

# EL ENTRENAMIENTO AUDITIVO PARA EL APRENDIZAJE SIGNIFICATIVO DE LA LECTURA Y ESCRITURA MUSICAL

EAR TRAINING FOR THE MEANINGFUL LEARNING OF THE READING AND WRITING MUSIC

\*Eduardo Salazar

[edutillero@hotmail.com](mailto:edutillero@hotmail.com)

Facultad de Ciencias de la Educación

**Universidad de Carabobo**

Estado Carabobo, Venezuela

## ARTÍCULO

---

\* Profesor Asistente, Ordinario de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo, adscrito al Departamento de Arte y Tecnología Educativa. Licenciado en Educación Mención Música, (2000). Magíster en Desarrollo Curricular (2005), actualmente cursa el Doctorado en Educación en la Face U.C. Docente de Escuelas de Arte en la Escuela de Música "Pedro Elías Gutiérrez" en la cátedra de Teoría de la música y Práctica Coral.

---

**Recibido:** 11 de Julio de 2015

**Aprobado:** 19 de Marzo de 2016

### Resumen

El presente artículo describe una serie de enunciados teóricos, enmarcados dentro del campo del entrenamiento auditivo, como base y punto de partida para la construcción de una asimilación significativa de la lectura y escritura musicales. Se realiza una descripción del objeto de estudio desde una revisión histórica de lo que se entiende por la disciplina y el entrenamiento auditivo, desde las perspectivas de la escuela tradicional Italiana y Francesa, pasando por teorías de métodos de enseñanza en la lectura y escritura en el campo de la ejercitación auditiva más recientes e iniciados en Alemania y los países nórdicos, así como nociones básicas de teoría musical y fundamentos de educación, en donde se ponen en relieve la enseñanza, la sensibilización auditiva del sujeto que aprende y la necesidad de dirigir la instrucción con actividades musicales específicas de ejecución. Desde el punto de vista metodológico la investigación se define como descriptiva, enmarcada en un diseño documental.

**Palabras clave:** Entrenamiento auditivo, aprendizaje significativo de la lectura y escritura musical.

## Abstract

This article describes a series of theoretical statements, framed within the field of auditory training as the basis and starting point for building a meaningful learning of reading and writing music. A description of the object of study is done from a historical review of what is meant by the discipline of Music Theory, Music Language and Ear Training, from the perspective of Traditional School Italian and French, through theories of teaching methods reading and writing music and in the field of more recent and started in Germany and the Nordic countries auditory training and basic knowledge of music theory fundamentals of music education, where they underscore the significant musical learning, hearing awareness the learner and the need to direct learning of reading and writing with specific musical enforcement activities. From the methodological point of view the research is defined as descriptive, part of a documentary desing.

**Keywords:** Ear training, meaningful learning of the reading and writing music.

## Introducción

La enseñanza de la lectura y escritura musical en Venezuela ha estado bajo la tutela de instituciones como los Conservatorios y Escuelas de Música, así como recientemente de cierto número de facultades y escuelas a nivel universitario, que se han encargado en cierta forma de “conservar” y de transmitir un cuerpo teórico de conocimientos musicales, en muchos casos de una manera memorística, repetitiva y sin emplear frecuentemente métodos o sistemas de enseñanza que permitan de alguna manera sensibilizar y entrenar el oído del aprendiz con el fin de allanar el camino a la lectura y escritura.

Reconociendo, en todo caso, que un buen uso de ejercicios memorísticos ayudan a la adquisición de competencias en el lenguaje, es necesario identificar que la concepción de educación en el campo de la música debe trascender tal dinámica, es así como observamos en los contenidos de un curso de lectura y escritura el cómo en gran medida el mayor peso de la adquisición de las destrezas las sostiene una relación de lecciones de teoría y solfeo cuya ejecución bajo ciertos parámetros de exigencia, certificaría el aprendizaje y la promoción del curso.

De esta manera, Los conservatorios y Escuelas de Música en nuestro país han tenido tradicionalmente la labor de transmitir, de conservar los esquemas, patrones estéticos y cultura

europaea, dejándose en un apartado muy pequeño o inexistente la estimulación, y entrenamiento del oído.

