

().

Educación Auditiva. Práctica y desarrollo de habilidades de audición y transcripción musical. Primera parte.

Burcet, María Inés, Wagner, Vilma, Jacquier, María de la Paz, Musicco, Pablo, Pereira Ghiena, Alejandro, Saint Pierre, María de la Paz, Silva, Violeta, Herrera, Romina y Shifres, Favio.

Cita:

Burcet, María Inés, Wagner, Vilma, Jacquier, María de la Paz, Musicco, Pablo, Pereira Ghiena, Alejandro, Saint Pierre, María de la Paz, Silva, Violeta, Herrera, Romina y Shifres, Favio (2012). *Educación Auditiva. Práctica y desarrollo de habilidades de audición y transcripción musical. Primera parte.* : .

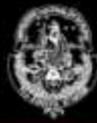
Dirección estable: <https://www.aacademica.org/maria.ines.burcet/82>

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



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>.



Universidad Nacional de La Plata

Educación Auditiva: práctica y desarrollo de habilidades de audición y transcripción musical

PRIMERA PARTE

Editado por
María Inés Burcet
María de la Paz Jacquier

EDUCACIÓN AUDITIVA

PRÁCTICA Y DESARROLLO DE HABILIDADES DE AUDICIÓN Y TRANSCRIPCIÓN MUSICAL

PRIMERA PARTE

MARÍA INÉS BURCET Y MARÍA DE LA PAZ JACQUIER (EDS.)



Cátedra de Educación Auditiva I y II

Facultad de Bellas Artes – Universidad Nacional de La Plata

Primera edición: Abril de 2012, Buenos Aires.

© Editorial SACCoM.

Libro de actividades correspondiente a la Cátedra de Educación Auditiva I y II, FBA, UNLP.

© 2012 de la edición para María Inés Burcet y María de la Paz Jacquier

© 2012 del prólogo para Favio Shifres

© 2012 de las actividades para los autores: María Inés Burcet (coord.), Vilma Wagner, María de la Paz Jacquier, Pablo Mussico, Alejandro Pereira Ghiena, María de la Paz Saint-Pierre, Violeta Silva, Romina Herrera, Favio Shifres.

Diseño de tapa: María Alejandra García Ceppi

ISBN: 978-987-27082-4-5

Web: <http://www.fba.unlp.edu.ar/educacionauditiva>

E-mail: educacionauditiva@fba.unlp.edu.ar

Fecha de Publicación: 18 de Abril de 2012.

Impreso en Buenos Aires, Argentina

ÍNDICE

Prólogo	9
CAPÍTULO 1: <i>Aspectos Generales de la Temporalidad</i>	17
CAPÍTULO 2: <i>Aspectos Generales de la Organización Melódica. Primera Parte</i>	21
CAPÍTULO 3: <i>Estructura Métrica</i>	27
CAPÍTULO 4: <i>La Organización Rítmica en acuerdo con la Estructura Métrica</i>	35
CAPÍTULO 5: <i>Aspectos Generales de la Organización Melódica. Segunda Parte</i>	43
CAPÍTULO 6: <i>Las Relaciones de Altura: intervalos</i>	49
CAPÍTULO 7: <i>La Organización Rítmica. Primera Parte</i>	57
CAPÍTULO 8: <i>Aspectos Generales de la Organización Melódica. Tercera Parte</i>	61
CAPÍTULO 9: <i>La Estructura Tonal</i>	73
CAPÍTULO 10: <i>La Organización Rítmica. Segunda Parte</i>	79
CAPÍTULO 11: <i>Las Funciones Armónicas</i>	89
CAPÍTULO 12: <i>La Organización Melódica</i>	99

PRÓLOGO

Por Favio Shifres

PRÁCTICA Y EXPERIENCIA MUSICAL

REFLEXIÓN VS. ENTRENAMIENTO

Este libro fue pensado para contribuir al desarrollo de las habilidades auditivas en la formación académico profesional de los músicos. Ha sido realizado a partir de las propuestas y sugerencias de los miembros de la Cátedra de Educación Auditiva de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata¹, y cuidadosamente editado por María Inés Burcet y María de la Paz Jacquier, con el objeto de complementar la labor de enseñanza desarrollada en los cursos impartidos. En tal sentido no se trata de un material autónomo ni de una guía de autoinstrucción. Es simplemente, como su nombre lo indica, un libro que propone practicar, considerando que la práctica es una parte importante en este proceso de desarrollo que denominamos *Educación Auditiva*.

Entendemos la *Educación Auditiva* como el conjunto de actividades que se llevan a cabo deliberadamente con el objetivo de promover el desarrollo musical al menos en tres áreas; comprometiendo principalmente las capacidades de (i) categorización de atributos musicales a partir de la audición basadas en las categorías de la teoría musical, (ii) uso del código de notación musical tanto para la lectura como para la escritura de enunciados musicales propios y ajenos, y (iii) ajustes temporales y tonales en las ejecuciones tanto vocales como instrumentales.

En la tradición de la formación de los músicos, los espacios destinados a estos fines han basado sus metodologías en dos aspectos centrales. En primer lugar, atendieron cuidadosamente la organización y secuenciación de los contenidos de acuerdo a las lógicas establecidas por la *teoría práctica* de la música (Wason 2002). En segundo lugar, promovieron la realización de actividades de naturaleza repetitiva tendiendo a establecer asociaciones automáticas entre determinados tipos de estímulos y sus respuestas esperadas.

Estas bases son comunes a diferentes abordajes que consideraron vías alternativas de aprendizaje musical. Por un lado, como parte de la herencia de los conservatorios latinos del siglo XIX, el *solfeo musical* representa una metodología paradigmática para el dominio de la lectoescritura musical, que proyecta un importante potencial heurístico para el desarrollo del oído musical en general

¹ *Profesor Titular*: Favio Shifres. *Profesor Adjunto*: María Inés Burcet. *Jefes de Trabajos Prácticos*: Romina Herrera, María de la Paz Jacquier. *Ayudantes Diplomados*: María Victoria Assinnato, Rosalía Capponi, Gabriela Martínez, Pablo Mussico, Alejandro Pereira Ghiena, Martín Remiro, Violeta Silva, Vilma Wagner. Participó además en este volumen María de la Paz Saint Pierre.

Prólogo

(McPherson y Gabrielsson 2002). Por el otro lado, desde la tradición del entrenamiento auditivo (*ear training*) de las universidades y academias anglosajonas del siglo XX, con su difusión intensa en la formación en otras áreas musicales, principalmente en el Jazz, el énfasis se centra en la categorización a partir de la audición de componentes prototeóricos, presentados generalmente de manera aislada o combinados en dispositivos didácticos compuestos *ad hoc* (dictado musical, por ejemplo). También es considerada como una heurística para el cumplimiento de las demandas auditivas de los músicos. En ambas tradiciones los discursos musicales son estudiados conforme una progresión que va de lo elemental a lo complejo. Así, se parte de un estudio atomizado de los elementos aislados y se los *compone* en combinaciones cada vez más complejas. En el contexto de esta concepción de lenguaje musical y de desarrollo musical, la práctica es concebida como una situación de aprendizaje que propicia la reiteración de las conductas con el objeto de automatizar las respuestas. Como resultado de esto, las actividades se presentan de manera reiterada, yendo de lo simple (por ejemplo, la categorización y producción de clases de intervalos, escalas, grupos rítmicos, acordes, etc.) hacia lo más complejo, en la que se sintetizan contextos musicales de mayor complejidad (por ejemplo, el dictado y la lectura de melodías) que se asumen como el resultado de la combinación de aquellos elementos más básicos. Así, los solfeos y métodos de entrenamiento auditivo tradicionales consisten en numerosa ejercitación basada en la repetición de intervalos, escalas, grupos rítmicos, etc. meticulosamente secuenciados dentro y fuera de contextos musicales de complejidad creciente. Esta noción atávica de práctica sigue gozando, sin embargo, de cierta adhesión, tanto en las prácticas docentes como en las rutinas de trabajo de los estudiantes. Los docentes a menudo proponen actividades en las que parece primar un criterio cuantitativo ("*realice 5 ejercicios de esto*", "*componga 10 secuencias de intervalos*", etc.; véase por ejemplo Hindemith 1946, capítulo XI; Domonkos 1969), pero los estudiantes, también, siguiendo esa lógica, estudian basándose en la reiteración y en la medida cuantitativa de la práctica (López, Shifres y Vargas 2005; Vargas, Shifres y López 2007).

Con el desprestigio de las corrientes educacionales basadas en esa concepción asociacionista del aprendizaje, y el advenimiento de modelos de alfabetización que buscan trascender esa lógica del camino de lo simple a lo complejo como eje vertebrador, esa idea de práctica pasó a ser tela de juicio. Básicamente, la crítica asume que, si bien el monto de práctica, de acuerdo a la cantidad de tiempo empleado, es importante (véase por ejemplo Ericsson, Krampe y Tesch-Römer 1993), no es ésta la variable que definirá el éxito en el desarrollo. Por el contrario, se reconoce como fundamental la *calidad* de la práctica (véase por ejemplo Jorgensen 1997; Lehmann 1997; Ericsson, Prietula y Cokely 2007). Ahora bien, en qué consiste la calidad de la práctica, es una pregunta que muchos investigadores vienen tratando de responder. Sus respuestas apuntan a cuestiones tales como la concentración (Chaffin y Lemieux 2004), las representaciones mentales adquiridas (Lehmann 1997), la organización temporal y el diseño de estrategias *ad hoc* (Jorgensen 1997), la claridad en las metas de largo plazo y en las configuraciones globales del problema a resolver (Chaffin, Imreh y Crawford 2002) entre otras cuestiones.

En el análisis de las variables que definen una práctica útil y eficiente, un concepto en particular ha tenido un notable impacto en muchos programas de desarrollo de habilidades auditivas y de

ejecución instrumental: la *práctica deliberada*. De acuerdo a éste, las actividades de la persona que aprende pueden presentar oportunidades múltiples de aprendizaje. Sin embargo un aprendizaje más efectivo requerirá de actividades que hayan sido especialmente diseñadas para el mejoramiento de los desempeños y que hayan sido especialmente abordadas con esos fines. La idea es de antigua raigambre en la tradición pedagógica musical: más allá de todas las horas que el músico puede dedicar a *hacer música*, ensayando, tocando en público, etc. serán necesarias instancias de práctica (generalmente solitarias) emprendidas sin ningún otro fin que el de producir el mejoramiento de los desempeños. Así, se involucra a todas aquellas actividades desarrolladas por la persona que está aprendiendo que comprenden un “*nivel de dificultad apropiado para el individuo en particular, retroalimentación informativa y la presencia de oportunidades para la repetición y la corrección de errores*” (Ericsson 1997, p. 27).

