urreta y Darío Rojas Restrepo	54
2.1.10 Entrenamiento auditivo de Jairo A. Ángel, Luis H. Benjumea y Horacio Nicholls	55
2.1.11 500 dictées graduées par Lucien Grandjany.....	56
2.1.12 Ear training and sight singing de Maurice Lieberman	57
2.1.13 www.teoria.com. Espacio web dedicado a la teoría musical.....	60
2.1.14 www.god-ear.com. The online, free ear training on the net.....	62
2.1.15 Ricci Adams’ musictheory.net.....	63
2.2 CUADROS ANÁLITICOS Y COMPARATIVOS DE LOS TEXTOS ANALIZADOS	65

3. DESCRIPCIÓN Y PROPUESTA DE MÉTODO PARA EL DICTADO MUSICAL (LIBRO DEL PROFESOR).....	99
CONCLUSIONES.....	132
BIBLIOGRAFÍA.....	134

RESUMEN

En los procesos de formación musical, el dictado musical es parte fundamental en el desarrollo de las habilidades interpretativas y compositivas. De acuerdo con lo observado en los textos existentes sobre el tema, se percibe que son pocos los que contienen una visión integral con respecto a la teoría musical o que no hay una clara relación entre la fundamentación teórica y el dictado musical. Otro aspecto correctivo que se encuentra en los métodos analizados consiste en la presencia de dificultades en la gradualidad de temas que requieren mayor comprensión del desarrollo teórico. Así mismo, se encontraron otros detalles que están en contradicción con la fundamentación planteada en el actual marco teórico.

No se pretende entonces solucionar de manera inmediata los inconvenientes mencionados; tampoco se intenta plantear una crítica sin nuevas propuestas a los respetables trabajos y textos existentes que consideran el tema. El desarrollo del trabajo, en síntesis, se basa en plantear una revisión crítica de los textos y métodos de dictado musical, a partir de los fundamentos de la armonía, el contrapunto y la micromorfología de la música tonal de Occidente. Este análisis muestra el diseño y construcción de los textos, así como los aspectos correctivos y positivos que sirvieron para proponer un método de dictado musical riguroso e integral que incluye los aspectos teóricos fundamentales concernientes a la armonía, el contrapunto y la micromorfología.

El propósito e idea central es generar un nuevo método práctico alrededor de un criterio que se genera a partir del estudio y la comparación crítica de algunos textos de dictado musical tonal de uso corriente en el mundo y obtener nuevas conclusiones y puntos de referencia.

INTRODUCCIÓN

Para llegar a una comprensión substancial de la música, el estudiante debe adquirir una formación auditiva basada en los fundamentos teóricos que constituyen este arte. Un compositor, por ejemplo, debe saber conectar los sonidos que su creatividad y planificación sugieran, con las grafías correspondientes. En la dirección musical, es indispensable entender el lenguaje musical, no sólo para supervisar que se esté ejecutando correctamente lo que está escrito, sino también para interpretar, con todas las herramientas de dicho lenguaje, aquello que el compositor quiso plasmar en el papel. Los instrumentistas tampoco están exentos de la formación auditiva, en tanto que, con ella, la calidad de su ejecución interpretativa será mejor y, por otra parte, los acercará al entendimiento teórico de la música. Los teóricos musicales son los encargados del análisis exhaustivo y, obviamente, la teorización explicativa de la música y, por tanto, deben educarse auditivamente para que la teorización se ajuste bien a la percepción.

El trabajo profesional en los diversos ámbitos musicales, anteriormente mencionados, da cuenta de la importancia que el dictado musical tiene sobre la formación musical en general y, por tal razón, este trabajo pretende realizar un análisis comparativo de los métodos más usuales concernientes a esta materia y, por medio de esta comparación, obtener conclusiones que permitan la creación de un método sistemático con énfasis en las ramas de la teoría que los discentes estudiarán inmediatamente después, como son la armonía, el contrapunto y la morfología, es decir, que el estudiante pueda aprender a oír, no sólo por conexiones de intervalos melódicos sino también desde los parámetros plurivocales y formales de estas asignaturas.

El entrenamiento auditivo es una herramienta básica para el aprendizaje de la fonología, mediante la lectura y el dictado musicales, conocidos también como

solfeo, el cual permite acercarse al entendimiento musical en diversos ámbitos, no sólo en relación con la ejecución de la misma música, sino también con los cimientos del análisis teórico general.

Es obvio que, si estas dos materias (lectura y dictado musical) se complementan entre sí para generar un conocimiento y una destreza interdependientes, el estudio disciplinado del solfeo, que recorre un camino intelectual desde lo plasmado en el papel hasta la reproducción del sonido por medio del ejecutante, necesita también el procedimiento contrario, por medio del cual se presentan al estudiante los sonidos musicales y éste, como lector capaz, escribe en el papel la grafía correspondiente a dicha audición; en cualquier caso, para hacer y comprender la música, debe existir una previa memorización de ciertas estructuras sonoras.

En la actualidad existen gran diversidad de textos para el estudiante de la lectura musical. Sin embargo, en el dictado musical, el porcentaje de métodos es menor y usualmente dichos métodos contienen, cada uno, una serie de ejercicios musicales que carecen de explicaciones teóricas que faciliten el entendimiento y el aprendizaje. Por otra parte, existen otros textos con un complemento teórico pero su nivel de dificultad no presenta siempre una buena ordenación en aspectos como el número de voces o la complejidad de la música en sí. No se puede desconocer que, en todos estos tratados, hay un sinnúmero de cosas positivas en pro del entrenamiento del estudiante, pero es evidente que las fortalezas de un método son, con frecuencia, las carencias de otro.

Ante la necesidad de los estudiantes de obtener un material que facilite el estudio del dictado musical que integre coherentemente los temas propuestos en las clases y que sea un buen complemento del análisis teórico musical (armonía, contrapunto y morfología), surge entonces la necesidad de crear un método que cumpla con tales propósitos; para ello, es indispensable una comparación crítica y detallada de una selección de textos y recursos *on line* de dictado musical, para obtener así un compendio de lo positivo y lo mejorable para, de esta manera,

aprovechar los recursos de las conclusiones para elaborar un método que, rigurosa y sistemáticamente, ayude a desarrollar la capacidad de escuchar analíticamente y, al mismo tiempo, refuerce la comprensión teórica musical. Este método, y por lo tanto toda la investigación, se limita a la música tonal. Aunque otros lenguajes musicales posttonales son tan importantes como el tonalismo, en este trabajo no se incluirá nada al respecto por la necesidad de delimitación o acotación del trabajo y porque, todavía hoy, la formación del estudiante de música en pregrado se basa primordialmente en el Tonalismo, sin dejar de reconocer que una complementación en métodos de lectura no tonal es cada vez más necesaria para el estudiante de música del mundo actual. Investigaciones que incluyan otros lenguajes musicales, empero, para aplicarlas a la confección de un método que atienda esa necesaria complementación, conformarían un estudio de proporciones similares al presente.

Sin desconocer la importancia del estudio de la percepción y, en general de la Psicomusicología y de las metodologías aplicadas para la enseñanza del dictado musical, es importante aclarar que éstos tampoco son objeto de estudio de este trabajo ni del método propuesto, a pesar de que se reconozca su pertinencia e importancia en relación con el tema; se insiste así entonces en los límites que el presente trabajo propone.

Las fases de la investigación son: la recopilación de los fundamentos teóricos generales de la música tonal occidental; este resumen se compone de las fronteras del conocimiento en las áreas de la armonía, el contrapunto y la morfología y dicho marco teórico se desarrolla en el primer capítulo. El segundo capítulo acomete la descripción detallada de algunos métodos de dictado musical de diferentes autores y épocas que han sido usados con cierta asiduidad en este campo, junto con el análisis a través de cuadros comparativos que resaltan lo positivo y lo correctible de cada método con relación a los fundamentos teóricos. El tercer capítulo corresponde a la descripción y elaboración de los contenidos del

método propuesto, de acuerdo con el marco teórico y las conclusiones del análisis de los otros métodos.

Finalmente, este estudio surge también de años de experiencia en la docencia del dictado musical y constituye un trabajo continuado de otros autores que han generado valiosos aportes en la materia. Se espera que este trabajo pueda llegar a ser, además, importante antecedente para trabajos futuros en el área. Los beneficiarios de este estudio son los estudiantes de música que tendrán a su disposición un método sistemático asociado con la enseñanza de otros campos de la teoría musical, como la armonía, el contrapunto y la morfología. Por otra parte, los profesores en el área de la enseñanza del dictado musical también hacen parte de la población beneficiada, pues el desarrollo del tema tratado facilita la sistematización y programación de la materia, ayudada por el método práctico que como resultado del presente trabajo, se presenta.

1. MARCO DE REFERENCIA

1.1 ARMONÍA

1.1.1 Funcionalidad tonal de los acordes

El grupo de investigación en la línea de gramática musical de la Universidad EAFIT define la funcionalidad de los acordes como:

El papel representado por un actor o agente. Las tres funciones sintácticas del tonalismo son...tónica, dominante y subdominante, que pueden hallarse, analítica y perceptivamente, tanto en la melodía, como en la armonía o el contrapunto¹.

En contraste con la anterior definición, Allen Forte, en su libro de introducción al análisis Schenkeriano, dice: “Las tríadas principales dentro de la tonalidad diatónica son la tónica y la dominante. El resto de las tríadas funciona en relación con ellas”². A continuación, están representadas las funciones según las clasificaciones que muestra Allen Forte en su libro³.

-VI y III: sustitutos de tónica.

-VII: Sustituto de la dominante

-II, IV y VI: Preparación de la dominante. (Lo que quiere decir que la música tonal se reduce a dos funciones según el análisis schenkeriano). El autor ejemplifica dos funciones habituales del IV; una sirve para conectar dos formas de tónica y otra para preparar la dominante.

¹ GRUPO DE INVESTIGACIÓN DE ESTUDIOS MUSICALES, LÍNEA DE GRAMAMUSICOLOGÍA,

² FORTE, ALLEN, Introducción al análisis schenkeriano, Barcelona, Ideabooks S.A., 2003, pp.116-117.

³ IBID, p. 117.

David Kopp, en su libro sobre “transformaciones cromáticas en la música del siglo XIX”, dice de la funcionalidad: “El término “función” puede ser usado para indicar el concepto de potencialidad intrínseca dada a los acordes para progresar de una forma particular a un particular acorde, como la noción de la propensión innata de la dominante para progresar a la tónica”⁴.

La funcionalidad aporta al discurso musical desde sus diferentes momentos de tensión - relajación o arsis- tesis y cada acorde, desde su funcionalidad, está ubicado en uno de estos “estados”; claro está que esto depende de algunas propiedades que presentan los acordes: la inversión, las notas cordales duplicadas y la ubicación métrica. La siguiente tabla muestra los acordes diatónicos principales y los acordes derivados con sus funciones tonales.

⁴ KOPP, David, *Chromatic transformations in nineteenth-century music*, Cambridge University press, 2002, p. 6. Traducción propia. “the term “function” may also be used to signify a concept of the intrinsic potentiality of a given chord to progress in a particular way or to a particular chord, such as the notion of the dominant’s innate propensity to progress to the tonic”.

Funcionalidad de los acordes diatónicos⁵.

Funciones	Tónica	Dominante	Subdominante
Principal	I, i	V	IV, iv
	T, t	D	S, s
Secundaria	vi, bVI	vii ⁰ ₆	ii, ii ⁰ ₆
	T', t'	D' ₃	S', s'
Terciaria	iii, bIII	iii ₆ , bIII _{6,#5}	vi, bVI
	T'', t''	D'' ₃ , D'' ₃ ⁺⁵	S'', s''
Cuaternaria	IV ₆ , iv ₆	ii, ii ⁰ ₆	vii ⁰ ₆ , bVII
	T''', t'''	D''', D''' ₃ ^{b5}	S''' ₃ , s'''

En el siguiente cuadro, se puede observar el cambio gradual en la función de los acordes, de acuerdo con ciertos elementos variantes, como el estado del acorde y el grado escalar que se encuentre duplicado. Como anotación estilística y correspondiente con este cuadro, hay que decir que, históricamente, las funciones de los acordes eran más claras en los períodos Barroco y Clásico que en el Romanticismo. En este último período, esa funcionalidad ya no es tan nítida debido al cromatismo y a los acordes de cinco y seis sonidos por terceras superpuestas.

⁵ GRUPO DE INVESTIGACIÓN DE ESTUDIOS MUSICALES, LÍNEA DE GRAMAMUSICOLOGÍA, UNIVERSIDAD EAFIT, *Acordes cromáticos unitónico: una visión teórica más general y comprehensiva*. Op. Cit., p 9.

Cambio gradual de la funcionalidad de los acordes diatónicos⁶.

Acordes principales y subsidiarios	Grado escalar y su función melódica	Funciones de los acordes	Estados comunes	Grado escalar duplicado preferente
	6 subd			
ii, iio	4 subd	D ^{'''}	ii, ii ₆ , ii ^o ₆	2
vii ^o	2 dom	D [`]	vii ^o ₆ , vii ^o ₇	2
V	7 dom	D	V, V ₆ , V ₇ , v ₆	5
lil	5 dom	T ^{''}	iii, bIII	3
	Ton	D ^{''}	iii ₆ , bIII _{6,+5}	5
I, i	3 ton	T, t	I - I ₆ , i - i ₆	1
		D ^{6/4} , D ^{6b/4}	I _{6/4} , i _{6/4}	5
vi, bVI	1 ton	S ^{''} , s ^{''}	vi, bVI	6
		T [`] , t	vi, bVI	1, 6
IV, iv	6 subd	S, s	IV-IV ₆ ,	4
IV _{6/4} , iv _{6/4}		T ^{6/4} , t ^{6/4}	IV _{6/4}	1
ii, ii ^o ₆	4 subd	S [`] , s [`] ₃	ii, ii ₆ , ii ^o ₆	4, 2
vii ^o ₆ , bVII	2 subd	S ^{'''} ₃ , s ^{'''}	vii ^o ₆	4
	Dom			
	7 dom			

El tonalismo se identifica por una sucesión de funcionalidades que, de alguna manera, es cíclica; además, puede decirse que los acordes, y todo el movimiento

⁶ GRUPO DE INVESTIGACIÓN DE ESTUDIOS MUSICALES, LÍNEA DE GRAMAMUSICOLOGÍA, UNIVERSIDAD EAFIT, *Acordes cromáticos unitónicos: una visión teórica más general y comprehensiva*. Op. Cit., p 10.

en la música tonal, están basados en los siguientes dos ciclos de funcionalidades: tónica-dominante-tónica o tónica-subdominante-dominante-tónica. Estas sintaxis funcionales pueden ser asumidas por los acordes principales: I-V-I o I-IV-V. Estas funciones pueden ser remplazadas por vi o bVI en lugar de I o i, ii o ii° en lugar del IV o iv, vii° en lugar del V, iii o bIII en lugar del I o del i, iii₆ o bIII_{6,#5} en vez de V, etc.). Estas funciones pueden ser expandidas: T (I-VI-III), D (V-IV⁶-V) etc.

1.1.2 Cadencias

Las cadencias son definidas, por muchos autores, como los signos de puntuación de la música. “La música como el idioma, tiene su puntuación, y los reposos, más o menos importantes, que delimitan los diferentes elementos, demarcaciones o secciones en que se divide el discurso musical”⁷.

Walter Piston afirma que, por medio de la convención de las fórmulas cadenciales (cadencia autentica, perfecta, rota y plagal), se mantuvo vigente en todo el período de la práctica común, la función estructural que delimitaba la arquitectura musical: “no hay fórmulas armónicas más importantes que las que se utilizan para concluir la frase. Estas marcan los puntos de respiración de la música, establecen o confirman la tonalidad y dan coherencia a la estructura”⁸.

1.1.3 Dominantes secundarias

Corresponde a la práctica común encontrar “cualquier grado de la escala precedido por su propia armonía de dominante sin debilitar la tonalidad principal”⁹. Aunque estos cromatismos podrían corresponder a diferentes recursos, que serán tratados en otros enunciados, algunas veces hacen parte de la armonía de

⁷ZAMACOIS, Joaquín. *Armonía tomo I*, segunda edición, Idea books, Barcelona, 2002. p.117.

⁸PISTON, Walter. *Armonía*. Edit. Span Press – Universitaria. 1998. España. p. 175.

⁹IBID, p. 249.

dominante que se aplica a los acordes mayores y menores resultantes de una escala diatónica.

De acuerdo con Piston, los autores Adwell y Schachter coinciden en afirmar que las dominantes secundarias o aplicadas no generan un cambio del eje tonal principal y que, por el contrario, pueden ser un recurso para enfatizar la tonalidad axial o punto de partida. Estas dominantes funcionan como V o vii° momentáneo de alguno de los acordes diferentes del de tónica, exceptuando los acordes disminuidos vii° en mayor y menor y ii° en menor, ya que sobre ellos no se puede hacer tonización. Una dominante secundaria debe ser tratada de la misma manera como se hace con la dominante principal. Hay dos maneras típicas de ubicar las dominantes secundarias. Una de ellas es por medio del acorde común que precede a la dominante aplicada; éste es un acorde que pertenece a la tonalidad inicial y a la tonalidad momentánea. La otra manera se hace por medio de la relación cromática: “A menudo el acorde presente no se puede analizar fácilmente en la tonalidad pasajera. En general, esto significará que entre los dos acordes existe una relación cromática. Una nota de un acorde aparecerá alterada cromáticamente en el otro”¹⁰. Este cromatismo debe estar ejecutado en la misma voz; de lo contrario, se produce una falsa relación cromática, con las excepciones aplicables.