En la presente investigación se plantea el diseño de un enfoque metodológico de la enseñanza dentro de la música empleando como herramienta fundamental el entrenamiento auditivo, como paso previo a cualquier intento de intelectualización y de lectura y escritura, se realizará una visión general de las concepciones históricas y por distintos países del mundo de lo que se concibe como lenguaje, teoría y solfeo y entrenamiento auditivo, para posteriormente, describir una serie de fundamentos y modelos de enseñanza, con el fin de obtener la visión metodológica en estudio, atendiendo así mismo, otros ejes como el entrenamiento auditivo y vocal como herramientas indispensables en el complejo proceso de aprendizaje de la lectura y escritura musicales, planteándose una Investigación Descriptiva con diseño documental. Finalmente, se propone hacer un análisis de los resultados obtenidos e indicar estrategias en la enseñanza enmarcadas desde los fundamentos de la presente investigación.

Al revisar en la literatura especializada conceptos relacionados a la palabra solfeo, encontramos que significa la acción de ejecutar una serie de ejercicios, lecciones empleando vocalizaciones con las sílabas guidonianas, también conocidas como sílabas de solmización o bien dichas vocalizaciones que pueden ser ejecutadas con una determinada vocal, en segundo lugar se describe un concepto más completo en donde dicha palabra está relacionada a la palabra teoría, considerándose una disciplina básica en la formación de todo músico y que contempla el desarrollo de competencias como la educación del oído, el sentido rítmico, la coordinación de movimientos, la adquisición y desarrollo de destrezas básicas de la lectura tanto vocal como instrumental y todos los aspectos teóricos relacionados a la asignatura. (Valenzuela, 1999).

Danhauser (s/f) describe el solfeo como la base fundamental de toda instrucción musical seria y que consta de dos partes la primera la parte práctica en donde se ejecuta la acción de pronunciar cantando el nombre de las notas, mientras la parte teórica tiene como objeto el “explicar todo lo que se relaciona con los signos que se emplean para escribir la música y las leyes que los rigen tanto con relación a los sonidos como a las duraciones de los mismos” (p. 1). En ese mismo orden de ideas, se describe que el solfeo es el fundamento para todas las ramas del arte musical, y etimológicamente proviene de los signos sol y fa, de la misma manera que la

antigua solmización se deriva de las notas sol y mi. Para el autor, este término, es el arte de medir bien y entonar, dando el nombre propio a cada signo musical. (Eslava, 2009).

En otro apartado, al revisar el término entrenamiento auditivo, se observa que es la traducción del término alemán “Gehörbildung” y de la expresión inglesa “Ear Trainig” en donde la palabra entrenamiento señala la acción o efecto de entrenarse o entrenar, mientras la palabra auditivo se refiere a la audición por lo cual el entrenamiento auditivo involucra toda acción o consideración dirigida al entrenamiento del oído, entendiéndose en todo momento que se comenta sobre el oído musical. Se puede observar entonces una primera tendencia en referencia al solfeo en donde bien se puede observar como la mera realización de vocalizaciones y entonación de lecciones de solfeo, a otra mucho más completa que involucra la educación del oído y demás aspectos que favorecen la lectura y escritura musicales, mientras en otro apartado observamos el término entrenamiento auditivo, como el desarrollo de todos los aspectos del oído.

Desde la invención del sistema de notación musical ideado por Guido de Arezzo, hasta nuestros días, se han desarrollado lo que el autor considera dos corrientes en el estudio de la lectura y escritura musical , partiendo de la necesidad de que el aprendizaje del Lenguaje Musical es una herramienta básica para el desarrollo de cualquier músico profesional.

Romero (2008) describe en primer lugar el enfoque tradicional que se observa en el aprendizaje del lectura y escritura como un corpus teórico heredado en contraposición a un segundo enfoque que aborda el estudio de la misma como objeto científico, observándose diferencias notorias , en primer lugar se puede evidenciar por medio del análisis de métodos aún usados en nuestro país como el solfeo de los solfeos de Lemoine y Carulli, Hilarión Eslava, entre otros, que se presentan en el primer enfoque un compendio de contenidos implícitos en el solfeo en una relación de lecciones programadas con ese fin , además de (en el caso de algunos métodos) nociones teóricas relacionadas al objeto del presente estudio, aunque en la mayoría de los casos no existen explicaciones del cómo y porque se ordenan los contenidos y no se dan en la mayoría de los casos mayores consideraciones metodológicas.

A juicio del autor, esta concepción no engloba la integralidad del estudio de la lectura y escritura ya que se reduce el aprendizaje al de teoría y solfeo, preocupación por entonar lecciones y los aspectos teóricos, sin embargo, la sensibilización del sujeto que aprende no se destaca, así

como la concepción del entrenamiento auditivo, herramientas básicas que deben desarrollarse como paso previo a cualquier intento de intelectualización de los elementos que conforman la escritura y lectura musical. (De Gainza 1993).