Sin embargo, como se puede observar, esta perspectiva no cuestiona la base asociacionista de los planteos más tradicionales. Al mismo tiempo esta noción de *práctica deliberada*, jerarquiza como atributo de la *calidad* de la práctica la existencia de una intencionalidad que es externa a las decisiones personales de la persona que aprende, en perjuicio de lo que tiene que ver con sus propias decisiones y deseos. Esta intencionalidad está plasmada en *el método*. No es difícil advertir que esta idea subyace la mayor parte de las propuestas pedagógicas para el desarrollo de las habilidades musicales (véase Chaffin, Ihmre y Crawford 2002; Williamon 2004). Como descendiente del *Modelo Conservatorio* de enseñanza musical, *el método* sostiene la necesidad de que el estudiante atraviese ordenadamente las instancias presentadas en el instrumento didáctico como garantía del aprendizaje. El conocimiento adquirido así, se concentra fuertemente en ese objetivo, de modo que la persona accede a un alto nivel de desempeño, en relación a ese camino trazado. El método permite que una persona se convierta en experta en algo para lo cual ese método fue especialmente diseñado. De este modo, en el campo del desarrollo de las habilidades de audición, la *práctica deliberada*, implica el entrenamiento en un compendio de competencias muy delimitadas. Así, se desarrolla la experticia relativa a desempeños tan específicos que van, por ejemplo, desde la diferenciación de distancias intratonales (Willems 1940), pasando por la identificación y categorización veloz de intervalos (Karpinski 2000) hasta la adquisición de rasgos de oído absoluto (Chin 2003). Existen en la actualidad cientos de métodos tanto en obras impresas como en programas asistidos por computadora que *entrenan* el oído, a través de una rigurosa progresión del contenido, y un minucioso balance entre variación y repetición, para la adquisición de esas habilidades. De todo esto es posible desprender que la noción de *práctica deliberada* parece enfatizar la necesidad de separar la intencionalidad misma del sujeto que aprende en relación a la música y a su propia actividad musical como elección de vida, de la estrategia eficiente de aprendizaje.

A través de nuestra experiencia hemos podido observar en esta separación un doble efecto negativo. Por un lado, produce que los estudiantes no encuentren sentido al esfuerzo realizado, no persistan en él y no alcancen los objetivos planteados. Por el otro lado, aquellos estudiantes que sí persisten en el esfuerzo también tienen dificultad para significar los resultados obtenidos en términos de la música que quieren hacer y de las actividades musicales en las que se ven

Prólogo

cotidianamente involucrados. Aprenden con eficiencia a responder lo que se espera que respondan pero les resulta difícil advertir en qué medida ese aprendizaje es relevante para su propia vida musical.

Esto se debe a que la escucha musical que se orienta estéticamente, esto es, la que ponemos en juego simplemente por el placer de escuchar música, se aleja considerablemente de entender la música como una cadena de intervalos, o como un conjunto de grupos rítmicos, o como una sucesión de acordes que se nos presentan para que los categoricemos si pretendemos dilucidar su sentido. Por el contrario, al participar de la música en la búsqueda de regocijo estético, es precisamente el placer que experimentamos lo que nos impulsa a tratar de entenderla (Kramer 2011). Por ello, en la cátedra de *Educación Auditiva* de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, pensamos que esa fruición no puede estar ausente en ningún emprendimiento que se oriente a producir significado en la música. Consecuentemente, esta propuesta aspira a que el desarrollo de las capacidades de categorización, de ajuste tonal y temporal y de uso de la notación musical no sea el producto de la escisión afectiva de la experiencia musical cotidiana, sino que, por el contrario, sea ésta la principal motivación de dicho desarrollo. Para ello es necesario que la enseñanza pueda generar contextos de producción musical que permitan suscitar experiencias musicales ricas y al mismo tiempo favorezcan el desarrollo del oído y de la interpretación musical.

En ese sentido, la noción tradicional de práctica, aún actualizada con la de práctica deliberada, no se adecua a estos objetivos. Como sugirió Pierre Bourdieu (1980), la práctica, al ser principalmente considerada en sus rasgos de mecánico, es vista como opuesta al pensamiento y al discurso, y por ende es considerada de manera negativa. La *práctica deliberada*, tal como se definió arriba, no escapa a esta consideración. En ella sigue primando la estrategia de la repetición como base y el paradigma de réplica como criterio de validación (Shifres y Wagner en prensa). Además, al seguir manteniendo como punto de partida la identificación adecuada de aquello que no resulta demasiado difícil como para que no sea imposible de abordar, ni demasiado fácil como para que no implique un esfuerzo que permita progresar, obliga a generar contextos de práctica que necesariamente se alejan de la realidad experiencial, ya que en la vida cotidiana la música se nos presenta “sin filtros”. Finalmente, la idea de retroalimentación informada, que la *práctica deliberada* prevé, requiere la existencia de una *respuesta correcta* que está esperando para ser descubierta y comunicada de manera única e irremplazable. En otros términos, el discernimiento entre lo que está bien y lo que está mal es entonces la principal vía de aprendizaje. Sin embargo, los procesos de significación musical, aun basados en modelos musicales teóricos cerrados, son de naturaleza interpretacional. Esto es, sus enunciados a menudo no pueden ser validados en términos de verdad, sino más bien de verosimilitud (Cook 1990), dependiendo del contexto en el que tiene lugar la interpretación, de sus objetivos y de los conocimientos previos y el impulso creativo del sujeto que interpreta.

Estas son algunas de las causas por las cuales, tanto la práctica repetitiva tradicional, como inclusive la *práctica deliberada*, cualitativamente perfeccionada, ha venido siendo cuestionadas

críticamente (véase por ejemplo Musumeci 2003, 2005). Siguiendo la idea de Bourdieu, es posible advertir de qué modo la implementación de métodos basados en la *práctica deliberada* implica la imposición de un pensamiento hegemónico, que impone una lógica mecanicista y dirigista a la escucha musical del sujeto que está desarrollando sus habilidades de audición. Ésta es una de las razones por las que, en otro sitio (véase Shifres 2007), consideramos que los enfoques tradicionales de audioperceptiva y entrenamiento auditivo son marcadamente autoritarios, imponiendo “*un único modo de entender la realidad, que de ese modo es el que está prescripto por la teoría (o prototeoría) musical, que dicho conocimiento puede ser juzgado en términos de verdad, y que dicha verdad se recuesta en la noción de fidelidad al modelo y ajuste al canon*” (p. 72).

Por el contrario, la propuesta de este libro se enmarca en una concepción *situada* del desarrollo musical, según la cual, cada situación de aprendizaje impone su propia lógica, sujeta a las particularidades tanto del sujeto que está aprendiendo como del contexto en el que tiene lugar el proceso. Desde esta perspectiva, la práctica es vista como un conjunto de oportunidades a través de experiencias musicales nuevas y variadas, para pensar la música en términos de conceptos teóricos que contribuyen a la imaginación musical (Cook 1990), favoreciendo el pensamiento interpretativo, múltiple y flexible.

Por otra parte, cuando hablamos de la experiencia musical en la vida cotidiana, nos referimos a un modo de involucrarse en ella que no solamente considera el conjunto de intelecciones mediadas por esos conceptos teóricos, sino también la totalidad de respuestas emocionales y corporales que la música suscita. En tal sentido, la práctica propuesta es una práctica corporeizada. Su realización depende de un involucramiento corporal dinámico a través del movimiento, el canto, el gesto, la danza, la imaginación motriz y la sensibilidad háptica. La naturaleza corporeizada de las prácticas es uno de los hilos que se tienden desde aquí con la experiencia musical consuetudinaria. El cuerpo involucrado de este modo contribuirá al pensamiento, la memoria, la atención y la percepción musical (Cox 2001; Leman 2008) al tiempo que refuerza su sentido cotidiano y su base experiencial.

En esta línea, las actividades propuestas aquí no constituyen un *método*. Son ideas para *interactuar con la música*. Se trata de dar lugar a una experiencia musical real y activa, desde la cual promover estrategias de metacognición que permitan describir el modo en el que el oyente se compromete en ella en términos de los conceptos teóricos que se pueden adjudicar a la estructura de la música que está sonando. En tal sentido, la selección de las piezas musicales no es lo crucial, sino más bien, la actitud reflexiva del sujeto involucrado. De modo que se busca que las respuestas a las que se dé lugar sean el resultado de la reflexión y la imaginación creativa más que el resultado de automatismos establecidos a priori e independientes de la subjetividad de quien la pronuncia. En este proceso, el valor de verosimilitud es más importante que el valor de verdad de las respuestas. Como dice Lawrence Kramer (2011) el sentido musical no es algo encerrado en la estructura listo para ser descubierto, sino que “*siempre debe ser producido; es singular, contingente y polimórfico*” (p. 22). Aun las interpretaciones estructurales, como las que nosotros

Prólogo

tratamos de producir, son el resultado del modo en el que el oyente se involucra en la música (Naveda y Leman 2011).

En definitiva, estas prácticas resultan una extensión del trabajo propuesto en las clases de *Educación Auditiva*, y en ese sentido deben ser consideradas como experiencias musicales cuya relevancia dependerá del modo en el que el sujeto logre vincularse con ellas. Cualquier otra interpretación de ellas en términos pedagógicos corre el riesgo de desnaturalizar sus propósitos y retrotraerlas a modalidades que se alejan del involucramiento corporal, el vínculo afectivo, la relevancia subjetiva, la imaginación creativa, y la reflexión conceptual de naturaleza metacognitiva que son los pilares fundamentales de esta propuesta.

REFERENCIAS

- Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique*. [El Sentido Práctico, trad.: A. Dilon. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007]. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Chaffin, R. y Lemieux, A.F. (2004). General perspectives on achieving musical excellence. En Williamon, A. (ed.). *Musical Excellence. Strategies and Techniques to Enhance Performance*. New York: Oxford University Press, pp. 19-39.
- Chaffin, R.; Imreh, G. y Crawford, M. (2002). *Practicing Perfection: Memory and Piano Performance*. Mahwah, NJ: Erlbaum.
- Chin, C. (2003). The development of absolute pitch. *Psychology of Music*, 31, 162-171.
- Cook, N. (1990). *Music, Imagination and Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Cox, A. (2001). The mimetic hypothesis and embodied musical meaning. *Musicae Scientiæ*, 5 – 2, 195-212.
- Domonkos, L. (1969). *Método Kodaly*. Buenos Aires: AEDES Beethoven AI.PIN'S.
- Ericsson, K. A. (1997). Deliberate practice and the acquisition of expert performance: An overview. En Jorgensen, H y Lehmann, A.C. (Eds.). *Does Practice Make Perfect? Current Theory and Research on Instrumental Music Practice*. Oslo: Norges musikkhogskole, pp. 9-51.
- Ericsson, K. A.; Prietula, M. J. y Cokely, E. (2007). The making of an expert. *Harvard Business Review*, on line version en http://hervardbusinessonline.hbsp.harvard.edu/hbsp/hbr/articles/articles.jsp?article_ID=R0. (Página consultada el 20-04-2012.)
- Ericsson, K. A.; Krampe, R.Th. y Thesch- Römer, C. (1993). The Role of Deliberate Practice in the acquisition of Expert Performance. *Psychological Review*. Vol. 100 No. 3, 363-406.
- Hindemith, P. (1946). *Elementary Training for Musicians*. Londres: Schott & Co. LTD.
- Jorgensen, H. (1997). Time for practising? Higher level music students' use of time for instrumental practising. En Jorgensen, H y Lehmann, A.C. (Eds.). *Does Practice Make Perfect? Current Theory and Research on Instrumental Music Practice*. Oslo: Norges musikkhogskole, pp. 123-139.