1.1.4. Acordes de séptima sin función dominante

Cuando se añade una séptima diatónica al cuarto, al segundo, al tercero, al primero o al sexto acordes triádicos, se produce un acorde de séptima sin función de dominante. Adwell y Schachter mencionan que “Añadir una séptima al II y al VI

¹⁰IBID, p. 252.

no cambia su tendencia a moverse hacia la armonía de dominante; al contrario, la disonancia activa este acorde e intensifica su movimiento hacia el V¹¹.

En relación con la tendencia armónica del I con séptima, Piston añade que “la resolución regular de la séptima es sobre el IV...la resolución más irregular es hacia el II⁷”¹². La forma característica del uso de los acordes del segundo y del cuarto grados con séptima, es la de un acorde intermedio que conecta las armonías de tónica y dominante. El II₇ o ii_{7,b5} aparecen en el repertorio, con mucha frecuencia, en primera inversión y, con menos frecuencia, en estado de fundamental, a diferencia del IV₇ o iv₇ que, normalmente, aparecen en posición de fundamental. Del iii₇, bIII₇, Vi₇ y bVI₇, hay por decir que el tercero con séptima resuelve usualmente en el IV y el sexto con séptima, en el cuarto.

Con relación al tratamiento de esta disonancia, los diferentes libros de teoría y armonía traen a colación la teoría clásica del manejo de las disonancias: “La teoría clásica considera que todo intervalo disonante debe ser resuelto mediante un movimiento melódico de segunda mayor o menor de la nota que, en el intervalo, tiene la condición de disonancia”¹³. En referencia a la resolución de estas disonancias, Walter Piston añade: “en ocasiones, la séptima mayor también resuelve como una apoyatura ascendente, hacia la octava de la fundamental”¹⁴. También para la preparación y resolución de estas disonancias, se recurre a la preparación y resolución indirecta, o sea, cuando este procedimiento se hace en una voz o parte diferentes.

¹¹ADWELL, Edward and Carl SCHACHTER. *Harmony and Voice Leading*. 2nd Edition. p. 162. Traducción propia. “Adding a 7th to II and IV does not change their tendency to move to dominant harmony; on the contrary, the dissonance activates these chords and intensifies their motion toward V”.

¹²PISTON. *Armonía*. Op.Cit., p.345.

¹³ZAMACOIS, Joaquín. *Armonía tomo II*, segunda edición, Idea books, Barcelona, 2002. p. 23.

¹⁴PISTON, Op. Cit., p. 344.

1.1.5 Modulación

Walter Piston hace una clara diferencia entre la tonización y la modulación; las define así:

El proceso que implica el cambio de un centro tonal por otro se llama modulación. La modulación representa la condición dinámica de la tonalidad. La palabra indica que hay una tonalidad en la que comienza la pieza musical, una tonalidad diferente hacia la que progresa, y un proceso mediante el cual esto se lleva a cabo¹⁵.

Aunque la tonización tiene procedimientos similares a la modulación intermedia, hay factores específicos que generan la diferencia entre ambas, en especial la duración.

Podemos definir la tonización de una tónica secundaria como algo que ocurre en un breve período de tiempo musical, con la reaparición de la tónica original dentro de la misma frase; la modulación intermedia adquiere una mayor extensión y retrasa el retorno de la tónica original hasta la siguiente frase¹⁶.

Sin embargo, los autores Stefan Kostka y Dorothy Payne consideran que “la línea divisoria entre la modulación y la tonización no está claramente definida en la música tonal”¹⁷. Las modulaciones, no sólo son dirigidas hacia las tonalidades vecinas, que son aquéllas mismas representadas por los acordes de los grados diatónicos de una escala; también pueden ser lejanas o abruptas.

Algunas modulaciones parecen repentinas e inesperadas y, a veces, se advierte que el compositor no tenía la intención de realizar una transición superpuesta entre dos tonalidades, como si no hubiera acorde común. Sin embargo, siempre es posible definir un acorde

¹⁵ IBID, p. 214.

¹⁶ PISTON, Op. Cit., p. 220

¹⁷ KOSTKA, Stefan and Payne DOROTHY. *Tonal Harmony*, McGraw Hill, New York Fifth edition, 2004. p. 290. Traducción propia. “The line between modulation and tonicization is not clearly defined in tonal music”.

común, aunque sea con cierta dificultad. Puesto que todas las tonalidades están relacionadas y cada acorde tiene una función, cualquier acorde se puede interpretar en cualquier tonalidad¹⁸.

Por medio del acorde común es posible modular a cualquier tonalidad haciendo uso de los acordes cromáticos unitónicos.

El acorde común (*pivot chord*, en inglés) juega un papel preponderante y, en cuanto al diatonismo, hay 4 acordes comunes en la intersección de tonos vecinos en primer grado (1 # o b más o menos), 2 comunes entre vecinos en segundo grado (2 # o b más o menos) y 0 entre los lejanos (3 o más # o b menos o más). Obviamente, mediante el uso de los acordes cromáticos y la enarmonía, todas las tonalidades del círculo de quintas adquieren acordes comunes entre sí que permiten modular tan lejos como se quiera en un solo paso¹⁹.

Es posible reemplazar un acorde común por una nota común, “una sola nota puede representar una tríada”²⁰. Con relación al uso de un acorde común, Stefan Kostka y Dorothy Payne dicen: “Modular a una tonalidad lejana, a menudo requiere el uso de un acorde alterado como acorde común... En algunos casos, el vínculo entre dos tonalidades no es un acorde común; es una nota común”²¹.

1.1.6 Cromatismo

Al final del periodo clásico, se comenzó a utilizar el cromatismo con otros fines diferentes al proceso modulante o tonizante.

¹⁸ PISTON, Op. Cit., p. 227

¹⁹ YEPES, Gustavo. *Cuatro Teoremas sobre la música tonal*. Cuadernos de investigación Universidad EAFIT, Medellín 2011, p. 46.

²⁰ IBID, p. 229.

²¹ KOSTKA, Stefan and Payne DOROTHY. *Tonal Harmony*. Op.Cit., p. 295 y 310. Traducción propia. “Modulation to a foreign key often requires the use of an altered chord as a common chord... In some modulations the hinge between the two keys is not a common chord but a common tone”.

En el periodo clásico, la escala cromática funcionó primariamente para proveer notas de embellecimiento y armonías de embellecimiento para las notas de orden diatónico. Gradualmente, como crecimiento musical, abrió nuevas puertas al desarrollo tonal; la escala cromática comenzó a jugar un rol más importante en la estructura de la composición ²².

Esos acordes cromáticos pueden entonces permanecer en la tonalidad sin perjudicar la percepción del principal centro tonal y ser llamados: “*acordes cromáticos unitónicos*”, definidos cortamente como aquéllos que no implican tonización ni modulación, sino simple cromatismo dentro de la tonalidad”²³. La siguiente clasificación de los acordes cromáticos, tomada de los *Cuatro teoremas sobre la música tonal* de Gustavo Yepes, provee una categorización de los acordes cromáticos unitónicos que determinan su procedencia.

- Tonización y modulación al grupo hexacordal de tonalidades vecinas, incluida la paralela u homónima, con las cuales la tonalidad original comparte acordes comunes.
- Remanentes modales en las “cadencias” frigias.
- Casos esporádicos de mixtura mayor – menor (no sobra advertir que ésta se puede encontrar en la *seconda prattica* del final del Renacimiento, como en Monteverdi, y en el Barroco pleno también, como en Corelli, en forma de alternancia de un pasaje entre mayor y menor sobre el mismo centro tonal, en cuanto herramienta propicia para la Retórica Musical de entonces, como en el *antitheton*).
- Uso del acorde napolitano, sobre el 2o. grado del modo frigio.
- Cromatismos puramente melódicos.
- Acordes interdominantes contrapuntísticos con 6ª aumentada.

- Mixtura mayor – menor dentro del Tonalismo, surgida en el Clasicismo, más regularmente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII pero ya muy característica en el Romanticismo.

²²ULEHLA, Ludmila. *Contemporary harmony; romanticism through the twelve-tone row*, Advance music, 3d Edition, 1994. p. 38. Traducción propia. “In Classical period the chromatic scale functioned primarily as the provider of embellishing tones and embellishing harmonies for the diatonic order tones. Gradually, as musical growth opened new doors of tonal development the chromatic scale began to play a more important role in the structure of a composition”.

²³ GRUPO DE INVESTIGACIÓN DE ESTUDIOS MUSICALES, LÍNEA DE GRAMAMUSICOLOGÍA, UNIVERSIDAD EAFIT, Op. Cit., p. 11.

- Acordes pluscuamtriádicos (más de tres sonidos), también en los acordes cromáticos.
- Modulación cromática y/o enarmónica y, en general, a tonalidades lejanas. Algunas de ellas corresponden a las muy mencionadas relaciones de terceras cromáticas con, incluso, la propuesta de un “círculo de terceras”, directamente conectadas con movimientos armónicos como V – bIII (D – t”, por ejemplo, C – Ab, 3a M descendente entre fundamentales de acordes mayores) o bVI – I (t` - T, por ejemplo, C – E, 3aM ascendente); igual que I – bIII (T – t”, por ejemplo, C – Eb, 3am ascendente) o bIII – I (t” – T, por ejemplo, C – A, 3a m descendente); en suma, saltos de 3 y 4 posiciones en el círculo de quintas, tanto a derecha como a izquierda (*clockwise and counterclockwise*). Las modulaciones a tonalidades lejanas (con más de tres alteraciones, # o b, en la armadura) se hacen posibles por el uso de acordes comunes, uno de ellos producto de mixtura mayor – menor. Toda modulación se hace posible, efectivamente, mediante la presencia de un acorde común.
- Alteraciones en los sonidos escalísticos diatónicos de los acordes, producto de movimientos melódico– contrapuntísticos originalmente, pero productoras de nuevos conjuntos verticales de sonidos tomados posteriormente como nuevos acordes, aceptación implícita que se evidencia por una forma más libre de abordarlos o porque son tomados como acordes comunes en modulación o tonización a tonalidades lejanas.
- Otros acordes modales, además del napolitano (bII6), provenientes de los modos medievales principales: dórico, frigio, lidio y mixolidio y acordes con 6a. aumentada usados como dominante de la tónica y no sólo como dominante de la dominante²⁴.

1.1.7 Novenas, oncenas y treceñas

Las novenas, las oncenas y las treceñas, así como las séptimas, se presentan en una de dos formas: como notas disonantes producto de la figuración melódica (retardos o suspensiones) u, otras veces, sobre todo en el romanticismo avanzado, aparecen como nota o notas disonantes francas; es decir, sin preparación y, a veces, sin resolución.

²⁴ YEPES, Op. Cit., pp. 37- 38.

1.1.7.1 Novenas

Como nota de figuración, la novena se obtiene como una prolongación de una suspensión que reemplaza la duplicación de la nota fundamental... la novena, como la séptima, resuelve por grado conjunto descendente, está acompañada de la séptima con la que se mueve en terceras o décimas paralelas, la quinta del acorde es omitida en cuatro partes, esta nota puede aparecer en las partes internas ²⁵.

Con relación al acorde de dominante con novena, J. Mitchell resalta que “la peculiaridad natural del V⁹ explica la frecuencia de su uso, particularmente cuando es con la novena añadida como bordadura... Los detalles de construcción y sucesión que identifican el V⁹ no son identificados en otros acordes de novena”²⁶.

1.1.7.2 Oncenas y trecenas

Las cuartas y sextas pueden aparecer sobre el V₇ como suspensiones o notas *bordantes incompletas* (escapadas), que normalmente resuelven en la tercera y quinta del acorde. Algunas veces, especialmente en el siglo XIX, tales disonancias eran menos resueltas... Estas disonancias deben aparecer en una parte prominente, casi siempre en la soprano. Por consiguiente, la cuarta o la sexta sin resolver aparecerán más por encima que por debajo de la séptima. Dado que estas notas aparecen típicamente en la voz superior, algunos teóricos se refieren a tales notas como oncenas y trecenas; estos términos resultan de la idea errónea que considera tales disonancias como resultado de la adición de terceras... Estas disonancias pueden resultar de una progresión de acordes sobre un punto pedal²⁷.

²⁵ MITCHELL, William J. *Elementary Harmony*. Prentice-Hall, Inc. New Jersey. 1965. p. 197 y 198.

²⁶ IBID, pp. 200 - 201.

²⁷ ADWELL, Edward and Carl SCHACHTER, Op. Cit., p. 481 y 483. Traducción propia. “4ths and 6ths can appear over V7 as suspensions or incomplete neighbors; they will normally resolve to 3rds and 5ths. Some times, especially in nineteenth-century music, such dissonances are left unresolved... such dissonances must appear in a prominent part, almost always the soprano. Therefore the unresolved 4th or 6th will appear above rather than below the 7th. Partly because these tones typically appear in the highest voice, some theorists refer to such 4ths and 6ths as “11ths” and “13ths”. These terms also result from the erroneous idea that such dissonances result

El teórico Gustavo Yepes clasifica tres formas de los acordes con oncena:

La oncena equivale a una cuarta compuesta sobre el fundamental del acorde. Cabe distinguir tres casos:

a) cuarta suspendida (K_4). Su característica es la suplantación de la tercera, a la que normalmente resuelve. Tal cuarta implica, entonces, la no presencia simultánea de la tercera.

b) oncena aumentada (K_{11}), Tal como corresponde al armónico 11f. En la Armonía romántica aparece frecuentemente como oncena justa en figuraciones melódicas.

c) oncena del acorde vii° , (K°_{11} y K°_{11b}) como homóloga de la trecena del V. Esa oncena es justa en tonalidad mayor y disminuida en menor²⁸.

1.2 CONTRAPUNTO

En forma lacónica, el contrapunto es la técnica de combinar melodías y hacer que éstas sean independientes y, de alguna manera, estructural y armónicamente coincidentes. La música occidental ha pasado por unos puntos históricos en donde el contrapunto ha sido el factor decisivo en los aspectos que definen los rasgos característicos de un estilo musical propio en una determinada época; desde los inicios de la polifonía en los siglos X y siguientes, pasando por Leonin y Perotin (la escuela de Nuestra Señora en París), luego, el elaborado contrapunto de la escuela franco-flamenca, seguido por Palestrina y la música de la segunda mitad del S XVI, hasta llegar a Bach. Después del cambio en las texturas contrapuntísticas de los siglos XVIII y XIX, surge el nuevo espíritu del contrapunto con el advenimiento de la atonalidad

from adding 3rds above seventh chords...Elevenths and thirteenth, like ninths, can result from a progression for chord above a pedal point.

²⁸ YEPES, Gustavo. *Manual de Armonía, una visión de lo esencial*. Inédito. Medellín. 2005. p. 76.

1.2.1 La melodía

La construcción melódica, a través de los diversos períodos de la música tonal, ha sido desarrollada con caracteres comunes que le permiten una identidad definida por el contexto y la forma. El tratamiento del aspecto melódico tiene aspectos que constantemente aparecen como consideraciones estilísticas.

Walter Piston dice, de los rasgos de la melodía, lo siguiente:

La distribución de las notas en una melodía está definida por los cambios de dirección, por el ámbito, por sus extremos agudo y grave y por la variabilidad con la que todo esto sucede en la frase. Todos estos aspectos unidos constituyen el contorno de una melodía, un importante elemento que determina su carácter. En general, una buena melodía tendrá un ámbito restringido, con un punto agudo o grave que puede estar en cualquier parte de la frase. Los puntos agudos o graves secundarios, que son frecuentes, no coincidirán normalmente con el punto agudo o grave principal. Parece una preferencia por la curva ascendente-descendente, más que por la curva descendente-ascendente, aunque hay muchos ejemplos de esta última, así como de curvas mixtas²⁹.

Adwell y Schachter describen concretamente cuáles son los aspectos para tener en cuenta en el momento de hacer una línea melódica, en principio vocal, postulando que el movimiento de los sonidos es generado por grado conjunto, es decir, nota por nota sin salto mayor que el intervalo de segunda entre ellas, o por grado disjunto, en donde puede haber saltos mayores que el intervalo de segunda. Plantean también que la repetición de una nota en el contorno melódico, aunque es válida, es menos frecuente. Estos saltos son generados por intervalos catalogados como consonantes o disonantes según la distancia entre ellos, siendo así las terceras y sextas mayores y menores y las quintas, las cuartas que no sean tales con respecto al bajo y las octavas justas o perfectas, intervalos consonantes; y disonantes, las segundas y séptimas mayores y menores y todos los intervalos

²⁹PISTON. *Armonía*. Op. Cit., p. 93

aumentados y disminuidos. Se refieren entonces al tratamiento de los saltos abordándolos desde su consonancia o disonancia.

Con relación a los saltos consonantes, explican que es usual encontrarlos en dirección ascendente o descendente y afirman que, mientras más pequeño sea el salto, la fluidez melódica será mayor. Los saltos de tercera mayor o menor son utilizados frecuentemente y, más aún, si antes o después de ellos el movimiento melódico se da por grado conjunto. De los saltos de quintas y cuartas justas, dicen que, por ser a una distancia más alejada que las terceras, se hacen más evidentes y, por tal razón, sería preferible hacer un cambio de dirección melódica luego del salto; sin embargo, afirman que sería posible, de otra manera, continuar el movimiento de la melodía en la misma dirección del salto pero por grado conjunto.