Dentro de esta concepción, Edlund (1974) parte de un método de sensibilización y entrenamiento auditivo, en el cual se realiza un estudio de intervalos agrupados en células y acordes diseñados para anular el sentido tonal, así mismo expone una secuencia para estudiar música tonal comenzando con ejercicios de melodías, ejercicios rítmicos, ejercicios con bajo cifrado, para terminar con ejercicios de armonía al teclado, durante el proceso el autor trabaja en el entrenamiento y la lectura tanto tonal como atonal.

En este orden de ideas, Mackamul (1982) desarrolla una propuesta metodológica concebida mas como una guía para el docente y no como un texto de estudio para los alumnos organizando el material para el entrenamiento en cuatro partes, distribuidas en cinco niveles de dificultad creciente: Ritmo, intervalos, modo mayor y modo menor, el autor orienta el estudio de la música tonal empezando con el estudio de la escala diatónica para concluir con trozos de obras musicales que presentan modulaciones lejanas, así mismo, es enfático en la audición y práctica de la música tonal a partir de la asimilación de las funciones tonales melódicas y armónicas sin darle al uso de los intervalos un papel principal en la resolución de ejercicios tonales, estos a su vez son estudiados dentro de un contexto atonal.

Los métodos de trabajo en el entrenamiento auditivo propuestos por Edlund y Malkamund, son de importancia capital por cuanto brindan información detallada para el desarrollo del oído musical tanto en el ámbito de la música tonal como atonal y resaltan la importancia de emprender la formación auditiva de manera paulatina y cuidadosa dándole a las diversas habilidades a obtener, el tiempo necesario para ser desarrolladas.

En el aprendizaje de un idioma el individuo recibe estímulos externos que le permiten interactuar, comunicarse e influir en el medio, y sólo después de un período de asimilación de destrezas básicas el sujeto comenzará a “leer” y a escribir los códigos de éste lenguaje, Así mismo ocurre en el aprendizaje del lenguaje musical, por lo tanto el paso previo es el de la escucha y la articulación vocal. (Sánchez 2001). En el estudio del lenguaje musical al igual que en el proceso de asimilación de un idioma se requiere de un constante entrenamiento en donde

los signos propios del “lenguaje” se van ejercitando e incorporando tras un entrenamiento constante. La premisa, el que toca y/o canta escucha es ineludible, así como un niño comienza a hablar antes de leer, de la misma forma la lectura y escritura musical sólo es posible cuando bajo un plan riguroso y guiado del estudio de las diversas estructuras musicales, la lectura musical comienza a tomar forma.

Además del principio de entrenamiento auditivo, previo a cualquier intento de intelectualización y lectura musical, otro de los ejes principales que orientan éste pequeño ensayo, es la noción de técnica vocal como experticia necesaria que debe poseer el instructor, el cual debe tener experiencia en el manejo de las voces así como un conocimiento profundo de la voz humana y clasificación de las voces y tipos de agrupaciones vocales; Voces Oscuras: Tenor, Barítono y Bajo, Voces Claras: Soprano Mezzosoprano y Contralto y las Voces Blancas: 1era, 2da y 3era voz, así como sus respectivos registros por cuanto es necesario saber sobre la naturaleza de la voz humana como el primer instrumento que posee el ser humano para expresarse.

El canto es el paso previo a cualquier plan de entrenamiento auditivo que persigue preparar, sensibilizar al alumno en el aprendizaje de la lectoescritura musical, en este sentido el canto debe destinarse a la entonación de escalas, claro está, debe en todo momento observarse la tipología vocal del aprendiz, con el fin de que en el canto de escalas mayores y menores y arpeggios no se realice un trabajo fuera del rango de su voz, seguido a la práctica de dichas estructuras musicales, se pasará al estudio de los intervalos simples con y sin preparación y en todas las escalas incorporándolas gradualmente según el orden de los sostenidos y bemoles, así mismo el entrenamiento de los intervalos desde un contexto atonal se trabajará de tal forma que el aprendiz pueda leer música tanto tonal como fuera de la tonalidad. (Edlund, 1974).