Práctica y Desarrollo de Habilidades de Audición y Transcripción Musical - I

- Karpinski, G.S. (2000). *Aural Skills Acquisition. The Development of Listening, Reading and Performing Skills in College-Level Musicians*. New York: Oxford University Press.
- Kramer, L. (2011). *Interpreting Music*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- Lehmann, A. C. (1997). Acquired mental representations in music performance: Anecdotal and preliminary empirical evidence. En Jorgensen, H y Lehmann, A.C. (Eds.). *Does Practice Make Perfect? Current Theory and Research on Instrumental Music Practice*. Oslo: Norges musikkhogskole, pp. 141-163.
- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge, MA y Londres: The MIT Press.
- López, I.; Shifres, F. y Vargas, G. (2005). La enseñanza del Lenguaje Musical y las Concepciones acerca de la Música. En F. Shifres (Ed.) *Actas de las I Jornadas de Educación Auditiva*. La Plata: CEA Ediciones, pp. 239-248.
- McPherson, G. E. y Gabrielsson, A. (2002). From Sound to Sing. In R. Parncutt & G. E. McPherson (Eds.) *The Science and Psychology of Music Performance*. Oxford: University Press. 99-115.
- Musumeci, O. (2003). "Tócala de Nuevo Frei": Los aspectos deportivos en los exámenes de audioperceptiva. En I.C. Martínez y C. Mauleón (Eds.) *Música y Ciencia. El rol de la Cultura y la Educación en el Desarrollo de la Cognición Musical*. La Plata: SACCoM. S/P.
- Musumeci, O. (2005). Hacia una Educación Auditiva Humanamente Compatible: "¿Sufriste mucho con mi dictado?". En F. Shifres (Ed.) *Actas de las I Jornadas de Educación Auditiva*. La Plata: CEA, pp. 1-26.
- Naveda, L. y Leman, M. (2011). Hypotheses on the choreographic roots of the musical meter: a case study on Afro-Brazilian dance and music. En A. Pereira Ghiena, P. Jacquier, M. Valles y M. Martínez (Eds.). *Musicalidad Humana: Debates Actuales en Evolución, Desarrollo y Cognición e Implicancias Socio-Culturales*. (Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música). Buenos Aires: SACCoM, pp. 477-495.
- Shifres, F. (2007). La Educación Auditiva en la encrucijada. Algunas reflexiones sobre la Educación Auditiva en el escenario de la recepción y producción musical actual. En M. Espejo (Ed.) *Memorias de las II Jornadas Internacionales de Educación Auditiva*. Tunja, Colombia: UPTC, pp. 64-78.
- Shifres, F. y Wagner, V. (en prensa). Transformaciones discursivas en el desarrollo de las habilidades auditivas. Imaginación versus réplica. En F. Shifres y P. Holguín Tovar (Eds.) *El Desarrollo de las Habilidades Auditivas de los Músicos. Teoría e Investigación*. Tunja: Editorial Universitaria UPTC.
- Vargas, G; Shifres, F. y López, I. (2007). Ontología de la Música en la Educación Auditiva. Los modos de existencia musical que sustentan las prácticas de enseñanza y las estrategias de aprendizaje. En M. Espejo (Ed.) *Memorias de las II Jornadas Internacionales de Educación Auditiva*. Tunja, Colombia. UPTC, pp. 53-63.
- Wason, R. W. (2002). *Musica Practica: music theory as pedagogy*. En T. Christensen (Ed.) *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: University Press, pp. 46-77.
- Willems, E. (1940). *L'Oreille Musicale. La preparation Auditive de l'Enfant*. (5° Edition, 1985) [M.C. Medina (Trad). 2001. *El Oído Musical. La preparación Auditiva del Niño*. Barcelona: Paidós Educador]. Friburgo: Editions Pro Musical.
- Williamon, A. (Ed.) (2004). *Musical Excellence. Strategies and Techniques to Enhance Performance*. New York: Oxford University Press.

CAPÍTULO 1

ASPECTOS GENERALES DE LA TEMPORALIDAD

ACTIVIDAD 1

El ejemplo 1 corresponde a un fragmento del *Allegretto de la Sinfonía Nro 7* de L. V. Beethoven (fragmento 0:00 al 3:07). El mismo se basa en una melodía que se presenta reiteradas veces. Escuche el fragmento y cuente la cantidad de veces que se presenta la melodía.

Identifique cuál o bien, cuáles de los siguientes atributos de la música se modifican en cada nueva presentación de la melodía:

- el tempo;
- el ritmo;
- la textura;
- la instrumentación;
- la sonoridad.

Describa los cambios

.....

.....

.....

.....

.....

Describa y grafique el contorno melódico de la exposición de la melodía.

ACTIVIDAD 2

El ejemplo 2 corresponde a *Fogo e paixão* de Wando y Rose. Escuche la canción atendiendo a la sucesión de partes vocales e instrumentales. Realice una descripción que dé cuenta del orden en que se presentan las partes y su función (por ejemplo, introducción, estrofa, interludio, coda), indicando el / los instrumentos que ejecutan la melodía en las partes instrumentales.

ACTIVIDAD 3

El ejemplo 3 corresponde a la pieza *José Sabía* de La Vela Puerca. Escuche la canción atendiendo principalmente al aspecto vocal. La forma de la canción presenta:

Estrofa 1 – Estrofa 2 – Estrofa 3 – Estrofa 4 - Estribillo – Estrofa 1 – Estrofa 2 – Estrofa 3 – Estrofa 4 - Estribillo

Describe el tratamiento de las voces (solo, dúo, coro, etc.) en relación con la textura para cada una de las estrofas.

.....

.....

.....

.....

.....

Cante la primera estrofa realizando movimientos (con la mano o el brazo, por ejemplo) que reflejen el contorno melódico.

*José sabía que no puede ser,
que esos amores no pueden durar,
y que la vida es así,
que te da solo pa' quitarte.*

Grafique la estructura de agrupamientos de la primera estrofa. Indique las relaciones entre las partes graficadas (por ejemplo: a, b, a', etc.).

ACTIVIDAD 4

Mientras escucha el ejemplo 4, *Danza Húngara Op. 15* de J. Brahms, realice algún movimiento que le permita sentir la velocidad de la música y caracterice al tempo. Atendiendo al tempo identifique:

- ¿presenta fluctuaciones o cambios?;
- En caso que presente, describa si son graduales o súbitos.

Escuche el fragmento inicial de la pieza (fragmento 0:00 al 1:06), y caracterice el *tempo* de cada una de las partes más pequeñas (equivalentes a 8 tiempos) e indique bajo el gráfico:

- R, M o L (rápido, moderado o lento);
- S o G (cambios súbitos o graduales).



REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

Ejemplo 1: *Allegretto de la Sinfonía Nro 7* de L. V. Beethoven. CD Ludwig van Beethoven Symphonies Nos. 7 & 8. The Philadelphia Orchestra. Track 2.

Ejemplo 2: *Fogo e paixão* de Wando y Rose. CD O melhor de Brasil. Track 6.

Ejemplo 3: *José Sabía* de La Vela Puerca. CD De bichos y flores. La Vela Puerca. Track 10.

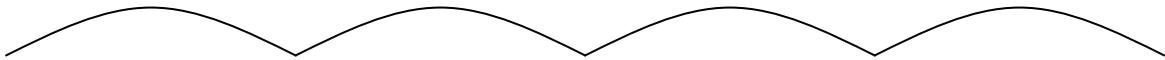
Ejemplo 4: *Danza Húngara Op. 15* de J. Brahms. CD Joyas de la música. Revista Noticias. Volumen 18, Track 4.

CAPÍTULO 2

ASPECTOS GENERALES DE LA ORGANIZACIÓN MELÓDICA PRIMERA PARTE

ACTIVIDAD 1

El ejemplo 5 corresponde a *Humoresque* de A. Dvorak. El fragmento inicial (fragmento 0:00 al 0:49) puede organizarse en 4 partes. Indique bajo cada arco:



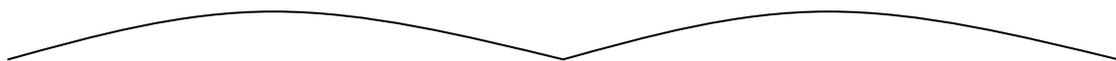
- la relación entre las partes;
- si finaliza en tensión (T) o reposo (R);
- el grado de la escala en que comienza y finaliza.

ACTIVIDAD 2

El ejemplo 6 corresponde a *La feria rosa del mundo* de M. Praetorius. Cante la melodía.

Atienda al primer fragmento (fragmento 0:00 al 0:22) cuya forma puede organizarse en dos partes y consigne bajo cada arco:

- la relación entre las partes;
- si finaliza en tensión (T) o reposo (R);
- el grado de la escala en que comienza y finaliza.



Si la primera nota de la melodía principal es DO:

- la tónica es:
- la nota más aguda es:

Capítulo 2: Aspectos Generales de la Organización Melódica. Primera Parte

- la nota más grave es:
- en la primera parte, la tónica se articula veces.

ACTIVIDAD 3

Escuche en el ejemplo 7 un fragmento inicial de *La fille aux cheveux de lin* de C. Debussy atendiendo al movimiento de la melodía (fragmento 0:00 al 0:12). Cante el fragmento y luego:

- cuente la cantidad de sonidos que se articulan;
- grafique la sucesión de esos sonidos atendiendo al contorno melódico y a la duración de los mismos.

ACTIVIDAD 4

El ejemplo 8 presenta *Canción de las simples cosas* de A. Tejada Gómez y C. Isella. A continuación se transcribe el texto de la estrofa. Cante la melodía de la estrofa, luego la tónica y la escala.

Uno se despide

Insensiblemente

De pequeñas cosas

Lo mismo que un árbol

Que en tiempos de otoño

Se queda sin hojas

Identifique e indique en el texto de arriba el grado de la escala en que comienza y finaliza la melodía que corresponde a cada unidad del texto.

Si la primera nota es MI, la tónica es:

ACTIVIDAD 5

El ejemplo 9 corresponde a un fragmento inicial de la pieza *Castle on a cloud*, Los Miserables de A. Bouilil y C. M. Schönberg (fragmento 0:00 al 0:54). En el gráfico que sigue, cada arco representa un verso de la estrofa. Cante la melodía y luego:

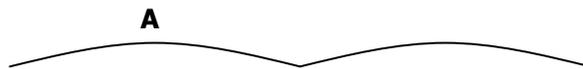


- establezca la relación entre las partes;
- identifique el grado de la escala en que comienza y finaliza cada una.

Si la primera nota (cantada) es LA, la tónica es: y en la primera parte graficada, la tónica se articula veces.

ACTIVIDAD 6

El ejemplo 10 corresponde a un fragmento del *Trío del Menuetto de Ein Musikalischer Apass* de L. Mozart (fragmento 2:21 al 2:35). Identifique la relación entre las dos partes que presenta el fragmento.



En la parte **A**:

- describa el comportamiento melódico;
- identifique el grado de la escala en que comienza;
- identifique el grado de la escala en que finaliza;
- ¿qué grado de la escala se corresponde con el sonido más grave?
- ¿qué grado de la escala se corresponde con el sonido más agudo?

ACTIVIDAD 7

El ejemplo 11 presenta un fragmento de *Infancia e Maturita* de E. Morricone (fragmento 0:00 al 1:00), cuya forma que se encuentra graficada a continuación. Identifique la relación entre las partes y consígnelo.



La parte **A** presenta 4 agrupamientos. Cante cada uno de los agrupamientos y complete el cuadro.