Los autores plantean que los saltos de sextas mayores y menores o de octavas justas, generan más tensión sobre la melodía y, por esta razón, deben ser contrarrestados por grado conjunto y movimiento contrario a la dirección del salto; además, afirman que saltos consonantes mayores de una octava no son frecuentes en el contexto melódico tratado y que dos o más saltos consecutivos tampoco lo son, excepto cuando se forma una tríada en posición fundamental o en inversión, aunque proponen que sean utilizados moderadamente. Para estos autores, los intervalos o saltos disonantes no tienen cabida en el transcurso melódico a menos que estén implícitos en un contexto armónico de dominante con séptima, específicamente V_7 . Sobre el intervalo de segunda aumentada melódica, son enfáticos diciendo que debe ser evitado.

Zamacois, en su tratado de Armonía y en relación con los intervalos disminuidos dice: "Podrán practicarse los intervalos disminuidos que existen en la tonalidad, siempre que tras el intervalo disminuido siga su resolución a distancia de semitono

en dirección contraria a la del intervalo disminuido. La resolución podrá ser inmediata o bien con notas intercaladas”³⁰.

Tal como lo afirma Toch, la melodía es un elemento musical que no se puede mirar separadamente de la correlación que tiene con la armonía; es una dualidad que ha constituido el lenguaje de la música a través de su desarrollo en la historia. “Es evidente que la melodía y la armonía no se desarrollaron independientemente sino bajo un recíproco influjo, alimentándose y fecundándose mutuamente”³¹. Toch habla de la relación de la melodía con la armonía y las implicaciones que tiene ésta en su efecto sonoro. “Es de una importancia capital la octava en que se coloca (sic el traductor) tal o cual nota del acorde en la línea melódica, y el sentido del movimiento, ascendente o descendente, en el que se alcanza”³². Con relación a las interrupciones y los silencios en la melodía como medio expresivo, Toch dice: “las interrupciones de la línea melódica producidas por pausas no son simples signos de puntuación destinados a llenar el resto del compás, sino interrupciones expresivas que entrecortan el curso de la melodía, entrañan en cierto modo acento rítmico”³³.

1.2.2 Contrapunto en dos voces y las especies

Para hablar del contrapunto, es pertinente mencionar los distintos movimientos (directo, paralelo y contrario; destacando este último como el que más otorga independencia a las voces). “El más valioso de todos los tipos de movimientos es el contrario, en el que las voces tienden a divergir”³⁴. Forner y Wilbrandt afirman

³⁰ ZAMACOIS, Joaquín. Op. Cit., p. 48.

³¹ TOCH, Ernst. *La melodía*. Ideabooks. España. Edición en lengua castellana. 2004. p. 97.

³² IBID, p. 110.

³³ IBID, p. 165.

³⁴ FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jurgen . *Contrapunto creativo*. Idea Books. Barcelona. 2003. p. 106.

que “la octava se sitúa preferentemente al principio y al final de una frase. Aunque durante el desarrollo de ésta tampoco puede prescindirse totalmente de ella, a pesar de su absoluta carencia de tensión”³⁵.

“La independencia de las voces, sean éstas dos o más, no sólo depende de las diferencias de movimiento, sino también de la manera en que se unen para formar armonías”³⁶. La independencia se ve desvirtuada cuando se presentan con frecuencia octavas y unísonos; el movimiento directo va en detrimento de la independencia, a su vez. También el ritmo es un factor decisivo en el asunto de la independencia. “Se puede establecer un orden de independencia mayor utilizando ritmos mezclados en ambas voces”³⁷. Dos voces independientes no pueden hacer una tríada pero si deben sugerir progresiones armónicas lógicas y eficaces. “Se supone que el contrapunto no es meramente la conducción de voces cuasi independientes basadas en un esquema armónico”. El contrapunto de segunda especie en dos voces tiene una premisa principal que prohíbe el uso de disonancias en las partes fuertes, además de no llegar ni salir por salto de una disonancia.

En cuanto al contrapunto de tercera especie, los autores coinciden básicamente en dos cosas: evitar las secuencias y las repeticiones en estos grupos de notas. “se deberá procurar evitar tanto la repetición como la secuencia...”³⁸. En esencia, no hay diferencia con el contrapunto de dos notas contra una, teniendo como constante que la primera nota y la tercera deben ser consonancias ya que se encuentran en la primera y tercera parte del grupo o del compás y, por tanto, son fracciones acentuadas. Schoenberg establece una serie de fórmulas

³⁵ IBID, p. 106.

³⁶ SCHOENBERG, Arnold. *Ejercicios preliminares de contrapunto*. Idea Books. 2002. p, 28.

³⁷ IBID, p. 29.

³⁸ FORNER, Johannes y JurgenWILBRANDT, Op. Cit., 123.

convencionales para abordar cada una de las especies; en la elaboración del contrapunto 4 contra 1, sugiere la utilización de la cambiata. Otros autores como Forner y Wilbrandt también coinciden con tal fórmula como una alternativa para abordar el contrapunto de 4 contra 1.

El contrapunto sincopado o de cuarta especie “se produce cuando una nota no acentuada se extiende en su duración por estar ligada a la siguiente nota acentuada”³⁹. Schoenberg, como muchos autores coinciden en mirar el contrapunto de cuarta especie desde tres instancias:

La primera nota, situada en tiempo débil como consonancia con el CF, es el comienzo de un síncope y sirve como preparación. Esta nota, que se mantiene ligada, se convierte en disonancia en tiempo fuerte por el movimiento del CF en ese punto. La *resolución* se obtiene en el siguiente tiempo débil mediante un movimiento descendente por grado conjunto desde la disonancia hasta una consonancia con el CF⁴⁰.

El contrapunto de quinta especie se sirve de las especies anteriores y trae a colación todos los principios de las anteriores especies. En forma sintética lo dicen Forner y Wilbrandt: “Se puede disponer libremente del desarrollo rítmico...el abuso de las corcheas es un riesgo que conlleva el incurrir en un exceso de movimiento en un espacio de tiempo reducido...la quinta especie abre la imaginación creativa...No sólo se exige variedad rítmica, sino también la adaptación a un proceso dinámico coherente”⁴¹. Otras consideraciones rítmicas son expuestas por Schoenberg y demuestran que, en el contrapunto severo o riguroso, el acento y la duración no deben contradecirse; “los ritmos de tipo negra-negra-blanca o

³⁹ SCHOENBERG, Arnold. Op. Cit, p. 63.

⁴⁰ IBID, p. 64.

⁴¹ FORNER, Johannes y Jurgen WILBRANDT, Op. Cit., 140.

corchea-corchea-negra, deben evitarse, en la medida de lo posible, o utilizarse solo según ciertas condiciones”⁴².

1.2.3 Contrapunto en tres y cuatro voces

Como en el contrapunto en dos voces, cada línea melódica debe mantener un perfil característico, sin desprestigiar el equilibrio que se debe establecer con los diferentes niveles de actividad rítmica. “...en busca de un balance adecuado, siempre habrá una voz, y a veces dos, subordinadas a las de mayor actividad rítmica y melódica”⁴³. En el contrapunto “en cuatro voces la percepción armónica es mucho más fuerte que en dos o tres voces y por la misma razón es más difícil obtener una real independencia. Tal independencia estará supeditada...a la correlación rítmica de las partes”⁴⁴. “En la escritura para tres partes, la voz superior e inferior, debido a su posición en la textura, destacan sobre la voz media dicha primacía de las voces exteriores, aunque no reducen la voz media a un mero relleno; eso hace que las relaciones entre las voces exteriores sean más importantes que entre cada voz exterior y la voz media”⁴⁵.

1.2.4 La imitación y el canon

La imitación, como recurso de composición, es la repetición de materiales en distintas voces; “Se puede considerar la imitación como un primer intento de conectar unas voces con otras...es también, probablemente el primer paso para trabajar con motivos”⁴⁶. Schoenberg hace tres clasificaciones de la construcción de las imitaciones, a diferencia de muchos autores que, en cambio, sólo hacen

⁴² SCHOENBERG, Arnold. Op. Cit, p. 70.

⁴³ GUZMÁN, Alberto. *Manual para el estudio del contrapunto tonal*. Programa editorial Universidad del Valle, Cali, 2003. p.114.

⁴⁴ IBID, p. 114.

⁴⁵ SALZER Felix y Carl SHACHTER. *El contrapunto en la composición*. Idea Books. 1999. p.20.

⁴⁶ SCHOENBERG, Arnold. Op. Cit, p. 167.

dos clasificaciones (estricta y libre); las clasificaciones de Schoenberg son: “Estrictas...Semiestrictas: cuando se repite exactamente solo el ritmo... y Libre”⁴⁷.

El canon ha sido un recurso utilizado desde mucho tiempo atrás y ha estado muy presente en la música occidental. En relación con el canon y sus distintos tipos, (infinito, invertido, por aumentación, por disminución, retrogradado, etc.) el compositor Alan Belkin anota: “No todos estos tipos de canon son de igual interés o utilidad musical. Algunos son tan enredados como un rompecabezas musical de interés recreativo, principalmente. Mientras menos audible llega a ser la imitación en el canon, menos probable encontrarle aplicación aparte del de cierto juego musical”⁴⁸. Por otra parte, Walter Piston, en su libro de contrapunto, dice, en relación con los cánones de mayor complejidad textural: “los cánones en más de cuatro partes pierden efectividad después de cuatro compases, debido a la dificultad del oído para seguir las complejidades...este tipo de cánones no suele continuarse durante mucho tiempo después de que cada voz haya entrado con el motivo principal”⁴⁹.

1.2.5 Cromatismo en el contrapunto

El cromatismo puede ser completamente una característica de la melodía o tener implicaciones armónicas; en ocasiones las dos funciones están envueltas simultáneamente en diferentes voces. En muchos casos, las alteraciones cromáticas no son características de los motivos o temas, pero son insertadas en ciertos puntos con el propósito de sugerir una armonía no diatónica; este recurso es más usado en conexión con “dominantes secundarias”...otras armonías alteradas aparecen en el estilo que estamos estudiando...el acorde de

⁴⁷ IBID, p. 167 y 168.

⁴⁸ Belkin, Alan. *Tratado de contrapunto* [en línea]. p. 36. Disponible en <http://www.musique.umontreal.ca/personnel/belkin/bk.C/index.html>

⁴⁹Piston, Walter. *Contrapunto*. IdeaBooks, Barcelona, 2001. p. 205.

sexta napolitana, que es común en el período Barroco. Los acordes de sexta aumentada que raramente aparecen en esta música⁵⁰.

1.2.6 Figuración melódica

“La estructura de la ritmo melodía modal o tonal en la música occidental es, por su misma naturaleza, la faz o fachada de la obra y guarda relación íntima y necesaria con la armonía, el contrapunto y la morfología musical”⁵¹.

Para hablar de este tema, se debe hacer una clasificación y conceptualización de los sonidos principales y de los no principales o elementos de figuración que pertenecen a los materiales temáticos o melodías; llamados de diversas formas por los autores: “sonidos no armónicos”, “sonidos extraños a la armonía”, “sonidos no esenciales”, etc.

Para determinar las notas de figuración o sonidos no esenciales, los autores Claude Abromont y Eugene de Montelembret, en su libro de teoría de la música dicen:

Para diferenciar las notas constitutivas de las notas extrañas es indispensable determinar el momento en que la armonía inicial es reemplazada por la armonía siguiente...es de vital importancia poner atención a estos aspectos [las notas pueden ser largas mientras la armonía es estática o la armonía puede cambiar de manera regular o irregular o impredecible] que responden a la dimensión del ritmo armónico, independiente del ritmo de las notas⁵².

⁵⁰KENNAN, Kent. *Counterpoint*. Prentice – Hall, INC. 2d edition. New Jersey. 1972. pp. 48 – 51.

⁵¹Grupo de investigación de estudios musicales línea de gramamusicología. *Revisión crítica del análisis de la figuración melódica* (una nueva metodología de análisis melódico microformal). Director: Gustavo Yepes. Universidad EAFIT, Escuela de Ciencias y Humanidades, Departamento de Música, 2008. p. 5.

⁵²ABROMONT, Claude y Eugene DE MONTELEMBRET. *Teoría de la música*. Fondo de cultura económica. Méjico. 2005. p. 181 y 182

En el método analítico propuesto para la figuración musical del grupo de investigación en la línea de teoría musical de la universidad EAFIT, hay una exposición de la terminología empleada para referirse a la figuración melódica.

Sonido Nuclear: aquel que se escoge como principal en un motivo musical dado, que normalmente tiende a presentarse en el sitio de acento... La escogencia de un prístino sonido esquelético o nuclear dependerá de su pertenencia al acorde y, luego, de las otras consideraciones: duración, acento, posición en el sitio de cambio de dirección melódica, número de veces que se repite dentro del motivo, etc. Con relación a las acepciones precedentes para denominar este sonido central, el método propuesto añade que “se ha usado a menudo la palabra “esencial”, que preferimos evitar por estar cargada de connotaciones filosóficas...La palabra “raíz”, ha sido asignada por mucho tiempo a la fundamental de un acorde (*root*). Hemos preferido, finalmente, la palabra “nuclear” para el sonido “esquelético”, siguiendo la propuesta lingüística de Bertrand Russell, de tal suerte que los demás sonidos subsidiarios, *orbitan* alrededor de él y son, por tanto, susceptibles de ser llamados *satelitales*.

Figuración melódica: Tratamiento del sonido nuclear (lexema, raíz) para conformar un motivo o palabra musical a su alrededor, por medio de sonidos (morfemas) satelitales y/o pausas, anteriores (preparatorios, prefijos) o posteriores (caudales, en desinencia o sufijos) ⁵³.

Para determinar qué papel cumple cada sonido en un material melódico o motivico, este método propone órdenes o niveles que corresponden a melodías resultantes de niveles analíticos progresivos: el primer orden se compone de sonidos de duración inmediatamente inferior a la nota central o nuclear; el segundo orden se compone de sonidos de menor duración que los sonidos del primer orden y así sucesivamente. Además propone, para la designación de las figuras melódicas, llamarlas por medio de un sustantivo y un adjetivo o por varios adjetivos; por ejemplo: nota de paso cromática, bordante superior cromática, apoyante cordal, etc. Este método analítico hace una distinción entre actores y

⁵³GRUPO DE INVESTIGACIÓN DE ESTUDIOS MUSICALES LÍNEA DE GRAMAMUSICOLOGÍA. *Revisión crítica del análisis de la figuración melódica (una nueva metodología de análisis melódico microformal)*. Op. Cit., p. 6.

fenómeno; es decir las figuras melódicas como sustantivos que describen el papel que cumplen en un fenómeno determinado:

- En el fenómeno de *división* igual (binaria) o desigual (ternaria) de la nota nuclear, se presenta la figura de **repetida (rp)** o de **repetida octavada (rp8)**.
- En el fenómeno de *desviación* por salto y retorno por grado, entre dos notas sucesivas distantes un grado escalar (tono o semitono), la figura interviniente es la **cambiata (ca)** (en castellano, cambiada).
- En el fenómeno de *escapatoria*, que consiste en una *desviación* por grado y retorno por salto entre dos notas consecutivas distantes por grado escalar, la nota actriz es la **escapada (esc)**.
- En el fenómeno de *bordado* (francés *broderie*) o *bordadura*, con desviación por grado y retorno también por grado, entre una nota y su repetición (bordada), llamaremos a la nota actriz característica **bordante(b)**.
- En el fenómeno de *punte* o *paso* lineal entre dos notas separadas por una tercera, llamaremos a la figura intermediaria, **nota de paso (p)**.
- En el fenómeno de *antecompás* o, más genéricamente expresado, sonido preparatorio (arsis) del nuclear, el sonido o nota interviniente se llamará **anacrusa (a.c)**, o bien, **anticipada (ant)**, cuando es idéntica a la nuclear que prepara.
- En el fenómeno de nuclear postergada o retardada (síncopa), puede haber alguno de estos actores retardantes intervinientes en el sitio de acento: **silencio retardante (s.r)**, **sonido retardante o suspendido**, es decir, apoyante oblicuamente preparado (**ret, susp**), **apoyante simple (ap)**, vecina no preparada oblicuamente), **apoyante cordal (ap.co)** o **apoyante puramente rítmica** (mismo sonido nuclear, más corto (**ap.r**)).
- En el fenómeno de arpegiación, total o parcial, la figura actriz se llamará sonido o nota **cordal (co)**. Si se sale de la nuclear por salto y se resuelve por grado, será una *cambiada* y, si al mismo tiempo se tratara de una cordal, podría ser llamada cambiada cordal (**ca.co**).
- En el fenómeno de aceleración del ritmo armónico prevaleciente, la figura diferentemente armonizada se denominará con la expresión **nueva cordal (n.co)**. Será, por tanto, escapada, cambiada, nota de paso, etc...calificada, además, como nueva cordal:**n.co**.

- En el fenómeno de un fondo sonoro único sobre el cual suenan acordes diversos, algunos que lo contienen y otros que nó, el sonido que provee tal fondo se llama **pedal (ped)** ⁵⁴.

Para complementar la definición de estos términos, el método propone los siguientes adjetivos complementarios:

Anacrúsica (**ac**), cromática (**cr**) o diatónica (**dt**), inferior (**inf**) o superior (**sup**), cordal (**co**). Nueva cordal (**n.co**), cuando hay figuración en las otras voces o partes y ellas todas conforman así un nuevo acorde; el adjetivo *rítmica* (**r**), cuando la figura correspondiente es la misma nuclear a la que acompaña ⁵⁵.

1.3 MICROFORMA

Dado que en el entrenamiento musical elemental concerniente al dictado, no se toman en cuenta grandes géneros o macroformas sino ejemplos cortos, entonces lo que atañe a este estudio es la microforma. Esto con miras al análisis de los métodos y libros existentes en el área y al desarrollo del método propuesto.