Es importante aclarar que en éstos métodos se emplea con frecuencia el recurso del solfeo relativo o “do Móvil”, que consiste en asignar a las distintas tonalidades por el modo mayor la tónica do y a las menores la tónica la, moviendo de éste modo para las distintas tonalidades el do y el la. A juicio del autor de este papel de trabajo, para la realidad venezolana, fuertemente influida por la tradición musical francesa e italiana, resultaría contraproducente recurrir reiteradamente a este recurso, puesto que, como lo describe (Valenzuela, 1999), representaría el explicar a un niño que el color azul ahora no es azul sino rojo, dándose por tanto una notable

confusión al estudiante que tiene una clara referencia de una altura de nota asociada a un nombre de nota, se opta por tanto, en hacer énfasis en el solfeo con tónica fija, y al abordar el estudio de tonalidades con distintas alteraciones recurrir a “tararear” la escala sin nombres de nota “imitando” la estructura de la escala de do ó la (según sea el caso de la escala menor o mayor) de manera que el estudiante internalice que es “la misma escala” (misma estructura en tonos y semitonos), sólo que en alturas diferentes, posteriormente se procederá a cantar escala y arpeggio, con las notas reales de la escala en estudio.

Tradicionalmente en los conservatorios y escuelas de música en Venezuela, el estudio del lenguaje musical tiene como eje central el estudio de la escala diatónica, durante un primer y hasta un segundo curso anual, lapso en el que se aborda el estudio de la misma desde la tonalidad de do mayor. (Salazar, 2014). Asimismo, el estudio de los intervalos con y sin preparación se realiza exclusivamente sobre la base de la escala diatónica de do mayor. Lógicamente esto representa un gran escollo a la hora de leer en otras tonalidades, por cuanto el aprendiz no percibe las alteraciones propias de cada escala como una parte integral en la estructura de la misma.

En este apartado se plantea realizar el entrenamiento a nivel de intervalos simples, en todas las escalas por el orden de los sostenidos y bemoles, obedeciendo obviamente a una incorporación paulatina de las alteraciones y escalas por ambos ordenes, el aprendiz debe ser capaz como paso previo a cualquier intento de ejecución de solfeo, de entonar las escalas mayores y menores (en sus tres formas éstas últimas), así como los respectivos arpeggios, todo esto acompañado de la ejercitación de los intervalos con y sin preparación en dichas tonalidades. Así mismo debe existir un plan de ejecución de ejercicios en contextos atonales para crear en el sujeto la capacidad de leer diversas partituras tanto de autores clásicos como contemporáneos.

Es importante destacar nuevamente que el docente facilitador que guíe el entrenamiento del lenguaje musical debe tener experticia en el canto, esta competencia representa una herramienta vital en el aprendizaje del lenguaje musical, el cantar y escuchar forman un círculo continuo que prepara el terreno para el aprendizaje de la lectoescritura musical, así mismo, durante el entrenamiento y abordaje de contenidos teóricos el aprendizaje musical debe desarrollarse a través de actividades específicas como el montaje de cánones, piezas polifónicas con un nivel de dificultad creciente, con el fin de que el aprendizaje sea significativo y no muera

en una estéril memorización de contenidos sin aplicabilidad alguna. (Sánchez, 2001). La experticia por parte del facilitador en el área del canto es indispensable pues en el aprendizaje de la lectoescritura musical tanto en adultos como en niños, puesto que las lecciones partes de obras polifónicas y demás actividades de entrenamiento vocal deben adecuarse a la tesitura de los participantes, en tal sentido la llamada relación de lecciones debe adecuarse a la tipología vocal del participante.

Otro eje fundamental de esta propuesta pedagógica está relacionada con la Educación en el área de estudio desde una perspectiva del aprendizaje significativo, en donde el aprendiz puede apelar a estrategias muy utilizadas en el entrenamiento como la repetición, memorización, pero, tomando en cuenta el porqué y para que se entrena. En este sentido, Rusinek (2004) señala:

La búsqueda del equilibrio entre lo didáctico y lo artístico ha de ser primordial en Educación Musical. La música es, en su más alta manifestación, creación artística: no solo es una forma de expresión y un medio de comunicación sino también un medio de conocimiento y, como todo conocimiento, ofrece una imagen del mundo que experimenta una evolución continua, motivada por el desarrollo científico-cultural y los propios cambios de la sociedad. Por eso, una enseñanza musical convergente, sinónimo de estudio, memorización y repetición sin reflexión, ya no es suficiente para solucionar los problemas actuales. El proceso de enseñanza-aprendizaje musical debe estar relacionado con otras actitudes y sentimientos, con el logro racional, imaginativo y espontáneo de otras respuestas que permitan una optimización de dicho proceso y potenciar la creatividad y la capacidad de crítica en el alumno, teniendo en cuenta las diferentes etapas evolutivas por las que atraviesa. (p. 1)

Dentro de éste orden de ideas, es necesario identificar las etapas correspondientes a la evolución del aprendizaje musical con el fin de construir una enseñanza musical si se quiere “ideal”, que contemple las necesidades y singularidades del individuo y dosifique el estudio de los contenidos y desarrollo de las competencias de acuerdo a la naturaleza del estudiante, su edad, capacidades e inquietudes.