	Agrup. 1	Agrup. 2	Agrup. 3	Agrup. 4
Indique el número de tiempos que permanece cada uno				
Marque con una X el o los agrupamientos que proceden por grado conjunto				
Marque con una X el o los agrupamientos que contienen la tónica				
En aquel/aquellos que contienen la tónica, indique el número de nota que corresponde a la tónica				
Marque con una X el o los agrupamientos que presentan cambio de direccionalidad				
Indique el grado de la escala en que comienza cada agrupamiento				
Indique el grado de la escala en que finaliza cada agrupamiento				
Si la primera nota es FA, ¿cuál es el nombre de la primera nota del agrupamiento?				
Si la primera nota es FA, ¿cuál es el nombre de la última nota del agrupamiento?				

ACTIVIDAD 8

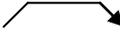
El ejemplo 12 corresponde a un fragmento inicial de *Sentimentale* de Bolling (fragmento 0:00 al 1:18). Escuche el fragmento e identifique el instrumento que está a cargo de:

La introducción:

La melodía principal:

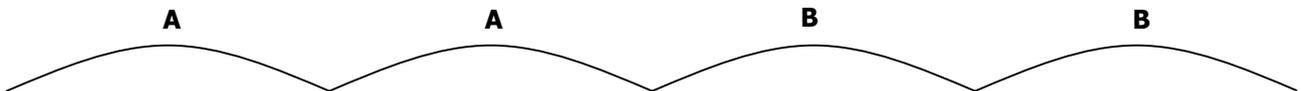
El acompañamiento:

Represente gráficamente la forma incluyendo los agrupamientos mínimos y luego consigne para cada agrupamiento:

- la cantidad de sonidos que articula;
- el movimiento melódico, graficando con flechas. Ej: 

ACTIVIDAD 9

El ejemplo 13 corresponde al *Menuet de la Suite Nro 3 de Water Music* de G. F. Handel. La forma y la relación entre las partes que corresponden a la pieza se sintetizan en el siguiente gráfico.



Los puntos graficados sobre la línea del tiempo representan los sonidos que articula la melodía en la parte **A**. Los puntos que presentan menor distancia entre sí se corresponden con los sonidos que se escuchan más cercanos entre sí en el tiempo. Indique con arcos entre cuales sonidos se producen saltos y con flechas la direccionalidad de los mismos.



REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

Ejemplo 5: *Humoresque* de A. Dvorak. CD *Joyas de la Música*. Los clásicos de los clásicos Volumen 3. Track 4.

Ejemplo 6: *La feria rosa del mundo* de M. Praetorius. CD *Joyas de la Música*. Los clásicos de los clásicos Volumen 4. Track 7.

Capítulo 2: Aspectos Generales de la Organización Melódica. Primera Parte

Ejemplo 7: *La fille aux cheveux de lin* de C. Debussy. CD *Joyas de la Música*. Los clásicos de los clásicos Volumen 2. Track 8.

Ejemplo 8: *Canción de las simples cosas* de A. Tejada Gómez y C. Isella. CD *Poncho al viento*. Soledad. Track 12.

Ejemplo 9: *Castle on a cloud*, Los Miserables de A. Boulil y C. M. Schönberg. CD *Les Miserables* Boulil and Schönberg. Track 12.

Ejemplo 10: *Trío del menuetto de Ein Musikalischer Apass* de L. Mozart. CD *Mozart Eine Kleine Nachtmusik* Staatskapelle Dresden. Track 16.

Ejemplo 11: *Cinema Paradiso* de E. Morricone CD *Música original de la película Cinema Paradiso* de Ennio Morricone. Track 4.

Ejemplo 12: *Sentimentale* de Bolling. CD *Bolling Suite for flauta and Jazz Piano Trío*. Track 6.

Ejemplo 13: *Menuet de la Suite Nro 3 de Water Music* de G.F.Handel. CD *Handel Water Music* Prague Chamber Orchestra..Track 16.

CAPÍTULO 3

LA ESTRUCTURA MÉTRICA

ACTIVIDAD 1

Acompañe la audición de los ejemplos 14 al 18 con un movimiento corporal o percutiendo un instrumento. Teniendo en cuenta las características de ese movimiento, determine si el tempo es rápido, moderado o lento.

	Tempo	Indicios Nivel 0
Ej. 14: <i>Aria Rejoice greatly</i> de Messiah de G. F. Handel		
Ej. 15: <i>Marcha Persa</i> de J. Strauss		
Ej. 16: <i>Aragonesa</i> de la Suite Nº 1 de Carmen de G. Bizet		
Ej. 17: <i>All my loving</i> de J. Lennon y P. McCartney		
Ej. 18: <i>2do movimiento del concierto para clarinete y orquesta K622</i> de W.A.Mozart		

Escuche nuevamente las obras percutiendo diferentes niveles de pulsaciones. Identifique el pulso de base o nivel 0. Indique el elemento de la textura (melodía, acompañamiento), grupo instrumental (cuerdas, vientos, percusión) o instrumento (piano, violín, flauta) que está dando mayores indicios –o ejecutando explícitamente- el pulso de base en cada uno de los ejemplos.

ACTIVIDAD 2

El ejemplo 19 corresponde a la pieza *Habanera* de la *Opera 'Carmen'* de G. Bizet. En el siguiente gráfico cada arco representa una parte con una duración de 8 tiempos (el primero corresponde a la introducción). Identifique la relación entre las partes graficadas.



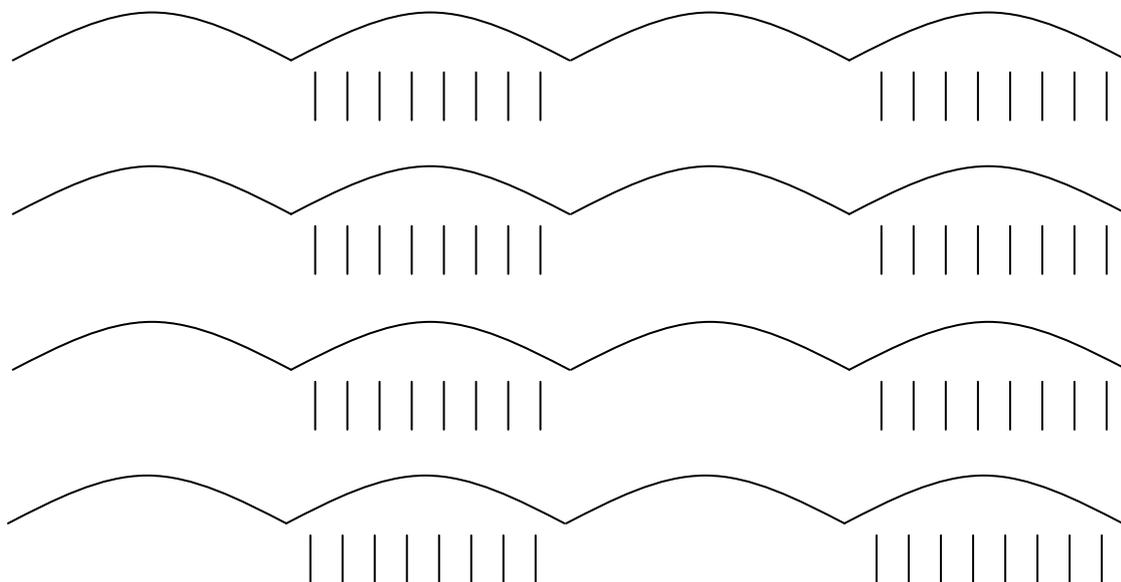
Escuche el ejemplo e identifique:

- a cargo de qué instrumento está la melodía y el acompañamiento en cada parte;
- ¿qué instrumento ejecuta la contramelodía en la parte que corresponde a los arcos 6 y 7?;

- teniendo en cuenta que cada parte dura 8 tiempos, ¿con cuáles de esos 8 tiempos coinciden los sonidos de la contramelodía?

ACTIVIDAD 3

El ejemplo 20 corresponde a *Las estatuas movedizas* de C. Gianni. El siguiente gráfico representa la forma de la pieza en la cual se alternan diseños melódicos y rítmicos. Debajo de los arcos que representan los diseños rítmicos se transcribieron 8 líneas verticales que corresponden a la duración en tiempos de dicha parte.



Atienda especialmente a los arcos que representan los diseños rítmicos e identifique:

- ¿qué instrumentos ejecutan los diseños rítmicos?
- proponga una grafía analógica para representar los sonidos de los diseños rítmicos en relación a las líneas verticales (los 8 tiempos que dura cada parte).

ACTIVIDAD 4

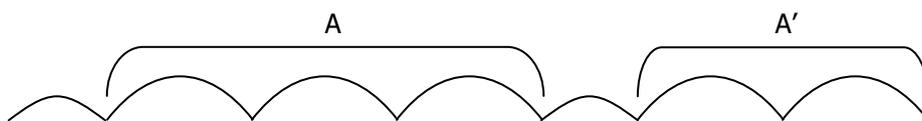
Al escuchar los ejemplos 21 al 25, percuta diferentes niveles de pulsaciones. Determine el nivel 0 y el nivel -1. Y luego, para cada obra musical, identifique el instrumento o elemento de la textura que da mayores indicios del nivel -1 (división del tiempo).

	Indicios del Nivel - 1	Pie métrico
Ej. 21: <i>Menuetto y bardinerie</i> de J. S. Bach		
Ej. 22: <i>Ob-la-di, ob-la-da</i> de J. Lennon y P. Mc Cartney		
Ej. 23: <i>Dance 2 de la Jazz Suite Nro 2</i> de D. Shostakovich		
Ej. 24: <i>Tarantella</i> de G. Rossini		
Ej. 25: <i>Coro 'And the glory of Lord be revealed'</i> de Handel		

Identifique la relación entre el nivel 0 (tiempo) y el nivel -1 (división del tiempo) para determinar el pie métrico (binario o ternario).

ACTIVIDAD 5

El ejemplo 26 presenta la pieza *The cuckoo song*, cuya forma se sintetiza en el siguiente gráfico:



Percuta los diferentes niveles métricos y luego identifique:

- cuántos tiempos dura cada una de las partes que conforman A';
- la ejecución del instrumento que coincide con el nivel 0;
- el nivel del cual da mayores indicios la melodía;
- la relación entre los niveles métricos 0 y -1.

ACTIVIDAD 6

El ejemplo 27 corresponde a *Océano* de Caetano Veloso. Percuta los diferentes niveles métricos y luego:

- identifique el instrumento o el elemento de la textura que da mayores indicios de cada nivel;

	Indicios
Nivel 1	
Nivel 0	
Nivel -1	

- identifique la relación entre los niveles.

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	

Cante la melodía del estribillo e identifique:

- ¿cuántas alturas diferentes presenta?;
- ¿cuántos sonidos articula?

Grafique el contorno melódico puntualizando cada sonido de la melodía y anote las sílabas que corresponden a cada uno de los sonidos graficados.

¿Cuántos tiempos (pulsaciones del nivel 0) dura cada sílaba? Consigne en el gráfico anterior.

ACTIVIDAD 7

El ejemplo 28 presenta *Pa'l abrojal* de J. Carvajal. Analice:

- ¿qué nivel métrico enfatiza el ostinato del bajo?
- ¿con qué nivel coinciden los cambios de las funciones armónicas?
- el ritmo del platillo, ¿ejecuta algún pulso (alguna regularidad isócrona)?
- ¿cuál es el nivel más rápido que puede identificarse en la ejecución del acordeón en la introducción?
- ¿cuántos tiempos dura la introducción?
- la relación entre niveles 0 y -1.
- la relación entre niveles 0 y 1.