A continuación se presentan algunas definiciones correspondientes a la microforma; vale aclarar que no hay un consenso entre los teóricos acerca de la terminología empleada para designar los diferentes elementos constitutivos de las secciones en música; sin embargo los términos que se incluyen a continuación, son pertinentes para hablar de microforma y resultan siendo los que generalmente se encuentran en los distintos libros con definiciones semejantes o por lo menos concordantes en sus aspectos de mayor importancia. Con respecto al uso de la terminología, Clemens Kühn dice: “El lenguaje es siempre una mera aproximación,

⁵⁴IBID, pp. 10 - 11.

⁵⁵ IBID, p. 11.

un intento de representar con palabras lo que dicho en sonidos no es posible abstraer completamente en la palabra. Y el gran arte no admite lo definitivo”⁵⁶.

1.3.1 El motivo

Hay dos concepciones acerca del motivo; uno relacionado con el motivo temático y tomado como una unidad pequeña generadora. Otro concepto es el que define el motivo como una unidad celular que está alrededor de un ictus o acento independientemente de si es o no temática. Es importante mencionar que la misma palabra motivo también es aplicada para llamar al tema o sujeto de una fuga o una invención. Walter Piston define el motivo así:

El termino motivo se aplica a una unidad temática breve, que puede ser melódica, rítmica, o ambas cosas y que es objeto de repeticiones y transformaciones. Un motivo es temático porque se repite y es reconocible; al mismo tiempo, no es normalmente independiente, ya que aparece de forma característica como parte de una melodía ⁵⁷.

Por otra parte y definiéndolo como motivo temático, Joaquín Zamacois lo define como forma característica de una melodía. Expone una definición de motivo; sin embargo, él no se atribuye la definición debido a la problemática en la terminología. “Para unos [el motivo] equivale a tema, y para otros es sólo la cabeza de éste, su arranque, su grupo elemental primero, su elemento generador, en el cual el tema tiene, normalmente, su perfil más relevante”⁵⁸.

Julio Bas, en su tratado de forma musical define el motivo así: “Los motivos, que pueden considerarse como las células de la música”⁵⁹. Más adelante dice: “La

⁵⁶ KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma música*. Editorial Labor S.A. Barcelona. 1994. p. 13.

⁵⁷ PISTON. *Armonía*. Op. Cit., p. 94

⁵⁸ ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Editorial Labor S.A. Barcelona 1990. p. 7.

⁵⁹ BAS, Julio. *Tratado de la forma*. Ricordi americana S.A.E.C. Buenos Aires musical. 1972. p. 16.

música (...) está formada por una sucesión de pequeñas acciones, de pequeños movimientos, determinados, a su vez, por el nexo de un impulso y de un reposo. Estas pequeñas acciones, estos pequeños movimientos pueden llamarse motivos o incisos, son los elementos primarios de la composición musical”⁶⁰.

En el Texto de Stefan Kostka y Dorothy Payne, la definición está asociada al concepto de motivo temático: “Un motivo es la idea musical identificable más pequeña. Un motivo puede consistir en un patrón de sonidos o un patrón rítmico o ambas cosas (...) es mejor utilizar el motivo para referirse solamente a estas ideas musicales que son “desarrolladas” en una composición”⁶¹.

Douglas M. Green, en su libro de la forma en la música tonal, define el motivo como “un pequeño fragmento melódico utilizado como elemento de construcción (...) el motivo es caracterizado por su contorno melódico, con sus implicaciones armónicas y especialmente por su ritmo”⁶².

Hugo Riemann, en su libro de teoría general de la música define el motivo como “los miembros más pequeños de una melodía que son independientes y a los que la ejecución da una forma plástica”⁶³.

Con relación al concepto de motivo como unidad celular que sucede alrededor de un acento indiferentemente de su relevancia temática, el teórico Gustavo Yepes,

⁶⁰ IBID, p. 51.

⁶¹ KOSTKA, Stefan and PAYNE Dorothy. *Tonal Harmony*. Op. Cit., p. 152. Traducción propia. “ A motive is the smallest identifiable musical idea. A motive can consist of a pitch pattern or a rhythmic pattern or both...It is the best to use the motive to refer only to those musical ideas that are “ developed” in a composition”.

⁶² M. GREEN, Douglas. *Form in tonal music*. Holt, Rinehart and Winston. Second edition. 1965.p. 31. Traducción propia. The motive is a short melodic fragment used as a constructional element (...) The motive characterized by its melodic contour, with its harmonic implication, and especially by its rhythm”.

⁶³ RIEMANN, Hugo. Teoría general de la música. Idea Books. Barcelona. 2005. p. 136.

en su método propuesto para el análisis de la figuración melódica, dice: “Estamos tomando la palabra *motivo* para denotar la unidad estructural de menor dimensión en el discurso musical (podría, no obstante, ser divisible en pequeñas células), sin importar si tiene valor temático, episódico o meramente complementario y aтемático”⁶⁴.

1.3.2 Semifrase o inciso

El desacuerdo entre los autores es más evidente en la denominación de los elementos constitutivos de la sección musical más grandes que el motivo.

Una semifrase es una porción definida de la frase, pero no es una frase porque no es terminada por una cadencia o porque parece demasiado corta para ser independiente. Esencialmente, una subfrase es un acontecimiento melódico, mientras que la frase es un acontecimiento armónico.⁶⁵

1.3.3 Frase

Básicamente es el elemento constitutivo más grande que la semifrase o el inciso. “la frase es relativamente una idea musical independiente terminada por una cadencia”⁶⁶. Clemens Kühn añade que “armónicamente, el antecedente lleva a la tónica a una semicadencia de carácter abierto [suspensivo], sobre la dominante; el consecuente, de carácter cerrado [conclusivo], y con su correspondiente motivo (...) conduce a la tónica”⁶⁷. Según la correlación que se presente entre ellas,

⁶⁴ Grupo de investigación de estudios musicales línea de gramamusicología. Revisión crítica del análisis de la figuración melódica (una nueva metodología de análisis melódico microformal).Op. Cit., p. 6.

⁶⁵ KOSTKA, Stefan and PAYNE Dorothy. *Tonal Harmony*. Op. Cit., p. 152. Traducción propia. “A subphrase is a distinct portion of a phrase, but it is not a phrase either because it is not terminated by a cadence or because it seems too short to be relatively independent. Essentially, a subphrase is a melodic event, whereas a phrase is a harmonic event”.

⁶⁶ IBID, p. 152. Traducción propia. “A phrase is a relatively independent musical idea terminated by a cadence”.

⁶⁷ KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma música*. Op. Cit., p. 69.

muchos autores las llaman antecedente y consecuente. “Cuando dos frases o sub frases aparecen juntas o de forma equilibrada o emparejada, es decir, cuando la segunda frase parece ser un complemento o una respuesta de la primera”⁶⁸.

1.3.4 Período

Los períodos están compuestos por dos o tres frases.

“las frases son combinadas para formar una gran estructura única llamada período. Un período típico consiste en dos frases en una relación de antecedente y consecuente (o pregunta y respuesta), esta relación es establecida por el significado de una fuerte cadencia al final de la segunda frase”⁶⁹.

El período comprende otros aspectos que Clemens Kühn contempla: “Métrica, tratamiento motivico y tratamiento armónico actúan en el período conjuntamente y de un modo muy particular: como correspondencia métrica de los grupos de compases, como concordancia motivica de antecedente y consecuente y como complementariedad armónica de semicadencia y cadencia perfecta”⁷⁰.

En el curso de formas musicales de Zamacois, el autor se refiere a la idea musical completa como “frase” y la define así: “Se denomina frase al ciclo completo de una idea melódica, integrado por ideas parciales que dan origen a la formación de secciones y subsecciones”⁷¹.

⁶⁸ PISTON. *Armonía*. Op. Cit., p. 97.

⁶⁹ KOSTKA, Stefan and Payne DOROTHY. *Tonal Harmony*. Op.Cit., p. 152. Traducción propia. “Phrases are often combined to form a larger structural unit called a period. A period typically consist of two phrases in an antecedent-consequent (or question-answer) relation-ship, that relationship being established by means of a stronger cadence at the end of the second phrase.”

⁷⁰ KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma música*. Op. Cit., p. 65.

⁷¹ ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Op. Cit., p. 8.

2. ESTADO “DEL ARTE” EN LOS TEXTOS O MÉTODOS: ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN DE LOS TEXTOS DE ENTRENAMIENTO AUDITIVO

2.1 DESCRIPCIÓN DE LOS TEXTOS SELECCIONADOS PARA EL ANÁLISIS

2.1.1 A new approach to ear training de Leo Kraft

El libro está dividido en dos grandes capítulos y cada uno de ellos en cuatro secciones.

Capítulo I

Sección I

Incluye melodías con las siguientes características y recomendaciones:

Melodías en tonalidad mayor por grado conjunto y comienzo en la tónica y, en compases de tres cuartos y cuatro cuartos, se recomienda detectar la nota más alta y más grave para facilitar la memorización.

Melodías en tonalidad menor por grado conjunto y que alteran el sexto y séptimo grado de la escala de manera ascendente, se recomienda alterar estos grados cuando el grado 7 conduce al 8 y cuando el 6 precede al siete.

Melodías construidas desde la tríada de tónica y silencios añadidos, se recomienda cantar la tríada de tónica antes de escuchar el ejercicio.

Melodías con notas de paso entre la tríada de tónica; se recomienda tener presente la tríada de tónica mientras se escucha la melodía.

Melodías basadas en la tríada de tónica, con bordaduras simples y dobles bordaduras. Melodías escritas en compases de dos medias. Melodías en compases de seis octavas. Melodías de mayor duración con respecto a las anteriores; se recomienda escuchar patrones específicos que faciliten la audición.

Sección II

Melodías con mayor actividad rítmica que las de la sección anterior; se incluyen figuras rítmicas como la negra con puntillo seguida de una corchea, melodías que incluyen el acorde de V_7 , corchea con puntillo seguida de la semicorchea, en tonalidad mayor que incluyen el acorde de IV, melodías en tonalidad mayor que incluyen el acorde de ii, en tonalidad menor que incluyen el acorde de iv y melodías construidas armónicamente de la siguiente manera: Tónica, subdominante, dominante, tónica.

Sección III

Melodías que contienen anacrusas, melodías que comienzan en el quinto grado de la tonalidad, las que incluyen dos frases y forman un período. Se recomienda concentrarse en las posibles repeticiones que se generan entre las dos frases. Melodías que comienzan en el tercer grado de la tonalidad, sin barras de compás, pero con métrica. Se recomienda definir si la melodía es anacrúsica o no, melodías que incluyen compases en tres octavos, tresillos, síncopas, bordaduras cromáticas, dobles bordaduras y una de ellas cromática.

Sección IV

Melodías que incluyen saltos a bordaduras cromáticas incompletas (escapadas), las que incluyen en su armadura 5 sostenidos o 5 bemoles, notas de paso cromáticas, saltos de séptimas mayores y menores, otros adornos (notas de gracia).

Capítulo II

Sección I

Progresiones armónicas de I-IV-I y I-V-I en tonalidad mayor; progresiones armónicas de i-iv-i y i-V-i en tonalidad menor. Se recomienda alterar en ascenso el séptimo grado de la tonalidad cuando se utilice la armonía de V.

Progresiones armónicas que contienen un acorde preparatorio a la dominante: en tonalidad mayor I-IV-V-I o I-ii₆-V I y, en tonalidad menor, i-iv-V-i o i-ii₆-V-i. Se recomienda antes de escuchar las notas específicas, reconocer la función tonal del acorde. Así: Tónica (T), preparación a la dominante (P), dominante (D) y tónica (T).

Progresiones armónicas que contienen V y V₇ en tonalidad mayor y menor. Algunas progresiones en tonalidad menor podrían terminar en I del paralelo mayor, empleando recursos de la mixtura modal. Se recomienda escuchar la resolución de cuarto grado de la escala al tercer grado de la escala en la progresión V₇ I o V₇ i.

Progresiones armónicas que contienen expansiones de las armonías utilizadas hasta el momento, y que finalizan con el acorde de IV o iv entre dos primeros como acorde de doble bordadura.

Progresiones armónicas que contienen expansiones del acorde de tónica por medio de la primera inversión.

Progresiones armónicas que contienen vi o bVI como acorde preparatorio de la dominante.

Progresiones armónicas que contienen el acorde de vi o bVI como conector hacia un IV, iv, ii₆ o ii₆^o.

Sección II

Progresiones armónicas que incluyen el acorde de ii en posición fundamental en tonalidad mayor y ii°_6 en tonalidad menor, antes del acorde de dominante.

Progresiones armónicas en tonalidad menor que contienen el acorde de bIII luego de un I y que lo conducen a una armonía subdominante. Se recomienda sustituir el bIII por un i_6 para reconocer la diferencia.

Progresiones armónicas que comienzan en tonalidad menor y terminan en su paralelo mayor.

Progresiones armónicas en tonalidad menor que incluyen el acorde de bVII que conduce a un bIII.

Progresiones armónicas que contienen dos acordes de bordadura o doble bordadura del acorde de V_7 . EJ: $i -V_7 -VI - iv -V_7 -i$.

Progresiones armónicas que contienen el acorde de $I_{6/4}$ o $I_{6/4}$ como una expansión de V o V_7 y, precedido por un acorde de subdominante.

Progresiones armónicas que contienen el acorde de V_6 o $V_{6/5}$ como acorde con función de bordadura de un I o un i, o bien, como acorde de paso hacia un vi.

Progresiones armónicas que contienen el acorde de vii°_6 o $V_{4/3}$ entre un I y un I_6 , con el fin de expandir la tónica.

Progresiones armónicas que contienen el acorde de V_2 como otra forma de expandir la tónica entre un I y un I_6 .

Progresiones armónicas que contienen los acordes $i -bVII_6 -y bIII$ en tonalidad menor, para generar grados conjuntos en el bajo, como en algunas cadencias frigias.

Progresiones armónicas que contienen el acorde de $ii_{6/5}$ o $ii^{\circ}_{6/5}$, como una subdominante más fuerte y preparatoria del V.

Sección III

Progresiones armónicas que se construyen desde el movimiento del bajo por terceras descendentes con los grados 1, 6, 4 y, 2 o por salto de bajo en los grados 1, 6 y 3. Ej: I-vi-IV-II, I-vi-I₆ o I-IV₆-I₆.

Progresiones armónicas que contienen figuración melódica.

Progresiones armónicas que contienen el acorde de iv en tonalidad mayor.

Progresiones armónicas que contienen la dominante de la dominante en primera inversión con o sin séptima, y el acorde de ii°_6 o $ii^{\circ}_{6/5}$ en tonalidad mayor.

Progresiones armónicas que contienen las dominantes de los grados segundo en tonalidad mayor (ii) y tercero en tonalidad menor (bIII), con o sin séptima y en cualquier inversión.

Progresiones armónicas que contienen la dominante del cuarto grado. Esta resolución al cuarto grado puede ser en posición fundamental o en primera inversión. Ahora la dominante de la dominante puede aparecer en cualquier inversión.

Progresiones armónicas que comienzan con un acorde anacrúsico de V_6 como acorde Preparador de I.

Progresiones armónicas que contienen el acorde de vii°_7 entre i y i como acorde de bordadura múltiple expansor de la tónica en tonalidad menor o, incluso entre I y I de la tonalidad mayor pero, utilizando en el vii°_7 la mixtura del sexto grado de la escala.

Progresiones armónicas que contienen el vii°_7 del V en tonalidades menor y mayor, con el empleo del tercer grado de la mixtura en el último y, vii°_7 del V aunque sólo en tonalidad mayor.

Progresiones armónicas que contienen la dominante del sexto grado en tonalidades mayor y menor.

Progresiones armónicas que modulan a la dominante por medio de un acorde común.

Progresiones armónicas que contienen el acorde ii_7 en tonalidad mayor y, ii°_7 en tonalidades menor y mayor.

Progresiones armónicas que modulan de la tonalidad menor a su relativo mayor por medio de acorde común.

Sección IV

Esta sección continúa con las dominantes secundarias y el acorde de séptima de sensible; en este capítulo, se introducen otros acordes cromáticos: los acordes de sexta aumentada y el bII_6 .

Algunos ejercicios de esta sección terminan con cadencia rota (con el vi o bVI); en la lección A, se introduce la armonía de V_9 .

En la sección B, se encuentran secuencias, suspensiones en todas las voces, el acorde II_2 como resultado de movimiento de bordadura fabordónica en las voces superiores y suspensión en el bajo.

La lección C contiene progresiones armónicas usando pasos cromáticos en el bajo.

La lección D contiene progresiones armónicas con el acorde de sexta aumentada Alemán o Ger⁶ ($vii^{\circ}_{6/5,b3}$).

La Lección E contiene el acorde napolitano o bII_6 , el acorde de sexta aumentada francés ($V_{4/3,b5}$), la tríada de la dominante aumentada ($V_{\#5}$), cuya 5ª o grado 2 escalar aumentada resuelve al tercer grado de la escala.

La lección F contiene el acorde de triple bordadura cromática y nota común en el bajo.

La lección G incluye el acorde de dominante con séptima con quinta aumentada ($V_{7,\#5}$), sólo en tonalidad mayor y se presentan acordes de sexta aumentada como expansiones de la tríada de tónica.

2.1.2 Traité de dictées musicales de René Delaunay, Libro de la Tercera parte

El libro comienza con 4 ejercicios en los cuales se emplea el doble puntillo.