En este sentido, el modelo de desarrollo de competencias musicales elaborado por Schuter-Dyson y Gabriel (1981), describe como entre los 3 y los 6 meses, los bebés empiezan a responder a los estímulos provocados por la música, abandonando la actitud relativamente pasiva

que hasta ese estadio se evidencia al mostrar interés en la búsqueda de la fuente de sonido. Posteriormente, los autores describen que el período más importante para el desarrollo de competencias relacionadas con el ritmo, la melodía y la armonía se encuentra entre los 6 y los 12 años, afirmación que llama poderosamente la atención y es de gran importancia puesto a que las escuelas de música trabajan mayormente con niños dentro de ese rango de edad.

En otra perspectiva de las etapas que se suceden en el aprendizaje musical se ilustra un modelo evolutivo sobre el desarrollo artístico musical que resulta innovador puesto que distingue cinco fases en el desarrollo musical: Sensorio-motriz, figurativa, esquemática, sistema de reglas y profesional, en íntima relación con cuatro aspectos de la expresión musical infantil: en primer lugar, el canto, pasando luego, por la realización de grafismos y la percepción melódica para, finalmente, llegar a la composición. (Hargreaves, 1989).

De este modo queda totalmente afirmado el criterio de que toda iniciativa de enseñanza y aprendizaje necesariamente debe respetar los sucesivos estadios de aprendizaje del individuo con el fin de ordenar los contenidos en función de las capacidades del estudiante; así mismo la visión de un sistema de enseñanza musical, desde el entrenamiento auditivo debe centrarse bajo los siguientes criterios: en primer lugar, centrada en el individuo que aprende, tomando en cuenta el estadio de desarrollo evolutivo por el cual transcurre, para de esta manera abordar la adquisición de competencias y adecuar las estrategias de aprendizaje. En segundo lugar, vivencial y empírica pasando primero por la ejecución, la práctica y luego por la teorización. En tercer lugar, que se convierta en un vehículo transmisor de conocimientos y experiencias más allá de lo musical con el fin de enriquecer la integralidad del ser que aprende, puesto que la música entraña un conocimiento en sí. (Salazar, 2014).

### **El entrenamiento auditivo y el lenguaje musical**

A mediados del siglo XIX surgen en el mundo occidental iniciativas cuya tendencia buscaba trascender la enseñanza de la música basada en la Teoría y Solfeo, dado que hasta entonces se anteponía la asimilación directa de los códigos del Lenguaje Musical sin atender las peculiaridades individuales de los estudiantes, la naturaleza primero intuitiva y empírica de la música, previa a cualquier intento de intelectualización de la misma.

En este sentido, se critica abiertamente la teorización musical sin atender en primer lugar la vivencia y práctica de la misma. (De Gainza, 2007). En otro apartado se describe una metodología de la enseñanza donde el cuerpo se convierte en vehículo del aprendizaje musical a través de la expresión rítmica, asimismo emplea el dibujo como herramienta de representación musical. Este sistema busca crear para el niño un ambiente de confianza, en el que la actividad de enseñanza se convierta en un momento placentero. (Burgos, 2007).

En otro orden de ideas, el modelo de Kodály presenta singularidades, ya que el autor fue un investigador del folklore de su país y uno de los componentes esenciales de su metódica es el repertorio de la música folklórica y popular húngara a través del canto, así mismo hace uso de la fononimia y la altura relativa de los sonidos. Para el pedagogo, el uso de la música popular y folklórica se introduce, puesto a que consideró que los niños de su país se identificaban plenamente con ella y las recordaban por la tradición oral de sus familiares. Este método evidencia una gran inclinación del componente melódico. (Matos, 1996).

