

().

Leer de Oído. Repertorio para el desarrollo de la lectura musical expresiva.

Favio Shifres y María Inés Burcet.

Cita:

Favio Shifres y María Inés Burcet (2015). *Leer de Oído. Repertorio para el desarrollo de la lectura musical expresiva.* : .

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/maria.ines.burcet/103>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pkvb/kfD>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

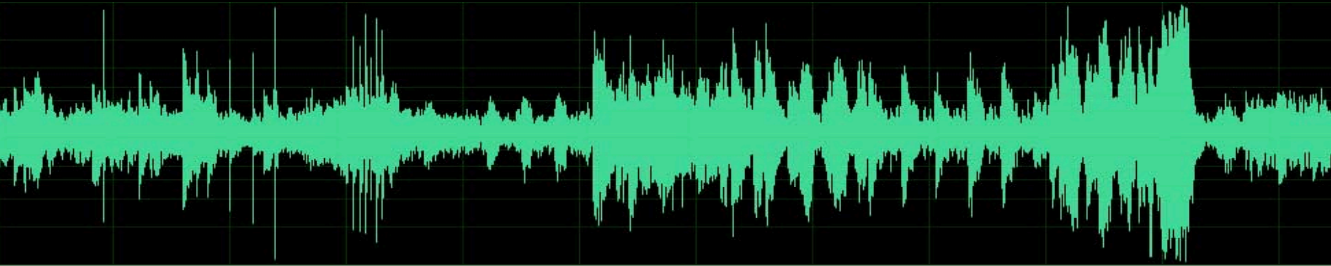
Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

A close-up, warm-toned photograph of a musical score with notes and staves, serving as the background for the top section of the cover.

LEER DE OÍDO

Repertorios para el Desarrollo de la Lectura Musical Expresiva

Primera Parte



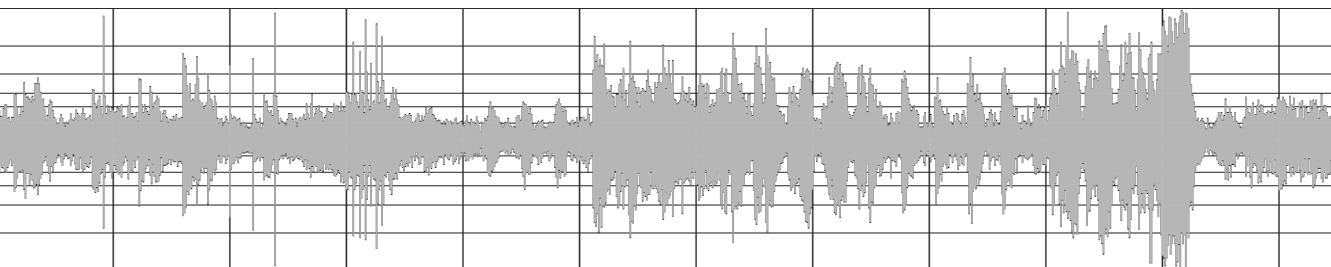
Favio Shifres y María Inés Burcet



LEER DE OÍDO

Repertorios para el Desarrollo de la
Lectura Musical Expresiva

Primera Parte



Favio Shifres y María Inés Burcet

Editorial SACCoM: Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música
Buenos Aires - 2015

Favio Shifres

Leer de oído : repertorio para el desarrollo de la lectura musical expresiva / Favio Shifres y María Inés Burcet. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música - SACCOM, 2015. E-Book. - (Fundamentos y Prácticas de Desarrollo Musical)

ISBN 978-987-3902-00-0

1. Educación Musical. I. Burcet, María Inés
CDD 780.7

Editorial SACCoM

www.saccom.org.ar

Editado bajo licencia Creative Common 4.0



Introducción

Un repertorio es una colección de obras musicales de una misma clase. También es el conjunto de obras que una compañía, una orquesta o un intérprete tienen preparadas, listas para una presentación en cualquier momento. Este libro recoge ambos sentidos de la palabra. Por un lado, este material es una colección de piezas que tienen algo en común: todas han sido seleccionadas para contribuir al desarrollo de la habilidad de lectura y ejecución musical expresiva. A su vez se distribuyen en sub-colecciones, cada una de las cuales busca favorecer el desarrollo de un componente particular de esa habilidad general. Sin embargo, ninguna de las piezas que las componen ha sido compuesta para tal fin. Por el contrario, ellas forman parte del patrimonio artísticos de diferentes culturas a lo largo de cantidades de épocas y lugares y se destacan por el significado artístico que se les reconoce en cada una de ellas.

Por otro lado, este conjunto de obras, debería estar disponible para ejecutar como parte del dominio de la habilidad de ejecución a partir de la lectura. En tal sentido, esta recopilación pretende ser también una excusa para generar momentos de realización artística, y fruición. Por esta razón se ha procurado abarcar diversidad de ámbitos de realización musical con el objeto de incluir la mayor cantidad de preferencias musicales posibles. Sin embargo, debido a que el motivo principal de este material es el dominio de la Notación Musical Occidental (NMO), presenta un lógico sesgo hacia obras de la denominada *música académica* de los siglos XVIII al XX, que son las que más se identifican con esta notación, aunque, como se verá a lo largo de estas páginas, se busca examinar el uso del dispositivo notacional en la representación de diversos tipos de expresiones musicales más allá de esos límites.

El examen de tales usos incorpora el concepto de *Ortografías Musicales*. Si entendemos por ortografía al conjunto de normas que regulan la escritura de una lengua, dando lugar a formas correctas de escribirla, una ortografía musical destacará el uso particular que de los signos de la NMO se hace para anotar la música de diversas culturas. La ortografía permite que la escritura sea más inteligible. Los lectores de una determinada lengua leen más fluidamente y comprenden mejor el significado de los textos si éstos guardan las reglas de ortografía. A su vez, éstas permiten reducir la ambigüedad de los textos. De la misma manera funcionan las ortografías musicales facilitando la comprensión de los enunciados escritos por parte de los conocedores de ese lenguaje musical. Por lo tanto, un manejo adecuado de la notación tendrá en consideración las particularidades ortográficas que ese estilo suele utilizar.

Esta recopilación está acompañada de guías para su abordaje, sugiriendo modos de pensar los problemas a los que la lectura de los diversos materiales nos enfrenta. Estas han sido diseñadas para acompañar el desarrollo de la Asignatura Educación Auditiva – FBA UNLP. Como parte de ese desarrollo, el abordaje de la NMO que se propone aquí recurre a la noción de *leer de oído*. Aunque la expresión, enunciada desde la tradición pedagógica, parece encerrar una contradicción en sí misma, en este marco implica que la habilidad de lectura está inextricablemente enlazada con el desarrollo del oído musical. Es el desarrollo auditivo el que genera las condiciones de posibilidad de la lectura fluida con expresión adecuada a los contextos estilísticos.

Más allá de las actividades propuestas en este texto, las piezas que conforman estos repertorios representan, en sí mismas, oportunidades para el hacer musical, y es esto lo que en definitiva promueve el desarrollo que se persigue. Se presenta, en definitiva, cada una de estas obras como un motivo de encuentro en y con la música, en el que el desarrollo de las habilidades musicales sea una consecuencia natural de la celebración de la reunión con los sonidos y las personas que los producen.

Este trabajo es en realidad el resultado del esfuerzo de todo el equipo de la Cátedra de Educación Auditiva de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Todos sus docentes han tenido una participación decisiva en la selección de material, las sugerencias de actividades, las discusiones teóricas que las motivaron, la puesta en acción de las propuestas, y la evaluación de sus aplicaciones. Ellos son María Victoria Assinnato, Romina Herrera, María de la Paz Jacquier, Gabriela Martínez, Pablo Musicco, Martín Remiro, Violeta Silvia y Vilma Wagner. En particular, algunas de las piezas presentadas aquí así como la idea preliminar de las actividades que las acompañan han sido una contribución directa de ellos. Tal es el caso de *Frisch Train Blues* y *El momento en que estás*, propuestas por Violeta Silvia; *María Serena mía* y *Wanderful tonight*, por Gabriela Martínez, *Life goes on* y *You're gonna find it hard to believe*, por Pablo Musicco. Del mismo modo *Beleza Pura*, *Montevideo*, y *Busted*, propuesta por propuesta por María Victoria Assinnato, Alejandro Pereira Ghiena y Martín Remiro respectivamente. Sin la participación entusiasta de todos ellos, sin duda, este material no habría podido ver la luz. Vaya entonces un profundo agradecimiento.

Este libro está editado bajo licencia Creative Commons 4.0. Esta licencia permite compartir (copiar y redistribuir el material en cualquier medio y formato) así como adaptarlo, para cualquier propósito bajo los siguientes términos: **Atribución** (implica que el usuario del material debe dar el crédito apropiado, proveer el vínculo a la licencia original e indicar si se han realizado cambios); y **Compartir Igual** (implica que el material puede recomponerse, transformarse o formar parte de otro material que se distribuya bajo la misma licencia de este original). Asimismo, los materiales que éste toma proceden de fuentes con licencias similares. Los ejemplos facsimilares proceden principalmente de IMSLP Petrucci Music Library.



Favio Shifres y María Inés Burcet
Abril de 2015

Índice

INTRODUCCIÓN	5
ÍNDICE	7
REPERTORIO I: LECTURAS RÍTMICAS	9
LECTURA DEL RITMO MUSICAL	11
TUMBALALAIKA	13
WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS	16
SAMBOU SAMBOU	18
HEY JUDE	19
BELEZA PURA	21
WE WILL ROCK YOU	23
CRYING	25
SOUS LE CIEL DE PARIS	27
REPERTORIO II: LECTOAUDICIÓN DE MELODÍAS	29
LA LECTOAUDICIÓN	31
EL LAGO DE LOS CISNES - ESCENA 1	33
WIEGENLIED OP 49 Nº 4	37
JAZZ SUITE Nº 2 – VALS 2	39
CANCIÓN TRISTE OP. 40 Nº 2	40
CONCIERTO OP.8 Nº3 <i>OTOÑO</i> - ALLEGRO	43
PAVANA PARA UNA INFANTA DIFUNTA	44
MÚSICA ACUÁTICA, SUITE Nº 3 - MENUET	47
CONCIERTO PARA CLARINETE K 622 - ADAGIO	48
REPERTORIO III: PATRONES MELÓDICOS	51
LA LECTURA DE PATRONES MELÓDICOS	53
OS SALTIMBANCOS - MINHA CANÇÃO	55
FRISCO TRAIN BLUES	57
CANON EN RE MAYOR	60
VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE HAYDN OP. 56ª - FINALE	64
CHACONA EN MI MENOR BUXWV 160	66
CHAN-CHAN	67
TO YELASTO PEDI	69

REPERTORIO IV: MARCOS PARA LA LECTURA EXPRESIVA AUTÓNOMA	73
AUTONOMÍA EN LA LECTURA EXPRESIVA	75
SALUT D'AMOUR	77
WANDERFUL TONIGHT	78
AVE VERUM CORPUS (MOTETE) K618	83
RONDINO SOBRE UN TEMA DE BEETHOVEN	87
LIEBESLIED ("PENAS DE AMOR")	92
REPERTORIO V: LECTURAS DE LÍNEAS RÍTMICAS	95
LA CONFIGURACIÓN EXPRESIVA DE LA LÍNEA RÍTMICA	97
PENELOPES'S SONG	99
LIFE GOES ON	102
YOU'RE GONNA FIND IT HARD TO BELIEVE	105
BUSTED	106
THE WAY YOU LOOK TONIGHT	109
REPERTORIO VI: LEER MELODÍAS A PRIMERA VISTA	115
LA REPENTIZACIÓN DE LA MELODÍA	117
CANCIÓN PARA VESTIRSE	119
EL MOMENTO EN QUE ESTÁS ("PRESENTE")	121
EL TESTAMENT D'AMÈLIA	122
MARÍA SERENA MÍA	126
MONTEVIDEO	128
SOMEWHERE OVER THE RAINBOW	131
PRIMERA PARTE	131
SEGUNDA PARTE	133
LE NOI DE LA MARE	135
REFERENCIAS	137
GRABACIONES SUGERIDAS PARA ESCUCHAR LAS PIEZAS MENCIONADAS	137

Repertorio I

Lecturas Rítmicas

Lectura del ritmo musical

Típicamente, el ritmo es uno de los atributos de la música que la Notación Musical Occidental (NMO) procura capturar. A lo largo de estos repertorios iremos cuestionando el alcance de esta representación con el objeto de mostrar que el ritmo musical es una configuración dinámica mucho más compleja que aquello de lo que la notación da cuenta. Sin embargo, inicialmente, en este repertorio buscamos establecer algunas pautas generales para comprender un funcionamiento de base que desarrolló la NMO en lo relativo al ritmo y de este modo comprender su alcance.

Para ello proponemos dos modos diferentes de abordaje. De acuerdo con uno de ellos, partimos de considerar unidades de escritura rítmica de extrema simplicidad (principalmente la escritura de patrones rítmicos que se articulan sobre el tiempo y la división del tiempo, o el nivel básico de la estructura métrica y su nivel inmediato subordinado) en múltiples combinaciones. Según el otro modo de abordar la lectura, se considera el ritmo de piezas de mucha mayor complejidad y se procura establecer un acercamiento a su notación con el objeto de identificar rasgos de la escritura que puedan ser progresivamente asociados con el hecho sonoro representado.

En ambos casos, la lectura es siempre una parte de un proceso complejo y único que involucra la audición, la acción, y el análisis (metacognición) de los elementos musicales involucrados. Por esta razón la base de lo que se propone aquí es la lectura a partir de la escucha y el análisis de los ejemplos propuestos, con una adecuada complementación a través de la reflexión sobre las acciones desarrolladas en cada una de las instancias sugeridas.

Es así que en este repertorio se ofrece oportunidades para el desarrollo rítmico de la ejecución a partir de la referencia de música grabada con el fin de desarrollar habilidades de lectura que impliquen la realización de ajustes temporales expresivos de acuerdo a las particularidades del contexto musical.

Esto implica la adquisición progresiva de la destreza motora que permita poner en acción (ajustada) lo que se va leyendo. Para una primera etapa del desarrollo de esa destreza se propone la escritura del ritmo organizada en dos líneas, una superior para ser ejecutada con la mano derecha, y otra inferior para ser ejecutada con la mano izquierda. Se sugiere seleccionar un instrumento musical con dos alturas (bongó, tumbadoras) o bien un instrumento que permita realizar diferentes tipos de toque (cajón, bombo) asignando una resultante sonora a la ejecución con cada mano.

Como con todas las actividades sugeridas en este libro, es necesario tener en cuenta que su objetivo final es la ejecución expresiva, por lo tanto las respectivas secuencias de actividades son consideradas como instancias propedéuticas para ese fin. En tal sentido se atender a todas y cada una de tales instancias como requisito para la performance.

Tumbalalaika

Canción del folklore ruso judío

Escuche la canción siguiendo el texto e identifique estrofas y estribillos.

Shteyt a bokher, un er trakht
Trakht un trakht a gantse nakht
Vemen tzu nemen un nisht farshtemen
Vemen tzu nemen un nisht farshtemen

Tumbala, Tumbala, Tumbalalaika
Tumbala, Tumbala, Tumbalalaika
Tumbalalaika, shpil balalaika
Tumbalalaika, freylekh zol zayn

Meydl, meyd, kh'vil bay dir fregn,
Vos ken vaksn, vaksn on regn?
Vos ken brenen un nit oyfhern?
Vos ken benken, veynen on trezn?

Tumbala, Tumbala, Tumbalalaik
Tumbala, Tumbala, Tumbalalaika

Tumbalalaika, shpil balalaika
Tumbalalaika, freylekh zol zany

Narisher bokher, vos darfstu fregn?
A shteyn ken vaksn, vaksn on regn.
Libe ken brenen un nit oyfhern.
A harts ken benken, veynen on trezn.

Tumbala, Tumbala, Tumbalalaika
Tumbala, Tumbala, Tumbalalaika
Tumbalalaika, shpil balalaika
Tumbalalaika, freylekh zol zany
Tumbala, Tumbala, Tumbalalaika
Tumbala, Tumbala, Tumbalalaika
Tumbalalaika, shpil balalaika
Tumbalalaika, freylekh zol zany

Cante la melodía con el texto siguiendo la partitura de la figura 1.1.

Tum - ba - la, Tum - ba - la, Tum - ba - la - lai - ka

Tum - ba - la, Tum - ba - la, Tum - ba - la - lai - ka

Tum - ba - la - lai - ka, shpil ba - la - lai - ka

Tum - ba - la - lai - ka, frey - lekh zol zayn

Figura 1.1. Transcripción de la melodía del estribillo de *Tumbalalaika*.

A lo largo de la pieza el estribillo se presenta 4 veces, se propone, junto a la grabación, hacer las siguientes intervenciones:

- 1er estribillo: cante la melodía con nombre de notas
- 2do estribillo: cante la melodía con el texto percutiendo el ritmo transcripto escrito en la figura 1.2.
- 3er y 4to estribillos: cante la melodía con el texto percutiendo otro ritmo que elaborará y escribirá a tal fin en la figura 1.3..

The figure displays four staves of musical notation for the song 'Tumbalalika'. Each staff consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line, and the piano accompaniment features a simple, rhythmic pattern of quarter notes. A large brace spans across all four staves, indicating a continuous melodic line. The lyrics for each staff are as follows:

- Staff 1: Tum - ba - la, Tum - ba - la Tum - ba - la - lai - ka
- Staff 2: Tum - ba - la Tum - ba - la Tum - ba - la - lai - ka
- Staff 3: Tum - ba - la - lai - ka shpil ba - la - lai - ka
- Staff 4: Tum - ba - la - lai - ka frey - lekh zol zayn

Figura 1.2. Melodía de *Tumbalalika* con ritmo para acompañarla percutiendo

□

Tum - ba - la, Tum - ba - la Tum - ba - la - lai - ka

5
Tum - ba - la Tum - ba - la Tum - ba - la - lai - ka

9
Tum - ba - la - lai - ka shpil ba - la - lai - ka

13
Tum - ba - la - lai - ka frey - lekh zol zayn

Figura 1.3. Plantilla con la transcripción de la melodía de *Tumbalika* para anotar el ritmo elaborado.

With a little help from my friends

John Lennon y Paul McCartney (1967)

Cante la canción siguiendo el texto y atendiendo especialmente a las letras que encabezan cada parte indicando la relación temática entre ellas.