ACTIVIDAD 8

A partir de la audición del ejemplo 29, *Milonga de pelo largo* de G. Ciarlo, consigne:

- ¿con qué nivel coinciden las alturas de los arpeggios que ejecutan las guitarras en la introducción?
- ¿con qué nivel coincide el ritmo armónico?
- en la introducción, ¿la ejecución del bajo produce un pulso (un nivel de pulsaciones)?
- ¿de qué nivel da cuenta el ritmo del platillo en la tercera estrofa?
- la relación entre niveles 0 y -1.
- la relación entre niveles 0 y 1.

ACTIVIDAD 9

A partir de la audición del ejemplo 30, *Menuetto en Mi bemol Mayor* de G. Bizet, analice:

- ¿con qué nivel métrico puede relacionarse el acompañamiento?
- ¿cuántos tiempos permanece cada unidad de la melodía?
- ¿con qué nivel coincide el fraseo de la melodía?

Capítulo 3: La Estructura Métrica

- la relación entre niveles 0 y – 1.
- la relación entre niveles 0 y 1.

ACTIVIDAD 10

El ejemplo 31 corresponde a *Hey Jude* de J. Lennon y P. McCartney. Consigne:

- ¿con qué nivel métrico coincide el cambio de función armónica en la primera estrofa?
- ¿con qué nivel métrico se vincula el acompañamiento del piano?
- en la segunda estrofa, el aro con sonajas ¿produce un pulso (una regularidad isócrona)?
- la relación entre niveles 0 y – 1.
- la relación entre niveles 0 y 1.

ACTIVIDAD 11

A partir de la audición del ejemplo 32, *Stand by me* de J. Leiber, M. Stoller y B. E. King, analice:

- el triángulo, ¿produce un pulso (una regularidad isócrona)?
- ¿con qué nivel de la estructura coinciden los toques del triángulo?
- el ostinato del bajo provee pistas de diferentes niveles métricos, ¿cuál es el nivel más rápido del que da indicios?
- ¿con qué nivel se vincula el ritmo de las congas?
- la relación entre niveles 0 y –1.
- la relación entre niveles 0 y 1.
- ¿cuál es la unidad de medida del metro?

ACTIVIDAD 12

El ejemplo 33 corresponde a *Tell it like it is* de L. Diamond y G. Davies. Consigne:

- ¿qué nivel métrico enfatiza el acompañamiento?
- ¿cuál es el nivel más rápido que ejecuta el bajo?

- la relación entre niveles 0 y –1.
- la relación entre niveles 0 y 1.
- ¿cuál es la unidad de medida del metro?

ACTIVIDAD 13

A partir de la audición del ejemplo 34, *Alla Rustica Du 151 Presto* de Vivaldi, atiende a la organización métrica y consigne:

- ¿cuál es el tempo de la obra?
- ¿qué instrumento enfatiza el nivel 0?
- ¿qué elemento de la textura da más indicios del nivel –1?
- ¿qué elemento de la textura da más indicios del nivel 1?
- la relación entre niveles 0 y –1.
- la relación entre niveles 0 y 1.
- la relación entre niveles 1 y 2.
- ¿cuál es la unidad de medida del metro?

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

Ejemplo 14: *Aria Rejoice greatly*. Messiah de G. F. Handel. CD Handel Messiah The London Symphony Orchestra. Track 7.

Ejemplo 15: *Marcha Persa* de J. Strauss. CD Johann Strauss Valses, polkas y las más bellas melodías. Track 5.

Ejemplo 16: *Aragonesa* de la Suite Nro 1 de Carmen de G. Bizet. CD Georges Bizet Suite La Arlesiana nros 1 y 2, Suite Carmen nros 1 y 2. Track 10.

Ejemplo 17: *All my loving* de J. Lennon & P. Mc Cartney. CD The Beatles 1962-1966. Vol. 1. Track 6.

Ejemplo 18: *2do movimiento del concierto para clarinete y orquesta K622* de W. A. Mozart. CD Joyas de la Música. Los bises. Volumen VI. Track 1.

Ejemplo 19: *Habanera de la Opera Carmen* de G. Bizet. CD Georges Bizet Suite La Arlesiana nros 1 y 2, Suite Carmen Nº 1 y 2. Track 10.

Ejemplo 20: *Las estatuas movedizas* de C. Gianni. CD *Música para jugar* Gianni y Segal. Track 2.

Capítulo 3: La Estructura Métrica

- Ejemplo 21: *Menuetto y bordinerie* de J.S.Bach. CD Joyas de la Música. Los bises. Volumen XII. Track 1.
- Ejemplo 22: *Ob-la-di, ob-la-da* de J. Lennon y P. Mc Cartney. CD The Beatles 1967–1970. Vol. 2. Track 3.
- Ejemplo 23: *Dance 2 de la Jazz Suite Nro 2 de D. Shostakovich*. CD Shostakovich The Jazz Album Track 14.
- Ejemplo 24: *Tarantella* de G. Rossini. CD Rossini Grandes Oberturas. The Classical Collection. Track 7.
- Ejemplo 25: *Coro : And the glory of Lord be revealed, Messiah* de G. F. Handel. CD Handel Messiah The London Symphony Orchestra. Track 3.
- Ejemplo 26: *The cuckoo song* CD Legends of the 20th century: Laurel and Hardy. Track 1.
- Ejemplo 27: *Océano* de Caetano Veloso. CD Canta Caetano. Caetano Veloso. Polygram. Track 9.
- Ejemplo 28: *Pa'l abrojal* de J. Carvajal. CD Adriana Varela, Cuando el río suena. Track 6.
- Ejemplo 29: *Milonga de pelo largo* de G. Ciarlo. CD Adriana Varela, Cuando el río suena. Track 12.
- Ejemplo 30: *Menuetto en Mi bemol Mayor* de Bizet. CD CD Joyas de la Música. Los bises. Volumen XII. Track 9.
- Ejemplo 31: *Hey Jude* de Lennon & McCartney. CD The Beatles 1967–1970. CD 1 Track 13.
- Ejemplo 32: *Stand by me* de J. Leiber, M. Stoller y B. E. King. CD Solul. Volumen 1. Colección Tributo. Track 10.
- Ejemplo 33: *Tell it like it is* de L. Diamond y G. Davies. CD Solul. Volumen 2. Colección Tributo. Track 4.
- Ejemplo 34: *Alla Rustica Du 151 Presto* de Vivaldi. CD Alla Rústica Du 151 de Vivaldi. Conjunto Sinfónico Ars Divine. Track 4.

CAPÍTULO 4

LA ORGANIZACIÓN RÍTMICA EN ACUERDO CON LA ESTRUCTURA MÉTRICA

ACTIVIDAD 1

El ejemplo 35 corresponde a la canción *Tanto vestido blanco* (popular italiana). Percuta diferentes niveles métricos e identifique la relación entre niveles contiguos.

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	

Realice una ejecución que involucre cantar y percudir la melodía. Luego transcriba el ritmo de los versos que corresponden a la estrofa 1 y al estribillo.

Tanto vestido blanco, tanta parola

y el puchero a la lumbre con agua sola.

Arrión, tira del cordón, cordón de Valencia

¿dónde vas, niño mío, sin mi licencia?

Tomando como referencia la transcripción realizada y el texto:

- indique en la transcripción rítmica los puntos del discurso que coinciden con el nivel métrico 1.
- subraye las sílabas del texto que se corresponden con la tónica.

Si la primera nota de la voz cantada es LA, la tónica es:

ACTIVIDAD 2

El ejemplo 36 corresponde a un fragmento de la canción *Sera* de S. Peres y Z. Tatit. Escuche y cante la melodía.

Capítulo 4: La Organización Rítmica en acuerdo con la Estructura Métrica

*¿Sera que eu
canto bem pra voce?
¿Ou que sera que tu
ouves de min?
¿Sera que eu
adormeco voce?
¿Ou sera que es um
sonho para mi?
¿Sera que eu
me apresento a voce?
¿Ou sera que
sabes todo de mim?
¿Sera que eu
sou bem pra voce?
¿Sera que tu
seras boa pra mim?*

Identifique y señale en el texto:

- el lugar donde la melodía comienza a repetirse íntegramente (señale trazando una línea);
- los agrupamientos menores (señale con una llave los versos que comprenden);
- relación entre los agrupamientos señalados;
- los agrupamientos señalados, ¿presentan todos el mismo ritmo?;

Percuta diferentes niveles de pulsaciones y luego:

- identifique la relación entre los niveles métricos;

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	

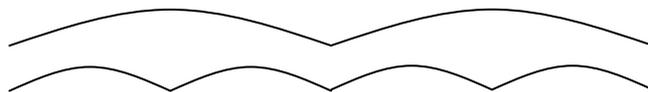
- Identifique la unidad de medida del metro y consigne el compás.

Transcriba el ritmo de los agrupamientos que difieran entre sí.

Grafique el contorno melódico de la melodía.

ACTIVIDAD 3

El ejemplo 37 corresponde a un fragmento del *Menuetto de la Sinfonía 83* de J. Haydn (fragmento 0:00 al 0:23). El siguiente gráfico esquematiza la forma del fragmento. Establezca la relación entre las partes.



Percuta diferentes niveles de pulsaciones y luego:

- identifique la cantidad de tiempos (pulsaciones del nivel 0) que dura cada una de las partes representadas con los arcos pequeños;

Capítulo 4: La Organización Rítmica en acuerdo con la Estructura Métrica

- identifique la relación entre los niveles métricos;

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	

- establezca el metro y el compás.

Transcriba el ritmo del fragmento analizado.

ACTIVIDAD 4

El ejemplo 38 corresponde a *Casamiento de Negros* de V. Parra, por León Gieco. Percuta diferentes niveles de pulsaciones y luego:

- identifique la relación entre los niveles métricos;

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	

- establezca el metro y el compás.

Cante la canción y percute el ritmo. Transcriba el ritmo de la melodía de la primera estrofa.

ACTIVIDAD 5

El ejemplo 39 corresponde a la pieza '*Italiana*' de la *Tercera Suite de Danzas Antiguas para Laúd* de O. Respighi. El fragmento inicial (fragmento 0:00 al 0:23) presenta dos partes, identifique la relación entre ambas.

Percuta diferentes niveles de pulsaciones y luego:

- identifique la relación entre los niveles métricos;

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	

- identifique cuántos tiempos (pulsaciones del nivel 0) dura cada parte;
- establezca el metro y el compás.

Transcriba el ritmo del fragmento.

ACTIVIDAD 6

El ejemplo 40 corresponde a un fragmento de *Can Can de la Ópera Orfeo en los infiernos* de J. Offenbach (fragmento 0:00 al 1:04). Percuta diferentes niveles de pulsaciones y luego:

- identifique la relación entre los niveles métricos;

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	

- establezca el metro y el compás

Capítulo 4: La Organización Rítmica en acuerdo con la Estructura Métrica

El siguiente gráfico representa la forma y la relación entre las partes, que corresponde al fragmento inicial de la pieza. En el gráfico cada arco pequeño representa una unidad que dura 8 tiempos.



A partir del gráfico dado, escuche la pieza y luego:

- complete con letras indicando la relación entre las partes.
- cante la melodía de los dos últimos agrupamientos mayores (destacados en el gráfico) y transcriba el ritmo.

¿Con qué nivel métrico se vincula la ejecución del platillo en esta parte?