Otro pionero en la enseñanza, como Orff, introduce los instrumentos de percusión en la escuela y asocia el lenguaje musical al ritmo; sin embargo, este modelo no desarrolla plenamente el aspecto melódico, ya que el abordaje de la lectura y entonación viene dado sobre todo por la escala pentatónica y el mismo va dirigido a niños menores de 6 años, destacándose el autor por su propuesta de banda rítmica, siendo la banda Orff una referencia en el desarrollo del oído rítmico en las etapas iniciales de la infancia. (Burgos, 2007)

Entre otras metodologías de la enseñanza, se encuentra el modelo poco conocido de Wards, donde se obtienen las competencias musicales a través del canto coral. Por tanto, hace énfasis en la entonación y la afinación como herramientas conductoras del aprendizaje, así mismo desarrolla el oído armónico puesto que la práctica coral, propicia de manera significativa este aspecto por medio de la polifonía vocal. En este método Wards divide los grupos de acuerdo al nivel de experticia vocal y entrenamiento del oído lo cual es criticado por muchos autores, sin embargo a juicio del autor de este papel de trabajo, la estrategia es efectiva por cuanto se atiende de una manera más específica las necesidades particulares de los grupos, es así como en algunas organizaciones corales, se diseñan coros a, b y c con el fin de ir desarrollando las habilidades y destrezas del coro b y c para que se llegue al desempeño deseado del grupo a. (De Gainza, 2007).

En otro apartado, Martenot consideraba que la educación musical era un área indispensable de la formación general del ser humano. El modelo en sí se fundamenta en el estudio de los materiales acústicos, la psicopedagogía y lo más importante, la observación directa del objeto de estudio: Los niños. Para iniciar el estudio del Lenguaje Musical, el autor sugiere una iniciación con actividades lúdicas, en donde se manejan por separado el ritmo, la melodía y la armonía, luego que se han adquirido una serie de competencias musicales básicas se inicia el estudio del solfeo el cual evidentemente se facilita por el desarrollo de habilidades y destrezas musicales previas. (Matos, 1996)

Al analizar los modelos bajo los cuales se aborda el aprendizaje del lenguaje musical, puede afirmarse que los mismos se enfocan en los elementos que lo conforman: ritmo, armonía y melodía, en algunos casos, los sistemas existentes desarrollan un aspecto en mayor grado que otros, mientras los demás tratan de incentivar a plenitud los tres, algunos se basan en el desarrollo evolutivo del niño y prácticamente no se hace referencia al adulto.

Es opinión particular del autor que un sistema de enseñanza que parte del entrenamiento auditivo propicia el aprendizaje del mismo; si persigue ser “ideal” y sobre todo esencial, debe desarrollar a plenitud todos los elementos constituyentes de la música a través de las herramientas que se citan a continuación: El canto coral e individual, preparación al lenguaje y el desarrollo pleno de la lectura y escritura, que es la gran “fisura” o situación a resolver que se presenta en la enseñanza, entendida desde el aprendizaje del lenguaje musical; todo esto claro está, sin descuidar la naturaleza del niño y adulto. En éste sentido ésta propuesta busca responder a las necesidades de formación tanto temprana como en el adulto.

El aprendizaje de las distintas competencias musicales debe partir de actividades prácticas bien definidas: Iniciando por la exploración de sonidos y combinaciones, audición y ejecución de esquemas rítmicos, cantar melodías dadas, ejecutar diferentes instrumentos, para posteriormente iniciar el trabajo formal de lectura y escritura. Este principio de iniciar el aprendizaje desde lo vivencial y del entrenamiento, previo a cualquier paso a la enseñanza de los conceptos y de la lectoescritura musical, promoverían un aprendizaje musical significativo y no memorístico, el aprender haciendo, es un principio que debe considerarse al abordar cualquier metodología de enseñanza musical. (Sánchez, 2001)

Al develar el concepto de aprendizaje significativo y tras revisar la literatura especializada se entiende que es aquel en el que el aprendiz, más allá de nombrar conceptos y teorías musicales es capaz de tocar, de cantar, de discriminar y de componer música. Por lo tanto la competencia de describir, enumerar y conceptualizar nociones musicales queda evidentemente más abajo en el nivel de importancia a la adquisición de destrezas motrices, cognitivas e interpretativas que permitan la ejecución de música en variadas facetas como el canto, la improvisación, la dirección, la práctica instrumental, entre otros. (Rusinek, 2004)

Diversos autores desarrollan y realizan observaciones importantes del cómo se genera el sentido del aprendizaje significativo, al advertir que no necesariamente el aprendizaje por descubrimiento produce aprendizaje, al no darse una inducción completa, mientras que un aprendizaje por recepción verbal no siempre será memorístico, siempre que se dé una deducción completa. Estas afirmaciones ponen de relieve un eje fundamental en el que independientemente de que sea por recepción o descubrimiento el aprendizaje puede ser significativo o por repetición. (Ausubel, Novak y Hanesian, 1978)