A

*What would you think if I sang out of tune,
Would you stand up and walk out on me.
Lend me your ears and I'll sing you a song,
And I'll try not to sing out of key*

B

*Oh I get by with a little help from my friends,
Mmm, I get high with a little help from my friends,
Mmm, I'm gonna try with a little help from my friends.*

A

*What do I do when my love is away.
(Does it worry you to be alone)
How do I feel by the end of the day
(Are you sad because you're on your own)*

B

*No, I get by with a little help from my friends,
Mmm, get high with a little help from my friends,
Mmm, gonna to try with a little help from my friends*

C

*Do you need anybody?
I need somebody to love.
Could it be anybody?
I want somebody to love*

A

*Would you believe in a love at first sight?
Yes I'm certain that it happens all the time.
What do you see when you turn out the light?
I can't tell you, but I know it's mine.*

B

*Oh, I get by with a little help from my friends,
Mmm I get high with a little help from my friends,
Oh, I'm gonna try with a little help from my friends*

C

*Do you need anybody?
I just need someone to love.
Could it be anybody?
I want somebody to love*

B

*Oh, I get by with a little help from my friends,
Mmm, gonna try with a little help from my friends
Ooh, I get high with a little help from my friends
Yes I get by with a little help from my friends,
with a little help from my friends*

Cante la canción (con texto o tarareando) acompañándose con el ritmo propuesto abajo. Tenga en cuenta el orden que las partes de la forma presentan en el desarrollo de la canción para alternarlas adecuadamente.

^c
A

B

B'

C

Figura 1.4. Ritmos para tocar junto con *With a little help from my friends*.

Sambou sambou

João Donato y João Mello (1965)

Percuta sobre la grabación original de la pieza el ritmo que se encuentra transcrito en la figura 1.5. Los primeros 4 compases corresponden a la introducción, y a partir del compás 5 comienza la parte cantada. Indique sobre la partitura qué sistema corresponde al interludio instrumental. Finalmente, tenga en cuenta para la ejecución completa, cuando retoma la idea inicial, de qué parte de la partitura debería recomenzar.

□

bongó md
mi

4/4

5

9

13

17

21

dim.

Figura 1.5. Ritmos para acompañar *Sambou Sambou*.

Hey Jude

John Lennon y Paul McCartney (1968)

Cante la canción siguiendo el texto y atendiendo a las estrofas y sus relaciones temáticas.

*Hey Jude, don't make it bad
take a sad song and make it better
remember to let her into your heart
then you can start to make it better.*

*Hey Jude, don't be afraid
you were made to go out and get her
the minute you let her under your skin
then you begin to make it better.
And any time you feel the pain*

*Hey Jude, don't carry the world upon your
shoulders.
For well you know that it's a fool
who plays it cool
by making his world a little colder*

*Hey Jude, don't let me down
you have found her, now go and get her
remember to let her into your heart
then you can start to make it better.*

*So let it out and let it in
Hey Jude, begin
you're waiting for someone to perform with.
And don't you know that it's just you
Hey Jude, you'll do
the movement you need is on your shoulder.*

*Hey Jude, don't make it bad
take a sad song and make it better
remember to let her under your skin
then you'll begin to make it better.
Better, better, better, better, better...*

Percuta las frases escritas en la figura 1.6. Tenga en cuenta que los primeros dos sistemas se corresponden con la primera estrofa, allí el ritmo transcrito es el de la melodía. Luego, los siguientes sistemas corresponden a la parte que deberá ejecutar acompañando la segunda y tercera estrofa al tiempo que canta la canción (con texto original o tarareando)

Finalmente, elaborare un acompañamiento rítmico propio para acompañar la primera estrofa ejecutando con manos alternadas (note que la figura 1.6 incluye un espacio para escribirlo de acuerdo con la duración adecuada en número de compases).

Estrofa 1

Hey Jude don't make it bad ta-ke a sad song and make it better re - member to let her into your heart then you can start to make it better

Estrofa 2

Estrofa 3

Estrofa 1

Figura 1.6. Ritmos para acompañar *Hey Jude* de J. Lennon y P.NcCartney

Beleza pura

Caetano Veloso (1979)

Escuche la canción siguiendo el texto, establezca la relación entre las estrofas e indíquela con letras ubicadas a la izquierda de cada una de ellas.

*Não me amarra dinheiro não!
Mas formosura
Dinheiro não!
A pele escura
Dinheiro não!
A carne dura
Dinheiro não!...*

*Moça preta do Curuzu
Beleza Pura!
Federação
Beleza Pura!
Boca do rio
Beleza Pura!
Dinheiro não!...*

*Quando essa preta
Começa a tratar do cabelo
É de se olhar
Toda trama da trança
Transa do cabelo
Conchas do mar
Ela manda buscar
Prá botar no cabelo
Toda minúcia, toda delícia...*

*Não me amarra dinheiro não!
Mas elegância...
Não me amarra dinheiro não!
Mas a cultura
Dinheiro não!
A pele escura
Dinheiro não!
A carne dura
Dinheiro não!...*

*Moço lindo do Badauê
Beleza Pura!
Do Ilê-Aiê
Beleza Pura!
Dinheiro hié!
Beleza Pura!
Dinheiro não!...*

*Dentro daquele turbante
Do filho de Gandhi
É o que há
Tudo é chique demais
Tudo é muito elegante
Manda botar!
Fina palha da costa
E que tudo se trance
Todos os búzios
Todos os ócios...*

*Não me amarra dinheiro não!
Mas os mistérios...*

*Não me amarra dinheiro não!
Beleza Pura!
Dinheiro não!
Beleza Pura!
Dinheiro não!
Beleza Pura!
Dinheiro Hié!*

*Beleza Pura!
Beleza Pura!
Beleza Pura!
Beleza Pura!
Beleza Pura!*

Toque durante la introducción el pulso de base y cuando comienza la primera estrofa (A), percute el ritmo transcrito en la figura 1.7. Para ajustar la entrada, considere tomar como referencia la ejecución del bajo que consta de 3 motivos melódicos similares antecediendo el inicio de la voz cantada.

□

Figura 1.7. Acompañamiento para tocar con *Beleza Pura* de C. Veloso

Indique sobre el ritmo las partes identificadas en el texto y agregue las letras establecidas para asignar las relaciones entre esas partes.

Realice la misma actividad utilizando la versión grabada en vivo por Caetano Veloso junto a María Gadú. Reflexione sobre las particularidades de realizar la tarea demandada con esta interpretación de la pieza y elabore sus conclusiones. Toque la lectura rítmica sobre esa interpretación de la pieza.

We will rock you

Brian May (1977)

Escuche y cante la canción, establezca la relación entre las estrofas e indíquela con letras ubicadas a la izquierda de cada una de ellas

*Buddy you're a boy make a big noise.
Playin' in the street gonna be a big man some day.
You got mud on yo'face.
You big disgrace.
Kickin' your can all over the place.
Singin'*

*We will we will rock you.
We will we will rock you.*

*Buddy you're a young man hard man.
Shoutin' in the street gonna take on the world
some day.
You got blood on yo' face.
You big disgrace.
Wavin' your bannner all over the place.
Singin'*

*We will we will rock you.
We will we will rock you.*

*Buddy you're an old man poor man.
Pleadin' with your eyes gonna make
you some peace some day.
You got mud on your face.
You big disgrace.
Somebody gonna put you back in your place.*

*We will we will rock you.
We will we will rock you.*

La figura 1.8 muestra la transcripción del ritmo que, a modo de *ostinato*, se presenta en la introducción. Tóquelo y cuente la cantidad de veces que se repite.

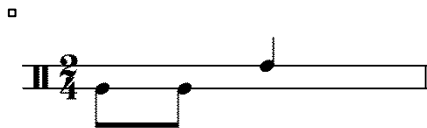


Figura 1.8. *Ostinato* de la introducción de *We will rock you* de B. May

La figura 1.9 muestra la transcripción de un acompañamiento para tocar junto con la Estrofa 1 y el Estribillo. Para las Estrofa 2 y 3 deberá elaborar un acompañamiento rítmico y escribirlo.

En la presentación final de esta actividad cante toda la canción completa (puede ser con una misma sílaba) y toque de modo alternado cada una de las partes (las propuestas y las elaboradas).

□ Estrofa 1

Estribillo

Estrofa 2

Estribillo

Estrofa 3

Estribillo

Figura 1.9. Ritmos para tocar acompañando *We will rock you* de B. May

Crying

Steven Tyler, Joe Perry y Taylor Rhodes (1993)

Escuche el fragmento de la canción, establezca la relación entre las estrofas e indíquela con letras ubicadas a la izquierda de cada una de ellas.

*There was a time
When I was so broken hearted
Love wasn't much
of a friend of mine.*

*The tables have turned, yeah
Cause me and them ways have parted
That kind of love
was the killin' kind.*

*All I want is someone I can't resist
I know all I need to know by the way that I
got kissed*

*I was cryin' when I met you
Now I'm tryin' to forget you
Love is sweet misery*

*I was cryin' just to get you
Now I'm dyin' cause I let you
Do what you do
down on me.*

*Now There's Not Even Breathin Room
Between Pleasure And Pain
Yeah You Cry When Were Makin Love
Must Be One And The Same*

*Its Down On Me
Yeah, I Got To Tell You One Thing
Its Been On My Mind
Girl I Gotta Say*

*Were Partners In Crime
You Got That Certain Something
What You Give To Me
Takes My Breath Away*

*Now The Word Out On The Street
Is The Devils In Your Kiss
If Our Love Goes Up In Flames
Its A Fire I Can't Resist*

*I Was Cryin When I Met You
Now Im Tryin To Forget You
Your Love Is Sweet Misery*

*I Was Cryin Just To Get You
Now Im Dyin Cause I Let You
Do What You Do To Me, Yeah*

Cante la canción (con el texto o tarareando) y toque el ritmo escrito en la figura 1.10. Tenga en cuenta que el ritmo inicia junto con la introducción de la canción. Toque el ritmo completo y luego, sobre el mismo, indique las estrofas y las relaciones entre las estrofas tal como fueron establecidas en el texto de arriba.

Para la estrofa C elabore un ritmo y escríbalo en el espacio correspondiente en la figura 1.11. En la parte final repita el ritmo de la introducción.

□

9

15

21

27

Figura 1.10. Acompañamiento rítmico para *Crying* de Tyler, Perry y Rhodes

□

5

Figura 1.11. Plantilla para anotar un acompañamiento rítmico para la estrofa C de *Crying* de Tyler, Perry y Rhodes.

Sous le ciel de Paris

Hubert Giraud (1951)

Escuche la pieza y realice un gráfico de arcos que represente la forma musical (sus partes y las relaciones entre ellas). Toque sobre la pieza el ritmo escrito en la partitura de la figura 1.12. Tenga en cuenta que el inicio del ritmo anotado coincide el inicio de la melodía que toca el violín.

Indique sobre el ritmo, con arcos, las partes de la forma antes identificadas. En la parte A, cante también la melodía mientras percute el ritmo.

The image displays a rhythmic accompaniment for the piece 'Sous le Ciel de Paris' by Hubert Giraud. It consists of six staves of music, each beginning with a measure number: 12, 5, 9, 13, 17, and 21. The first staff is marked with a 12/8 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes beamed together. The score is presented as a series of rhythmic lines for practice.

Figura 1.12. Acompañamiento rítmico de *Sous le Ciel de Paris* de H. Giraud.

Repertorio II

Lectoaudición de Melodías

La lectoaudición

La *lectoaudición* es una modalidad de lectura que propone una interacción básica y directa del lector con el texto. La consideramos una modalidad muy importante para la toma de contacto con la Notación Musical Occidental (NMO) y la comprensión inicial de lo que ésta procura capturar. Pero, además, es una modalidad de gran alcance y uso en la actividad musical en general: solemos utilizar las partituras para guiar nuestra atención durante la audición de música, identificar más rápidamente algún atributo de lo que estamos escuchando, conocer más profundamente ciertos aspectos de la obra que nos interesa, o incluso hacemos uso de esta modalidad de lectura en tareas de índole más práctica como dar vuelta las páginas a un ejecutante.

En esta oportunidad utilizamos esta modalidad de lectura para centrar la atención lectora en dos aspectos claves de la lectura melódica. El primero se refiere al ajuste tonal de la ejecución. Esto incluye cantar afinadamente, recorriendo adecuadamente el registro de alturas que la lectura demanda, manteniendo la conciencia del centro tonal y de las condiciones de estabilidad de cada uno de los sonidos cantados, a lo largo de toda la melodía. La segunda tiene que ver con la ejercitación de la lectura del nombre de las notas. Ésta última, es considerada dentro del marco teórico que tomamos como referencia como una heurística importante para contribuir a la vinculación entre lo escrito y su significado sonoro.

De este modo, este material de estudio propone un acercamiento inicial a la partitura a través de la tarea de cantar melodías siguiendo con la vista la representación gráfica de cada uno de los sonidos cantados. Se espera que el contacto con las partituras no solamente favorezca el establecimiento de nexos entre las formas gráficas y sus traducciones sonoras convencionalizadas a partir de la asociación entre patrones visuales-auditivos, sino también la formulación de hipótesis para la práctica de significado de la NMO en diversas modalidades y conveniones de uso. Así, el repertorio presenta no solamente las transcripciones de las melodías con la finalidad de favorecer la lectura cantada, sino que las mismas melodías se presentan en sus contextos de lectura original, que van desde un único instrumento polifónico (como es el piano) hasta conjuntos instrumentales de variadas dimensiones (orquesta de cámara, sinfónica, etc.). Al mismo tiempo abarca un período de más de 200 años de historia de la notación, con lo que se pueden apreciar en las partituras ciertos elementos que hacen a diversas convenciones epocales de notación. Se propone por lo tanto beneficiar el acercamiento a las partituras y los principios que regulan esos usos.

El repertorio seleccionado abarca piezas del denominado *Repertorio Académico* de los siglos XVIII a XX. La selección es deliberada. En primer lugar, la elección de piezas instrumentales, nos enfrentan en la lectura a lógicas de construcción melódica que no siempre son *naturales* para la voz cantada, lo que debería predisponernos a una mayor concentración a la hora de realizar la *lectoaudición*. Por el otro lado, se busca generar contextos de ejecución cantada expresiva, en los que la partitura contribuya al ajuste de la ejecución vocal propia con el soporte musical grabado. En este sentido, la tarea también compromete la exploración de las posibilidades vocales en relación con la melodía a ser cantada, la adecuación vocal al registro propuesto (con la utilización de los recursos que mejor convengan para tal adaptación: la octavación, el canto en false-te, etc.), las formas de emisión más adecuadas a la expresión pretendida, la regulación de la respiración, entre otros. Finalmente, la música de ese período co-evolucionó con

el propio sistema de notación, por lo que las correspondencias significativas son más claras y explícitas.

En todos los casos se sugieren grabaciones para realizar la tarea de lectoaudición. Éstas proporcionan el contexto tonal y métrico para la ejecución cantada. Pero además, proveen un marco expresivo sobre el cual es necesario ajustar los detalles de la propia voz que está leyendoescuchando, de acuerdo con las características de cada pieza (tempo, dinámica, articulaciones). Se recomienda hacer uso de la partitura como lo hacen los ejecutantes quienes además de descodificar el contenido musical, la aprovechan para realizar sus propias indicaciones de todo aquello considerado necesario para recordar el sentido expresivo buscado durante la ejecución (por ejemplo, establecer e indicar donde prevé respirar). En caso que el ámbito en que se desarrolla la melodía sea muy amplio, o bien cuando no se adecue a su propio registro, se sugiere definir y luego indicar en la partitura los lugares donde requerirá cambiar la octava al cantar. Para ello siempre es necesario tener en cuenta el sentido de la melodía, por ejemplo, en caso que deba cambiar la octava, es aconsejable hacerlo siempre en el inicio de la frase, antes que en el medio de la misma.

Como se sugirió arriba, las melodías requiere ser cantadas sobre la grabación y con el nombre de las notas.

El lago de los cisnes - Escena 1

Piotr Ilyich Tchaikovsky (1877)

La figura 2.1 transcribe la famosa frase de la melodía principal del comienzo del célebre ballet. Cante la melodía sobre la grabación cada vez que aparece a lo largo de toda la pieza. Identifique los instrumentos que tienen a cargo la ejecución de esta melodía en cada una de sus apariciones. Cuente la cantidad de apariciones de la frase escrita en forma completa e incompleta, y en caso de que la melodía esté incompleta señale sobre la partitura el punto en el que ésta se interrumpe.



Figura 2.1. Transcripción de la melodía principal del motivo de *El Lago de los Cisnes* de P.I. Tchaikovsky.

En la primera aparición del motivo, el instrumento a cargo lo hace en el registro indicado en la partitura de la figura 2.1. Sin embargo, el motivo aparece en otras ocasiones a cargo de otros instrumentos. Así, la última aparición del motivo (aparición, por cierto, parcial) está a cargo de otros instrumentos. Indique qué instrumentos son y de acuerdo con el registro en el que está siendo ejecutada escriba la melodía del motivo (en la plantilla de la figura 2.2) utilizando la clave y la altura adecuada y atendiendo hasta dónde lo realiza (es decir teniendo en cuenta qué parte del motivo completo se toca al final).



Figura 2.2. Plantilla para transcribir la melodía del motivo en su última aparición.

La figura 2.3. muestra la partitura de toda la orquesta en el punto culminante de la pieza. En él muchos instrumentos se unen en un gran *unísono*¹. Así, todos los instrumentos que despliegan el diseño del motivo están tocando las mismas notas. Sin embargo, se puede observar que no todos se escriben de la misma manera. Debido al registro que ocupan, y a la tradición de notación de varios instrumentos de la orquesta, que por razones de práctica histórica, escriben *transponiendo* la notación, la melodía se anota de diversas maneras según sea el instrumento que la realiza. Lea, junto con la grabación, con el nombre de las notas, siguiendo la línea de los diferentes instrumentos. Reflexiones sobre los diferentes dispositivos de notación utilizados para cada instrumento, y discuta sobre las ventajas y desventajas de las diversas tradiciones de escritura.

¹ El término *unísono* alude a la concurrencia de varias voces o instrumentos en un mismo sonido. Aquí, es empleado de manera laxa, ya que cada instrumento ocupa su registro y por lo tanto los sonidos resultantes no son unísonos sino octavas.

□

2 Più mosso.

2 Più mosso.

25608

Figura 3.3. Facsimil de la Edición P. Jurgenson, n.d.[1900], Moscú, del N° 1 de la Suite de *El Lago de los Cisnes* de P.I. Tchaikovsky, fragmento (primera parte).