ACTIVIDAD 7

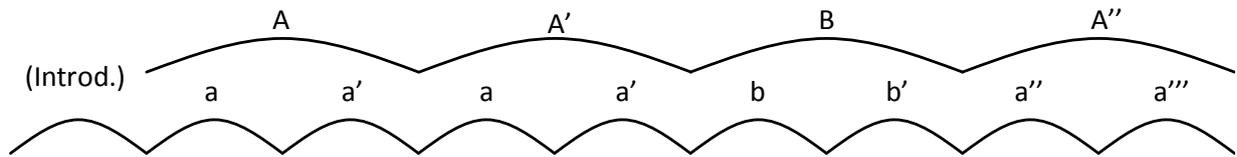
El ejemplo 41 presenta un fragmento de *La caja de música* de A. Liadov (fragmento 0:00 al 0:56). Percuta diferentes niveles métricos y luego:

- identifique la relación entre los niveles métricos;

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	

- establezca el metro y el compás.

El siguiente gráfico presenta la forma del fragmento. En el gráfico, cada arco pequeño representa una unidad que dura 12 tiempos.



Percuta los diferentes niveles métricos y luego identifique:

- ¿De qué nivel métrico da mayores indicios la melodía en la parte **A**?
- ¿Y en la parte **B**?

Transcriba el ritmo de la parte **B**.

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

Ejemplo 35: *Tanto vestido blanco* (popular, Italia) CD Pro Música Niños Rosario. Clásicos populares infantiles. Track 10.

Ejemplo 36: *Sera* de S. Peres y Z. Tatit. CD Palavra cantada. Cancoes de ninar. Track 17.

Ejemplo 37: *Menuetto de la Sinfonía 83* de J. Haydn. CD Haydn Famous Symphonies Volumen 2 Track 3.

Ejemplo 38: *Casamiento de Negros* de Violeta Parra. CD Corazón Americano. M. Sosa, L. Giéco y M. Nascimento. Track 2.

Ejemplo 39: *Italiana de la Tercera Suite de Danzas Antiguas para Laud* de O. Respighi. CD Ottorino Respighi. Antiche danze ed arie per liuto. Track 1.

Ejemplo 40: *Can Can de la opera Orfeo en los infiernos* de J. Offenbach. CD Classic Masters Concierto de Año Nuevo. Track 17.

Capítulo 4: La Organización Rítmica en acuerdo con la Estructura Métrica

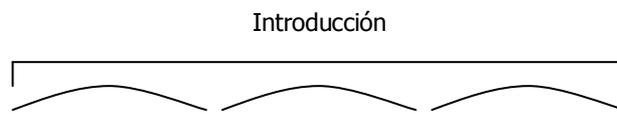
Ejemplo 41: *La caja de música* de Anatoli Liadov. CD Classic Masters Perlas del Romanticismo Ruso II. Track 14.

CAPÍTULO 5

ASPECTOS GENERALES DE LA ORGANIZACIÓN MELÓDICA SEGUNDA PARTE

ACTIVIDAD 1

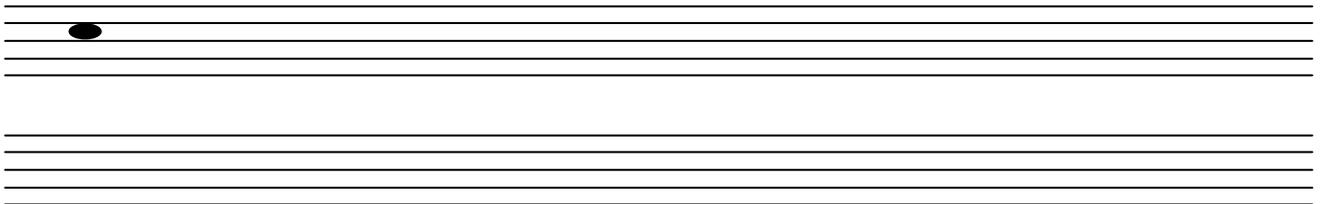
El ejemplo 42 corresponde la pieza *La olvidada* de P. Carabajal. Cante la melodía de la introducción luego indique en el gráfico la cantidad de sonidos articulados y la cantidad de alturas diferentes para cada uno de los agrupamientos representados con arcos.



Atienda a la estructura métrica:

- ¿con qué nivele/s coinciden las articulaciones del ritmo la melodía?
- ¿cuántos tiempos dura cada parte graficada con un arco?
- ¿cómo es la relación entre los niveles 0 y 1?
- ¿puede identificar la relación entre los niveles 0 y -1?

Transcriba las alturas de la melodía a partir de la referencia dada.



ACTIVIDAD 2

El ejemplo 43 presenta un fragmento de la pieza *Big Science* de L. Anderson (fragmento 5:15 al 5:48). Cada motivo melódico corresponde a una unidad de texto. Estos diseños presentan una o varias alturas por sílaba, de modo que no siempre coincide el número de sílabas con el de sonidos articulados. Cuento la cantidad de sonidos articulados por motivo y consígnelo en los recuadros.

(hablado)

Hey Professor! Could you turn out the lights? Let 's roll the film.

Big Science



Hallelujah



every man

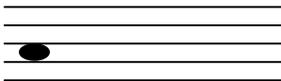


every man for himself.

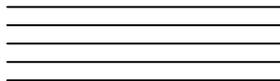


Transcriba las alturas a partir de la referencia dada.

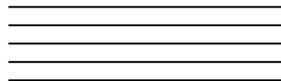
Big Science



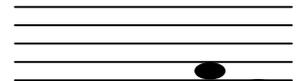
Hallelujah



every man

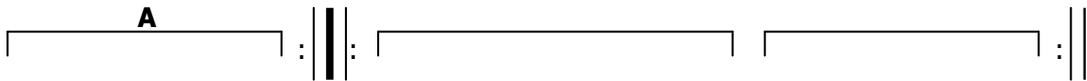


every man for himself.



ACTIVIDAD 3

El ejemplo 44 corresponde a un fragmento del *Tercer movimiento de la Sinfonía Nro 35* de W. A. Mozart (fragmento 1:17 al 2:50) cuya forma se encuentra representada en el siguiente gráfico.

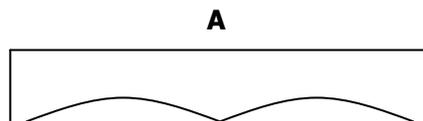


Consigne en el gráfico:

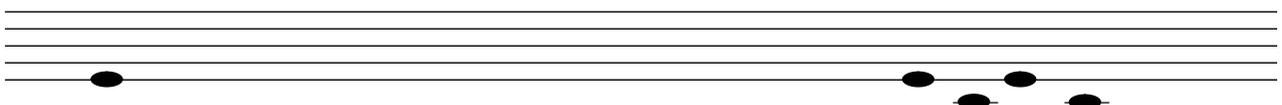
- la relación entre las partes;
- los instrumentos que están a cargo de la ejecución en cada una.

La parte parte **A** puede organizarse en dos partes. Cante la melodía y luego consigne en el gráfico:

- la relación entre las dos partes
- la cantidad de sonidos que se articulan en cada una.



Transcriba las alturas a partir de la referencia dada.



ACTIVIDAD 4

El ejemplo 45 presenta un fragmento inicial de *Serenata del 900* de G. Leguizamón y M. Castilla (fragmento 0:00 al 1:15). Cante el fragmento que corresponde al texto dado y luego:

- grafique el contorno melódico de cada uno;
- indique la cantidad de sonidos que articula cada verso.

Pregúntale a todo el mundo

Si no es profundo

Transcriba las alturas a partir de la nota RE:

Two sets of empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, provided for the student to transcribe the melodic contours of the lyrics.

Señale en la transcripción la nota que corresponde a la tónica.

ACTIVIDAD 5

El ejemplo 46 presenta la vidala *En medio de las arenas* (anónimo). El texto que se transcribe corresponde a la primera parte.

Ya te he dicho palomita] **A**
"vamos a volar
a volar".
Volemos de rama en rama] **A'**
"no lloris negra
no lloris no",
dueña de mi corazón.] **B**

Capítulo 5: Aspectos Generales de la Organización Melódica. Segunda Parte

En la parte **A**:

- ¿en qué grado de la escala comienza la melodía? y ¿en cuál termina?
- ¿cuántas alturas diferentes tiene?
- ¿qué grado de la escala se corresponde con la nota más aguda?
- ¿qué grado de la escala se corresponde con la nota más grave?

En la parte **A`** marque sobre el texto las sílabas que coinciden con la tónica.

En la parte **B**:

- ¿en qué grado de la escala finaliza la melodía?
- si la primera nota es RE, ¿cuál es la tónica?
- Transcriba la melodía (alturas y ritmo)

ACTIVIDAD 6

El ejemplo 47 presenta un fragmento de *La asimétrica* de R. Carnota (fragmento 0:40 al 0:50). Cante el fragmento y represente la estructura de agrupamientos.

Identifique y consigne en el gráfico realizado:

- la direccionalidad de cada agrupamiento;
- la cantidad de notas que aparecen en cada uno;

Luego cante la melodía, la escala y la tónica. Si la primera nota del fragmento es SI, ¿cuál es la tónica?

Transcriba las alturas.

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

Ejemplo 42: *La olvidada* por La Juntada (Peteco Carabajal, Dúo Coplanacu y Raly Barrionuevo) CD La Juntada. P. Carabajal, Duo Caplanacu y R. Barrionuevo. En vivo. Track 1.

Ejemplo 43: *Big Science* de L. Anderson. CD Laurie Anderson Big Science Warner Bros. Track 2.

Ejemplo 44: *Tercer movimiento de la Sinfonía Nro 35* de W. Mozart. CD Mozart Symphonies Nro 35 y 36. Track 3.

Ejemplo 45: *Serenata del 900* de G. Leguizamón y M. Castilla por Liliana Herrero y Juan Falú. CD G. Leguizamón y M. Castilla por Liliana Herrero y Juan Falú. Track 2.

Ejemplo 46: *En medio de las arenas* (Recopilación de Leda Valladares) CD América en cuero. Recopilación de Leda Valladares. Track 2.

Ejemplo 47: *La asimétrica* de Raúl Carnota CD Reciclón de Raúl Carnota. Track 8.

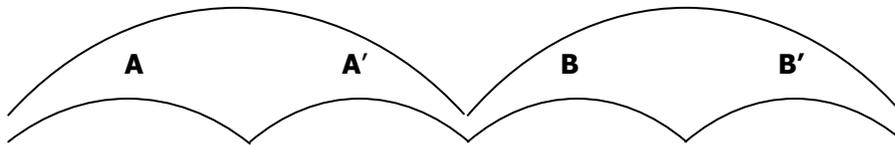
CAPÍTULO 6

LAS RELACIONES DE ALTURA

INTERVALOS

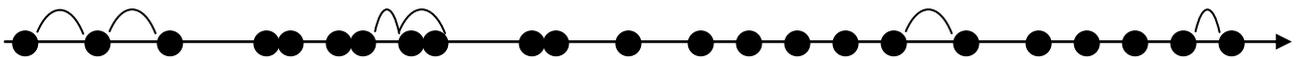
ACTIVIDAD 1

El ejemplo 48 corresponde a un fragmento de la *Obertura de la Suite La Arlesiana* Nº 1 de G. Bizet (fragmento 0:00 a 0:35). El gráfico representa la forma del fragmento.

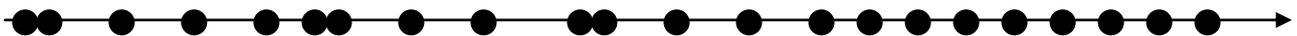


Cante la melodía de **A**.