Mezcla de ritmos binarios y ternarios y empleo de silencios de ritmos binarios.

Empleo de silencios en métricas ternarias.

Empleo de tresillos, doble tresillo (cuando en el interior de un pulso hay dos tresillos) y seisillo, regulares e irregulares (cuando las figuras no son de la misma duración) en métricas binarias.

Empleo de 2 contra 3, 4 contra 3, 5 contra 3 o 4 y 7 contra 1.

Métricas de 5 y 7, con subdivisión binaria y ternaria.

Métrica cambiante.

Dictados anacrúsicos.

Empleo de ornamentos melódicos (apoyaturas, grupetos, notas de gracias florituras, trinos y mordentes).

Capítulo 16

Treinta dictados recapitulativos de los 15 capítulos anteriores.

Capítulo 17

Dictados en el registro grave (clave de fa).

Dictados en el registro agudo (clave de sol con tres y cuatro líneas adicionales).

Dictados que alternan los tres registros y hacen necesario el cambio de clave. (clave de fa y clave de sol).

Capítulo 18

Dictados en tres voces (uso de las claves de sol para las superiores y de fa para las inferiores)

Uso de acordes perfectos, séptima de dominante, séptima disminuida, dos notas de la voz superior contra una de las inferiores, dos notas del bajo contra una de las superiores, dos notas de la voz intermedia contra una de las externas, tres notas de la primera voz contra una de las inferiores, tres notas del bajo contra una de las superiores, tres notas de la voz intermedia contra una de las externas, cuatro notas de la primera voz contra una de las inferiores, cuatro notas del bajo contra una de las superiores, cuatro notas de la voz intermedia contra una de las externas, dictado con contrapunto florido den las voces superiores y una nota en el bajo, dictado con contrapunto florido den las voces inferiores y una nota en la voz superior, dictado con contrapunto florido den las voces externas y una nota en la voz intermedia, dictados modulantes y con contrapunto florido en las tres voces,

dictados con escritura más instrumental (registros amplios, saltos grandes en las voces; textura homofónica.

Dictados en cuatro voces

Dos notas de una parte contra una de las otras voces, tres notas de una parte contra una de las otras voces, contrapunto florido en las cuatro partes, dictados modulantes.

2.1.3 100 Dictées d'accords progressives à quatre parties de Pierre Vibert

El libro está dividido intencionalmente en seis partes que el autor denomina grupos, con el fin de asegurar una justa repartición de las dificultades.

Grupo I. Ejercicios del 1 al 12: dictados que utilizan tonalidades de no más de una alteración, con acordes perfectos (el autor denomina acordes perfectos a los acordes diatónicos) y sus inversiones.

Grupo II. Ejercicios del 13 al 26: Dictados que utilizan armaduras de no más de tres alteraciones, acordes perfectos, el acorde de séptima de dominante, interdominantes o dominantes secundarias de todos los grados diatónicos y sus inversiones, con o sin fundamental, cromatismos que generan interdominantes y cadencias evitadas.

Grupo III. Ejercicios del 27 al 37: los mismos elementos de los dictados anteriores, más el empleo de acordes de séptima de diversas especies (acordes de séptima aumentada $VII^{\circ}_{7,b3}$, $VII^{\circ}_{6,b3}$ y $V_{7,b5}$).

Grupo IV. Dictados que utilizan tonalidades con armaduras de hasta cuatro alteraciones y movimiento de dos sonidos uno en las voces externas, estos movimientos son: notas de paso, notas bordantes cromáticas y diatónicas y saltos cordales. En el aspecto armónico se utilizan acordes interdominantes, acordes de

séptima disminuida, acordes de sexta aumentada (francés, alemán e italiano) y acordes de mixtura.

Grupo V. Dictados que utilizan tonalidades de hasta cinco alteraciones y movimiento de dos contra uno en las voces externas. En lo armónico se añade el acorde V_{b9} y V_9 . Enlaces de acordes mayores con quinta rebajada sucesivos o cadencias evitadas.

Grupo VI. Dictados que contienen todos los elementos precedentes con movimiento florido en todas las voces.

2.1.4 Cent Dictées Musicales à deux voix de Georges Dandelot

El libro no tiene subdivisiones temáticas o por dificultades progresivas y los cien ejercicios se presentan seguidos sin especificaciones algunas.

En los primeros ejercicios, aparecen dominantes aplicadas a todos los grados de la tonalidad. En tonalidad menor, recurre continuamente a la modulación al tercer grado (mayor relativa). Como recursos contrapuntísticos, aparecen cánones y secuencias diatónicas desde el comienzo del libro.

Hacia el ejercicio treinta, aparecen series de cadencias evitadas y se presentan con frecuencia recursos contrapuntísticos como la imitación y las secuencias diatónicas.

Hacia el ejercicio sesenta, aparecen las mixturas, modulaciones al tono paralelo y modulaciones lejanas, usualmente hacia los acordes producidos por la mixtura. En el ejercicio 78, comienzan las tonizaciones a tonalidades enarmónicas en relación de terceras.

2.1.5 Cuarto tomo de “Cours Complet de Dictées musicales” a dos voces de Simone Petit

El libro no tiene subdivisiones por temas; simplemente, la dificultad es progresiva. Los primeros veinticuatro ejercicios están en do mayor y son completamente diatónicos sin alteraciones que produzcan modulaciones, tonizaciones o figuración

cromática; se presentan marchas armónicas sobre todos los grados diatónicos con algunas notas de adorno, sobre todo notas de paso y salto a notas cordales. A partir del ejercicio 25, aparecen alteraciones; éstas generan tonizaciones, sobre todo, al quinto, sexto, bIII en menor y, ocasionalmente como acorde de paso, se utiliza el quinto del segundo, además de las alteraciones propias de las escalas menores. A partir del ejercicio 45, los ejercicios aparecen en tonalidades con una sola alteración en la armadura; se presentan tonizaciones a los grados quinto, cuarto, sexto y al segundo grado, más enfáticas que en los ejercicios anteriores. A partir del ejercicio 62, aparecen ejercicios que tienen dos alteraciones en la armadura. Presentan tonizaciones a todos los grados de la tonalidad y a algunas tonalidades lejanas por medio de dominantes aplicadas en cadena o serie de cadencias evitadas; hacia el ejercicio setenta, se presentan acordes generados a partir de mixturas, sobre todo la mixtura sobre el cuarto.

2.1.6 Segundo tomo de “Cours Complet de Dictées musicales” en una voz de Simone Petit

El libro está dividido en tres partes:

1. Una y dos alteraciones en la armadura

Esta sección presenta tonizaciones mas enfáticas al quinto grado y también sobre los otros grados de la tonalidad, pero con un carácter más pasajero. Presenta algunos ejercicios con mixturas del acorde del primer grado.

2. Una, dos y tres alteraciones en la armadura

Esta sección presenta tonizaciones a todos los grados de la tonalidad, el acorde napolitano o bII₆ y mixturas sobre el cuarto grado de la tonalidad. Presenta ejercicios que modulan a regiones armónicas medianamente lejanas (a dos alteraciones de distancia en la armadura) y son más enfáticos los cambios de modo que en la sección anterior.

3. Dos, tres y cuatro alteraciones en la armadura

Este capítulo no tiene diferencias con el anterior; lo único que se puede observar es la inserción de notas cromáticas que no representan cambios importantes en los acordes diatónicos; sólo representan notas de figuración - sobre todo, notas de paso, cambiadas o escapadas; los únicos acordes cromáticos que resaltan son los que se forman con la mixtura del acorde del cuarto grado y el cambio de modo.

2.1.7 60 Dictées Musicales à 1 voix, recueil - très facile de Nicole Philiba

Ningún ejercicio del tomo presenta alteraciones en la armadura; sin embargo, el autor hace los ejercicios en diversas tonalidades aunque escribe las alteraciones propias de cada tonalidad con notas accidentales para cada grado. El tomo no propone avance en grados de dificultad; de hecho, se observa que no hay gradualidad por lo que las melodías, la armonía implícita y el ritmo no se hacen más difíciles ni aparecen nuevos temas en el transcurso del tomo.

2.1.8 Listen and Sing: Lessons in ear training and sight-singing de David Damschroder

Es un libro que integra el entrenamiento auditivo con el solfeo. La metodología del libro presenta primero la teoría que concierne a cada capítulo, con sus respectivos ejemplos; después de que se expone toda la teoría, presenta ejemplos que reúnen todo lo visto en cada capítulo; en tercer lugar, están los ejercicios para el solfeo que se presentan en el siguiente orden: ejercicios para el ritmo, duetos y melodías acompañadas y, en último lugar, está la identificación (el entrenamiento auditivo) del material del capítulo (transcribir melodías, ritmo y dictados armónicos en dos voces a partir del capítulo IV; más adelante, dictados de progresiones armónicas), esto se hace por medio de CDs que contienen grabaciones con las cuales el estudiante completa los ejercicios que propone el libro; cada espacio para completar melodías o ejercicios armónicos contiene breves explicaciones de lo

que sucede y las particularidades de cada ejercicio, así como algunas indicaciones; algunos de éstos son tomados de la literatura musical o repertorio.

Capítulos I al XI

En estos capítulos preliminares, se trata todo lo concerniente a la teoría básica del solfeo (incluye el ritmo) y entrenamiento auditivo: La tríada, las figuras rítmicas, la métrica, los silencios, la ligadura, el puntillo y doble puntillo, las claves; intervalos simples, compuestos y armónicos; escala mayor y las tres escalas menores, nota de paso y bordadura, la tonalidad mayor-menor y las armaduras; las siete tríadas, su funcionalidad y las inversiones; la cadencia auténtica; la frase, antecedente y consecuente y el período.

Capítulo XI

Acorde de cuarta y sexta cadencial y su tratamiento; cadencia rota, nota anticipada (inserción de una nota del acorde siguiente sin que éste haya llegado), las tonalidades de A# menor, C# mayor, Cb mayor y Ab menor. En el ritmo, incluye los compases “compuestos” 6/8, 9/8 y 12/8.

Capítulo XIII

El acorde de dominante con séptima y su primera inversión; la nota cromática de paso entre los grados 4 y 5 de la escala, el compás de 6/4.

Capítulo XIV

Acordes mayor y menor con séptima mayor, menor con séptima menor, acorde llamado semidisminuido, bordadura cromática y tresillo.

Capítulo XV

Dominante aplicada y acorde de sensible aplicado; la tonización, la modulación y el acorde común.

Capítulo XVI

La tercera inversión de los acordes con séptima, el acorde de cuarta - sexta de paso o de repercusión.

Capítulo XVII

El acorde de mediante, el acorde de subtónica, secuencias por quintas descendentes, secuencias que utilizan retardo 5-6 (bajo por grado conjunto descendente que alterna un acorde en estado fundamental y otro en primera inversión).

Capítulo XVIII

La segunda inversión del acorde de dominante, secuencia ascendente 5-6 (acorde en estado fundamental alternado con otro en primera inversión con bajo común), secuencia por quintas ascendentes y la clave de do en cuarta línea.

Capítulo XIX

Acorde bordadura, acorde de paso, nota pedal, el doble puntillo

Capítulo XX

Mixtura, las alteraciones en el cifrado, la tercera de la Picardía, el acorde disminuido con séptima disminuida.

Capítulo XXI

La suspensión, la novena mayor y la novena menor; en el ritmo, se introducen tresillos de más de un pulso.

Capitulo XXII

La suspensión 4-3 y 2-3 en el bajo. En el ritmo se presentan tres contra dos simultáneamente.

Capitulo XXIII

Suspensión 6-5, suspensión 5-4 en un acorde con séptima en segunda inversión, secuencias con acordes de séptima. En el ritmo, se presenta la hemiola.

Capítulo XXIV

Acordes con trecena y onцена. En el ritmo, se presentan los dosillos.

Capítulo XXV

El acorde napolitano; en el ritmo, se presenta la fusa.

Capítulo XXVI

Los acordes de sexta aumentada (los llamados italiano, francés y alemán), la secuencia cromática. En el ritmo, se presenta el quintillo.

2.1.9 Ritmo, Ejercicios y dictados del profesor, de María Clara Misas Urreta y Darío Rojas Restrepo

Este texto contiene libro para el profesor y para el estudiante. Básicamente, el texto es de entrenamiento auditivo para el ritmo; sin embargo, el libro contiene melodías de la literatura en una y en dos voces, que son empleadas para el entrenamiento auditivo rítmico; los autores advierten que el texto puede ser utilizado para dictados tanto melódicos como armónicos y, por esta razón, este texto es incluido en este estudio.

En los primeros 15 capítulos, se encuentran saltos a notas cordales, arpeggios, grados conjuntos entre notas cordales, notas bordantes diatónicas y cromáticas, interdominantes al quinto y ocasionalmente al sexto. Hacia el capítulo XVI, las dificultades se ven reflejadas más en el aspecto rítmico que melódico o armónico, dado que las melodías tienen casi las mismas características que las melodías de los anteriores capítulos.

2.1.10 Entrenamiento auditivo de Jairo A. Ángel, Luis H. Benjumea y Horacio Nicholls

Es un método en once capítulos que trata el entrenamiento auditivo básico (intervalos, escalas y acordes). La presentación consta de tres CDs en los cuales están los ejercicios y vienen acompañados de una cartilla que contiene explicaciones del contenido de los CDs.

Capítulo I: Intervalos

Capítulo II: Tetracordios

Capítulo III: Escalas

Mayor natural, menor natural, mayor armónica, menor armónica, mayor melódica, menor melódica, biarmónica mayor, biarmónica menor, cromática, escala aumentada, escala disminuida, escalas pentáfonas.

Capítulo IV: Acordes de tres sonidos

Capítulo V: Intervalos justos o perfectos

Capítulo VI: Acordes invertidos

Capítulo VII: Intervalos de cuarta y quinta disminuida

Capítulo VIII: Acordes aumentados y disminuidos en estado fundamental y en sus dos inversiones.

Capítulo IX: Arpeggios

Capítulo X: Intervalos de séptima

Capítulo XI: Acordes de Séptima

2.1.11 500 dictées graduées par Lucien Grandjany

Los ejercicios en este método están separados por capítulos en orden de dificultad o progresivos.

Los ejercicios del 1 al 65 están catalogados por los autores en dos capítulos como “muy fáciles y fáciles”. En esta sección, los ejercicios están basados en tonalidades que tienen hasta dos alteraciones en sus armaduras. Las notas que no corresponden a la armadura son utilizadas para tonizar a los grados vecinos de la escala o para generar mixtura tonal.

Los “dictados de mediana dificultad” contienen tonización a las tonalidades vecinas por medio de dominantes aplicadas y presentan el acorde napolitano. También la alteración del sexto grado de la tonalidad mayor en descenso para emplear acordes de la mixtura.

Los “dictados de bastante dificultad” contiene cadencias evitadas y figuración melódica cromática; por otra parte, contienen mixtura de otros grados de la tonalidad como lo son el tercero y el séptimo para emplear melodías basadas en armonías del bIII. Comienzan a aparecer tonizaciones a tonalidades lejanas.

Partiendo de la tonalidad mayor, se presentan tonizaciones a la dominante del relativo menor y tonización en tonalidad mayor a bVI. Por último, este capítulo

presenta ejercicios que comienzan en tonalidad menor y luego modulan sobre el relativo mayor y sobre esta modulación reaparecen las mixturas.

El siguiente capítulo corresponde a “ejercicios muy difíciles” y contienen melodías que están basadas en los acordes disminuidos como dominantes aplicadas; el intervalo de séptima disminuida es utilizado como un recurso melódico; se presentan melodías con tonización a la subtónica en tonalidad menor y se sigue haciendo presente la tonización a tonalidades lejanas. Tonizaciones al napolitano del relativo mayor y modulación a bIII. Partiendo de la tonalidad menor, modulación al napolitano del relativo mayor. Modulación a bVI que se convierte en sexta aumentada alemana del V. Partiendo de la tonalidad menor, modulaciones al paralelo menor del relativo mayor. Melodías con más de cinco alteraciones en la armadura.

2.1.12 Ear training and sight singing de Maurice Lieberman

Se divide en 14 capítulos; cada uno tiene una completa explicación armónica, melódica y rítmica del tema que abordará. Las melodías utilizadas son extraídas de la literatura musical.

Capítulo I

Ritmo, métrica, los silencios y el tempo.

Capítulo II

Intervalos, escalas, Tonalidad, triada de tónica, triada de dominante, la tercera mayor, la quinta justa, tonos auxiliares (notas bordante), la cadencia, la frase, el período.

Capítulo III

La sincopa, métricas mezcladas, la triada de subdominante, la cuarta justa, la sexta mayor, la tetrada de séptima de dominante, el intervalo de séptima menor, líneas adicionales.

Capítulo IV

Las subdivisiones del pulso.

Capítulo V

La clave de Do en cuarta línea, subdivisiones del pulso en cuatro partes, con síncopas.

Capítulo VI

La escala menor ascendente, la tercera menor. Los acordes de tónica, dominante y subdominante en menor. Las tríadas menores en tonalidades mayores, la escala menor descendente, el modo *eólico*, tonalidades relativas.

Capítulo VII

La subdivisión ternaria del pulso con síncopas, la escala menor armónica, la sexta menor, el IV en menor, el ii° y vii°, la quinta disminuida y la cuarta aumentada, métricas compuestas.

Capítulo VIII

Modulación a tonalidades cercanas, métricas compuestas con subdivisión.

Capítulo IX

Modulaciones cercanas en tonalidad menor (bIII, v, bVII, iv), acorde menor con séptima, intervalo de séptima mayor, acorde menor con séptima mayor, acorde

disminuido con séptima menor o medio disminuido. La clave de tenor o de do en cuarta.