The image shows a musical score for the first system of the Suite 'The Swan Lake' by P.I. Tchaikovsky, page 13. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The vocal line consists of a series of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment includes a right hand with chords and a left hand with a steady eighth-note bass line. Dynamics include piano (p) and forte (f). The score is arranged in two systems, with the first system containing 12 measures and the second system containing 6 measures. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The score is in a standard musical notation style, with notes, rests, and dynamic markings clearly visible.

25803

Figura 3.3 (continuación). Facsimil de la Edición P. Jurgenson, n.d.[1900], Moscú, del Nº 1 de la Suite de *El Lago de los Cisnes* de P.I. Tchaikovsky, fragmento (segunda parte).

Wiegenlied op 49 N° 4

Johannes Brahms (1868)

La figura 2.4 presenta la partitura de la melodía de la célebre canción de Brahms transcrita para violín. Identifique la nota tónica (reposo) cuando llegue a ella y señálela en la partitura.

□

5

9

13

rit.

Figura 2.4. Transcripción para violín de *Wiegenlied op49 N° 4* de J. Brahms.

La figura 2.5 muestra la partitura en la tonalidad original escrita por Brahms. Cántela junto con el cantante de la grabación, con el nombre de las notas correspondiente. Identifique la nota tónica (reposo) cuando llegue a ella y señálela en la partitura.

Wiegenlied.

(An H. F. in Wies.)

Joh. Brahms, Op. 49, No. 4.

Zart bewegt.

Singstimme.

Gu-ten A - bend, gu' Nacht, mit

Pianoforte.

p

Detailed description: This system shows the beginning of the piece. The vocal line (Singstimme) is on a treble clef staff with a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It starts with a whole rest followed by the lyrics 'Gu-ten A - bend, gu' Nacht, mit'. The piano accompaniment (Pianoforte) is on a grand staff (treble and bass clefs) and begins with a piano (*p*) dynamic. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Ro - sen be - dacht, mit Näg - lein be - steckt schlupf' un - ter die

Detailed description: This system continues the vocal line with the lyrics 'Ro - sen be - dacht, mit Näg - lein be - steckt schlupf' un - ter die'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Deck: Mor - gen früh, wenn Gott will, wirst du wie - der ge -

Detailed description: This system continues the vocal line with the lyrics 'Deck: Mor - gen früh, wenn Gott will, wirst du wie - der ge -'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

weckt, Mor - gen früh, wenn Gott will, wirst du wie - der ge - weckt.

Detailed description: This system concludes the vocal line with the lyrics 'weckt, Mor - gen früh, wenn Gott will, wirst du wie - der ge - weckt.'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Figura 2.5. Facsimil de la primera edición, Simrock'sche Musikhandlung, Berlín (1868) de *Wiegenlied op 49 N° 4* de Johannes Brahms.

Jazz suite Nº 2 – Vals 2

Dmitri Shostakovich (1938)

La figura 2.6. reproduce la partitura de la melodía principal del Vals 2 de la *Jazz Suite* de D. Shostakovich. Cántela sobre la grabación cada vez que aparece la melodía. Identifique los diferentes instrumentos que la realizan.

□

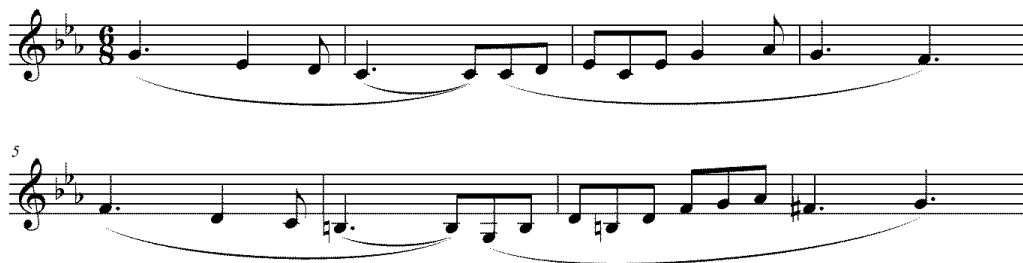


Figura 2.6. Transcripción de la melodía principal del *Vals 2 de la Jazz Suite 2* de D. Shostakovich.

La melodía es ejecutada por un saxofón contralto (en mi bemol). Debido a su registro y a la tradición de notación de este instrumento, es considerado un instrumento *transpositor*. Esto quiere decir que aunque sonarán las notas tal como aparecen en la figura 2.6. La partitura para el saxo será escrita a partir de la nota que se muestra en la figura 2.7. Toque en un instrumento melódico, la melodía, a partir de la nota sugerida en la figura 2.7. y complete toda la partitura de la melodía. Finalmente cántela con el nombre de las notas con las que la anotó.

□



Figura 2.7. Plantilla para transcribir la melodía principal del *Vals 2 de la Jazz Suite 2* de D. Shostakovich de acuerdo con la convención de notación para el saxofón en mi b.

Canción triste op. 40 N° 2

Pyotr Ilych Tchaikovsky (1878)

La figura 2.8. muestra la transcripción de la melodía principal de la *Canción triste* op. 40 N° 2 de P.I. Tchaikovsky. Cántela con la grabación atendiendo a las particularidades expresivas.

9

17

25

33

41

49

57

Figura. 2.8. Transcripción de la melodía principal de *Canción triste* op. 40 N° 2 de P.I. Tchaikovsky.

Realice la misma actividad siguiendo la lectura con la partitura original, tal como aparece en la figura 2.9. Atienda a los sonidos que tienen lugar en simultaneidad y concurrencia y vincúlelo con el modo en el que están representados en la partitura. ¿En qué se diferencia con la escritura de la melodía en la figura 2.8? ¿A qué atribuye esas diferencias?

№ 2.

ГРУСТНАЯ ПЬЕСЕНКА. | CHANSON TRISTE.

Allegro non troppo. P. Tchaikowsky, Op. 40.
la melodia con molto espressione

2902.102

Figura 2.9. Facsímil de la edición D. Rather (s/d) Hamburgo, de *Canción Triste* op40 № 2 (primera parte) de P.I. Tchaikovsky.

The image displays a facsimile of the musical score for the second part of 'Canción Triste' by P.I. Tchaikovsky, op. 40 No. 2. The score is written for piano and consists of six systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes the markings 'poco riten.' and 'a tempo'. The third system continues the accompaniment. The fourth system includes the marking 'mf'. The fifth system includes the marking 'pp'. The sixth system includes the marking 'ppp'. The score ends with a double bar line.

2902. 402

Figura 2.9 (continuación). Facsímil de la edición D. Rather (s/d) Hamburgo, de *Canción Triste* op40 N^o 2 (segunda parte) de P.I. Tchaikovsky.

Concierto Op.8 Nº3 *Otoño* - Allegro

Antonio Vivaldi (1723)

Cante la melodía transcrita en la partitura de la figura 2.10 escuchando la ejecución sugerida con el número 1. Luego repita la ejecución con la interpretación número 2. Reflexione sobre las estrategias que puso en juego para cumplir la consigna que la segunda ejecución.

□

4

7

10

Figura 2.10. Transcripción de la melodía principal del comienzo del Allegro del Concierto Op.8 Nº 3 *Otoño* de A. Vivaldi.

Pavana para una infanta difunta

Maurice Ravel (1899 / 1910)

La *Pavana para una Infanta Difunta* es una pieza compuesta por Maurice Ravel en 1899 para piano solo. Una década más tarde (1910) el propio Ravel realizó una transposición para *pequeña* orquesta. La figura 2.11. muestra la transcripción de la melodía del tema principal de la composición. Léala escuchando primera ambas versiones. Atienda a los problemas vocales que se suscitan al cantar la melodía debido al tempo de la ejecución, las duraciones de las notas, y el carácter general de la pieza. Compare su ejecución (en cuanto a facilidad para entonar, tensión muscular, etc.) de la primera unidad (compases 1 y 2) y de la segunda (compases 3 y 4).

□



Figura 2.11. Transcripción de la melodía del tema principal de *Pavana para una Infanta Difunta* de M. Ravel.

Identifique cuántas veces aparece la melodía, y en la versión orquestal identifique el/los instrumentos que la realizan cada una de las veces.

La figura 2.12. muestra el comienzo de la partitura original para piano. Léala escuchando la versión correspondiente y vincule el tipo de partitura (en cuanto a cómo está escrita la melodía principal) con el ejemplo de la *Canción triste* de Tchaikovsky. Reflexione acerca de la relación entre ambas piezas respecto de la época, el instrumento para el que están compuestas, el tipo de textura musical desplegada

PAVANE

POUR UNE INFANTE DÉFUNTE.

Maurice Ravel.

Assez doux, mais d'une sonorité large $\text{♩} = 80$.

PIANO. *p*

cédez
mf

En mesure

un peu retenu *En élargissant* **1^{er} Mouvement**

pp *f* *p*

E. Demets, Éditeur de Musique, 2 Rue de Louvois (II^e Arr.) Paris. E. 623 D.

Tous droits d'exécution, de reproduction et d'arrangements réservés pour tous pays.

Figura 2.12. Facsímil de la primera edición de *Pavana para una Infanta Difunta* para piano. Ediciones E. Demets: París (1899).

La figura 2.13. muestra el comienzo de la primera edición de la versión orquestal (1910). Identifique la línea del instrumento que realiza la melodía, y observe cómo está escrita. Por tratarse de un instrumento de los denominados *transpositores* la melodía original como aparece en la figura 2.11. es *transpuesta*. Cántela con los nombres de las notas escritas en la figura 2.13.

PAVANE POUR UNE INFANTE DÉFUNTE

pour petit orchestre

The image shows a page of a musical score for a small orchestra. The title is "PAVANE POUR UNE INFANTE DÉFUNTE" and the subtitle is "pour petit orchestre". The tempo is marked "Lent" with a quarter note equal to 54 (♩ = 54). The score is for a full orchestra with the following parts: 2 Flûtes, 1 Hautbois, 2 Clarinettes en si b, 2 Bassons, 2 Cors simples en sol, 1 Harpe, 1ers Violons sourdines, 2es Violons sourdines, Altos sourdines, Violoncelles sourdines, and Contre-Basses sourdines. The score is divided into two systems. The first system starts with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second system starts with a key signature change to one flat (F) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, mf, mp, pp), articulation (pizz., arco), and performance instructions (cédex, 1er SOLO, En élargissant, 1er Mouvt, au Mouvt, expressif). The page number 145 is printed at the bottom center.

Figura 2.13. Facsímil del comienzo de la partitura original para pequeña orquesta de *Pavana para una Infanta Difunta*. E. Demets: París (1910), reeditado por Dover Publications, Mineola (2001).

Música Acuática, Suite Nº 3 - Menuet

Georg Frederic Haendel (1717)

La figura 2.14. muestra la transcripción de la melodía del comienzo del Minuet de la Música Acuática Suite Nº 3 de G.F. Haendel. Léala escuchando la grabación e indique cuantas veces se escucha.



Figura 2.14. Melodía inicial del Menuet de la Música Acuática Suite Nº 3 de G.F.Haendel

La figura 2.15 muestra la partitura completa de la primera sección del minuet. ¿Qué elementos novedosos aparecen en la partitura?

19. Menuet

Violino I, II
Viola
Bassi
(Violoncello,
Violone,
Fagotto,
Cembalo)

The image shows a full orchestral score for the first section of the Minuet. It consists of five staves: Violino I, II; Viola; and Bassi (Violoncello, Violone, Fagotto, Cembalo). The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as slurs, trills (tr), and dynamic markings. Below the staves, there are figured bass notations: 6 7 6 6 6 6 7 6 6 6 6 7 5 6.

Figura 2.15. Partitura completa del la primera sección del Menuet de la Música Acuática Suite Nº 3 de G.F. Haendel.

Concierto para clarinete K 622 - Adagio

Wolfgang Amadeus Mozart (1791)

El *Adagio* del *Concierto para Clarinete y Orquesta K622* de W.A.Mozart comienza alternando la melodía principal entre el clarinete solista y el resto de la orquesta. Lea la melodía transcrita en la figura 2.16, de acuerdo a las indicaciones.

Clarinete solista

5

Orquesta

13

Clarinete solista

17

Orquesta

21

Clarinete solista

25

Orquesta

Figura 2.16. Transcripción de la melodía principal del comienzo del *Adagio* del *Concierto para Clarinete y Orquesta K622* de W.A.Mozart

La tradición de notación del Clarinete, lo ubica entre los denominados *instrumentos transpositores*, similarmente a algunos casos ya abordados en las obras anteriores, de modo que las notas escritas según la clave de sol, no son las que realmente suenan. En la figura 2.16 se transcribieron las alturas reales. Sin embargo, en la figura 2.17 se muestra la partitura orquestal completa, en la que el clarinete está escrito conforme dicha tradición. Lea la melodía con los nombres de las notas escritas.

Adagio. TUTTI

SOLO

SOLO

W. A. M. 622.

Figura 2.16. Facsímil de la partitura orquestal completa del Adagio del Concierto para Clarinete K622 de W.A.Mozart, edición Breitkopf & Härtel, Leipzig (1881).

Repertorio III

Patrones melódicos

La lectura de patrones melódicos

En la escritura de la lengua, las letras o *grafemas* representan cada uno de los sonidos en los que se puede descomponer el habla. A veces un mismo grafema puede dar lugar a dos sonidos diferentes, dos grafemas diferentes pueden identificarse con un fonema (sonido) único, e incluso ciertos fonemas pueden vincularse a más de un grafema (como ocurre con las consonantes dobles). En definitiva, la relación entre los signos escritos y los sonidos que pretenden representar no es estrictamente biunívoca (esto es: a un determinado fonema corresponde uno y solo un fonema). Por el contrario, esta relación puede alcanzar cierta complejidad.


Para abordar el establecimiento de estas relaciones en el desarrollo de la lectura puede ser útil conocer la totalidad de signos disponibles y las posibilidades de vinculación con los sonidos. La totalidad de signos disponibles es lo que conocemos comúnmente con el nombre de *alfabeto*. A veces, conocer el alfabeto visual y auditivamente contribuye a facilitar la lectura. Esa contribución se puede apreciar especialmente cuando aprendemos a leer en un alfabeto nuevo (cirílico, árabe, hebreo, etc.), o en algún lenguaje que, aunque utilice el mismo conjunto de grafemas que utilizamos nosotros, las relaciones con los fonemas son relativamente diferentes.

En música la NMO ha establecido relaciones entre los grafemas y los sonidos que representan de gran complejidad, ya que los primeros codifican más de un aspecto de los segundos (principalmente altura y duración). De manera que la noción de *alfabeto* tomada literalmente del campo lingüístico es problemática.

Sin embargo, no es irrelevante que algunos investigadores pioneros del campo de la Psicología de la Música, hayan hablado hace ya varias décadas de *alfabetos musicales* para referirse a configuraciones estructurales que determinan el universo de sonidos que pueden comprender un determinado sistema musical. Autores como Diana Deutsch y W. Jay Dowling, ya en los años '60, se refirieron a la escala musical como un alfabeto.

En otro sitio hemos definido a la escala musical diatónica como una configuración de 7 sonidos de distinta altura, dispuestos de manera ascendente o descendente estableciendo una unidad sonora con la que los oyentes enculturados en la música occidental estamos familiarizados².

Sin embargo, la alusión de la escala como *alfabeto* no debería conducirnos a error: cuando cantamos una escala, más importante que la deficiencia de las alturas en sí mismas, es el establecimiento de las *condiciones de estabilidad* de esas alturas. De este modo, conocer la escala en tanto alfabeto nos permite no identificar una altura absoluta (es decir un sonido de una frecuencia determinada), sino adjudicar a una altura las *condiciones de estabilidad* que corresponden de acuerdo con la escala.

Para decirlo más claramente: todos sabemos que el La central, la nota que nos proporciona el *diapasón* tiene una frecuencia de 440 Hz. Cuando leemos una partitura y observamos que el pentagrama está encabezado por el signo de *clave de sol*  y vemos la cabeza de una figura en ubicada en el segundo espacio, las reglas de la NMO nos dicen que se trata de un grafema que se identifica con el sonido la. Sin embargo no es la altura absoluta de ese sonido lo que nos interesa para vincularlo *fonéticamente*, es decir que no es lo más relevante para la comprensión del contenido musical de ese escrito que identifiquemos que el sonido representado debe tener una frecuencia de 440Hz. Por el contrario, lo relevante es conocer qué condiciones de estabili-

² Véase Burcet, Assinnato, Musicco y Shifres (2013) "La escala como modelo teórico para el análisis de atributos melódicos", en Shifres y Burcet (Coord.) *Escuchar y Pensar la Música. Bases Teóricas y Metodológicas*. La Plata: Edulp, 125-151.

dad está representando ese grafema. Es ahí en donde entra en juego nuestra noción de la escala como alfabeto.

En este repertorio se busca comprender la relación de cada signo escrito (las notas ubicadas en el pentagrama) con el sonido que procuran representar (la altura en cuestión) no en términos absolutos sino en relación con las condiciones de estabilidad que ese sonido tendrá en el contexto específico en el que aparece. En particular nos interesa comprender dichas condiciones de estabilidad con relación a la posición relativa de esa nota en la escala que propone el contexto. De este modo, el objetivo principal de este repertorio es el de adquirir familiaridad con la escala como patrón de base (alfabeto) para el establecimiento de las condiciones de estabilidad (los *rasgos sonoros contextualmente determinados*), de cada nota (el *grafema o signo escrito*). Así, el foco está puesto en la identificación sonora de la nota escrita con relación a dos características claves para la localización de la altura en la tonalidad: (i) las condiciones de estabilidad del sonido y (ii) la posición dentro del patrón melódico que configura la escala (patrón melódico por el cual reconocemos la escala como tal). Para ello, las ejecuciones propuestas minimizan los problemas de la relación entre lo escrito y las relaciones (temporales), de modo de poder concentrar la atención en los elementos tonales de la lectura. No obstante, los factores rítmicos serán enmarcados a través de la audición de los ejemplos, que servirá (como en los casos anteriores) como un marco para contener la lectura y ejecución expresiva.

Se abordan ejemplos tanto en modo mayor como en modo menor, como dos patrones referenciales equivalente en cuanto a su presencia en la música de nuestra cultura, y por lo tanto en cuanto a la familiaridad que, se presume, tienen los oyentes con ellos.