En el gráfico de abajo, los sonidos de la melodía de **A** se encuentran dispuestos sobre una línea temporal. Identifique los intervalos que se producen entre las alturas señaladas con arcos y su direccionalidad (consigne también entre qué grados de la escala se forma cada intervalo).



A continuación se encuentra un gráfico similar de la melodía que corresponde a la parte **B**. Identifique entre qué sonidos se presentan saltos y señálelos con arcos. Indique de qué intervalo se trata y su direccionalidad.



ACTIVIDAD 2

El ejemplo 49 corresponde a la cueca *La arenosa* de G. Leguizamón y M. Castilla. Consigne los intervalos de la melodía que coinciden con las sílabas destacadas con negrita en el texto.

Arenno-sa, arenossi-ta

mi tierra cafayateña

el que be-be de su vi-no

ga-na sueño y pierde pe-na.

El agua de calchaquí

Padre de todas las siembras

Cuando uno se va y no vuelve

Canta llorando y se aleja.

A-rena, areni-ta

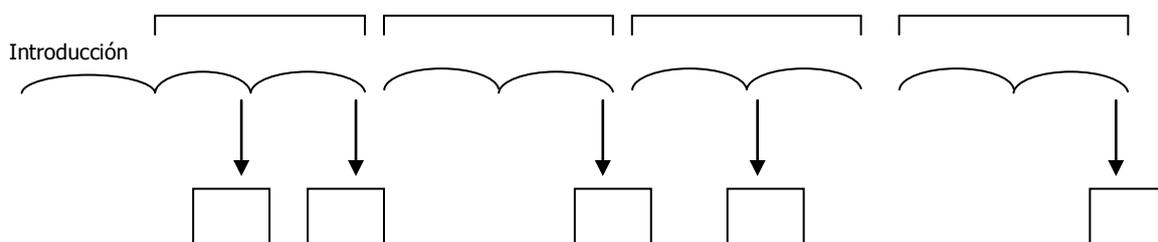
arena, tapa mi hue-lla

para que en las vendimias

mi vida yo vuelva a ver-la.

ACTIVIDAD 3

El ejemplo 50 presenta un fragmento de la obra *Klänge aus der Raimundzeit* Op. 479 de J. Strauss (fragmento 0:00 al 1:07) cuya forma se encuentra representada abajo. Consigne en el gráfico la relación entre las unidades representadas con arcos mayores y menores.



Identifique los saltos que se producen en el comienzo o final de las unidades señaladas, y consigne en los cuadros correspondientes.

ACTIVIDAD 4

El ejemplo 51 presenta un fragmento del *Adagio de la 9na Sinfonía* de L. V. Beethoven (fragmento 0:00 al 0:37). El mismo presenta una introducción a cargo los vientos (maderas) seguidos de las cuerdas. Identifique los intervallos que se producen entre las alturas señaladas en la transcripción (cuando la melodía está a cargo de las cuerdas). Consigne el intervalo y la direccionalidad.



Teniendo en cuenta los intervallos identificados, transcriba la melodía del fragmento; para establecer la altura que corresponde a la tónica puede valerse de un instrumento.



ACTIVIDAD 5

El ejemplo 52 presenta la canción *Wonderful Tonight* de E. Clapton. Identifique los intervallos de la melodía en los lugares señalados en el texto. Consigne el intervalo y su direccionalidad.

***It's late** in the **evening**; she's wondering what clothes to wear.*

***She puts** on her **make up** and brushes her long blond hair.*

*And then she **asks me** "Do I **look all right**?"*

*And I say yes, "You look **wonderful tonight**."*

We go to a party and everyone turns to see

This beautiful lady that's walking around with me

And then she asks me "Do you feel all right?"

And I say, "Yes, I feel wonderful tonight."

***I feel** wonderful because I see*

*The love light in **your eyes***

Capítulo 6: Las relaciones de Altura. Intervalos

*And the wonder of it all
Is that you just don't realize how much I love you*

*It's time to go home now and I've got an aching head
So I give her the car keys she helps me to bed
And then I tell her, as I turn off the light
I say, "My darling, you were wonderful tonight."*

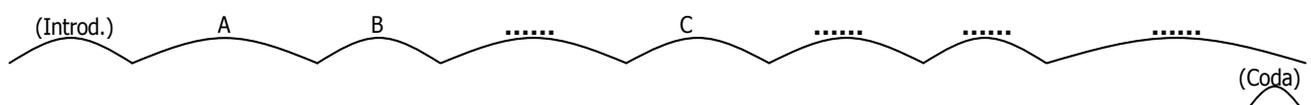
ACTIVIDAD 6

El ejemplo 53 corresponde a la pieza *A San Javier* de J. Migno y J. Maggi. Cante la canción e identifique los intervalos que se producen entre las sílabas señaladas en el texto. Consigne los intervalos y su direccionalidad.

*Tim-bó, laurel, curu-pí
lindos ceibales **en flor**
Pago de todo mi **a-mor**
San Javier **don-de** nació.
Tierra del indio mocoví
borracho al atardecer
Timbó, laurel, curupí
no he de morir sin volver
y he de volver a morir
en tus costas **San Ja**-vier*

ACTIVIDAD 7

El ejemplo 54 presenta la pieza *Song of the Bells* de F. Fennell cuya forma se encuentra representada abajo. Identifique las relaciones entre las partes y complete en el gráfico.



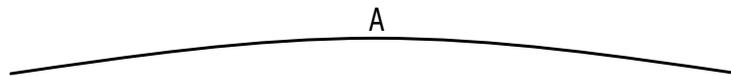
Atienda a la organización métrica:

- ¿qué nivel/es métrico/s enfatiza la melodía?
- ¿qué elemento de la textura da indicios del nivel -1?
- ¿en qué parte aparece explícitamente el nivel -2?
- identifique la relación entre los niveles;

Niveles	Relación
1 / 2	
0 / 1	
0 / -1	

- establezca el metro y el compás.

Identifique los agrupamientos menores de la unidad **A**, grafique e indique cuantos tiempos dura cada uno.



Transcriba el ritmo de **A**.

A continuación se transcribe el ritmo de **C**. Identifique los intervalos señalados (saltos que se producen entre las alturas que se corresponden con las figuras rítmicas unidas con arcos).



ACTIVIDAD 8

El ejemplo 55 corresponde a la pieza *Think of Me, The Phantom of the Opera* de A. L. Webber. Percuta los diferentes niveles métricos e identifique:

- ¿con qué nivel coinciden las articulaciones del acompañamiento del piano en el comienzo?
- la relación entre los niveles métricos.

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	
-1 / -2	

El siguiente gráfico representa la forma de un fragmento inicial de la obra (fragmento 0:00 – 1:12). Identifique la relación entre las unidades representadas.



Teniendo en cuenta que la primera nota de la melodía (melodía principal) es un FA#, ¿cual es la tónica?

Identifique los saltos ascendentes que se presentan en las primeras dos unidades representadas con arcos pequeños.

ACTIVIDAD 9

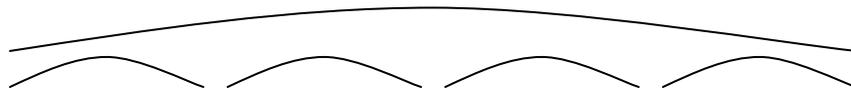
El ejemplo 56 corresponde a la canción *The Bonny Swans* de L. McKennitt. Identifique la relación entre los niveles métricos.

Niveles	Relación
1 / 2	
0 / 1	
0 / -1	
-1 / -2	

Establezca el metro y el compás.

Atendiendo especialmente a la voz cantada, ¿cuántas veces se repite la melodía completa?

El siguiente gráfico representa la forma de la melodía, identifique e indique:



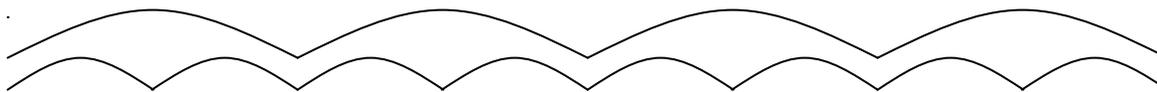
- el grado de la escala en que comienza cada uno de los agrupamientos;
- los intervallos que se presentan en el fragmento, señalando en el gráfico (con una cruz) el lugar en que se sitúan.

Teniendo en cuenta que la primera nota de la voz cantada es SI, la tónica es:

Transcriba las alturas de la melodía.

ACTIVIDAD 10

El ejemplo 57 corresponde a un fragmento de la pieza *Tema del sube y baja* de C. Gianni y E. Segal (fragmento 0:00 al 0:23). En el gráfico se representan dos niveles de la estructura de agrupamientos, donde las partes representadas con arcos pequeños duran 4 tiempos. Establezca la relación entre las partes de cada nivel e indíquelo en el gráfico.



Identifique el intervalo que se escucha al final de cada parte y consígnelo. Indique también su direccionalidad.

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

Ejemplo 48: *Obertura de la Suite La Arlesiana* Nº 1 de Georges Bizet. CD Georges Bizet Suite La Arlesiana nros 1 y 2. Suite Carmen nros 1 y 2. Track 1.

Ejemplo 49: *La arenosa* de G. Leguizamón y M. Castilla. CD Zamba para no morir. Mercedes Sosa. Track 4.

Ejemplo 50: *Klange aus der Raimundzeit*, op. 479 de Johan Strauss. CD Classic Masters. J. Strauss Piezas Célebres. Track 4.

Ejemplo 51: *Adagio de la 9na Sinfonía* de L. V. Beethoven. CD Beethoven Symphony Nro 9 Choral. Track 3.

Ejemplo 52: *Wonderful Tonight* de Eric Clapton. CD One more car, one more rider. Eric Clapton. Track 16.

Ejemplo 53: *A San Javier* de J. Migno y J. Maggi. CD Recuerdos de Provincia. Liliana Herrero. Track 3.

Ejemplo 54: *Song of the Bells* de Frederick Fennell. CD Frederick Fennell Conduct The Music of Leroy Anderson. Track 6.

Ejemplo 55: *Think of Me, The Phantom of the Opera* de Andrew Lloyd Webber's . CD *The Phantom of the Opera* de A. L. Webber. Track 8.

Ejemplo 56: *The Bonny Swans* de Lorena McKennitt. CD The mask and mirror. Lorena Mc Kennitt. Track 2.

Ejemplo 57: *Tema del sube y baja* de Carlos Gianni y Eduardo Segal. CD Música para jugar de Gianni y Segal Track 16.

CAPÍTULO 7

LA ORGANIZACIÓN RÍTMICA PRIMERA PARTE

ACTIVIDAD 1

El ejemplo 58 corresponde a *Carta al viento* de J. A. Rey. Percuta los diferentes niveles métricos y luego:

- identifique el instrumento o el elemento de la textura que da mayores indicios de cada nivel.