Capítulo X

Notas cromáticas o notas cromáticas auxiliares. El dosillo en métricas “compuestas” (de división ternaria del pulso), cromatismos entre las notas de I, IV y V.

Capítulo XI

Dominantes aplicadas; el acorde de dominante con novena, novena mayor y novena menor; acorde de séptimo disminuido con séptima disminuida, mezcla de subdivisión binaria y ternaria del pulso, modulaciones lejanas, modulación al paralelo, el cuatrillo en métrica compuesta.

Capítulo XII

Más sobre el acorde disminuido con séptima disminuida, subdivisiones del pulso en ocho partes.

Capítulo XIII

El tresillo de blanca, notas comunes en modulaciones lejanas.

Capítulo XIV

La quinta y sexta aumentada, intervalos enarmónicos y modalismo.

2.1.13 www.teoria.com. Espacio web dedicado a la teoría musical

La página web contiene una buena exposición de elementos de la gramática musical tales como: intervalos, escalas, acordes con su construcción y contexto, figuras musicales y sus duraciones, nociones básicas de armonía y morfología. También tiene una sección dedicada a los acordes como los presentan los libros sobre jazz. Las explicaciones están hechas de forma interactiva, están acompañadas por un ejemplo musical escrito en partitura con su respectivo ejemplo en audio. La página web contiene artículos sobre historia de la música y análisis musical; también se encuentran ejemplos que ilustran diversas formas musicales.

La sección de ejercicios se divide en dos partes: destrezas auditivas y destrezas teóricas y de lectura. En las destrezas teóricas, los usuarios pueden ejercitarse en la construcción e identificación visual de armaduras, acordes, tríadas y funciones armónicas, claves, acordes de séptima y novena, escalas, dominantes secundarias, ritmo, intervalos, acordes “extendidos”, acorde de sexta aumentada, acorde napolitano, acordes y escalas utilizadas en el jazz.

En las destrezas auditivas, los usuarios tienen la opción de escoger los parámetros de cada ejercicio tales como dificultad, duración de la exposición del ejercicio, número de repeticiones, duración de la sección de ejercicios, etc. Los usuarios se pueden ejercitar en las siguientes formas de dictados musicales:

- Dictados de ritmo: El usuario tiene la opción de seleccionar la métrica, y las figuras musicales. Los ejercicios pueden llegar a presentar ritmos compuestos, tresillos y dosillos.
- Dictado de notas: Este ejercicio es para reconocer auditivamente las notas sin referencia alguna, el usuario puede escoger cuáles notas desea reconocer y en cuántas octavas.

- Dictado de intervalos: Se puede seleccionar el modo en que el ordenador dictará los intervalos, sea como intervalo armónico, melódico o ambos; también se puede seleccionar la dirección del intervalo, cuando es melódico.
- Dictado de tríadas: El usuario puede seleccionar tríadas mayores, menores, disminuidas, aumentadas, en inversión y el registro en el cual se presenta la tríada.
- Dictado de acordes con séptima: el usuario puede seleccionar el acorde con séptima de dominante con 4^a suspendida, acorde con séptima de dominante con #5 o b5, acorde con séptima mayor, acorde con séptima mayor y #5 o b5, acorde menor con séptima menor, acorde menor con séptima mayor, acorde disminuido con séptima disminuida y acorde disminuido con séptima menor (acorde mal, aunque usualmente, llamado “semidisminuido”). Además es posible seleccionar que el dictado sea hecho con cualquiera de las tres inversiones.
- Dictado de acordes “extendidos”: el usuario puede seleccionar acorde de séptima de dominante con 9, b9, #9, #11, 13 o b13; acorde mayor con séptima mayor y 9, #11, 13; acorde con séptima menor y 9 o 11; acorde de séptima semidisminuida con 9, b9, #9, #11; acorde de séptima de dominante #5 con 9, b9, #9, #11; acorde de séptima de dominante b5 con 9, b9, #9 o b13; acorde mayor con séptima mayor y 9 o #11.
- Dictado de progresiones armónicas: el usuario puede seleccionar progresiones armónicas con I o i, IV o iv y V; progresiones armónicas con todas las tríadas de la tonalidad, progresiones armónicas que incluyen acordes de séptima y progresiones armónicas que incluyen dominantes secundarias. También es posible configurar los dictados para que los acordes se presenten invertidos en cualquiera de las opciones anteriores.
- Dictados de progresiones de Jazz: El usuario puede seleccionar progresiones armónicas con II o ii⁰, V y I o i; progresiones armónicas con dominantes secundarias, progresiones de *standards* de jazz, la llamada

“substitución tritonal” y progresiones cromáticas basadas en acordes de séptima dominante.

- Dictado de escalas: se puede seleccionar entre escalas mayores, menores, modos, escala pentatónica mayor, pentatónica menor, escala de tonos enteros, escala disminuida, escala menor melódica, menor armónica, escala *blues* y escalas *Bebop*.
- Dictado melódico: dictado melódico con las primeras cinco notas de la escala, dictados con los arpeggios de I o i, IV o iv y V; dictados con todos los grados de la escala incluidas notas de paso, dictados que incluyen corcheas, saltos, semicorcheas, saltos y semicorcheas; dictados que incluyen el quinto grado de la escala ascendido y el séptimo descendido. El usuario puede escoger el registro en el que se hacen los dictados melódicos.
- Dictados en dos voces: I y V en tonalidad de do, sol y fa mayor y sólo negras. I, IV y V en tonalidad de do, sol y fa mayor y sólo negras. A las tonalidades anteriores, añade re y sib mayor con todos los grados de la escala mayor. I y V en tonalidad de do, sol y fa mayor con adición de corcheas. I, IV y V en tonalidad do, sol y fa mayor con adición de corcheas. A todo lo anterior, añade también semicorcheas.

En tonalidad menor: i y V en tonalidad de la, mi y re y sólo negras. i, iV y V en tonalidad de la, re y mi. A las tonalidades anteriores, añade sol y si menor con todos los grados de las escalas menores. i y V en tonalidad de la, mi y re, con adición de corcheas. i, iV y V en tonalidad de la, mi y re menor y adición de corcheas. A todo lo anterior, añade semicorcheas.

2.1.14 www.god-ear.com. The online, free ear training on the net

Es un sitio web diseñado para la práctica de intervalos, acordes, escalas, cadencias, acordes “de jazz”, ubicación de grados diatónicos y entrenamiento para

el oído absoluto. Los ejercicios tienen opciones de configuración para el tempo, el volumen y la fuente de sonido. Los temas están distribuidos así:

- Principiantes: en este apartado, se puede practicar la audición de intervalos melódicos y acordes mayor y menor.
- Intervalos: intervalos simples ascendentes (unísono, tercera mayor, quinta justa y octava), intervalos simples descendentes, simples en ambas direcciones, simples armónicamente, diatónicos ascendentes, diatónicos descendentes, diatónicos en ambas direcciones, diatónicos armónicamente, cromáticos ascendentes, cromáticos descendentes, cromáticos en ambas direcciones y cromáticos armónicamente.
- Acordes: acordes mayores, menores, simples (mayor, menor, aumentado y disminuido), acordes con inversiones.
- Escalas: mayor, menor natural, menor melódica, menor armónica, modo eólico, dórico, jónico, locrio, frigio, lidio y “escalas de jazz”.
- Cadencias: cadencias de bajo y cadencias.
- Acordes “de Jazz”
- Ubicación de notas: Identificación de grados diatónicos y notas cromáticas en una tonalidad.
- Oído absoluto: identificación de todas las notas cromáticas sin nota de referencia.

2.1.15 Ricci Adams' musictheory.net

Este sitio web contiene apartados teóricos en donde se exponen conceptos teóricos básicos de teoría, armonía, ritmo y gramática musical en general. El sitio web ofrece tres grandes módulos para el aprendizaje de la gramática musical y la práctica del dictado musical. Estos módulos son: Lecciones de teoría musical, ejercicios de dictado musical y herramientas.

- Lecciones: Éste se subdivide en seis subtemas que abarcan todos los conceptos relacionados con la gramática musical. El primero de ellos contiene los conceptos básicos como el pentagrama, las claves, duración de las notas, métrica y compases, silencios, puntillos, ligaduras tono y semitono. El segundo subtema trata lo concerniente al ritmo. El tercer subtema contiene las escalas y armaduras. El cuarto subtema contiene los intervalos. El quinto subtema trata los acordes triádicos, cifrado romano (Weber), acordes con séptima, escritura en cuatro voces e inversión de los acordes. El sexto subtema trata las progresiones armónicas, las llamadas “notas extrañas a la armonía”, frases, cadencias y progresiones con acordes invertidos. El séptimo subtema trata el acorde napolitano (bII).
- Ejercicios: En este apartado, el usuario tiene la posibilidad de ejercitarse a través de la construcción e identificación de acordes en el pentagrama y en el piano, intervalos, armaduras, identificación de notas en el pentagrama. Los ejercicios para la práctica del dictado musical son: intervalos, escalas mayores y menores, escalas modales, escalas de tonos enteros, escalas cromáticas, acordes mayores, acordes menores, tríadas aumentada, disminuida y acordes con séptima.
- Herramientas: el sitio web ofrece un apartado con útiles como calculadora de intervalos, de acordes y de matriz dodecafónica, metrónomo, generador de papel pentagramado y un piano digital.

2.2 CUADROS ANÁLITICOS Y COMPARATIVOS DE LOS TEXTOS ANALIZADOS

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>100 Dictées d'accords progressives à quatre parties. Pierre Vibert</p>	<p>Se encuentra a menudo la progresión II-I o V-IV sin justificación de función; este problema se encuentra en melodías basadas en tonalidad mayor y menor (ejercicios: 7, 8 y 14). En repetidas ocasiones, el autor descuida la buena conducción melódica y hace algunos saltos que no son procedentes. Es evidente que</p>	<p>En el primer grupo se encuentra, varias veces, la mala resolución del tritono; el autor procede usualmente de esta manera: 7-5 y 4-3 o 4-5 y 7-8 (ejercicios: 3 y 4). Es sabido que este tipo de ejemplos se encuentran en la literatura musical, pero no es procedente hacer este tipo de cosas en capítulos iniciales o introductorios; además aquella mala resolución no contiene ninguna justificación en lo melódico o</p>			<p>El autor enfoca las dificultades del método en algunos elementos que no deben ser tratados como dificultades, por ejemplo, el número de alteraciones en la armadura no se debe considerar una dificultad ya que independiente de que tonalidad sea, las relaciones funcionales serán las mismas. Se puede observar que el autor tiene una amplia visión contrapuntística en</p>

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>100 Dictées d'accords progressives à quatre parties. Pierre Vibert</p>	<p>estos saltos pueden tener otras alternativas para que esta conducción se lleve en mejores términos. (ejercicios. 20, 14, 17). En el tercer capítulo, se presentan enarmonías no correspondientes a la conformación de los acordes de sexta aumentada (ejercicios. No 4 ej 28). En el cuarto capítulo, se presentan acordes de sexta aumentada, que son tratados de</p>	<p>contrapuntístico.</p>			<p>la elaboración del método; sin embargo, siendo esto una ventaja, sacrifica algunos principios de las relaciones armónicas funcionales, procedimiento no adecuado cuando se pretende la formación auditiva articulada con los principios de la armonía (Ver numerales 6 al 8 del ejercicio 12 o el ejercicio 94).</p>

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>100 Dictées d'accords progressives à quatre parties Pierre Vibert</p>	<p>una manera no procedente; nó en todos los ejercicios se resuelve el intervalo de sexta aumentada. En el quinto capítulo, se encuentran acordes con séptima sin función dominante; en algunos casos, estas séptimas no son resueltas y no se encuentra justificación melódica o contrapuntística (ejercicio 78).</p>				

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>Cent Dictées Musicales à deux voix</p> <p>Georges Dandelot</p>	<p>Presenta algunos ejercicios que no están tonalmente definidos y tienen un carácter modal; esto se debe, en gran parte, a que en tonalidad menor no se escribe el séptimo grado ascendido (como sensible de la tonalidad); esta forma de tratar este grado aparece a menudo, en contextos diferentes de la cadencia frigia o modulación al tercer grado de la tonalidad. (ejercicio 24).</p>		<p>Aunque son ejemplos cortos, los ejercicios presentan coherencia formal y algunos presentan formas binarias simples y ternarias. Ejemplo: el ejercicio 22, es una forma binaria simple. Una cantidad considerable de ejercicios presenta unidad temática, ya que presentan materiales reconocibles que aportan unidad y coherencia a los ejercicios.</p>	<p>El libro presenta problemas de coherencia en la gradualidad de la dificultad de los ejercicios, como se puede observar en los primeros, en donde hace tonizaciones y luego presenta otros totalmente diatónicos, además de incluir, de manera apresurada, acordes cromáticos como el de sexta aumentada (ejercicio 13, numeral 6).</p>	<p>En este método, se puede observar coherencia microformal, melódica, armónica y contrapuntística, excepto algunos ejercicios en los que la tonalidad menor no está clara ya que presenta ambigüedad y se tornan en melodías modales. No por ello deja de ser un libro ejemplar en la forma en que construye los ejercicios.</p>

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>Cent Dictées Musicales à deux voix</p> <p>Georges Dandelot</p>				<p>El libro no presenta contenidos específicos y presenta los temas de forma desorganizada, y no se traen con explicaciones o comentarios introductorios que podrían ser de suma utilidad para el estudiante. No presenta temas que deberían ser tratados teóricamente y con explicaciones previas.</p>	

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>Segundo tomo de dictados musicales en una voz Course Complet de Dictées musicales Simone Petit</p>	<p>Las armonías implícitas en las melodías se llevan en buenos términos de acuerdo con la armonía tonal funcional. Sin embargo, el libro no trasciende al cromatismo unitónico o modulante; se queda en los cromatismos de figuración melódica (notas de paso, bordantes, escapadas y cambiadas) y sólo hace cromatismos con mixturas sobre el</p>		<p>La mayoría de los ejercicios son de dieciséis compases y generalmente el autor propone una simetría entre antecedente y consecuente.</p>		<p>En general, se puede observar que las melodías son construidas bajo los criterios del contrapunto, la armonía y la forma correspondientes a la música tonal. Es de destacar de este texto el manejo del ritmo; proporciona ritmos variados que generan interés en los ejercicios sin perder de vista la coherencia formal y la estructura de la melodía.</p>

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>Segundo tomo de dictados musicales en una voz Course Complet de Dictées musicales Simone Petit</p>	<p>cuarto grado o para cambiar de modo.</p>				

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>Cuarto tomo de dictados musicales a dos voces. Course Complet de Dictées musicales SimonePetit</p>		<p>Es usual que el flujo rítmico se vea interrumpido en el medio de una frase. Ejemplo: ej. ej. 29 núm. 6.</p>	<p>Se presentan algunos ejercicios con materiales temáticos irreconocibles en el contexto de una melodía (ejercicios 59 numeral 4 y ej.67 numeral 7). En estos casos se presenta un tresillo que aparece sólo una vez en cada ejercicio, lo que da una sensación de incoherencia formal.</p>	<p>Los primeros 24 ejercicios están en tonalidad de Do mayor, lo que representa un perjuicio debido a que los estudiantes no se acostumbrarán a pensar cada tonalidad con sus correspondientes nombres ni alteraciones; como consecuencia, todo lo tendrán que relacionar con Do mayor, lo que implica un doble trabajo.</p>	

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>Segundo tomo de dictados a una voz. 60 Dictées musicales à 1 voix</p> <p>Nicole Philiba</p>	<p>El libro presenta una gran cantidad de ejercicios en los cuales se ve la modalidad muy marcada; en muchos de ellos, no parece que la intención es que sean modales, sino que es una ambigüedad entre el modalismo y el tonalismo. Como ejemplo de esto, en el ejercicio 8 hace alusión a do menor, pero cuando aparece el "la", lo deja natural; esta ambigüedad tonal-modal parece estar relacionada</p>			<p>El tomo no propone ninguna gradualidad en la dificultad y no hay temas nuevos en los 60 ejercicios. Los ejercicios se presentan seguidos, sin ningún tipo de explicación teórica.</p>	<p>En este libro, los ejercicios no tienen armadura; todos aparecen como si estuviesen en tonalidad de do mayor, lo que representa una falta de rigurosidad en el aspecto teórico, y esto se puede tornar perjudicial para el estudiante, ya que no aprenderá a ver cada tonalidad como tal y con sus alteraciones, sino que siempre estará pensando en tonalidad de do mayor a la cual se le añaden alteraciones.</p>

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>Segundo tomo de dictados a una voz.</p> <p>60 Dictées musicales à 1 voix</p> <p>Nicole Philiba</p>	<p>con la práctica de escribir alteraciones a cada nota en lugar de escribir la armadura. (ejercicios 4, 8, 10, 11, 22, 46, 52).</p>				

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p style="text-align: center;">Listen and Sing</p> <p style="text-align: center;">Lessons in ear training and sight-singing</p> <p style="text-align: center;">David Damschroder</p>	<p>El libro fundamenta rigurosamente los principios de la armonía en la práctica común y se nota una clara influencia de los tratados de teoría desarrollados por la corriente Schenkeriana.</p> <p>El libro hace una introducción a los temas que son estudiados en armonía, lo que representa un valor agregado pues permite que el entrenamiento auditivo y el solfeo estén completamente</p>			<p>El Texto presenta el contenido de una manera orgánica que va asociando unos temas con otros, a manera de antecedentes y consecuentes; esta forma en que está diseñado el libro, permite que los estudiantes se acerquen a las dificultades progresivamente.</p> <p>La presentación de las armaduras o tonalidades de menor a mayor numero de alteraciones progresivamente, hace ver este tema como una dificultad</p>	