Os saltimbancos - Minha canção

Luiz Enriquez Bacalov y Sergio Badotti
(traducción portuguesa Chico Buarque, 1977)

Escuche la canción *Minha Canção* perteneciente a la obra *Os Saltimbancos* de Badotti y Enriquez, en versión portuguesa de Chico Buarque. La melodía está diseñada sobre la escala mayor en motivos de 4, 5 o 6 notas repetidas sobre cada uno de los grados de la escala. Cante con el nombre de las notas acompañándose con la grabación de acuerdo con la partitura de la figura 3.1

□

Dor mea ci da de Res tau, co ra çao Mis te ri o so Faz u mai lu sao

5
So le traum ver so Lar gaa me lo di a Sin ge la men te Do lo ro sa men te

9
Do ce a mú si ca Si len ci o sa Lar gao meu pei to Sol ta se noes pa ço

13
Faz se cer te za Mi nha can çao Rês tia de luz on de Dor me meu ir mao

Figura 3.1. Melodía de *Minha Canção* de *Os Saltimbancos*.

La figura 3.2 muestra patrones melódicos de 4, 5 y 6 notas. Observe que esas representaciones, faltando una clave, no denotan ciertas notas en particular, sino que solamente muestra la relación melódica entre las notas del patrón. Así, en (1) la figura muestra un patrón melódico que partiendo de la nota inicial sube dos más y baja una. Cante el primero a partir de la tónica, y luego a partir de cada nota de la escala. Cante sobre la grabación partiendo de la nota que corresponde en cada verso. Reitere el procedimiento con todos los patrones de la figura. Durante la lectura atienda especialmente a las condiciones de estabilidad de cada nota en los distintos patrones. Así, por ejemplo, compare la estabilidad sentida del do cuando canta un patrón centrado en el do (por ejemplo el primer patrón de toda la sucesión) con la que tiene lugar cuando lo canta como parte de un patrón centrado en otra nota.

□

The image displays 20 numbered musical patterns, each consisting of a four-measure phrase on a single staff. The patterns are arranged in five rows of four. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The patterns are designed to be sung over a scale, with each pattern corresponding to a specific degree of the scale.

Figura 3.2. Patrones para cantar sobre cada grado de la escala sobre la armonía de *Minha Canção de Os Saltimbancos*.

Elija 8 patrones y cántelos en sucesión uno sobre cada nota de la escala – ascendiendo y descendiendo. Proponga diferentes combinaciones. Seleccione la que considere más lograda y enuncie los criterios por los cuales prefirió dicha sucesión.

Frisco train blues

Alger "Texas" Alexander (1928)


Escuche la grabación de *Frisco train blues* de "Texas" Alexander interpretada por el autor y Joe King Oliver en corneta. Escuche el comienzo (la introducción), detenga la grabación y cante la tónica. A partir de la tónica construya la escala completa y recórrala de manera ascendente y descendente. Sabiendo que la tónica es re (la primera nota escrita en la partitura de la figura 3.3 cante los motivos escritos en ella.

□

Frisco Train Blues

Joe King Oliver
Texas Alexander

INTRODUCCIÓN




5 PRIMERA ESTROFA



I went to the station laid my suitcase down

9




I went to the station laid my suitcase down

13




Asked the depot agent "How long my woman been gone?"

17 SEGUNDA ESTROFA



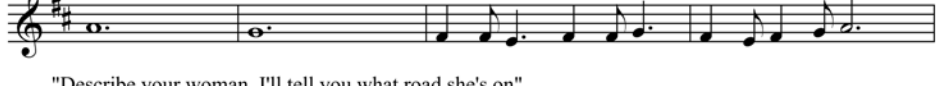
He looked at me and began to moan

21



He looked at me and began to moan

25



"Describe your woman, I'll tell you what road she's on"

Figura 3.3. Melodía para cantar acompañando *Frisco train blues* (primera parte).

□

29 TERCERA ESTROFA



"Where was your pretty mama, when the Frisco train left town?"



"Where was your pretty mama, when the Frisco train left town?"



She blowed so loud 'til it blowed the station down

41 INTERLUDIO INSTRUMENTAL



53 FINAL CANTADO (SIN TEXTO)



Figura 3.3. (continuación). Melodía para cantar acompañando *Frisco train blues* (segunda parte).

Considere la relación entre el diseño melódico y su organización en frases con la organización de la forma musical de la canción. Esta relación tiene lugar a nivel de cada frase (la primera mitad sostiene notas largas y la segunda camina la escala en ambos sentidos) y a nivel de cada estrofa (el final de cada frase se mantiene igual en los tres versos de cada estrofa, y el perfil rítmico cambia de estrofa en estrofa). Es decir que cada estrofa se distingue en cuanto a las características de esta melodía.

Cante con nombre de notas (primero) y tarareando (luego) la melodía completa e improvise una melodía de estructura similar a la escrita (esto es, organizada en estrofas de 3 frases cada una que a su vez la primera mitad presenta valores largos y la segunda valores más breves) sobre las dos últimas estrofas. Escriba en los pentagramas en blanco el resultado de su improvisación.

Canon en re mayor

Johann Pachelbel (ca. 1680)

Canon es una denominación que deriva del griego Kanon que designa la idea de “regla” o “precepto”. En términos estrictamente musicales, la palabra canon posiblemente comenzó a utilizarse en el siglo XVI para indicar que la consigna o instrucción para el cantante (el canon) era la de implementar más voces de las que estaban anotadas a partir de repetir la que figuraba en la partitura a una determinada distancia temporal (y también a veces a un intervalo específico). Así, la palabra pasó a denotar un tipo de composición en el que una melodía es repetida por las diferentes voces separadas. Escuche el *Canon en Re mayor* de Johann Pachelbel.

En la partitura de la figura 3.4 se observa que los tres violines realizan un canon (a tres voces) sobre la melodía principal separadas por el lapso de dos compases. Este canon tiene además la particularidad de presentarse como Chacona. La chacona es un tipo de composición construida sobre la reiteración de un patrón fijo en el bajo. Al escuchar la pieza de Pachelbel se puede escuchar con claridad la reiteración de dicho patrón a cargo del violoncello. Lógicamente, el patrón dura aquí también dos compases (que es el lapso de separación entre las voces del canon). Por lo general, aunque no excluyentemente, la chacona está asociada a un paso parsimonioso o solemne. Aunque muchas veces el término chacona aparece en los tratados como intercambiable con el de passacaglia o pasacalle, muchos tratadistas lo diferencian en el hecho de que la primera implica la reiteración de un patrón melódico en el bajo, mientras que la segunda compromete la reiteración del patrón armónico, sin que necesariamente la disposición del bajo se repita por un lapso predeterminado.

□



Figura 3.4. Fragmento de la partitura del Canon en Re Mayor de Johann Pachelbel, compases 1-7. Facsímil de la edición de Kistner & Siegel Leipzig (1929). Reimpreso por Kalmus, (1933).

La melodía que motiva el comportamiento de canon de las voces está organizada por una sucesión de patrones melódicos de dos compases cada uno. La figura 4 muestra en verde y en rojo los dos primeros de esos patrones y el modo en el que se van sucediendo en el transcurso de cada voz.

Cante sobre la grabación del Canon ambos patrones melódicos atendiendo a que el primero comienza en FA, la tercera nota de la escala, y finaliza en DO#, la sensible, y que el segundo patrón comienza en RE, la tónica y finaliza en MI, la segunda. De este modo ambos patrones

comienzan en una nota relativamente estable, y finalizan en una nota inestable, aumentando las expectativas de resolución que, en este caso, dada la organización estructural de la pieza, implica recomenzar la ejecución del patrón de base.

Sobre la base de esta lógica secuencial –comienzo estable (RE o FA) final inestable (MI o DO) cante los patrones escritos en la partitura de la figura 3.5 con el nombre de las notas sobre la grabación del archivo Pachelbel base. Considere la primera presentación del patrón de base para ubicarse en el tiempo y la tonalidad, y tenga en cuenta la última repetición como cierre de la secuencia.

□

The figure shows ten staves of musical notation in G major (one sharp) and common time. Each staff contains a sequence of notes, with the first staff starting with a square symbol. The notes are: Staff 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 2: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 3: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 4: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 5: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 6: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 7: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 8: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 9: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Staff 10: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Figura 3.5. Patrones melódicos para cantar sobre la grabación del archivo Pachelbel base.

A partir de la misma idea, improvise diferentes patrones melódicos sobre la misma base y escriba algunos de ellos. Procure escribirlos siguiendo el curso de la ejecución, es decir en tiempo real. Se busca que pueda anticipar conscientemente el contorno melódico improvisado percatándose de las notas que corresponden a lo que está cantando (en cuanto al nombre y a las condiciones de estabilidad de dichas notas).

Proceda de igual modo leyendo los patrones melódicos de la figura 6

□

The image displays ten staves of musical notation, each representing a different melodic pattern. The key signature is G major (one sharp, F#). Each staff contains two measures of music. The patterns are as follows:

- Staff 1: D4 quarter, E4 quarter, F#4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter, F#4 quarter, E4 quarter, D4 quarter.
- Staff 2: D4 quarter, E4 quarter, F#4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter, F#4 quarter, E4 quarter, D4 quarter.
- Staff 3: D4 quarter, E4 quarter, F#4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter, F#4 quarter, E4 quarter, D4 quarter.
- Staff 4: D4 quarter, E4 quarter, F#4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter, F#4 quarter, E4 quarter, D4 quarter.
- Staff 5: D4 quarter, E4 quarter, F#4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter, F#4 quarter, E4 quarter, D4 quarter.
- Staff 6: D4 quarter, E4 quarter, F#4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter, F#4 quarter, E4 quarter, D4 quarter.
- Staff 7: D4 quarter, E4 quarter, F#4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter, F#4 quarter, E4 quarter, D4 quarter.
- Staff 8: D4 quarter, E4 quarter, F#4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter, F#4 quarter, E4 quarter, D4 quarter.
- Staff 9: D4 quarter, E4 quarter, F#4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter, F#4 quarter, E4 quarter, D4 quarter.
- Staff 10: D4 quarter, E4 quarter, F#4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, A4 quarter, G4 quarter, F#4 quarter, E4 quarter, D4 quarter.

Figura 3.6. Patrones melódicos para el Canon en Re de J. Pachelbel (continuación)

Seleccione 11 patrones entre los que leyó, los que improvisó y los que anotó, de modo de encadenarlos en una única melodía para ser ejecutada en canon. Atienda a la continuidad melódica y su balance en términos de ritmo, contorno melódico, etc. Con dos compañeros ejecute esta composición final a tres voces sobre la grabación de la base.

Los dos ejemplos que siguen presentan casos de chaconas que si bien no están elaboradas según la idea de canon están pensadas sobre un patrón melódico de bajo que se repite.

Variaciones sobre un tema de Haydn Op. 56^a - Finale

Johannes Brahms (1857)

La figura 3.7 muestra la que forma parte del Finale de las Variaciones sobre un tema de Haydn Op. 56a de Johannes Brahms (1833-1897)

□

Finale (89) 27

361 Andante

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

K-Fag.

Hr. (B)

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vel.

K-B.

Andante

372

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

K-Fag.

Hr. (B)

Pk.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vel.

K-B.

L

J. B. 7

Figura 3.7. Comienzo del Finale de las Variaciones sobre un tema de Haydn de J. Brahms. La figura destaca enmarcado el motivo del bajo que se repite a lo largo de la chacona.

Escuche toda la parte, identifique la tónica y cante el patrón del bajo (con el nombre de las notas). Cuente la cantidad de veces que el patrón se repite. Lea los patrones de la partitura de la figura 3.8. Cántelos sobre la grabación, en diferente orden y repeticiones.

□

The figure shows six staves of musical notation. The first staff is in G major (one flat) and common time. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The second staff (numbered 6) is in G major and common time. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The third staff (numbered 11) is in C major and common time. The notes are: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The fourth staff (numbered 16) is in C major and common time. The notes are: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The fifth staff (numbered 21) is in C major and common time. The notes are: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The sixth staff (numbered 26) is in D major (two sharps) and common time. The notes are: D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter).

Figura 3.8. Patrones para ser cantados sobre el motivo de base de Brahms op. 56a (figura 3.7 enmarcados).

Toque en un bajo u otro instrumento grave el patrón del bajo señalado en la figura 3.7, atendiendo al registro correspondiente, mientras canta los motivos de la figura 3.8.

Proponga otros patrones melódicos adecuados para cantar en simultaneidad con el bajo trabajado.

Chacona en mi menor BuxWV 160

Dietrich Buxtehude (ca. 1690)

La figura 3.9 muestra el comienzo de la partitura de la Chacona en mi Menor de D. Buxtehude. El compositor mexicano Carlos Chávez realizó en 1937 una orquestación de esta obra. Escuche esta última. Cante el motivo del bajo. Tóquelo en un instrumento grave en el registro correspondiente. Componga patrones melódicos a la manera de los ejemplos anteriores. Organícelos en una secuencia para ser ejecutados conjuntamente con el bajo. Junto con otros 3 compañeros cántelos a 4 voces: el bajo, y las tres voces superiores en canon.

□

Ciacona in E Minor
BuxWV 160

The image shows the beginning of the Chacona in E Minor by Dietrich Buxtehude, BWV 160. The score is in 3/4 time and E minor. It features a complex texture with multiple voices. The bass line is highlighted with blue boxes, indicating the starting point for a vocal or instrumental exercise. The score is presented as a facsimile of the 1888 edition by Breitkopf & Härtel.

Figura 3.9. Comienzo de la Chacona en Mi menor de D. Buxtehude. Facsímil de la edición Breitkopf & Härtel, Leipzig (1888).

Aunque no con el nombre de chacona la forma de organizar una composición musical a partir de la reiteración de un patrón en el bajo que sirve como soporte a una melodía que articula una secuencia de patrones melódicos de la misma extensión en forma variada, es también muy frecuente en numerosos géneros musicales. Por ejemplo, Chan-chan es un son compuesto por el compositor cubano Compay Segundo que sigue esa idea. Escúchela y cante la melodía principal.

Según el New Grove Dictionary of Music and Musicians, el son cubano es una de las formas más importantes de la música caribeña del siglo XX. Representa una forma altamente sincrética con fusión de las influencias culturales africana e hispánica. A partir de los años 20 se convirtió en un símbolo importante de la identidad musical de Cuba, a pesar de que su origen se sitúa hacia la región oriental del país. Aunque resulta muy difícil de definir y caracterizar de manera unívoca, la estructura de los sones tradicionales se presenta en metro binario y la reiteración de un patrón armónico. También suelen ser rapsódicos o al menos tener una sección en la que se improvisa entre un coro y un solista de manera antifonal. Entre los materiales musicales más distintivos del género está su clave rítmica (patrón rítmico reiterativo) que estructura la pieza, en la cual se enfatiza el cuarto tiempo en desmedro del primero parte de las formas.

En particular, de este son dijo su autor

"Yo no compuse Chan Chan; la soñé. Sueño con la música. A veces me despierto con una melodía en la cabeza, oigo los instrumentos, todo muy clarito. Me asomo al balcón y no veo a nadie, pero la escucho como si estuvieran tocando en la calle. No sé lo que será. Un día me levanté escuchando esas cuatro noticias sensibles, les puse una letra inspirándome en un cuento infantil de cuando yo era niño, Juanica y Chan Chan, y ya ves, ahora se canta en todo el mundo" (del film Buena Vista, Social Club de Wim Wenders, 1999).

Esas "cuatro noticias", son las que forman el patrón de bajo que se ve en la partitura de la figura 3.10



Figura 3.10. Patrón ostinato del bajo de Chan – Chan de Compay Segundo

En la figura 3.11 se muestra la transcripción de la melodía del estribillo (De Alto Cedro voy para Marcané // Luego a cueto voy para Mayarí). Cántela. En el segundo sistema aparece solamente el comienzo de cada uno de esos versos (De Alto Cedro voy ... // Luego a cueto voy ...). Cante ese patrón. Todos los patrones siguientes desarrollan motivos melódicos sobre la escala – de re menor – con el mismo ritmo. Cante todos los patrones sobre la base que encontrará en el archivo Chan-Chan base. Finalmente improvise sobre la misma grabación patrones sobre la escala de re menor con diferentes ritmos. Intente improvisar con el nombre de las notas.

□

The image displays a musical score for the song 'Chan-Chan de Compay Segundo'. It consists of 12 staves of music. The first two staves are vocal lines with lyrics in Spanish. The remaining ten staves are instrumental lines, likely for a bass instrument, showing a consistent melodic pattern. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: 'De Al to Ce dro voy pa ra Mar ca né Lue goa cue to voy pa ra Ma ya ri'.

3 De Al to Ce dro voy pa ra Mar ca né Lue goa cue to voy pa ra Ma ya ri

5 De Al to Ce dro voy Lue goa cue to voy

7

9

11

13

15

17

19

21

23

Figura 3.11. Patrones melódicos para ejecutar sobre la base de Chan-Chan de Compay Segundo

Finalmente se propone buscar en la música de su preferencia alguna composición que pueda ser entendida de este modo, y que a partir de aislar el patrón del bajo, componga una secuencia de patrones melódicos de la misma forma que se trabajó con los ejemplos propuestos aquí.

To yelasto pedi es una canción tradicional del folklore griego que el compositor Mikis Teodorakis popularizó durante los años de la Dictadura de los Coroneles (1967-1974) en Grecia como símbolo de la resistencia al régimen. Muchos artistas griegos en el exilio, por esos años y numerosos cantantes de otros países la constituyeron en una suerte de himno de lucha. Teodorakis utilizó el tema en la composición de la banda de sonido del emblemático film *Z* del cineasta griego Costa-Gavras (1969), protagonizado por Yves Montand, Jean Louis Trintignant e Irene Papas. Para una de las escenas de ese film, *The Arrival of Helen*, Teodorakis compuso una elaboración de la canción original. Escúchela y cante la melodía siguiendo la partitura de la figura 3.12.

□

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a melodic phrase of eighth notes (G4, F4, E4, D4, C4) followed by a half note (B3), then another eighth-note phrase (A3, G3, F3, E3, D3), a half note (C3), and a final eighth-note phrase (B2, A2, G2, F2, E2) followed by a half note (D2). The instruction "Trémolo" is placed below the first eighth-note phrase, and "simile" is placed below the second eighth-note phrase. The second staff starts at measure 6 with a half note (D2), followed by an eighth-note phrase (C2, B1, A1, G1, F1), a half note (E1), and another eighth-note phrase (D1, C1, B0, A0, G0) followed by a half note (F0). The third staff starts at measure 12 with an eighth-note phrase (E1, D1, C1, B0, A0), a half note (G0), another eighth-note phrase (F0, E0, D0, C0, B0), a half note (A0), and a final eighth-note phrase (G0, F0, E0, D0, C0) followed by a half note (B0). The fourth staff starts at measure 18 with a half note (B0), followed by a half note (A0), a half note (G0), a half note (F0), a half note (E0), a half note (D0), a half note (C0), a half note (B0), and a final half note (A0). The instruction "muy expresivo" is placed below the first half note of this staff.