El aprendizaje resultará significativo siempre que el aprendiz relacione la nueva información con lo que ya sabe. Igualmente todo aprendizaje musical debe contemplar dentro de su aspiración final el ser Significativo, por lo cual todo sistema de enseñanza musical debe tomar en cuenta esa noción, con el fin de que el aprendiz sea capaz de discriminar de tocar y de cantar música, al menos en sus niveles iniciales. Lo que se define como el acto consciente de hacer música, cuando un Director puede anticipar el acorde que debe sonar durante un pasaje, cuando el cantante puede de manera consciente solfear a primera vista una pieza, entre otros actos que reflejan una internalización de las estructuras musicales por medio del entrenamiento auditivo, en éste sentido el autor describe el rol que debe asumir el entrenamiento auditivo como vehículo propiciador del aprendizaje, destacando que el objetivo del adiestramiento auditivo es capacitar al alumno para llevar a cabo una práctica docente y musical consciente desarrollando en el alumno la representación de la escritura, la audición y ejecución musicales, amalgamándolas en una estructura global constituida por la audición interna. (Malkamund, 1982)

Así mismo un aprendizaje relevante dentro del área en estudio pretende desarrollar en el aprendiz las competencias para que conscientemente pueda captar, retener y reproducir los sucesos; reconocer y nombrar los sonidos y sus relaciones contextuales por él escuchados, o sea,

definirlos. De igual manera realizar tareas específicas como el poder aprender a representar o traducir ejemplos musicales a signos musicales, reproducir en su instrumento lo que haya escuchado traduciendo en sonido lo que perciba con la vista y poder cantar un texto musical así como poder imaginar cómo suena una partitura compleja.

De igual forma todo planteamiento pedagógico que incluya el entrenamiento auditivo para la lectura musical debe tomar en cuenta la visión que sobre el área se ha desarrollado durante los últimos siglos con el fin de incorporar dentro de una metodología, los elementos que deben integrar una enseñanza musical significativa.

Dentro de esta visión, se puede realizar un recorrido histórico sobre las dos corrientes principales que abordan la pedagogía musical, asociando la palabra solfeo a la primera de éstas visiones, la cual se desarrolló inicialmente en Italia y posteriormente en Francia entre los siglos XVII y XIX, teniendo como objeto de estudio la música tonal y el ritmo colocando un énfasis particular a la lectura melódica. Dentro de esta corriente se publicaron métodos constituidos por un compendio de melodías y ejercicios rítmicos, en donde no se incluían procedimientos para favorecer el estudio del solfeo, a este período corresponden los manuales de solfeo como El Solfeo de Los Solfeos de Lemoine y Carulli, Método Completo de Solfeo de Hilarión Eslava, entre otros. (Romero, 2008)

La segunda postura relacionada a los estudios básicos de música, está asociada al término entrenamiento auditivo, en donde se propone una visión educativa más amplia, cuyo objeto fundamental de estudio, son los diferentes elementos estructurales de la música en la formación del oído. Al revisar ambas ópticas el autor considera indispensable el abordaje de una Enseñanza Musical, primero desde la sensibilización y el entrenamiento auditivo, a lo cual añade la parte vocal, puesto a que para poder entrenar el oído debemos ejecutar (tocar o cantar) por lo cual la ejecución se hace indispensable dentro de un programa de entrenamiento auditivo vocal.

Dentro de este orden de ideas, se destaca la importancia de que el docente del área tenga formación vocal para a su vez transmitir estos principios de técnica vocal en la formación básica musical que en un principio y durante todo su desarrollo debe estar formada por el entrenamiento auditivo vocal, para incorporar gradualmente los rudimentos relacionados a la teoría y solfeo. (Sánchez, 2001).

## Conclusiones

Al revisar lo expuesto hasta ahora, encontramos elementos constitutivos de lo que se podría definir como un Planteamiento Pedagógico que involucra el entrenamiento auditivo como parte esencial del aprendizaje de la lectura y escritura musical, tomando en cuenta en primer lugar, los aportes de teóricos en el entrenamiento del oído tanto desde la perspectiva tonal como atonal de la música. Así mismo cabe destacar que tales modelos deben ser adaptados al contexto educativo musical venezolano y latinoamericano, en el caso del enfoque del do móvil con los modelos de Malkamud, Edlund y otros, deben tomarse en cuenta las implicaciones de dicho sistema en una cultura educativa musical totalmente centrada en el do fijo, por lo cual se sugiere como herramienta válida la “coexistencia” de ambos sistemas en donde el “do móvil” o solfeo relativo represente una estrategia más para el aprendizaje de la escala en sus distintas alturas, internalizando el estudiante que la estructura de la escala es la misma, bien sea el modo mayor o menor y que luego de “cantar tarareando las notas” se asignarían los nombres de notas correspondientes a cada Escala.