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>Listen and Sing</p> <p>Lessons in ear training and sight-singing</p> <p>David Damschroder</p>	<p>integrados a la teoría.</p>			<p>y el estudiante posiblemente comienza a ver difíciles ciertas tonalidades; esto debería ser evitado en los métodos de entrenamiento auditivo ya que se debe comprender que las relaciones dentro de las tonalidades son las mismas, con independencia del centro tonal.</p>	

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p style="text-align: center;">Rítmico</p> <p style="text-align: center;">Ejercicios y dictados del profesor</p> <p style="text-align: center;">Maria Clara Misas Urreta y Darío Restrepo</p>				<p>Las melodías para los dictados en los primeros 15 capítulos son estáticas en su dificultad (teniendo en cuenta que son melodías de la literatura musical) y no representan progresivamente nuevas dificultades armónicas o melódicas para el estudiante. Por ser un libro diseñado para el entrenamiento rítmico, hacia el capítulo XVI en adelante, las</p>	<p>El libro carece de explicaciones con relación a los temas o características que tiene cada melodía, si bien es un libro que enfoca hacia el entrenamiento auditivo del ritmo,</p> <p>El libro fue sometido a esta revisión crítica debido a que los autores advirtieron que el texto puede ser utilizado para la práctica del entrenamiento auditivo melódico y armónico.</p>

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p style="text-align: center;">Ritmo</p> <p>Ejercicios y dictados del profesor</p> <p>Maria Clara Misas Urreta y Darío Restrepo</p>				<p>dificultades se reflejan en el aspecto rítmico.</p>	

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>Entrenamiento Auditivo</p> <p>Jairo A. Ángel</p> <p>Luis H. Benjumea y Horacio Nicholls</p>				<p>El método sólo se concentra en que los estudiantes aprendan a reconocer escalas y acordes; muchas de estas enseñanzas son poco prácticas y no tienen fundamento teórico riguroso; por ejemplo, la enseñanza de las escalas se da por medio de añadir sucesivamente intervalos de segunda para conformar las escalas, lo que, desde el punto de</p>	<p>En síntesis, el método es una mezcla inconsistente de temas en forma tal que lo único que podría lograr un estudiante es aprender una serie de escalas y acordes sin ninguna aplicación; todo esto se debe a que el libro carece de rigor teórico. Los ejercicios y las ejemplificaciones están elaboradas con un acompañamiento que en muchas partes no corresponde a la aquí falta textointención de</p>

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>Entrenamiento Auditivo</p> <p>Jairo A. Ángel</p> <p>Luis H. Benjumea y Horacio Nicholls</p>				<p>vista del sistema tonal, es contradictorio, puesto que éste se basa en relaciones y nó en sonidos aislados. Por tanto, las escalas deberían ser entendidas por tendencias melódicas o “funciones melódicas” acordes con las funciones armónicas. Otras enseñanzas poco prácticas son las relacionadas con el aprendizaje de ciertas escalas</p>	<p>ejercicio, hay ciertas contradicciones; por ejemplo, en el capítulo que explica la constitución de los acordes invertidos, se toca melódicamente el acorde invertido mientras que hay un bajo y una batería acompañantes y el bajo siempre hace la fundamental, lo que indica que los autores al parecer no tienen claro el concepto ni las implicaciones funcionales que tienen los acordes invertidos. En algunos capítulos</p>

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>Entrenamiento Auditivo</p> <p>Jairo A. Ángel</p> <p>Luis H. Benjumea y Horacio Nicholls</p>				<p>sintéticas en un método que pretende el entrenamiento auditivo tonal, algunas de estas escalas son las que citan los autores llamándolas “biarmónicas mayores” o “biarmónicas menores”, entre otras. Algunas de estas escalas como la que denominan “armónica mayor” son producto de cromatismos unitónico, tales como acordes</p>	<p>como en el 7, se nota una clara falta de rigurosidad conceptual por parte de los autores; en dicho capítulo, los autores pretenden instruir acerca de los intervalos de 4a disminuida y quinta aumentada, es claro que dichos intervalos solo podrían ser percibidos exclusivamente en el sistema tonal, más exactamente en el modo menor entre los grados 3 y 7 de la escala menor armónica o menor melódica. Caso similar</p>

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>Entrenamiento Auditivo</p> <p>Jairo A. Ángel</p> <p>Luis H. Benjumea y Horacio Nicholls</p>				<p>alterados dentro de una tonalidad o mixturas, de manera que en un principio estas enseñanzas son inservibles ya que el alumno las puede aprender en su construcción pero no podría entender su aplicación real sino hasta cursos avanzados de armonía.</p>	<p>sucede en el capítulo VIII, en el cual tratan el acorde aumentado en inversiones.</p>

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p style="text-align: center;">A new approach to ear training</p> <p style="text-align: center;">Leo Kraft</p>	<p>El aspecto armónico es tratado de acuerdo con la visión schenkeriana, dándole a los acordes subdominantes, el status de acordes preparatorios a la dominante. El autor hace una inducción a la percepción de la funcionalidad a través de la comprensión de la relación fundamental que existe entre I-IV y V en la música tonal. Se puede decir que la visión</p>	<p>La construcción melódica está fundamentada a partir de la figuración que se deriva de las notas cordales; esto representa una ventaja debido a que el aspecto melódico es percibido desde la funcionalidad melódica y armónica.</p> <p>La carencia de ejercicios en dos voces genera una debilidad en el aspecto concerniente al contrapunto, ya que los ejercicios en cuatro voces recaen enfáticamente en el aspecto armónico, a pesar de la figuración</p>	<p>Las melodías generalmente presentan recursos que aportan a la buena construcción morfológica; sin embargo, los puntos cadenciales podrían ser mejor delimitados para obtener una mejor comprensión de la estructura formal.</p> <p>Los ejercicios que presenta este libro son muy cortos y no permiten percibir una unidad formal completa, de manera que los ejercicios no se acercan a la construcción formal de la literatura</p>	<p>Podría ser catalogado como uno de los métodos más prácticos, debido al procedimiento sistemático en los factores académicos y, a la metodología ordenada que el autor emplea para su utilización.</p> <p>El hecho de tener audio, facilita al estudiante la audición, ya que no necesita de alguien que le esté dictando. Otro aspecto positivo es</p>	

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>A new approach to ear training</p> <p>Leo Kraft</p>	<p>armónica es completa y metódica, llevando al estudiante paso a paso a la comprensión auditiva desde los parámetros de la armonía.</p>	<p>melódica que estos ejercicios presentan.</p>	<p>musical.</p>	<p>el hecho de encontrar los pentagramas vacíos incluidos en el método. Esto hace más práctico su utilización. El libro presenta diferentes niveles de dificultad que el estudiante debe superar y para ello propone ejercicios de refuerzo dado el caso de que el alumno aún no esté en capacidad de seguir adelante entre un capítulo y otro, generando de esta manera otro</p>	

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p style="text-align: center;">A new approach to ear training</p> <p style="text-align: center;">Leo Kraft</p>				<p>aspecto positivo que vale la pena resaltar.</p> <p>Como en otros textos ya revisados, para el autor la inclusión de alteraciones en la armadura es una dificultad, y esto no tendría por qué suponer un problema.</p>	

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>500 dictées graduées par J. Grandjany</p>	<p>En ejercicios con cromatismo no modulante unitónico, se encuentran notas que no corresponden con la ortografía musical adecuada. Esto aparece con más frecuencia en los acordes de sexta aumentada.</p>			<p>Algunas combinaciones de las figuras rítmicas, no están asociadas con el ritmo general del ejercicio y, teniendo en cuenta que dichas combinaciones aparecen esporádicamente, esto hace que la estructura microformal se vea afectada. (irregularidades en los aspectos rítmicos).</p>	<p>El libro carece de cualquier explicación teórica en cuanto a la aparición de nuevas dificultades en los ejercicios y, se limita a decir que el nivel de dificultad se va incrementando, sin mencionar a qué se refieren esas dificultades.</p>

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>Ear training and sight singing</p> <p>Maurice Lieberman</p>				<p>El libro presenta un oportuno acompañamiento teórico al principio de cada capítulo, allí explica las características de los contenidos.</p> <p>El autor utiliza melodías extraídas del repertorio y hace una precisa escogencia de los ejercicios para que cada uno cumpla con los objetivos de cada capítulo.</p>	<p>Aunque el autor trata el tema de los intervalos como parte del entrenamiento auditivo, es importante resaltar que los contextualiza en el sistema tonal; en las explicaciones incluye las implicaciones del uso de ciertos intervalos, por ejemplo, intervalos como la cuarta aumentada o las séptimas.</p>

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>Traité de dictées musicales</p> <p>Tercera parte</p> <p>René Delaunay</p>			<p>Se puede observar que la construcción formal y microformal de los ejercicios se llevan en buenos términos; las frases y períodos están bien definidos, además corroborados por los procedimientos armónicos.</p> <p>Generalmente se presenta un período binario o en los ejercicios que son largos y de tempo lento, se presentan dos períodos, cada uno binario.</p>	<p>El texto emplea encabezados para mencionar temas que tratan los ejercicios, sin embargo las dificultades que se relacionan en estos encabezados solo tienen que ver con el elemento rítmico y no menciona otros asuntos concernientes a lo melódico o lo armónico, dado que las melodías también se van haciendo más complejas ya que progresivamente se</p>	<p>Aunque la articulación musical no es objeto de estudio del presente trabajo, es importante resaltar que de los textos de entrenamiento auditivo estudiados, este es el único que incluye las diferentes articulaciones y adornos musicales como objeto de aprendizaje en el entrenamiento auditivo. Otro aspecto que vale la pena mencionar, es el capítulo que concentra el entrenamiento auditivo en el registro grave y en</p>

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>Traité de dictées musicales</p> <p>Tercera parte</p> <p>René Delaunay</p>				<p>van encontrando elementos como cromatismos, tonizaciones, mixturas y modulaciones que valdría la pena tratar con rigor teórico y en aumento gradual de dificultad.</p> <p>En los ejercicios finales en cuatro voces, se encuentran encabezados con un poco más de precisión con relación al contenido teórico</p>	<p>el registro agudo. Este problema que es sobre todo acústico, tampoco es mencionado en ninguno de los textos estudiados.</p> <p>En general, los ejercicios del texto tienen una buena construcción desde el punto de vista armónico, melódico, contrapuntístico y morfológico; el aspecto en el que se cuestiona es sobre todo en la gradualidad de los temas y que a pesar de que los ejercicios contienen elementos teóricos</p>

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>Traité de dictées musicales</p> <p>Tercera parte</p> <p>René Delaunay</p>				<p>de los ejercicios.</p>	<p>que vale la pena mencionar o tratar gradualmente, el autor enfoca las dificultades en otras cosas que no deberían ser tratadas como tales. Ejemplo de ello es que, mientras aparecen mixturas o dominantes aplicadas, el autor prefiere proponer que la dificultad radica en lo que pasa rítmicamente o en los ejercicios en cuatro voces, enfoca la dificultad de acuerdo a las especies del contrapunto.</p>

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p style="text-align: center;">Teoría</p> <p style="text-align: center;">Espacio dedicado a la teoría musical</p> <p style="text-align: center;">www.teoria.com</p>	<p>Los ejercicios de progresiones armónicas están contruidos de acuerdo con los fundamentos de la armonía y presentan progresiones armónicas adecuadas para el discurso tonal; los movimientos de las voces se hacen correctamente. La observación que se hace para este apartado es con relación al tratamiento del ii^o en tonalidad menor; este acorde aparece con frecuencia en</p>	<p>En varios ejercicios, se presentan segundas aumentadas sin justificación contrapuntística. En los ejercicios de dictados en una voz se presentan algunos casos en los que no se usaba el séptimo grado como sensible, situación que hace que la melodía se perciba en lenguaje modal.</p>	<p>En los ejercicios de dictado en una voz, se encontraron ejercicios que no tenían estructuras micromorfológicas definidas, es decir, no está claramente la noción de frase, entendida como un proceso en el cual, melódica y armónicamente, haya un discurso musical completo. También se hallaron frases asimétricas que no son procedentes en la fase inicial del proceso de audición musical.</p>	<p>En los dictados melódicos, la presentación de los temas se da gradualmente, con la introducción de dificultades nuevas cada vez. El autor trata de integrar a los ejercicios una visión desde la armonía; aún así, no es congruente con esta idea, debido a que las dificultades, según el sitio <i>web</i>, están relacionadas con el ritmo, la métrica y la cantidad de</p>	<p><i>Teoria.com</i> es un espacio on line muy oportuno para los estudiantes que deseen practicar sin necesidad de que otras personas les hagan los dictados. En este espacio <i>online</i> interactivo, pueden encontrar definiciones y términos de la gramática musical que respaldan los ejercicios, y aprender o repasar conceptos teóricamente e inmediatamente practicarlos desde la audición. Es indiscutiblemente un espacio</p>

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p style="text-align: center;">Teoría</p> <p style="text-align: center;">Espacio dedicado a la teoría musical</p> <p style="text-align: center;">www.teoria.com</p>	<p>estado fundamental. Fuera de esta observación, los ejercicios de progresiones son muy pertinentes ya que se pueden configurar para que la dificultad sea desde progresiones con tríadas diatónicas hasta tríadas con séptima, invertidas e interdominantes.</p>			<p>sostenidos o bemoles que contengan las armaduras. En los dictados melódicos, hay ejercicios cuya construcción lleva a pensar que el autor trata de integrar el aspecto armónico – funcional: en el apartado de dictados sobre arpegios de tónica, subdominante y dominante, y en el apartado que incluye el cuarto grado de la escala ascendido y el séptimo grado de la</p>	<p>necesario y muy pertinente en la <i>web</i>. A pesar de que esta página cuenta con muchas definiciones y conceptos teóricos, no hay una clara unidad o conexión entre los temas con los ejercicios; estos carecen de explicaciones o referencias teóricas claras. Pese al buen compendio de conceptos de armonía, el apartado de teoría está totalmente desconectado de los ejercicios, situación que no permite que la</p>

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p style="text-align: center;">Teoría</p> <p style="text-align: center;">Espacio dedicado a la teoría musical</p> <p style="text-align: center;">www.teoria.com</p>				<p>escala descendido. Sin embargo en los ejercicios el autor trata estas alteraciones como dominantes aplicadas sobre el IV y V, nó como notas cromáticas (tal como aparece en el enunciado del ejercicio); por tanto, se está omitiendo, en el enunciado de los ejercicios, el aspecto más relevante de los cromatismos.</p>	<p>audición sea integral. Los conceptos básicos de contrapunto no se mencionan en el sitio <i>web</i>, pero ellos son indispensables ya que hay ejercicios en dos voces con procedimientos contrapuntísticos que el estudiante debería considerar para el entendimiento musical.</p>

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>www.god-ear.com.</p> <p>The online, free ear trining on the net</p>				<p>En el apartado de los intervalos diatónicos, el sitio <i>web</i> relaciona sólo los correspondientes a la escala mayor (unísono, segunda mayor, tercera mayor, cuarta justa, quinta justa, sexta mayor, séptima mayor y octava), excluyendo la escala menor y demás escalas;</p>	<p>Este sitio <i>web</i> es una herramienta de fácil acceso e intuitiva para los usuarios. Está dedicado casi en su totalidad a que el usuario practique escalas, acordes e intervalos musicales por fuera de un contexto funcional o estructural. Si bien estos elementos son importantes en el proceso del aprendizaje de la audición musical, es indispensable que, en la práctica, todos estos elementos estén incluidos en un</p>

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>www.god-ear.com.</p> <p>The online, free ear trining on the net</p>				<p>esto lleva al empleo limitado del término diatónico.</p> <p>En el apartado de acordes con inversión, la pagina <i>web</i> no muestra las inversiones de los acordes como opción de respuesta, las opciones sólo son los acordes en estado fundamental. Esta sección carece de practicidad ya que, si se trata de que el usuario practique acordes con inversiones,</p>	<p>contexto tonal en donde se entienda la función estructural de cada actor, sea éste un sonido o un acorde.</p> <p>El sitio web carece totalmente de soportes teóricos que complementen la práctica del dictado musical para que ésta sea integral y contextualizada.</p>

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>www.god-ear.com.</p> <p>The online, free ear trining on the net</p>				<p>entonces deberían estar las inversiones como opción de respuesta. En el apartado de identificación de grados diatónicos, muestra las opciones de respuesta relacionadas sólo con do mayor, independiente de la tonalidad del ejercicio. Desde el punto de vista práctico, no es procedente ya que todas las tonalidades deben</p>	

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>Ricci Adams' musictheory.net</p>				<p>ser aprendidas con la misma facilidad con que se piensa en do mayor.</p> <p>El sitio <i>web</i> se caracteriza porque su aspecto visual es innovador y porque la metodología empleada (ejemplos interactivos que incluyen gráfico explicativo y audio) para exponer los conceptos, permite</p>	<p>Este sitio, a pesar de que es innovador y práctico en el apartado de lecciones teóricas, no es la excepción de los sitios web que se reducen a la práctica de escalas, acordes e intervalos musicales por fuera de un contexto funcional o estructural. Es de resaltar que es un sitio que está a la vanguardia tecnológica en cuanto a que ofrece la posibilidad de ser instalado como aplicación en dispositivos</p>

Texto	Armonía	Contrapunto	Micromorfología	Aspectos de la practicidad del libro (gradualidad de dificultad, pertinencia de los temas)	Observaciones generales
<p>Ricci Adams' musictheory.net</p>				<p>el fácil entendimiento de los temas.</p> <p>A pesar de que el espacio <i>web</i> tiene un soporte teórico considerable, los temas que allí se tratan no se ven reflejados en los ejercicios de dictado.</p>	<p>móviles, permitiendo a los usuarios acceder a la práctica del dictado musical en cualquier momento y lugar.</p>

3. DESCRIPCIÓN Y PROPUESTA DE MÉTODO PARA EL DICTADO MUSICAL

Este método que aquí se propone tiene un total de 330 dictados que, gradual y acumulativamente, van aumentando el nivel de dificultad de acuerdo con la aparición de nuevos temas. Son dos textos sincronizados: el uno, el empleado por el profesor y el otro, por el estudiante. El número total de capítulos en los dos textos es de siete y están rotulados por números romanos; cada capítulo ha sido diseñado para ser trabajado en, aproximadamente, un semestre académico. Los tres primeros capítulos son ejercicios en una voz, los capítulos IV y V en dos voces y los capítulos VI y VII en cuatro voces.