Figura 3.12. Transcripción de la melodía de *The arrival of Helen*. De la banda de sonido original para film *Z* de Mikis Teodorakis.

Como se puede observar, la melodía consiste en una secuencia de patrones sobre la escala descendente de la menor (partiendo del motivo a partir de la dominante, hasta llegar a la tónica). La figura 3.13 muestran algunos patrones melódicos como variaciones del patrón original propuestos para tomar de modelo para cantar la secuencia descendente. Escuche la grabación instrumental de *To Yelasto Pedi* e identifique el momento en el que aparece la secuencia de la figura 3.12. Cántela cada vez que aparece pero utilizando un patrón distinto cada vez, seleccionado de la figura 3.13.

□



Figura 3.13. Patrones para cantar la secuencia descendente sobre la melodía de *To Yelasto Pedi*.

El primer sistema de la partitura de la figura 3.14 muestra una *reducción* de la melodía original, es decir la estructura tonal que subyace la superficie musical. Se puede apreciar claramente de qué modo la escala menor desde la dominante hasta la tónica constituye el eje vertebrador de dicha estructura subyacente. Cántela sobre la grabación.

□



Figura 3.14. Estructura subyacente de *To Yelasto Pedi* y varias realizaciones de superficie.

En los sistema siguientes de la misma figura se muestran varias *realizaciones de superficie*, es decir elaboraciones, de esa estructura. Las dos primeras consisten también, como la canción original en una secuencia de un motivo simple sobre los diferentes grados de la escala. La últi-

ma, sin embargo, es una melodía que no presenta esa organización. No obstante es posible advertir claramente la estructura subyacente. Identifique las notas a lo largo de la melodía en las que se manifiesta esa estructura subyacente y cante la melodía teniendo en mente cada una de las notas de la escala sobre la que la melodía se apoya con el objeto de vivenciar la estabilidad que cada una de ellas debe tener en relación con la tonalidad.

Repertorio IV
Marcos para la lectura
expresiva autónoma

Autonomía en la lectura expresiva

Cuando hablamos de *autonomía en la lectura* nos referimos a la capacidad del lector de generar significados a partir de un texto, que sean dependientes del contexto de lectura, pero sin ayuda de otros intérpretes. Esto implica que el lector tiene que ser capaz de disponer de la información que le brinda el contexto para reunir de manera significativa los elementos del texto de modo de poder comprender los enunciados allí expresados y, en el caso de la lectura musical muy especialmente, producir un enunciado en el que sus rasgos expresivo se adecuen a dicho significados.

En esa dirección, este repertorio representa un nuevo acercamiento a la lectura de melodías que se propone fortalecer los marcos contextuales para configurar con seguridad la lectura expresiva autónoma. En particular la configuración del sentido expresivo en la lectura requiere de un ajuste perentorio a los marcos tonal y métrico. En ese sentido, este repertorio procura facilitar la lectura dentro de un marco tonal a partir de la audición de las referencias tonales proporcionadas por la armonía explícitamente desarrollada en el acompañamiento de las melodías a leer. Del mismo modo, dicho acompañamiento proporciona el marco métrico sobre el cual ajustar la ejecución rítmica de la melodía. El fortalecimiento de los encuadres contextuales se verá beneficiado con la reflexión del lector sobre las características estructurales de las melodías leídas y las condiciones de estabilidad tonal y métrica que cada una de las notas escritas en la partitura ostenta. De la lectura escrupulosa y el análisis minucioso de dichas condiciones de estabilidad emergerán los detalles expresivos que darán sentido a la ejecución tanto para el propio lector como para el oyente que recibe el mensaje.

No obstante, la práctica de significado musical en la ejecución expresiva, va mucho más allá de la consideración de esas estructuras. Consideraciones de tipo históricas, estilísticas, narrativas, y dramáticas también contribuyen a ese modelado expresivo. Es por esa razón que aquí se proporcionan algunos datos que pueden resultar relevantes, con la intención de que el lector los complemente con los que crea necesarios a partir de su propia indagación.

Forma parte, también, de esta práctica de significado en la lectura, e manejo adecuado de la partitura en tanto expresión gráfica de una idea musical. Para eso, este repertorio contribuye a tomar contacto con partituras de uso habitual en la ejecución vocal e instrumental según los estilos y géneros abordados, de complejidad creciente y diversos tipos (completas, reducidas, parciales, etc.) atendiendo a los signos específicos que en ellas puedan aparecer. Del mismo modo, las actividades propuestas aquí, y una apertura a cierta diversidad de estilos dentro de los repertorios que típicamente hacen mayor uso de la NMO, buscan interpelar la partitura como modo de representación musical examinando en detalle la relación entre lo escrito y sus posibles realizaciones en la ejecución.

En general se propone el abordaje de las diferentes piezas que componen este repertorio de manera similar. Éste incluye la siguiente secuencia:

- 1) Leer con el nombre de las notas cada una de las obras propuestas junto con la grabación de la pieza, atendiendo a la consigna particular para cada una de las piezas y al ajuste de la emisión vocal en relación con el contexto y la melodía escuchada que sirve como modelo.

- 2) Leer con el nombre de las notas cada una de las melodías junto con la grabación del acompañamiento (o base armónica) atendiendo al ajuste del canto respecto de la pauta tonal y rítmico-métrica propuesta por el acompañamiento.

- 3) Leer con el nombre de las notas a capella atendiendo a la justeza de alturas y ritmos dentro del contexto tonal y rítmico métrico auto-propuesto.

En todos los casos atienda especialmente a los detalles expresivos y procure elaborar la ejecución siguiendo dicha pauta expresiva – especialmente en la ejecución (1). En cada caso

analice la relación entre el resultado sonoro y lo que está escrito en la partitura. Compare lo que es dable esperar en cada caso, en virtud de la indicación en la partitura, y lo que en efecto está siendo ejecutado, procurando explicarse cada una de las convergencias y divergencias. Además observe de qué modo la representación en la partitura de ciertos detalles musicales puede diferir según los estilos y géneros en cuestión, configurando formas convencionalizadas de escritura u ortografías musicales.

El repertorio consta de 5 piezas para las que se incluyen partituras y se sugieren grabaciones de ejecuciones completas (para la tarea 1) y del acompañamiento (sin la melodía a leer, para la tarea 2).

Las partituras proporcionadas pueden ser (i) completas, (ii) reducciones, (iii) transcripciones, o (iv) particellas.

(i) las partituras completas son aquellas que poseen un máximo de instrucciones para la ejecución en relación con el género y el estilo de la música en cuestión. Está indicado claramente en ella lo que tiene que tocar cada uno de los ejecutantes.

(ii) las reducciones son partituras que reducen la cantidad de información que representan en relación generalmente con la cantidad de instrumentos de la ejecución. Típicamente se reducen partituras de orquesta para ser tocadas por un instrumento (generalmente piano), o un número reducido de instrumentos. Del mismo modo, según los géneros, puede haber reducciones, de partituras de bandas (de Jazz, rock, etc.) para ser tocadas por algún teclado o guitarra. En general, la reducción implica la simplificación de la textura (reduciendo la cantidad de sonidos indicados).

(iii) las transcripciones son partituras para un determinado medio que no es el mismo medio que el de la ejecución. Así por ejemplo puede haber una transcripción para guitarra de una pieza que es ejecutada en piano, o una partitura para piano de una pieza que es ejecutada por un coro, entre muchísimos otros ejemplos.

(iv) las particellas son las partituras individuales de cada instrumento o voz que integra un organismo musical (banda, orquesta, coro, etc.). No pretende expresar la ejecución en su conjunto sino solamente la de uno de sus participantes. Tienen la función de facilitar la lectura de una parte aislada, pero no brindan una visión de conjunto de la obra a ser ejecutada. Las partituras provistas en el repertorio 3 corresponden a este tipo.

Para esta actividad se presenta solamente el fragmento inicial de la partitura (figura 4.1.) para leer la melodía completa.

□ 2

SALUT D'AMOUR.
(Liebesgruss.)

à Caprice **EDWARD ELGAR.**
Op. 12.

VIOLON. *p dolce. legitima.*

PIANO. *Andantino. mf pp segue*

cresc. ten. cresc.

p dol. dim. pp rit. rit.

Ped. Ped.

Figura 4.1. Facsímil de la primera edición de *Salut d'amour* de E.Elgar, Schott & Co., Ltd. Londres (1989).

Wanderful tonight

Eric Clapton (1977)

Para esta actividad se presenta una reducción para teclado y canto. Se deberá cantar la línea vocal. En la introducción y los interludios instrumentales se deberá cantar la línea melódica de la guitarra. Para ello es necesario identificar dicha línea en la partitura de teclado.

Moderately

The image shows a musical score for the song "Wanderful Tonight" by Eric Clapton. It is a piano and vocal reduction. The score is in 4/4 time and G major. It begins with a piano introduction marked "Moderately" and "mf". The piano part features a simple bass line and chords. The vocal line is written in the treble clef. The lyrics are: "It's late in the eve - ning; We go to a par - ty, It's time to go home _ now, she's won-d'ring what clothes _ to wear. _ and ev - 'ry - one turns _ to see _ and I've got an ach - ing head. _ She puts on her make - this beau - ti - ful la - So I give her the car _". Chord diagrams for G, D/F#, C, D, and G are provided above the corresponding notes in the piano part.

It's late in the eve - ning;
We go to a par - ty,
It's time to go home _ now,

she's won-d'ring what clothes _ to wear. _
and ev - 'ry - one turns _ to see _
and I've got an ach - ing head. _

She puts on her make -
this beau - ti - ful la -
So I give her the car _

Figura 4.2. Reducción para teclado y canto de *Wanderful tonight* de E.Clapton (comienzo).

□

The image displays a musical score for the song "Wanderful tonight" by Eric Clapton. It is a reduction for piano and voice. The score is organized into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. Chords are indicated by guitar chord diagrams above the vocal line.

System 1:

- Chords: D/F#, C, D
- Vocal line: - up and brush - es her long blonde hair. -
- dy is walk - ing a - round with me. -
- keys, and she helps me to bed. -

System 2:

- Chords: C, D, G, D/F#
- Vocal line: And then she asks me, "Do I look all right?" -
And then she asks me, "Do you feel all right?" -
And then I tell her, as I turn out the light, -

System 3:

- Chords: Em, C, D
- Vocal line: And I say, "Yes, you look won - der - ful to - night." -
And I say, "Yes, I feel won - der - ful to - night." -
I say, "My dar - ling, you are won - der - ful to - night. -

System 4 (Coda):

- Chords: G, D/F#, C
- Label: To Coda ⊕

Figura 4.2. (continuación). Reducción para teclado y canto de *Wanderful tonight* de E. Clapton (segunda parte).

□

The image displays a musical score for the song "Wonderful Tonight" by Eric Clapton, specifically the third part. It features a guitar accompaniment and a vocal line. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The guitar part includes chord diagrams for D, G, C, Em, and D/F#. The vocal line includes the lyrics: "I feel", "wonderful because I see the love light in your", "eyes. Then the wonder of it all is that you", and "just don't realize how much I love you." The score is divided into three systems, each with a vocal line and a guitar accompaniment line. The first system starts with a D chord and a G chord. The second system starts with a C chord, a D chord, a G chord, and a D/F# chord. The third system starts with a C chord, a D chord, and a G chord.

D G

I feel

C D G D/F#

won - der - ful be - cause I see the love light in your

Em C D

eyes. Then the won - der of it all is that you

C D G

just don't re - al - ize how much I love you.

Figura 4.2. (continuación). Reducción para teclado y canto de *Wonderful tonight* de E.Clapton (tercera parte).

□

D/F# C D D.S. al Coda

CODA

G D/F# Em D C

Oh, my dar-ling, you are

won-der-ful to-night."

D G D/F#

C D G

rit.

The image displays a musical score for the final section of 'Wonderful Tonight' by Eric Clapton. It is arranged for guitar and piano. The score is divided into four systems. The first system shows guitar chords (D/F#, C, D) and piano accompaniment. The second system is labeled 'CODA' and includes guitar chords (G, D/F#, Em, D, C) and vocal lines with lyrics: 'Oh, my dar-ling, you are'. The third system continues the piano accompaniment with guitar chords (D, G, D/F#) and lyrics: 'won-der-ful to-night."'. The fourth system shows the final piano accompaniment with guitar chords (C, D, G) and a 'rit.' (ritardando) marking.

Figura 4.2. (continuación). Reducción para teclado y canto de *Wonderful tonight* de E.Clapton (final).

Atienda a los signos de la partitura que contribuyen a abreviar la escritura en relación con la organización de la forma música, por ejemplo las barras de repetición, signos especiales (%) y anotaciones (D.S. al Coda). ¿Qué signos agregaría a la partitura para orientar la lectura, en relación con la forma tal como está expresada en la grabación?

Atienda a la relación entre lo que está anotado y las inflexiones expresivas que diferencian pasajes que aparecen iguales en la partitura. Describa esas diferencias.

Ave verum corpus (motete) K618

Wolfgang Amadeus Mozart (1791)

Es una pieza originalmente compuesta por Mozart para coro, cuerdas y órgano. La versión suministrada es de violín y piano. Se suministra la transcripción correspondiente realizada por Hjalmar von Dameck (1864–1927).

El violín ejecuta la melodía compuesta originalmente para soprano. Deberá cantar las frases que están indicadas por los recuadros.

Atienda a las condiciones de estabilidad de la primera nota del recuadro rojo (la) y de la última nota del recuadro azul (la). Compare las condiciones de estabilidad de las notas en los dos recuadros. Indique sobre la partitura las notas que le resultan más estables y más inestables en un recuadro y en otro.

Compare los recuadros de la página 2 con los de la página 3 y evalúe la diferencia en relación con su propia tesitura vocal ¿Pudo resolver el cambio de registro o necesitó octavar? ¿Qué implicancias puede tener esta experiencia en otras ejecuciones que comprometan un registro amplio?

Diakonisse Anna von Soden gewidmet.

W. A. Mozart Ave verum corpus

Gesetzt von
Hjalmar von Dameck.

Adagio.

Violine.

Klavier
(Harmonium
oder Orgel)

p

mp *pp*

p *cresc.* *mf*

p *cresc.* *mf*

p *cresc.* *pp subito* *mf*

pp *cresc.* *pp subito*

Figura 4.3. Partitura del arreglo para piano y violín de *Ave verum corpus* de W.A.Mozart. Fácsmil de la edición Raabe & Plothow, Berlín (1900), primera parte

The image displays a musical score for piano and violin, consisting of five systems of music. Each system includes a violin part (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The score is marked with various dynamics and performance instructions:

- System 1:** The violin part begins with a *p* dynamic. A red box highlights a section of the violin line. The piano accompaniment starts with *mf* and *pp* markings.
- System 2:** The violin part features a *p* dynamic followed by a *cresc.* (crescendo) leading to *mf*. A red box highlights the beginning of the system, and a blue box highlights the *cresc.* section.
- System 3:** The violin part starts with a *p* dynamic. A blue box highlights a section of the violin line.
- System 4:** The violin part begins with a *pp* dynamic, followed by a *cresc.* marking.
- System 5:** The violin part starts with *pp subito* (piano subito), followed by *mf* and *p*. The piano accompaniment also begins with *pp subito*, followed by *mf* and *f* (forte).

The score concludes with a final cadence in the piano part, marked with a double bar line and a fermata.

Figura 4.3. (continuación). Partitura del arreglo para piano y violín de *Ave verum corpus* de W.A.Mozart. Fácsimil de la edición Raabe & Plothow, Berlín (1900), final.

Cante en las tres modalidades siguiendo la partitura general primero y la particella de la figura 4.4., luego. En este caso se están suministrando dos bases, una en el tempo de la ejecución original, y la otra más lenta. Cante la melodía sobre ambas.

Violine. Gesetzt von Hjalmar von Dameck.

Adagio.

The musical score is for a violin part, titled 'Violine.' and 'Gesetzt von Hjalmar von Dameck.' The tempo is 'Adagio.' The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score consists of ten staves of music. It begins with a first ending (marked '1') and a second ending (marked '2'). Dynamics include *p*, *cresc.*, *mf*, *pp subito*, and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and phrasing slurs.

Figura 4.4. Particella de violín del arreglo para de von Dameck de Ave Verum Corpus de W.A.Mozart. Facsímil de la edición Raabe & Plothow, Berlín (1900).

Como actividad complementaria busque alguna grabación del original para coro, y acompañe cada una de las voces siguiendo la partitura de la reducción.

Rondino sobre un tema de Beethoven

Fritz Kreisler (1905)

El título Rondino remite a una forma reducida de Rondó, denominación que a su vez conserva la raíz de ronda o rueda. De acuerdo con Malcolm Cole, en su entrada para Rondó del New Grove Dictionary of Music and Musicians, se trata de uno de los tipos de diseños fundamentales en la música. Se entiende como una estructura consistente en una serie de secciones, la primera de las cuales –denominada Estribillo o Refrán– es recurrente, y normalmente en la tonalidad de origen. Entre las recurrencias del refrán tienen lugar las coplas o episodios, que se suceden de manera intercalada hasta el retorno final del refrán. Así la forma completa puede esquematizarse como ABAC.....A.

Debido a su gran simplicidad esta estructura ha sido objeto de múltiples usos y de una extensa aplicación a lo largo de períodos históricos y culturas musicales.

Cante la sección A – o estribillo – cada vez que éste aparece. Tenga en cuenta que la partitura no indica explícitamente la organización de secciones más allá de la notación relativa a alturas y ritmos. Por lo tanto deberá advertir en el desarrollo de la pieza en qué partes tiene que cantar.

Como el comienzo de la melodía es anacrúsico, y el comienzo del acompañamiento sucede al de la melodía, en la grabación de la base se han incluido tres beats que indican los tiempos del compás, anterior al que corresponde a la anacrusa. De este modo se escuchan los tres beats, y a continuación pasa un tiempo (sin sonido), para comenzar a cantar en el segundo y tercero (la anacrusa).