En segundo lugar se debe en todo momento, lograr un aprendizaje musical significativo, por medio de la sensibilización auditiva, y la ejecución de actividades como el canto y la ejecución instrumental, con el fin de lograr que el aprendiz logre tocar, cantar y discriminar música, más que hablar de ella, trascendiendo de éste modo un aprendizaje memorístico. De esta forma el aprendizaje se traduce en la adquisición de habilidades y destrezas específicas, trascendiendo la mera asimilación de contenidos teóricos.

En tercer lugar, es importante destacar que para fundamentar y orientar el diseño de todo sistema o método para el entrenamiento auditivo y el aprendizaje del lenguaje musical, el autor considera que más allá de tomar aportes de pedagogos como Dalcroze, Kodaly, Orff, entre otros, debe prestarse mucha atención a los aportes de teóricos como Malkamund y Enlund por las siguientes razones: son teóricos que se enfocan en ambos aspectos sin desligar uno del otro, sus trabajos fueron realizados a fines del siglo XX donde abarcan literatura musical más reciente. Así mismo es importante recalcar el perfil que debe tener el docente, específicamente la competencia a nivel de experticia vocal puesto que el entrenamiento auditivo debe ir de la mano del ejercicio vocal, por lo que el docente facilitador debe tener un conocimiento profundo de

canto y técnica vocal, con el fin de no forzar de alguna manera las voces de los aprendices por desconocimiento de su tesitura y de las cualidades propias de la voz humana.

## Referencias

- Ausubel, D. P; Novak, J. D; Hanesian, H. (1978). *Educational Psychology: A cognitive view* (2da Ed.). New York, Holt, Rinehart & Winston. [Traducción: (1983). *Psicología Educativa; Un Punto de Vista Cognitivo*. México, Trillas.]
- Burgos, A. (2007). *Metodologías en la enseñanza de la música*. [Documento en línea]. Disponible: <http://portal.educ.ar/debates/eid/musica/publicaciones/metodologias-en-la-ensenanza-de-la-musica.php> [consulta: 2010, Noviembre.]
- Danhauser, A. (s.f.) *Teoría de la Música*. Editorial Columbia. Panamá.
- Edlund, L. (1974) *Modus Vetus*. Sight singing and Ear-Training in Mayor/Minor Tonality (English version). Stockolm. Nordiska Musik Förlaget.
- Eslava, H. (2009). *Método Completo de Solfeo*. 1era edición. Buenos Aires. Argentina. Editorial Melos.
- Gainza, V. (1993). *La Educación Musical frente al futuro*. Buenos Aires: Editorial Guadalupe.
- Gainza, V. (2007). *En música, independencia, educación y crisis social*. Buenos Aires: Editorial Lumen.
- Hargreaves, D. (1989). *Children and the Arts*. Open University Press. London. United Kingdom.
- Malkamul, R. (1982). *Sensibilización al Fenómeno Sonoro*. Informe del Curso impartido en la Cátedra Extraordinaria. Manuel M. Ponce. Escuela Nacional de Música, 1981. México: UNAM.
- Matos, R. (1996). *Educación Musical: Conocimientos Básicos para el Docente*. Maracay: Fondo Editorial de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
- Orff, C. (1954). *Misil fur Kinder*. (5 vol.). Scott. Mainz, Alemania.
- Romero, M. (2008) *Solfeo y Entrenamiento Auditivo: Una Aproximación Histórica*. Revista Musical Catalana, Artículo Número 281. Barcelona, España.
- Rusinek, G. (2004) *El Aprendizaje Significativo en Educación Musical*. Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical, Volumen 1, Número 5. [ consulta 2014 Mayo 30].

- Salazar E. (2014) *Fundamentos de la Educación Musical desde las Manifestaciones Folklóricas y Populares en Venezuela*. Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Carabobo. Valencia 2014.
- Sánchez, L. (2001) *La Musicalización Ciudadana, un reto del Educador Musical en el contexto Latinoamericano y Caribeño*. Artículo presentado en la Reunión Regional de Expertos en Artes y Educación para las Artes de la UNESCO.
- Schuter-Dyson, R. y Gabriel, C. (1981): *The Psychology of Musical Ability*. Methuen. London. United Kingdom.
- Valenzuela, M. (1999) *Reflexiones acerca de las asignaturas de Solfeo y Entrenamiento Auditivo en la Escuela Nacional de Música de la UNAM*. Escuela nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. México D.F. 1999.