En el texto del profesor, cada capítulo está dividido en un número determinado de ejercicios y clasificados por números arábigos; cada ejercicio es equivalente a un subcapítulo que contiene un nuevo tema. En cada clase, debe hacerse un subcapítulo. El texto del profesor es utilizado en las clases para enseñar cada tema que el estudiante desarrollará en su texto. El texto del estudiante contiene, por cada subcapítulo desarrollado en la clase con el profesor, un número mayor de dictados que están clasificados por el número arábigo correspondiente al subcapítulo en el texto del profesor, más una letra que aumenta progresivamente de acuerdo con el número de ejercicios que haya.

Los primeros tres capítulos del texto de los estudiantes contienen, por cada subcapítulo en el texto del profesor, cuatro ejercicios para hacer individualmente; los capítulos IV y V en el texto de los estudiantes, contienen, por cada subcapítulo en el texto del profesor, tres ejercicios para hacer individualmente; y los capítulos VI y VII en el texto de los estudiantes, contienen, por cada subcapítulo en el texto del profesor, dos ejercicios para hacer individualmente. En el texto de los estudiantes, por cada subcapítulo, hay pautas teóricas. Anexo al texto de los

estudiantes, hay un CD que contiene en audio los ejercicios que se deben desarrollar. El texto del estudiante contiene pentagramas en blanco con el fin de que el estudiante, por medio del audio, pueda desarrollar los ejercicios propuestos.

La descripción detallada por capítulos y subcapítulos es la siguiente:

Capítulo I: Dictados rítmico-melódicos en una voz.

Los temas, en orden de aparición por subcapítulos, son los siguientes (cada subcapítulo puede contener material de los subcapítulos anteriores; por lo tanto, sólo se mencionará el tema nuevo en orden de aparición):

1. Melodías en tonalidad mayor basadas en las notas de la tríada de tónica (I).
2. Melodías en tonalidad mayor basadas en las notas de la tríada de dominante (V).
3. Melodías en tonalidad mayor basadas en las notas de la tríada de dominante con séptima menor (V_7).
4. Melodías en tonalidad mayor basadas en las notas de la tríada de subdominante (IV) como acorde de paso o transición entre un tónico y un dominante o, como expansión de un tónico.
5. Melodías en tonalidad mayor que incluyen notas de paso.
6. Melodías en tonalidad menor basadas en las notas de la tríada de tónica (i).
7. Melodías en tonalidad menor basadas en la tríada de dominante (V).
8. Melodías en tonalidad menor basadas en la tríada de dominante con séptima menor (V_7).
9. Melodías en tonalidad menor basadas en las notas de la tríada de subdominante (iv) como acorde de paso o transición entre un tónico y un dominante o, como expansión de un tónico.
10. Melodías en tonalidad menor que incluyen notas de paso.
11. Melodías en tonalidad mayor y menor que incluyen notas bordantes superiores.

12.12 .Melodías en tonalidad mayor y menor que incluyen notas bordantes inferiores.

13. Melodías en tonalidad mayor y menor que incluyen notas bordantes inferiores y superiores.

Capítulo II: Dictados rítmico-melódicos en una voz.

1. Melodías en tonalidad menor que incluyen la subdominante mayor (IV) como acorde de paso o expansión entre dos dominantes (V).
2. Melodías en tonalidad mayor que incluyen la subdominante secundaria (ii) como sustituta de la subdominante principal (IV).
3. Melodías en tonalidad menor que incluyen la subdominante secundaria (ii°) como sustituta de la subdominante principal (iv).
4. Melodías en tonalidad mayor que incluyen el IV y el ii respectivamente como expansión de la subdominante.
5. Melodías en tonalidad menor que incluyen el iv y el ii° respectivamente, como expansión de la subdominante.
6. Melodías en tonalidad mayor que incluyen las notas del acorde de vii° como expansión de dos tónicos (I).
7. Melodías en tonalidad menor que incluyen las notas del acorde de vii|° como expansión de dos tónicos (i).
8. Melodías en tonalidad mayor que incluyen la tónica secundaria (vi) como sustituta de la tónica principal (I).
9. Melodías en tonalidad menor que incluyen la tónica secundaria (bVI) como sustituta de la tónica principal (i).
10. Melodías en tonalidad mayor y menor que incluyen implícitamente los acordes de tónica en segunda inversión ($I_{6/4}$, $i_{6/4}$) como apoyantes dobles de la dominante (V).
11. Melodías que incluyen notas cambiadas.
12. Melodías que incluyen notas escapadas.

Capítulo III: Dictados rítmico-melódicos en una voz.

1. Melodías en tonalidad mayor que incluyen vi como sustituto de I.
2. Melodías en tonalidad menor que incluyen bVI como sustituto de i.
3. Melodías en tonalidad mayor que incluyen iii como expansión de I.
4. Melodías en tonalidad menor que incluyen bIII como expansión de i.
5. Melodías en tonalidad menor que incluyen bVII como dominante aplicada de bIII.
6. Melodías en tonalidad menor que incluyen modulación a bIII.
7. Melodías que incluyen notas apoyantes.
8. Melodías que incluyen notas cromáticas de paso.
9. Melodías que incluyen notas bordantes cromáticas.
10. Melodías que incluyen notas cambiadas cromáticas.
11. Melodías que incluyen notas apoyantes cromáticas.

Capítulo IV: Dictados rítmico-melódicos en dos voces.

1. Ejercicios que incluyen: cadencia rota (V-vi o V-bVI), cadencia plagal (IV-I o iv-i) y semicadencia (final de frase sobre V).
2. Ejercicios en tonalidad menor que incluyen la cadencia frigia en la voz superior.
3. Ejercicios en tonalidad menor que incluyen la cadencia frigia en la voz inferior.
4. Ejercicios en tonalidad mayor que incluyen V₇ de V.
5. Ejercicios en tonalidad menor que incluyen V₇ de V.
6. Ejercicios en tonalidad mayor que incluyen V₇ de IV.
7. Ejercicios en tonalidad menor que incluyen V₇ de iv.
8. Ejercicios en tonalidad mayor que incluyen V₇ de vi.
9. Ejercicios en tonalidad menor que incluyen V₇ de bVI.
10. Ejercicios en tonalidad mayor que incluyen V₇ de ii.
11. Ejercicios en tonalidad menor que incluyen V₇ de bVII.

12. Ejercicios en tonalidad mayor que incluyen V_7 de iii.

Capítulo V: Dictados rítmico-melódicos en dos voces.

1. Ejercicios en tonalidad menor que incluyen bII_6 (Napolitano, mixtura modal).
2. Ejercicios en tonalidad mayor que incluyen modulación al paralelo menor.
3. Ejercicios en tonalidad mayor que incluyen ii° (mixtura tonal).
4. Ejercicios en tonalidad mayor que incluyen iv (mixtura tonal).
5. Ejercicios en tonalidad mayor que incluyen bVI (mixtura tonal).
6. Ejercicios en tonalidad mayor que incluyen $bIII$ (mixtura tonal).
7. Ejercicios en tonalidad mayor que incluyen $bVII$.
8. Ejercicios en tonalidad mayor que incluyen i (mixtura tonal).
9. Ejercicios que incluyen acordes de mixtura que se convierten en acordes diatónicos de una nueva tonalidad (acorde común por mixtura).

Capítulo VI: Dictados armónicos en cuatro voces.

1. Ejercicios que incluyen enlaces de acordes diatónicos.
2. Ejercicios que incluyen enlaces de acordes diatónicos con séptima.
3. Ejercicios que incluyen dominantes aplicadas a todos los acordes diatónicos .
4. Ejercicios que incluyen mixtura tonal.
5. Ejercicios que incluyen retardo 4-3.
6. Ejercicios que incluyen retardo 6-5.
7. Ejercicios que incluyen retardo 7-6.
8. Ejercicios que incluyen retardo 7-8.
9. Ejercicios que incluyen fabordón.
10. Ejercicios que incluyen acordes de cuarta-sexta como expansores.

Capítulo VII: Dictados armónicos en cuatro voces.

1. Ejercicios que incluyen acordes de dominante con novena.

2. Ejercicios que incluyen acordes con novena sin función dominante.
3. Ejercicios que incluyen acordes de dominante con oncenava aumentada o treceava.
4. Ejercicios que incluyen secuencias convergentes (secuencias que no se alejan del eje tonal).
5. Ejercicios que incluyen secuencias divergentes (secuencias que se alejan del eje tonal).
6. Ejercicios que incluyen el bII_6 (Napolitano).
7. Ejercicios que incluyen el $\#\text{ii}^\circ_7$.
8. Ejercicios que incluyen el vii°_7 como acorde común.
9. Ejercicios que incluyen el V con quinta aumentada.
10. Ejercicios que incluyen el $\text{vii}^\circ_{6,\text{b}3}$ (*italiano*) como dominante de la dominante.
11. Ejercicios que incluyen el $\text{V}_{4/3,\text{b}5}$ (*francés*) como dominante de la dominante)
12. Ejercicios que incluyen el $\text{vii}^\circ_{6/5,\text{b}3}$ (*alemán*) como dominante de la dominante.

CONCLUSIONES

Posteriormente al estudio y comparación, en forma crítica, de diversos e importantes textos del dictado musical tonal, se obtuvieron resultados asertivos y correctivos que permitieron la creación de un nuevo método práctico teórico y sistemático. Para llevar a cabo este proceso, se realizó un estudio detallado, basado en las siguientes observaciones:

- Una vez analizado el orden de contenidos de los diversos métodos de dictado musical, se evidenció que tales diversos órdenes no son metodológicos y sistemáticos en varios de los textos revisados; la gradualidad de los contenidos está catalogada por adjetivos que los clasifican como fáciles o difíciles, sin tener en cuenta el componente teórico. En una menor proporción, se encontraron textos en donde la presentación de los contenidos está en correlación con el componente teórico.
- Se observó que, en algunos casos, la ortografía musical de la notación, según los fundamentos planteados en el marco teórico, no es la adecuada.
- De los libros y recursos *online* analizados, tres de ellos (A new approach to ear training, Listen and Sing, teoria.com) se destacan por contener explicaciones o guías teóricas que orientan al estudiante con respecto a los contenidos; los demás textos estudiados carecen de explicaciones teóricas o contienen explicaciones de poco o ningún rigor en cuanto a la fundamentación teórica.
- Se encontraron algunas contradicciones en cuanto al tratamiento armónico o contrapuntístico (tratamiento de tritonos, notas sensibles, cromatismos, progresiones armónicas, de acordes cromáticos etc.). Sin embargo, la construcción general de los ejercicios en los textos revisados, corresponde en buena medida, con la teoría general de la música tonal, aunque hay

aspectos varios mejorables que se han tenido en cuenta en presente trabajo.

- Mediante el compendio generado por el marco teórico y la descripción y análisis de los métodos de dictado musical, se recolectó una serie de valiosos resultados para establecer un orden sistemático y sintetizar los aspectos positivos y correctivos en una nueva propuesta de método de dictado musical.

BIBLIOGRAFÍA

- ABROMONT, Claude y Eugene De MONTELEMBERT, *Teoría de la música*, Méjico, Fondo de cultura económica, 2005.
- ADAMS, Ricci, *Ricci Adams' musictheory.net*, en [http:// www.musictheory.net](http://www.musictheory.net), consultado en diciembre de 2011.
- ALDWELL, Edward and Carl SCHACHTER, *Harmony and Voice Leading*, 2nd Edition, Philadelphia, Harcourt Brace Jovanovich, College Publishers, Fort Worth, 1988.
- BAS, Julio, *Tratado de la forma*, Buenos aires, Ricordi americana S.A.E.C, Buenos Aires musical, 1972.
- BELKIN, Alan, *Tratado de contrapunto*, en <http://www.musique.umontreal.ca/personnel/belkin/bk.C/index.html>, consultado el 8 de mayo de 2010.
- BENJUMEA, Luis H, ANGEL, Jairo y NICHOLLS, Horacio. *Entrenamiento auditivo*. Medellín, Sociedad “La partitura”, 1999.
- DAMSCHRODER, David, *Listen and sing*, Lesson in ear-training and sight-singing. New York, Schirmer books, 1995.
- DANDELOT, Georges, *Cent dictées musicales a deux voix*, Paris Éditions Henry Lemoine & C^{ie}, 1930.
- DELAUNAY, René, *Traité de dictées musicales*, Paris, Alphonse Leduc Editions Musicales, 1942.
- FORNER, Johannes y Jurgen WILBRANDT, *Contrapunto creativo*, Barcelona, Idea Books, 2003.

- FORTE, Allen, *Introducción al análisis schenkeriano*, Barcelona, Ideabooks, 2003.
- GRANDJANY, Lucien, *500 dictées graduées*, Paris - Bruxelles, Éditions Henry Lemoine & C^{ie}, 1892.
- GRUPO DE INVESTIGACIÓN DE ESTUDIOS MUSICALES LÍNEA DE GRAMAMUSICOLOGÍA. “*Acordes cromáticos unitónicos: una visión teórica más general y comprehensiva*”. Director: Gustavo Yepes. Universidad EAFIT, Escuela de Ciencias y Humanidades. Departamento de Música, 2009.
- GRUPO DE INVESTIGACIÓN DE ESTUDIOS MUSICALES LÍNEA DE GRAMAMUSICOLOGÍA, “*Revisión crítica del análisis de la figuración melódica (una nueva metodología de análisis melódico microformal)*”, Director: Gustavo Yepes, Universidad EAFIT, Escuela de Ciencias y Humanidades, Departamento de Música, 2008.
- GUZMÁN, Alberto, *Manual para el estudio del contrapunto tonal*, Cali, Programa editorial Universidad del Valle, 2003.
- KENNAN, Kent, *Counterpoint*, New Jersey, Prentice – Hall, INC. 2d edition, 1972.
- KOPP, David, *Chromatic transformations in nineteenth – Century Music*, Cambridge University Press, 2002.
- KOSTKA, Stefan and DOROTHY Payne, *Tonal Harmony*, New York, McGraw-Hill, Fith edition, 2004.
- KRAFT, Leo, *A new approach to ear training*, second edition, New York, Norton & Company, 1999.
- KÜHN, Clemens, *Tratado de la forma música*, Barcelona, Editorial Labor S.A., 1994.

- LIEBERMAN, Maurice, *Ear training and sight singing*, New York, Norton & Company, 1959.
- M. GREEN, Douglas, *Form in tonal music*, Holt, Rinehart and Winston, Second edition.1965.
- MISAS, Maria y ROJAS Darío, *Ritmo: ejercicios y dictados del profesor y del estudiante*, segunda edición, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2005.
- MITCHELL, William J, *Elementary Harmony*, Barcelona, Prentice-Hall Inc, New Jersey, 1965.
- PETIT, Simone, *Cours Complet De Dictées Musicales*, Paris, Alphonse Leduc Editions, 1939.
- PHILIBA, Nicole, *60 Dictées musicales a 1 voix*, Paris, Gérard Billaudot Editeur, 1974.
- PISTON, Walter, *Armonía*, España, Edit, Span Press – Universitaria,1998.
- PISTON, Walter, *Contrapunto*, IdeaBooks, 2001.
- RIEMANN, Hugo, *Teoría general de la música*. Barcelona, Idea Books, 2005.
- RODRIGUÉZ, José, *Teoría Espacio dedicado a la teoría musical*, <https://www.teoria.com/indice.php>, consultado en diciembre de 2011.
- SCHOEBERI, Martin. *Good-ear.com*. The online, free ear training on the net, <http://www.good-ear.com>, consultado en diciembre de 2011.
- SCHOENBERG, Arnold, *Ejercicios preliminares de contrapunto*, Idea Books, 2002.
- TOCH, Ernst, *La melodía*, Ideabooks, España. Edición en lengua castellana. 2004.

- ULEHLA, Ludmila, *Contemporary harmony; romanticism through the twelve-tone row*, 3d Edition, Advance music, 1994.
- VIBERT, Pierre, *100 dictées d'accords progressives a quatre parties*, Paris, Henry Lemoine & C^{ie}, 1963.
- YEPES, Gustavo, *Cuatro Teoremas sobre la música tonal*, Cuadernos de investigación Universidad EAFIT, Medellín, 2011.
- YEPES, Gustavo. *Manual de Armonía una visión de lo esencial*. Inédito. Medellín, 2005.
- ZAMACOIS, Joaquín, *Curso de formas musicales*, Barcelona, Editorial Labor S.A., 1990.
- ZAMACOIS, Joaquín, *Armonía tomo I y II*, Barcelona, Segunda edición, Idea books, 2002.