Indique si existen variaciones en el diseño melódico cada vez que aparece el refrán. Del mismo modo atienda a las particularidades de la ejecución (dinámicas, articulaciones, rubato, etc.) en cada repetición. Indique en la partitura los rasgos expresivos que considere más relevantes

To Mischa Elman
RONDINO
(On a Theme by Beethoven)

Allegro grazioso

The musical score is presented in four systems. Each system consists of a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro grazioso'. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system continues the melodic and accompanimental lines. The third system shows further development of the theme. The fourth system concludes with a *cresc.* marking in the right hand and a *cresc.* marking in the left hand, indicating a crescendo.

Figura 4.5. Partitura original del *Rondino sobre un tema de Beethoven* de F. Kreisler. Facsímil de la Primera Edición de Schott. Mainz (1915), comienzo (continúa en las páginas 89 y 90)

Two staves of musical notation. The left staff is a treble clef with a melody. The right staff is a bass clef with accompaniment. Both staves have a *crfesc.* marking at the beginning.

Two staves of musical notation. The left staff is a treble clef with a melody. The right staff is a bass clef with accompaniment. A *p* marking is present at the start of the right staff.

Two staves of musical notation. The left staff is a treble clef with a melody. The right staff is a bass clef with accompaniment.

Two staves of musical notation. The left staff is a treble clef with a melody. The right staff is a bass clef with accompaniment. *crfesc.* and *p* markings are present.

Two staves of musical notation. The left staff is a treble clef with a melody. The right staff is a bass clef with accompaniment. A *p* marking is present at the start of the left staff.

Two staves of musical notation. The left staff is a treble clef with a melody. The right staff is a bass clef with accompaniment. A *p* marking is present at the start of the left staff.

Two staves of musical notation. The left staff is a treble clef with a melody. The right staff is a bass clef with accompaniment. A *p* marking is present at the start of the right staff.

Two staves of musical notation. The left staff is a treble clef with a melody. The right staff is a bass clef with accompaniment. A *p* marking is present at the start of the right staff.

musical score system 1, featuring piano and vocal staves with notes and rests. The piano part includes a *poco cresc.* marking.

musical score system 2, featuring piano and vocal staves with notes and rests. The piano part includes a *p* marking.

musical score system 3, featuring piano and vocal staves with notes and rests.

musical score system 4, featuring piano and vocal staves with notes and rests. The piano part includes an *amplice* marking.

musical score system 5, featuring piano and vocal staves with notes and rests. The piano part includes a *cresc.* marking.

musical score system 6, featuring piano and vocal staves with notes and rests. The piano part includes *con calore* and *cresc.* markings.

musical score system 7, featuring piano and vocal staves with notes and rests.

musical score system 8, featuring piano and vocal staves with notes and rests. The piano part includes a *cantando* marking.

□

The image displays the final section of the musical score for 'Rondino' by Franz Kreisler. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first system shows the vocal line with a melodic line and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The third system features a 'cresc.' (crescendo) marking in the piano part, leading to a 'p' (piano) dynamic. The fourth system concludes with a 'p semplice' (piano semplice) marking in the vocal line and a 'p' (piano) dynamic in the piano part. The score ends with a double bar line.

Figura 4.5. (continuación) Partitura original del *Rondino sobre un tema de Beethoven* de F. Kreisler. Facsímil de la Primera Edición de Schott. Mainz (1915), final.

Liebeslied (“Penas de amor”)

Fritz Kreisler (ca. 1910)

Este vals, originalmente compuesto para su opereta *Sisi* es una de las piezas más conocidas del compositor. Como los vales vieneses de la época, está organizado por una serie de episodios que se suceden, con el retorno de algunos de ellos. Cante junto con diversas ejecuciones que exhiban diferencias interpretativas (en las referencias de las ejecuciones, se proponen dos con marcadas diferencias en cuanto a los detalles de ejecución). Observe el modo particular de regular el tiempo, característico del vals vienés, y reflexione acerca de lo que la partitura puede capturar de ese recurso expresivo, y aquello que no queda expresado por ella.

□

The image shows the first part of the musical score for 'Liebeslied' by Fritz Kreisler. It is a piano piece in 3/4 time, marked 'Tempo di "Ländler"'. The score is written for piano and includes a vocal line. The tempo is indicated as 'Tempo di "Ländler"'. The score is divided into five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a characteristic waltz rhythm. The score includes dynamic markings such as 'p con sentimento' and 'espress.'. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

Figura 4.6. Partitura original de *Liebeslied* de F.Kreisler. Facsímil de la edición de Schott & Co. Londres (1910) primera parte.

poco meno mosso

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures with various note values and rests. A fermata is placed over a measure in the bass line.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns and a fermata in the bass line.

Third system of musical notation, including a dynamic marking of *f* (forte) and a fermata in the bass line.

Fourth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *p* (piano) and a fermata in the bass line.

Fifth system of musical notation, including a dynamic marking of *poco rit.* (poco ritardando) and a fermata in the bass line.

Sixth system of musical notation, starting with a dynamic marking of *espress.* (espressivo) and a fermata in the bass line.

Seventh system of musical notation, including a dynamic marking of *graffioso* and a fermata in the bass line.

Eighth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *com passione* and a fermata in the bass line.

Ninth system of musical notation, including dynamic markings of *poco rit.*, *dim.* (diminuendo), and *p*, along with a fermata in the bass line.

Tenth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *poco rit.* and a fermata in the bass line.

tempo I

pp

p

pp

p

pp

p

pp

p

pp

p

pp

p

pp

p

pp

p

pp

p

pp

p

Repertorio V

Lecturas de líneas rítmicas

La configuración expresiva de la línea rítmica

En el repertorio 1 se abordó la lectura de ritmos desde dos miradas convergentes. Por un lado se tomaron unidades rítmicas simples, claramente en fase con la estructura métrica, constituyendo una suerte de colección de unidades rítmicas de lectura accesible. Por el otro lado se confrontó la escritura de ritmos más complejos con la audición con el fin de interpelar los modos de representación del ritmo sobre una partitura.

Este repertorio continúa en esa línea haciendo confluir ambas miradas en la ejecución de acompañamientos rítmicos de lectura accesible con particular énfasis en el ajuste expresivo con las diversas piezas propuestas.

Además se interpelan las ortografías rítmicas más utilizadas en la notación de algunos estilos, en orden a poner el foco sobre la multiplicidad interpretativa que deriva del uso de los signos disponibles en la NMO.

Como el énfasis está puesto en los aspectos expresivos a las líneas rítmicas, se trata de tocarlas con instrumentos adecuados y formas de toque vinculadas a los estilos y géneros. Las piezas que integran este repertorio demandan un grado de destreza más alto para su ejecución. Al mismo tiempo, las ideas musicales son de más largo aliento, de manera que el ejecutante se ve obligado a fijar la atención y sostener las variables técnicas y expresivas por más tiempo.

También se propone pensar los problemas del dominio de la NMO a través de la escritura de enunciados propios del lector. En tal sentido, algunas de las actividades propuestas invitan a elaborar enunciados musicales y anotarlos para luego plasmar ejecuciones más complejas (por ejemplo tocando y cantando). De este modo el compromiso motor creciente se enlaza con el dominio de la escritura y la ejecución expresiva.

Finalmente se problematiza la adecuación de las estrategias de regulación temporal (en este repertorio se pone en énfasis en el *swing* pero la idea es válida para cualquier otro recurso de *timing*, tales como *accelerandi*, *retardandi*, *rubato*, etc. que son aplicables a infinidad de estilos y géneros), al tempo general de la ejecución. Así, se propone comenzar la reflexión sobre los mecanismos demandados para pensar ciertas desviaciones sistemáticas expresivas de la justeza temporal según sea el tempo de base de la obra.

Penelopes's song

Loreena McKennitt (2006)

Escuche y cante la canción siguiendo el texto

Now that the time has come
Soon gone is the day
There upon some distant shore
You'll hear me say

And in the night when our dreams are still
Or when the wind calls free
I'll keep your heart with mine
Till you come to me

Long as the day in the summer time
Deep as the wine dark sea
I'll keep your heart with mine.
Till you come to me.

Now that the time has come
Soon gone is the day
There upon some distant shore
You'll hear me say

There like a bird I'd fly
High through the air
Reaching for the sun's full rays
Only to find you there

Long as the day in the summer time
Deep as the wine dark sea
I'll keep your heart with mine.
Till you come to me

Esta pieza musical se organiza de la siguiente manera: introducción (instrumental), estrofa 1, estrofa 2, estrofa 3, estrofa 4, interludio (instrumental), estrofa 5, estrofa 6 y coda (instrumental).

La partitura de la figura 5.1 transcribe una síntesis del ritmo de las partes instrumentales. Hablamos de una *síntesis* porque se trata de una resultante rítmica de la concurrencia de diversas partes que conforman la textura. En cierto modo esta síntesis representa el ritmo de saliencias perceptuales de la obra. Toque el ritmo escrito junto con la grabación.

En las estrofas, cante la melodía de la voz principal (con el texto o tarareando) mientras toca el ritmo a dos alturas escrito en la figura 5.1. Para las estrofas 3, 4 y 6, elabore un enunciado rítmico para tocar que conserve características similares a los propuestos para las estrofas 1, 2 y 5, teniendo en cuenta que se ejecutará percutiendo mientras canta la melodía.

□

Introducción

Estrofa 1

Estrofa 2

Estrofa 3

Estrofa 4

Interludio

Figura 5.1. Partitura para tocar en un instrumento de percusión acompañando *Penelope's Song* de L. McKennit, comienzo.

□

Estrofa 5

Estrofa 6

Coda

Figura 5.1. (continuación) Partitura para tocar en un instrumento de percusión acompañando *Penelope's Song* de L. McKennit, final.

Esta pieza, compuesta por G. Zanelli para el film *The odd life of Timothy Green* presenta principalmente 3 ideas melódicas. Una transcripción de estas ideas se muestra en la figura 5.2. Escuche la pieza e identifique la aparición de las frases melódicas transcritas en la figura 5.2. (tenga en cuenta que no necesariamente las melodías son presentadas durante toda la pieza en la misma tonalidad en que están escritas).

The figure consists of four horizontal panels of musical notation, each on a single staff. The top three panels are grouped together by a vertical line on the left. The first panel shows a melodic phrase in treble clef, key of D major, and common time. It begins with a quarter note on G4, followed by an eighth note on A4, a quarter note on B4, and a quarter note on C5. This is followed by a series of eighth notes: D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, and D6. The second panel shows a similar phrase, but with a different rhythmic pattern and a final measure in 2/4 time. The third panel shows a phrase with a different rhythmic pattern and a final measure with a repeat sign. The fourth panel shows a phrase with a different rhythmic pattern and a final measure with a repeat sign.

Figura 5.2. Frases ideas melódicas de *Life goes on* de G. Zanelli. Frase 1 panel superior, frase 2 panel medio y frase 3 panel inferior.

Teniendo en cuenta las tres frases melódicas presentadas anteriormente y que dichas frases pueden aparecer en reiteradas ocasiones, realice un esquema representando la forma de la pieza (denomine a las frases 1, 2 y 3 como A, B y C según corresponda al orden de aparición):

A partir del análisis realizado y representado en el esquema cante cada una de las frases melódicas sobre la grabación.

Toque los ritmos de la figura 5.3 sobre la grabación tomando como referencia las melodías escritas:

The image displays a musical score for the song "Life goes on" by G. Zanelli. It is organized into three systems, each containing a vocal melody line and an accompaniment line. The first system (top) shows the first phrase in common time (C), with a vocal line in treble clef and an accompaniment line in bass clef. The second system (middle) shows the second phrase, which changes to 2/4 time, with a vocal line in treble clef and an accompaniment line in bass clef. The third system (bottom) shows a continuation of the second phrase, also in 2/4 time, with a vocal line in treble clef and an accompaniment line in bass clef. The key signature is one sharp (F#).

Figura 5.3. Frases 1 y 2 de *Life goes on* de G. Zanelli, con ritmos de acompañamiento – frase 1 panel superior, frase 2 panel inferior.

Análogamente, proponga un nuevo ritmo para la frase 3 combinando los grupos rítmicos de la figura 5.4.



Figura 5.4. Ritmos para componer el acompañamiento de la frase 3 de *Life goes on* de G. Zanelli.

Escriba la propuesta de acuerdo con la transcripción de la melodía como aparece en la figura 5.5.

□

Figura 5.5. Frase 3 de *Life goes on* de G.Zanelli con acompañamiento rítmico.

Finalmente cante todas las melodías en cada una de sus apariciones mientras toca los ritmos correspondientes para acompañar cada sección en los instrumentos elegidos.

You're gonna find it hard to believe

Geoff Zanelli (2012)

Toque los ritmos escritos en la figura 5.6. acompañando esta pieza de G. Zanelli compuesta para el mismo film que la anterior. Atienda a la conformación de los motivos rítmicos y su correspondencia con los motivos melódicos.

Figura 5.6. Acompañamiento rítmico de *You're gonna find it har to believe* de G. Zanelli.

Busted

Harlan Howard (1962)

Se propone escuchar la canción *Busted* de Harlan Howard interpretada por Ray Charles (1963). Tomada la composición original como un *standard* de jazz la estructura de la performance consiste en una unidad de base (tema *standard*) que repite varias veces. Identifique cuantas veces aparece dicho *standard*.

Toque a lo largo de la canción los ritmos propuestos en la figura 5.7. Comience a tocar en el momento de la entrada de la voz. Identifique los tipos de comienzo de cada uno de los versos y téngalos en cuenta para estimar, a medida que va percutiendo, los patrones rítmicos que le resultan más adecuados para ajustar con el tema. Teniendo en cuenta que la duración del tema es de 8 compases, elabore un acompañamiento rítmico utilizando 2 timbres diferentes (pueden ser dos instrumentos diferentes o un mismo instrumento con dos sonidos distintos), con los patrones rítmicos seleccionados. Escríbalos en dos líneas, usando plicas hacia arriba en la línea superior indicando uno de los sonidos y plicas para abajo en la línea inferior indicando el otro sonido.

▫

1)

2)

3)

4)

5)

6)

Figura 5.7. Ritmos propuestos para acompañar *Busted* de H. Howard.

Cante la canción y toque simultáneamente las frases de acompañamiento rítmico propuestas, con el objeto de considerar el contrapunto entre las partes de mayor dificultad rítmica con las partes de notas largas o silencios de la melodía.

En la figura 5.8 se presenta la partitura del comienzo del tema. La melodía se presenta en 3 estrofas de 4 versos cada uno: (1) Antecedente (azul) – (2) Consecuente (rojo) // (3) Antecedente – (4) Consecuente.

□

1. My

bills are all due and the ba-by needs shoes and I'm bust-ed.
 went to my broth-er to ask for a loan 'cause I was bust-ed.
 I am no thief, but a man can go wrong when he's bust-ed.

The

Cot-ton is down, to a quar-ter a pound, but I'm bust-ed. I got a
 I hate to beg like a dog with-out his bone, but I'm bust-ed. My
 food that we canned last sum-mer is gone and I'm bust-ed. The

Figura 5.8. Partitura del comienzo de *Busted* de H. Howard (fragmento de muestra extraído de <http://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtdFPE.asp?ppn=MN0099130> con fines didácticos de ilustración).

Observe la partitura y reflexione sobre el modo en el que las ideas están representadas gráficamente, particularmente en lo referente a las relaciones duracionales entre los sonidos. Considerando lo escrito para los versos 1 y 2 complete la transcripción de la melodía cantada. La partitura completa debe incluir un sistema de dos pentagramas: el superior para la melodía y el inferior para el acompañamiento rítmico (figura 5.9).

□

The image shows a musical score for transcription. It consists of four systems, each with a vocal line (Voz) and a percussion line (Percusión). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 12/8. The first system shows the beginning of the piece. The second system has a '3' above the vocal staff and a '3' above the percussion staff. The third system has a '5' above the vocal staff and a '5' above the percussion staff. The fourth system has a '7' above the vocal staff and a '7' above the percussion staff. The percussion line in the fourth system ends with a double bar line.

Figura 5.9. Sistema para transcribir el final de la estrofa de Busted con el acompañamiento rítmico.

Cante y toque lo anotado en la partitura.

The way you look tonight

Doroty Fields y Jerome Kern (1936)

Esta canción fue compuesta para el film *Swing Time* protagonizada por Fred Astaire y Ginger Roger. La canción (ganadora del Oscar a la mejor canción original en 1936) es el tema central de una escena clave del film. Su popularidad la convirtió en un *standard* dando lugar a una infinidad de recreaciones.

Escuche *The way you look tonight* cantada por Ligia Piro. Observe que la interpretación comienza con chasquidos de dedos. Acompañe la audición chasqueando sus dedos como está sugerido en el comienzo. Dicho chasquido marca un paso que brinda el tempo del pulso de base. Sin embargo al comenzar el canto y el acompañamiento advertimos que, a pesar de adecuarse al tempo, está fuera de fase. Se dice entonces que ese pulso va a contratiempo. Seguidamente acompañe la canción con el mismo chasquido, esta vez en fase, es decir marcando el tiempo (atienda cuando entra el chasquido al contratiempo en relación con lo que usted marca).

Considere la forma musical de la canción: Se trata de una estructura de dos secciones integradas cada una de ella por dos elementos diferentes A y B de 32 tiempos cada uno de ellos (16 compases). Se puede esquematizar la misma de la siguiente manera:

A – A – B – A // A – A – B – A

Las unidades A constan de 24 tiempos (12 compases) cantados y 8 tiempos (4 compases) de postludio. Los 32 tiempos (8 compases) de las unidades B son cantados. En la segunda sección, la primera unidad A está conducida por una improvisación de la guitarra, mientras que la segunda unidad A está conducida por una improvisación de la voz (tipo scat).

Lea la particella de chasquidos de la figura 5.10 sobre la grabación comenzando directamente en el primer A (con la voz), de acuerdo con las indicaciones de la partitura.

□

PRIMERA SECCIÓN

chasquidos

[Unidad A (1)]

4 veces

4 veces

[Unidad A (2)]

4 veces

4 veces

[Unidad B]

[Unidad A (3)]

4 veces

Figura 5.10. Partitura para tocar con chaquidos de dedos acompañando *The way you look tonight* cantada por L. Piro, primera parte

□ SEGUNDA SECCIÓN

[Unidad A (1) - improvisación guitarra] 4 veces

Consigna: improvisar cantando mientras se marca el tiempo con los chasquidos

[Unidad A (2) - improvisación scat] 16 veces

Consigna: improvisar con chasquidos

[Unidad B]

[Unidad A (3)] 4 veces 4 veces

hasta terminar

Figura 5.10. (continuación) Partitura para tocar con chaquidos de dedos acompañando *The way you look tonight* cantada por L. Piro, segunda parte.

Escuche la interpretación de Fred Astaire en el film original. Compare el tempo de la ejecución con el de la interpretación anterior. Escuche siguiendo las partituras de la figura 5.11. Analice las diferencias de criterios de notación que se han utilizado en esta partitura respecto de los utilizados para escribir la partitura leída antes.

Moderate swing feeling ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} = \text{♩}^{\text{♩}} \text{♩}^{\text{♩}} \text{♩}^{\text{♩}} \text{♩}^{\text{♩}}$) (Opt. repeat)

Some day when I'm aw - fly low,
When the world is cold, I will feel a glow just think - ing

15
20

Figura 5.11. Dos anotaciones de *The way you look tonight* de acuerdo con diferentes ortografías para la regulación temporal del *swing*. (Panel superior tomada de Reader's Digest Festival of Popular Songs (1977), panel inferior tomada de <https://www.youtube.com/watch?v=yys-SLF9KWE> con fines ilustrativos y didácticos)

Observe la indicación *moderate swing feeling* (sentimiento moderado de swing). La expresión *swing* (literalmente balanceo u oscilación) alude a una cualidad de la ejecución en el jazz que no ha sido ajustadamente definida, pero que se refiere a cierta tensión en el establecimiento de las relaciones entre los pulsos de la estructura métrica. Lo cierto es que más allá de las diversas definiciones, el *swing* se refiere a la indeterminación de la exactitud binaria/ternaria en al menos un nivel de esa estructura. En tal sentido, la indicación de equivalencias entre figuras (en la partitura del panel superior de la figura 10.11, subrayada al la derecha de *moderate swing feeling*) no debe entenderse como que lo que está escrito como binario debe interpretarse como ternario, sino más bien como que lo que está escrito como binario no debe interpretarse como estrictamente binario. De esta manera la ortografía musical de las relaciones duracionales tan particulares del *swing* se establece sobre las figuras musicales en relación binaria, aunque debe entenderse que esta proporción no es exacta. Escuche la interpretación de la misma canción realizada por Frank Sinatra, considere y compare el tempo de la ejecución en relación con la anteriores. Del mismo modo compare la ejecución con *swing* de esta ejecución con la de las otras. Es fácil notar que la proporción de las duraciones con *swing* es sensible a los cambios de tempo. Esto quiere decir que no se mantiene la misma proporción a diferentes tempi. A pesar de esta reflexión el *swing* no debe pensarse como una proporción fija, ajustada o no a la notación, sino como un modo de regulación temporal dependiente de múltiples factores en el curso mismo de la ejecución.

El segundo punto importante a observar en la partitura es que mientras que la particella de chasquidos había sido escrita representando el pulso de base con la figura negra (siguiendo la convención de escritura establecida en la cátedra), la partitura utiliza la blanca para representar esa unidad. Como consecuencia el compás es de 2/2 en vez de 2/4. Esta es una pauta ortográfico-musical a menudo utilizada tanto en la notación del jazz como en la de otros estilos musicales que denota una cierta ambigüedad en la definición del pulso de base. En esta ortografía los niveles que se presentan ambiguamente como básicos quedan representados por la blanca como unidad (el pulso más lento), y por la negra (el más rápido), de modo que la ortografía procura capturar la jerarquía regulatoria de ambos niveles.

Escuche las interpretaciones de Astaire y de Sinatra percutiendo el ritmo de los cuatro primeros compases del bajo a manera de patrón ostinato (figura 5.12).



Figura 5.12. Bajo de los primeros cuatro compases de *The way you look tonight*, para percutir el ritmo como ostinato durante la canción (observe que se retiraron las ligaduras de prolongación de los compases pares).

Repertorio VI

Leer melodías a primera vista

La repentización de la melodía

Este repertorio se propone abordar sistemáticamente la repentización de la lectura melódica. Esto implica poder leer melodías sin la ventaja de la lectura y el ensayo previo.

El repertorio III proponía focalizar la atención sobre la información que la partitura brinda en términos de alturas. Se buscó establecer la asociación entre el signo escrito en la partitura y las características relativas a la altura y la estabilidad tonal del sonido representado, como una función de su rol en el patrón tonal (considerando principalmente el patrón tonal de la escala). Para era necesario tener disponible en la memoria el patrón tonal de referencia (la escala) y se buscaba que la ejercitación propuesta permitiera configurar los diseños melódicos sobre ese patrón. En este repertorio se parte de considerar que ya existe una fuerte familiaridad con el patrón de referencia, de manera que por un lado los recorridos melódicos puedan ser más extensos, y por otro se configuren sobre una armonía no tan previsible, como la que sostenía los diseños melódicos del repertorio III. Por otro lado, la mayor extensión de la melodía no solamente implica mayor demanda atencional, sino que inevitablemente va acompañada de mayor variedad de contorno melódico y diseños rítmico-melódicos de los motivos. En tal sentido los detalles de la curva melódica son menos previsible y se van revelando a medida que se va leyendo. Todo esto demanda una mayor sujeción a la armonía de base (para poder ajustar tonalmente de manera adecuada), y una mayor fluidez en la ejecución de variados movimientos melódicos sobre el patrón de base (escala).

En el marco de la noción de *Tocar de Oído*, el logro de estos objetivos emerge de la internalización de la armonía subyacente de la pieza, y la audición interna de patrón escalístico. Es por eso, que se propone partir de *escuchar* el marco armónico tonal de la pieza a leer. De este modo, la sugerencia de trabajo parte de la estrategia de *lectoaudición* desarrollada en el capítulo 2 con el objeto de permitirle al lector configurar mentalmente el derrotero armónico que tendrá de referencia para seguir la lectura a primera vista.

Además los ejercicios propuesto apuntan a construir la habilidad de configurar mentalmente diseños melódicos lineales, y de mayor simplicidad, que subyacen las melodías tonales en general. Esta estrategia, aunque es clarmanete de inspiración schenkeriana³ toma las teorías reduccionales en un sentido flexible. No se busca aquí adscribir a los principios de ninguna teoría reduccional en particular, sino hacer un uso pragmático de la noción de estructura subyacente con el objeto de que el lector se beneficie de la disponibilidad de un sustrato melódico lineal

³ Heinrich Schenker (1868-1935) fue un compositor y teórico de la música, nacido en Galitzia (Polonia), que realizó un inmenso aporte a la Teoría de la Música al proponer interpretar la música de acuerdo con su estructura subyacente. Si bien no fue el primer teórico en vislumbrar la idea de que las estructuras melódicas pueden ser pensadas en términos de relaciones de notas no contiguas en la superficie musical, fue muy importante en proponer principios compositivos que hacen plausibles estas relaciones. El argumento central de su teoría sostiene la existencia de una estructura de base de la música tonal de extrema simplicidad que, siendo la responsable de proveer coherencia tonal a la composición, es elaborada a través de sucesivas transformaciones (denominadas *técnicas prolongacionales*) hasta lograr manifestarse en la forma única de cada obra musical en particular. El término *schenkeriano* se utiliza entonces para calificar la ascripción de un tipo de análisis o una teoría a los aspectos centrales de su pensamiento (véase principalmente Schenker, H. (1979). *Free Composition*. Nueva York y Londres: Longman). Muchos teóricos han tomado sus ideas y propuesto estrategias de análisis de la música que buscan poner de manifiesto la estructura subyacente de la que parte Schenker, así de *va reduciendo* la superficie musical en la búsqueda de formas más simples de expresión de la estructura subyacente. Esta estrategia recibe el nombre de *reduccional* (véase por ejemplo Salzer, F. (1952) *Structura Hearing: Tonal Coherence in Music*. Nueva York: Charles Boni).

y más simple, con el cual pueda establecer referencias más controladas para pensar cada una de las notas de la melodía. De todos modos, como se verá, esta no es la única estrategia. La noción de la escala musical en la superficie, sigue siendo una condición de base para abordar la lectura, del mismo modo que el control de cada nota dentro del contorno melódico propuesto.

La familiarización con la obra que motiva las lecturas propuestas permite además internalizar el marco métrico y las cualidades rítmicas. Asimismo propone un determinado contexto estilístico sobre el cual adaptar los rasgos expresivos de la composición.

En lo que respecta a la ejecución expresiva, la noción de *Tocar de Oído*, desafía al lector a escuchar durante la lectura la propuesta expresiva del acompañamiento sobre el cual está leyendo para contribuir a la práctica de significado en la lectura. En tal sentido varias de las piezas que componen este repertorio se escuchan en diversas ejecuciones con diferentes improntas expresivas que desafían esta capacidad de escucha del lector pero que al mismo tiempo contribuyen a dilucidar posibles significados expresivos.

Como en los capítulos anteriores, la producción y anotación de enunciados propios completa el circuito de la lectura.

Canción para vestirse

María Elena Walsh (1963)

Escuche y cante la canción, primero junto a la grabación que corresponde a la interpretación de la autora y luego sobre la grabación de la pista de acompañamiento.

En la figura 6.1 se transcribe la melodía de la estrofa. Cante la canción sobre la pista, ahora con nombre de notas. ¿Cuál es la tónica? Cante la escala.



Figura 6.1. Transcripción de la melodía de la estrofa de *Canción para vestirse*.

La canción presenta una sucesión de estrofas. Cada estrofa comprende dos partes: la copla, en la cual cambia el texto (pentagrama superior) y el estribillo, en el cual el texto se repite (pentagrama inferior). ¿Cómo es el tipo de comienzo de cada una de esas dos partes?

Observe que en el último compás de la copla hay un cambio en la cifra indicadora. En este caso, de 6/8 pasa a 9/8. Explique cómo son las relaciones entre los niveles métricos 0/1 y 0/-1 en un compás de 6/8 y en un compás de 9/8.

Elabore un ostinato para acompañar la copla y transcribalo. Cantante la melodía de la copla, sobre la pista, acompañándose con ese ostinato rítmico.

En la figura 6.2 se propone una serie de melodías, todas de 4 compases, para cantar sobre la banda en las partes del estribillo. Cante sobre la pista alternando copla (canto con nombre de notas y acompañamiento con el ostinato rítmico) y estribillo (canto con nombre de notas de cada una de las melodías de la figura 6.2).

□

The image displays a musical score for the song 'Canción para vestirse'. It consists of seven staves of music, all written in a single melodic line. The music is in 6/8 time and has a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often beamed together. The melody is simple and repetitive, characteristic of a children's song. A small square symbol (□) is located at the top left of the first staff.

Figura 6.2. Melodías para cantar en los estribillos de *Canción para vestirse*.

El momento en que estás (“Presente”)

Ricardo Soulé y Juan Carlos Godoy (1970)

Escuche la canción interpretada por el grupo Vox Dei atendiendo especialmente a la organización de la forma. Describa la sucesión de partes cantadas e instrumentales asignando letras para indicar la relación entre esas partes y luego indique esas partes en la partitura del arreglo de Pablo Mancini de la canción⁴.

Realice una descripción de las diferencias que encuentra entre la partitura y la grabación. Incluya todos los aspectos que considere necesarios especificando en qué consisten las diferencias. ¿Cómo es el tipo de comienzo de la canción? Cante la canción sobre la pista de acompañamiento (sólo el fragmento inicial). Identifique la tónica y a partir de ella cante la escala.

Cante la melodía de la figura 6.3 sobre la base que proporciona la pista. Tenga en cuenta que la melodía transcrita tiene comienzo tético.

□

The image shows a musical score for the song 'El momento en que estás' (Presente) by Ricardo Soulé and Juan Carlos Godoy. The score is written in treble clef with a 4/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff starts with a square symbol (□) and contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff starts with a measure rest (9) and contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The third staff starts with a measure rest (17) and contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The fourth staff starts with a measure rest (25) and contains a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The score ends with a double bar line.

Figura 6.3. Melodía para cantar sobre la base de la canción *El momento en que estás (Presente)* de R. Soulé y J.C. Godoy

⁴ Disponible en: <http://partituras-ineditas.blogspot.com.ar/2014/04/el-momento-en-que-estas-presente.html>

Esta canción de la tradición catalana ha sido recreada ininidad de veces. Escuche y cante la canción en la ejecución de Joan Manuel Serrat. Identifique las partes y establezca el número de estrofas que comprende esta ejecución.

Describa los aspectos más salientes del arreglo (instrumentos que intervienen, modo en el que se establece la concertación y se vinculan los motivos melódicos, relación entre los motivos melódicos que llevan a cabo los instrumentos y la melodía principal a cargo de la voz cantada).

Describa los aspectos expresivos (uso de las dinámicas, regulación temporal, efectos tímbricos y articulaciones, etc.) con relación a cuestiones estructurales de la música (por ejemplo el fraseo, la organización de las partes), y al texto.

Observe la partitura coral de acuerdo con el arreglo de E. Morera⁵ y siga la melodía en la voz de soprano (S). Cante con el nombre de las notas. Compare la organización de la forma musical (número de estrofas y partes) y el texto.

Cante la tónica y la escala sobre la que la melodía se desenvuelve. Identifique la nota de comienzo y de final en relación con el lugar que esa nota ocupa en la escala.

Observe la partitura para guitarra de acuerdo con la interpretación de Miguel Llobet (figura 6.4). Identifique la línea melódica y márkuela en la partitura. Cante la melodía con el nombre de las notas de acuerdo con la tonalidad en la que está escrita en esta partitura. Describa la escritura con relación a las cuestiones expresivas (articulaciones – notas tenidas, etc., efectos tímbricos – armónicos, etc.). Cante la melodía sobre la grabación de A. Saito.

⁵ Disponible en: <http://coral.hsjdbcn.org/almacen/partpdf/eltestament.pdf>

El Testament d'Amelia

MELODÍA POPULAR CATALANA

Armonizada por MIGUEL LLOBET

(1900)

Andante espressivo

The musical score is written for guitar and consists of five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (F major), and a 4/4 time signature. The tempo is marked *Andante espressivo*. The score includes various guitar techniques such as *p* (piano), *dolce*, and *rall. poco*. Chord symbols like C7, C5, and C1 are indicated above the staff. Fingerings are shown with numbers 1-4 in parentheses. An 'arm.' (arm) technique is also indicated. The score ends with a double bar line.

Figura 6.4. Partitura de *El Testament d'Amelia* según la armonización de Miguel Llobet (1900). Facsímil de la edición de Juan Carlos Anido, Barcelona (1923), primera parte (continúa en la página siguiente).

El canto con armonicās octavas

17

Detailed description of page 17: The page contains six staves of musical notation. The first staff is marked with a bracket and the title 'El canto con armonicās octavas'. It includes a 'dolce' marking and a '3' with a circled '6' below it. The second staff has a '4' with a circled '5' and a '7' with a circled '7'. The third staff has a '2' with a circled '3' and a '3' with a circled '4'. The fourth staff has a '4' with a circled '3' and a '4' with a circled '3'. The fifth staff has a '4' with a circled '3' and a '4' with a circled '3'. The sixth staff has a '4' with a circled '3' and a '4' with a circled '3'. There are also 'arm.' markings and various fingering numbers throughout the score.

El canto con armonicās octavas

18

Detailed description of page 18: The page contains six staves of musical notation. The first staff has a '4' with a circled '3' and a '3' with a circled '2'. The second staff has a '4' with a circled '3' and a '4' with a circled '3'. The third staff has a '4' with a circled '3' and a '4' with a circled '3'. The fourth staff has a '4' with a circled '3' and a '4' with a circled '3'. The fifth staff has a '4' with a circled '3' and a '4' with a circled '3'. The sixth staff has a '4' with a circled '3' and a '4' with a circled '3'. There are also 'trill', 'arm.', and various fingering numbers throughout the score.

Cante la melodía de la figura 6.5 sobre la misma grabación atendiendo especialmente a las cuestiones expresivas (regulación temporal, dinámicas, etc.).

□



Figura 6.5. Melodía para cantar sobre la grabación instrumental de *El testament d'Amèlia*.

Cante la melodía de la figura 6.5 sobre la interpretación de D. Russell instrumental 2 atendiendo a las cuestiones expresivas. Compare ambas ejecuciones y describa las cuestiones expresivas en ambas.

María Serena mía

Alfredo Zitarrosa (1981)

Escuche la canción interpretada por su autor y cántela. Luego cante la tónica y la escala.

*María Serena, mi nena
cantas y se disipan mis penas.
María Serena, niña y cadena
cuando tú cantas crecen las plantas
y se levantan hacia el sol*

*María Serena, maga y pintora
tírame un naipe color aurora:
quiero saber cuál es tu muñeco
más triste, más amado y secreto.*

*Tu tucán tiene ojos de juguete
pájaro seco vuela al garete
pero tú ya le has dado una vida
toda tuya sin hambre ni herida.*

*María Serena, dime cómo hacer
para vivir sin hambre y sin comer:
chingolita piquito de carey
tú ya lo sabes desde el nacer mujer.*

*María Serena vas en mi río
tu rumbo puede no ser el mío.
Tu barca desembarcará un día
quiero que al desembarcar sonrías.*

*Porque tú eres la especie que crece
manos, pies y temblor de amor que son
ojos y pensamiento y dolor
fe y alegría, mi amo y señor, tu amor,
¡mi amor!*

Indique sobre el texto las los sitios donde se desarrollan partes instrumentales y asigne a las estrofas letras de acuerdo a las relaciones temáticas. Toque los diferentes niveles métricos (0, -1 y 1).

Cante sobre la canción, como melodía que acompaña en las partes instrumentales y a modo de segunda voz en las estrofas, las melodías que se transcriben abajo. Para las partes instrumentales la melodía de la figura 6.6 y para las estrofas las melodías de las figuras 6.7 a y b.

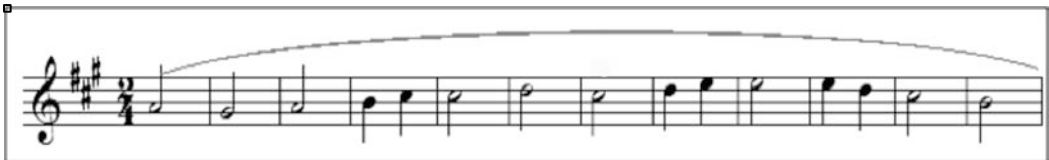


Figura 6.6. Melodía para cantar en las partes instrumentales de la canción *María Serena mía*.

□

a

10

b

10

The image shows two musical strophes, 'a' and 'b', each consisting of two staves of music. Both strophes are written in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. Strophe 'a' begins with a quarter rest, followed by a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The first two staves of 'a' are connected by a long slur. Strophe 'b' begins with a quarter rest, followed by a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The first two staves of 'b' are also connected by a long slur. Both strophes end with a double bar line.

Figura 6.7. Melodía para cantar en las estrofas a y b de manera alternada.

Montevideo

Tabaré Cardoso (2010)

La canción *Montevideo* de Tabaré Cardoso presenta la siguiente forma musical:

*Introducción (instrumental) – Estrofa 1 – Estrofa 2 – Estribillo –
Interludio (vocal) – Estrofa 3 - Estrofa 4 – Estribillo – Coda (vocal).*

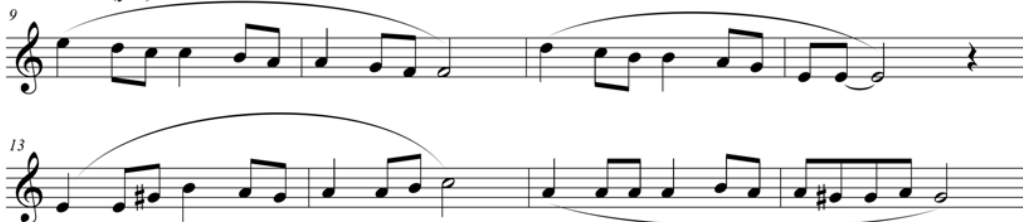
Mientras escucha la canción atienda a la forma y siga la sucesión de partes indicada arriba. En la figura 6.8 se encuentra la partitura de la melodía de toda la canción, en la cual se indican los comienzos de cada parte. Cante la melodía completa con nombre de notas sobre la grabación.

□

Introducción (e interludio)



Estrofa 1 (y 3)



Estrofa 2 (y 4)

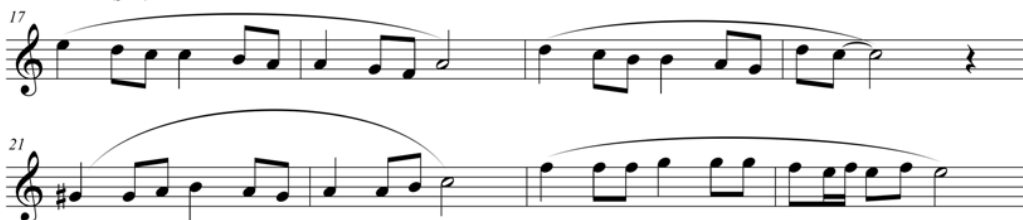


Figura 6.8. Melodía de *Montevideo* de T. Cardoso. Secciones correspondientes a la introducción (e interludio) y a las estrofas.

□ Estribillo

25

29 1. 2. D.C. al Coda

34 Coda

38 *dim.*

Figura 6.8. (continuación) Melodía de *Montevideo* de T. Cardoso. Secciones correspondientes al estribillo y la coda.

Al repetir *Da Capo*, habrá notado que las estrofas 3 y 4 no son exactamente iguales a 1 y 2, respectivamente. Marque sobre la partitura las variaciones que aparecen en esas estrofas respecto de lo que está escrito en la partitura. Escriba la melodía de las estrofas 3 y 4 en el pentagrama de la figura 6.9, teniendo en cuenta la partitura dada, e incluyendo las variaciones que marcó.

□ Estrofa 3

Estrofa 4

Figura 6.9. Pentagramas para transcribir las estrofas 3 y 4 de la canción *Montevideo* de T. Cardoso.

La figura 6.10 presenta una melodía diferente que respeta la estructura melódico-armónica de la melodía original. Cántela con nombre de notas sobre la grabación de la canción.

□ Introducción (e interludio)

Estrofa 1 (y 3)

Estrofa 2 (y 4)

Estribillo

1. 2. D.C. al Coda

Coda

Figura 6.10. Partitura de una melodía para cantar sobre la pista de acompañamiento de la canción *Montevideo* de T.Cardoso.

Somewhere over the rainbow

Harold Harlen, con letra de E.Y.Harburg (1939)

Primera Parte

Escuche la canción cantada por Judy Garland en su ejecución original para el film *El mago de Oz* de 1939, siguiendo el texto:

*Somewhere over the rainbow
Way up high,
There's a land that I heard of
Once in a lullaby.*

*Somewhere over the rainbow
Skies are blue,
And the dreams that you dare to dream
Really do come true.*

*Someday I'll wish upon a star
And wake up where the clouds are far
Behind me.*

*Where troubles melt like lemon drops
Away above the chimney tops
That's where you'll find me.
Somewhere over the rainbow
Bluebirds fly.*

*Birds fly over the rainbow.
Why then, oh why can't I?
If happy little bluebirds fly
Beyond the rainbow
Why, oh why can't I?*

Siga la partitura⁶ con el texto y señale con letras las partes (A – B- etc.). Identifique en la partitura la estructura de la canción indíquela con las letras correspondientes. Tenga en cuenta la cantidad de compases que dura cada parte. Marque sobre la partitura las cuestiones relativas a la forma musical que *no coinciden* con la versión cantada.

Memorice la canción.

Cante la línea A de la figura 6.11 en la sección A (primera estrofa) en lugar de la melodía original, y la línea B en la sección B.

□



Figura 6.11. Melodías de base para la sección A (pentagrama superior) y de la Sección B (pentagrama inferior), de *Somewhere over the rainbow* de acuerdo con la performance de Judy Garland (1939).

⁶ Disponible en <http://jawadaidaoui.com/wp-content/uploads/2014/08/Over the Rainbow1.pdf>

Escuche la pista con el acompañamiento *orquestal*. Este acompañamiento se corresponde con otra organización formal (otra disposición de las partes, interludios, etc.). Identifique por audición el lugar en el que se debe cantar las diferentes secciones y cante la canción completa sobre dicho acompañamiento.

Cante sobre la base las melodías de la figura 6.12 y 6.13 (atendiendo a cuál corresponde a B y cuál a B' de acuerdo con la cantidad de compases).

□



Figura 6.12. Melodías correspondientes a las secciones A de *Somewhere over the rainbow* de H. Harlem y E.Y. Harburg.

□



Figura 6.13. Melodías para las secciones B y B' de *Somewhere over the rainbow* de H.Harlem y E.Y. Harburg.

Segunda Parte

Escuche la ejecución del artista hawaiano Israel "IZ" Kamakawiwo'ole. Analice las diferencias referidas a la organización de las partes, la extensión de dichas partes. Cante la melodía original sobre la grabación y atienda a las diferencias melódicas. Escriba la melodía como aparece en la ejecución de IZ.

Cante sobre la grabación las melodías de base de la figura 6.14.

□

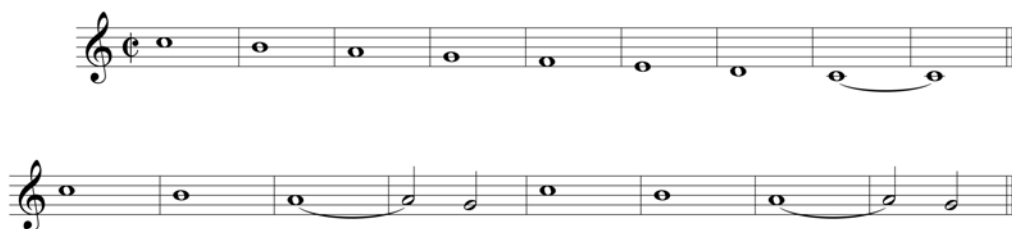


Figura 6.14. Melodías de base para las secciones A (pentagrama superior) y B (pentagrama inferior) de *Somewhere over the rainbow* de H.Harlem y E.Y. Harburg de acuerdo con la performance de I. Kamakawiwo'ole.

A partir de dichas melodías, es decir tomándolas como la base estructural, proponga sus propias melodías aplicando algún patrón de elaboración de las notas estructurales (como se sugiere en las melodías de la figura 6.15) y cántelas sobre la grabación.

Escuche una ejecución a cargo de un cello y un piano interpretada por ThePianoGuys. A pesar que sigue el espíritu de la performance de Iz Kamakawiwo'ole, su organización de partes es

diferente. Escuche atentamente y determine en qué sitios puede cantar las melodías que compuso correspondientes con las estructuras presentadas en la figura 6.15.

□

The image displays four staves of musical notation in treble clef, representing the melody of 'Somewhere over the rainbow'. The first staff begins with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff starts with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third staff begins with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. The fourth staff starts with a whole note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, and ends with a whole rest. Measure numbers 22, 27, and 31 are indicated at the start of the second, third, and fourth staves respectively.

Figura 6.15. Ejemplos de melodías para las secciones A y B de *Somewhere over the rainbow* de acuerdo con la performance de I. Kamakawiwo'ole.

La canción *Le noi da la mare* pertenece a la tradición popular catalana y corresponde por su temática y estilo al tipo de villancico español.

Escuche la ejecución de Victoria de los Ángeles y Geoffrey Parsons sobre la interpretación escrita por el compositor catalán Joaquín Nin. Describa la estructura métrica, indicando el compás. Describa la organización de la forma musical (cantidad de estrofas, frases, etc.) y las relaciones de tensión y relajación en relación con dicha estructura. Identifique la tónica y la escala correspondiente y analice los grados de la escala que corresponden a las notas de comienzo y final de cada frase.

Lea la partitura del arreglo para coro de E. Cervera (la melodía principal corresponde a la voz de soprano. Cante sobre la grabación de Victoria de los Ángeles con el nombre de las notas. Proceda de manera similar con la partitura del arreglo de di Marco⁷. Compare las tonalidades y cante con el nombre de las notas que corresponden a la tonalidad escrita en este arreglo. Del mismo modo compare la escritura de la estructura métrica y el ritmo. ¿Qué cree que cada partitura está jerarquizando a través del modo en el que cada autor decidió escribir la partitura?

Lea la voz de contralto de ambos arreglos⁸ sobre la grabación de la performance de Victoria de los Ángeles. Para ubicarse correctamente atienda a la nota de la escala en la que comienza esa línea en relación con la nota de la escala en la que comienza la melodía principal.

Realice la misma actividad con las otras voces (tenor y bajo) del arreglo de Di Marco.

Escuche la interpretación de Ferrán Savall y compárela con la de Victoria de los Ángeles. Describa detalladamente las diferencias en la organización de la forma musical, atendiendo a la elaboración del fraseo, la textura, la instrumentación y todo otro atributo que contribuya a la particularidad de esta interpretación.

Realice la misma actividad de lectura de las voces corales que realizó con la performance de Victoria de los Ángeles, ahora con la de Ferrán Savall.

Escuche la grabación instrumental tocada en guitarra por C. Amaro, analice la forma musical y cante sobre ella las melodías de base de la figura 6.16. atendiendo a las correspondientes a A, B y C.

⁷ Ambos arreglos están disponibles en: <http://www.musicacoral.choruscantat.net/E2.html>

⁸ En el arreglo de di Marco puede cantar mi b en el compás 1 de la página 2 en lugar del mi natural que está indicado

□

A

B

C

Figura 6.16. Melodías de base para las partes A, B y C de *Le noi da la mare*.

A partir de las melodías de base de la figura 6.16, improvise con el nombre de las notas elaboraciones sencillas de dicha base, por ejemplo siguiendo un mismo patrón de elaboración, como las que se muestran en la figura 6.17 y escríbalas.

□

A

B

C

Figura 6.17. Ejemplos de elaboraciones para las partes A, B y C de *Le noi da la mare*.

Referencias

Grabaciones sugeridas para escuchar las piezas mencionadas

(referencias actualizadas al 30/03/2015)

Ave Verum Corpus: (compañamiento piano) https://www.youtube.com/watch?v=KrijnhvIW_t0; (violín y piano) <https://www.youtube.com/watch?v=e4iMqq4YvFA>; (coro y órgano) <https://www.youtube.com/watch?v=HXjn6srhAIY>

Beleza Pura: (Caetano Veloso) <https://www.youtube.com/watch?v=ZB0M4IDQ0cM>; (Caetano Veloso y María Gadú) <http://www.youtube.com/watch?v=XTSJJe0aBukn>

Busted: (Ray Charles) <https://www.youtube.com/watch?v=F3A6Z462SBs>

Canción para vestirse: https://www.youtube.com/watch?v=kOSkapy_p_E&list=RDkOSkapy_p_E

Canción Triste: <https://www.youtube.com/watch?v=T3COuOkizGA>

Canon en Re mayor: https://www.youtube.com/watch?v=JvNQLJ1_HQ0

Chacone en mi menor BuxWV160: (Orquestación de C.Chávez) <https://www.youtube.com/watch?v=RwnoC3g7Ctw>

Chan-chan: <https://www.youtube.com/watch?v=tnFfKbxIHd0>

Concierto Op. 8 N° 3 Otoño - Allegro: (ejecución 1) <https://www.youtube.com/watch?v=5rQBBgNAPv0>; (ejecución 2) <https://www.youtube.com/watch?v=z3GcYSrewxQ>

Concierto para Clarinete y Orquesta K622 - Adagio: <https://www.youtube.com/watch?v=BxgmorK61YQ>

Craying: <https://www.youtube.com/watch?v=qfNmyxV2Ncw>

El Lago de los Cisnes - Escena 1: <https://www.youtube.com/watch?v=S76CGGPqI3s>

El momento en el que estás: <https://www.youtube.com/watch?v=fYz80x6fY-k>

El testamento d'Amelia: (Serrat) https://www.youtube.com/watch?v=a_Yxg-Eym8Q; (Russell) <https://www.youtube.com/watch?v=CRKlnwLq5FE>; (Saito) <https://www.youtube.com/watch?v=uMwj7EasRno>

Frisco Train Blues: https://www.youtube.com/watch?v=kx9l_X_Gyp8

Hey Jude: <https://www.youtube.com/watch?v=eDdl7GhZSQA>

Jazz Suite N° 2 – Vals 2: <https://www.youtube.com/watch?v=mmCnQDU5O4I>

Le noi de la mare: (de los Ángeles – Parsons) <https://www.youtube.com/watch?v=Zx4Psh0TRxM>; (Ferrán Savall) http://www.dailymotion.com/video/xc95yw_ferran-savall-el-noi-de-la-mare_music; (César Amaro) https://www.youtube.com/watch?v=bT83CFrPg_g

Liebeslied ("Penas de Amor") (Kreisler) <https://www.youtube.com/watch?v=jniNETA36Us>; (Perlman) <https://www.youtube.com/watch?v=hJEkEL6Obzk>; (acompañamiento) <https://www.youtube.com/watch?v=rP8UfiiO0f4>

Life goes on: <http://www.geoffzanelli.com/projects/the-odd-life-of-timothy-green/>

María Serena mía: <https://www.youtube.com/watch?v=Po4rJnJyIvk>

Montevideo: <https://www.youtube.com/watch?v=AP5OWCatV78>

Música Acuática Suite Nº 3 – Menuet: <https://www.youtube.com/watch?v=C4gZOYRKTW0>

Os Saltimbancos – Minha canção: <https://www.youtube.com/watch?v=FNK9E0t2OrE>

Pavana para una infanta difunta: (piano) <https://www.youtube.com/watch?v=Kr9tZqPcvZ0>; (orquesta) <https://www.youtube.com/watch?v=B45q0caSS0Y>

Penelope's song: <https://www.youtube.com/watch?v=hT3V5tUo8w8>

Rondino sobre un Tema de Beethoven: (completa) https://www.youtube.com/watch?v=0soGMLo1v_U; (acompañamiento) <https://www.youtube.com/watch?v=zNwoZQk49Q>

Salut D'Amore: (completa) <https://www.youtube.com/watch?v=16jw1aRHOM8>; (acompañamiento) <https://www.youtube.com/watch?v=2vWwYN1nd7k>

Sambou Sambou: <https://www.youtube.com/watch?v=H8HXnSuLo20>

Somewhere over the rainbow: (Garland) <https://www.youtube.com/watch?v=1HRa4X07jdE>; (Israel "IZ" Kamakawiwo'ole) <https://www.youtube.com/watch?v=V1bFr2SWP11>; (ThePianoGuys) <https://www.youtube.com/watch?v=M3UmCjBE8Po>

Sous le Ciel de Paris: <https://www.youtube.com/watch?v=GKEzDfFiRBs>

The arrival of Helen (sobre To Yelasto Pedit): <https://www.youtube.com/watch?v=1NF8SAJZAzU>

The way you look tonight: (Sinatra) <https://www.youtube.com/watch?v=h9ZGKALMMuc>; (Astaire) https://www.youtube.com/watch?v=dIW_Ah0wg-w; (Piro) <http://www.ligiapiro.com.ar/audios/Trece%201.The%20way%20you%20look%20tonight.mp3>

Tumbalika: https://www.youtube.com/watch?v=_k1x1TJG5Sg

Variaciones sobre un Tema de Haydn - Finale: <https://www.youtube.com/watch?v=bYhqkttxlz0>

Wanderful tonight: (completa) <https://www.youtube.com/watch?v=vUSzL2leaFM>; (acompañamiento) <https://www.youtube.com/watch?v=llg-zmkICJO>

We Will Rock You: <https://www.youtube.com/watch?v=-tJYN-eG1zk>

Wiegenlied op49 Nº 4: (Violín) <https://www.youtube.com/watch?v=3Pn-UOQAejM>; (Canto) <https://www.youtube.com/watch?v=3Pn-UOQAejM>

With a Little Help from my Friend: <https://www.youtube.com/watch?v=vPhoMVZWP8U>



Este libro recoge dos sentidos de la palabra repertorio. Por un lado, se trata de una colección de piezas que tienen algo en común: todas han sido seleccionadas para contribuir al desarrollo de la habilidad de lectura y ejecución musical expresiva. A su vez se distribuyen en subcolecciones, cada una de las cuales busca favorecer el desarrollo de un componente particular de esa habilidad general. Sin embargo, ninguna de las piezas que las componen ha sido compuesta para tal fin. Por el contrario, ellas forman parte del patrimonio artísticos de diferentes culturas a lo largo de cantidades de épocas y lugares y se destacan por el significado artístico que se les reconoce en cada una de ellas.

Por otro lado, este conjunto de obras, debería estar disponible para ejecutar como parte del dominio de la habilidad de ejecución a partir de la lectura. En tal sentido, esta recopilación pretende ser también una excusa para generar momentos de realización artística, y fruición.

Favio Shifres (PhD) es profesor titular de la Cátedra de Educación Auditiva de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Es investigador en esa universidad en el campo de la Psicología de la Música y la Epistemología Musical

María Inés Burcet es Magister en Psicología de la Música y profesora adjunta de la Cátedra de Educación Auditiva de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Es investigadora en esa universidad en temas de alfabetización musical.