	Indicios
Nivel 1	
Nivel 0	
Nivel -1	

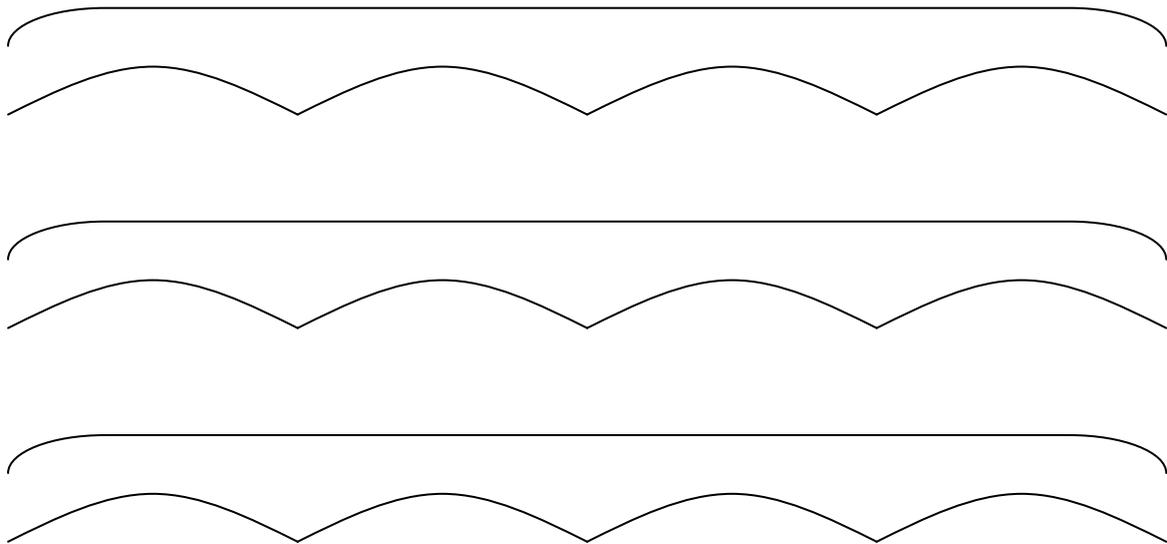
- identifique la relación entre los niveles.

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	

- establezca el metro y el compás.

El gráfico que sigue representa la forma de un fragmento inicial (fragmento 0:00 al 1:05). Identifique y consigne en dicho gráfico:

- las partes que corresponden a solistas (voz mujer, voz infantil) y tutti;
- la relación entre las partes representadas con los arcos más pequeños;
- el tipo de comienzo de cada parte (arcos pequeños);
- el intervalo con el que comienza la melodía de cada unidad representada con arcos más pequeños (sin tener en cuenta las notas repetidas).
- la direccionalidad de los intervalos identificados y los grados de la escala involucrados.



Si la primera nota de la melodía es LA, la tónica es:

ACTIVIDAD 2

El ejemplo 59 corresponde a la canción *Llora* de Los Piojos. Identifique el instrumento o el elemento de la textura que da mayores indicios de cada nivel de la estructura métrica.

	Indicios
Nivel 1	
Nivel 0	
Nivel -1	

Identifique la relación entre los niveles, luego establezca el metro y el compás.

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	

Realice un gráfico que represente la forma del fragmento inicial (0:00 al 1:14).

Tomando un nivel intermedio de la estructura de agrupamientos, indique el grado de la escala en el que comienza cada unidad, el tipo de comienzo y el intervalo inicial.

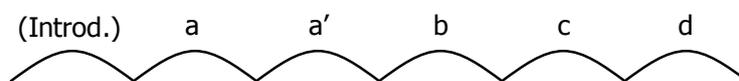
Si la primera nota de la melodía es DO, la tónica es:

ACTIVIDAD 3

El ejemplo 60 presenta la música para la serie televisiva *La Familia Ingalls*. Identifique la relación entre los niveles métricos, establezca el metro y el compás.

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	

El siguiente gráfico representa la forma del fragmento inicial (fragmento 0:00 al 0:37).



Identifique y consigne en el gráfico:

- cuántos tiempos dura cada parte;
- el tipo de comienzo en cada una.

Capítulo 7: La Organización Rítmica. Primera Parte

Transcriba el ritmo de todo el fragmento, consignando la cifra de compás y teniendo en cuenta la ubicación de las barras de compás.

Señale sobre el ritmo dónde se presentan saltos (intervalos mayores a la 2da). Cante los intervalos y clasifíquelos.

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

Ejemplo 58: *Carta al viento* de Jesús Alberto Rey (Colombia) CD Piojos y Piojitos 2. El jardín de la esquina. Página 12. Track 1.

Ejemplo 59: *Llora* de Los Piojos. CD Ay ay ay Los Piojos. Track 8.

Ejemplo 60: música para la serie televisiva *“La Familia Ingalls”* CD Música para televisión. Track 8.

CAPÍTULO 8

ASPECTOS GENERALES DE LA ORGANIZACIÓN MELÓDICA TERCERA PARTE

ACTIVIDAD 1

El ejemplo 61 corresponde a un fragmento de *Largo de Jerjes* de G. F. Handel (fragmento 0:00 al 0:36). A partir del ritmo transcrito, identifique y consigne:

- cada vez que se articula la tónica;
- cada vez que se articula la dominante (5º grado de la escala).



Si la primera nota es FA:

- ¿Cuál es la tonalidad?
- ¿qué alteraciones en clave presenta?
- ¿Cuál es la nota que corresponde a la altura más aguda de la melodía? (nombre de la nota)

Identifique el salto que presenta el diseño e indique el intervalo.

Transcriba la melodía del fragmento.

ACTIVIDAD 2

El ejemplo 62 corresponde a la pieza *Cumbanchero* de R. Canchola Hernández. Percuta los diferentes niveles métricos y luego:

Capítulo 8: Aspectos Generales de la Organización Melódica. Tercera Parte

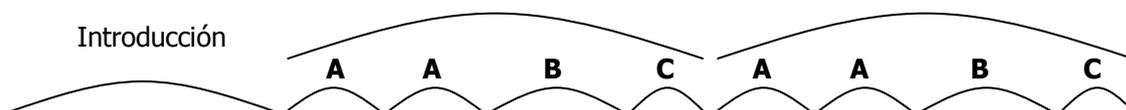
- identifique el instrumento o el elemento de la textura que da mayores indicios de cada nivel;

	Indicios
Nivel 1	
Nivel 0	
Nivel -1	
Nivel -2	

- identifique la relación entre los niveles.

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	
-1 / -2	

Escuche el fragmento inicial (0.00 – 0.40), el mismo presenta la siguiente forma.

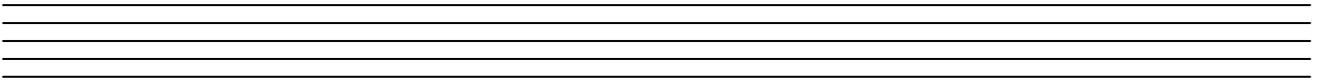


Atienda a la melodía de **A**:

- ¿en qué nivel de la estructura tonal se desarrolla la melodía?
- ¿con qué grado de la escala comienza? Y ¿con cuál finaliza?
- ¿qué grado de la escala corresponde a la nota más aguda?
- ¿qué grado de la escala corresponde a la nota más grave?

Si la primera nota de la melodía es LA, ¿cuál es la tonalidad? Y ¿qué alteraciones presenta la clave?

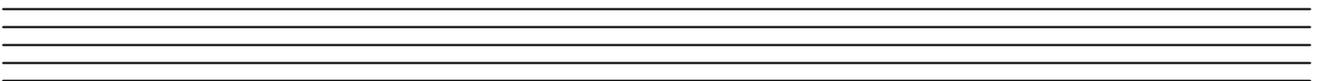
Transcriba la melodía (alturas y ritmo).



Atienda a la melodía de **C**:

- ¿en qué nivel de la estructura tonal se desarrolla este fragmento?
- ¿con qué grado de la escala comienza? Y ¿con cuál finaliza?
- ¿qué grado de la escala corresponde a la nota más aguda? ¿y a la más grave?

Transcriba solamente las alturas.



Atienda a la melodía de **B**:

- describa el comportamiento melódico;
- ¿con qué grado de la escala comienza? Y ¿con cuál finaliza?

ACTIVIDAD 3

El ejemplo 63 corresponde a *Baguala del grillo* de T. Usandivaras. Percuta los diferentes niveles métricos y luego:

- identifique el instrumento o el elemento de la textura que da mayores indicios de cada nivel;

	Indicios
Nivel 1	
Nivel 0	
Nivel -1	

Capítulo 8: Aspectos Generales de la Organización Melódica. Tercera Parte

- identifique la relación entre los niveles;

Niveles	Relación
1 / 2	
0 / 1	
0 / -1	

- establezca el metro y el compás.

Realice un gráfico que represente la forma.

Indique, en el gráfico el tipo de comienzo de cada unidad.

Cante la melodía e identifique:

- ¿en qué nivel de la estructura tonal se desarrolla la melodía?
- ¿con qué grado de la escala comienza?
- ¿qué grado de la escala corresponde a la nota más aguda? ¿y a la más grave?

Si la primera nota de la melodía es MI b: ¿cuál es la tonalidad? Y, ¿qué alteraciones presenta la clave?

Transcriba la melodía.

ACTIVIDAD 4

El ejemplo 64 corresponde a la pieza *Algarrobo algarrobal* de J. O. Ponferrada y L. Cinaglia Espinosa. Percuta los diferentes niveles métricos y luego:

- identifique el instrumento o el elemento de la textura que da mayores indicios de cada nivel;

	Indicios
Nivel 1	
Nivel 0	
Nivel -1	

- identifique la relación entre los niveles;

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	

- establezca el metro y el compás.

Transcriba los grupos rítmicos (o figuras rítmicas) que utilizaría para transcribir el ritmo de la pieza.

Represente en un gráfico la forma de la pieza.

Identifique el tipo de comienzo de las unidades graficadas y consígnelo.

Capítulo 8: Aspectos Generales de la Organización Melódica. Tercera Parte

Cante la melodía:

*Algarrobo algarrobal
que gusto me dan tus ramas
cuando empiezan a brotar.
Cuando empiezan a brotar
señal que viene llegando
el tiempo del carnaval.*

Cante la tónica, la escala e identifique:

- ¿en qué nivel de la estructura tonal se desarrolla mayormente la melodía?
- ¿con qué grado de la escala comienza la melodía?
- ¿con qué grado de la escala finaliza la melodía?
- ¿qué grado de la escala corresponde a la nota más aguda?
- ¿qué grado de la escala corresponde a la nota más grave?

Si la primera nota de la melodía es DO, ¿cuál es la tonalidad? Y ¿qué alteraciones presenta la clave?

Transcriba la melodía.

ACTIVIDAD 5

El ejemplo 65 presenta un fragmento de la canción *Ramona* de M. Baggio (fragmento 0:00 al 1:08).

Todas las mañanas
Ramona sube con sus ovejas
Donde descansan las nubes
El río está trayendo poco agua, piensa
Abril es amarillo
Y hace ruido cuando pisas las ramas

Cante la canción, la tónica, la escala, el acorde y determine el modo.

Cante la primera estrofa e identifique:

- el diseño melódico se desarrolla a partir de las notas del acorde de:.....;
- el grado que se articula en cada sílaba del texto y complete en las líneas de puntos.

Todas las mañanas
.....
Ramona sube con sus ovejas
.....
donde descansan las nubes.
.....

Cante la segunda estrofa e identifique el grado de la escala que se articula en las sílabas señaladas. Tenga en cuenta que en esta estrofa sólo debe completar el grado de algunas sílabas del texto.

El río está trayendo poca agua, piensa
.....
Abril es amarillo

y hace ruido cuando pisás las ramas.
.....

ACTIVIDAD 6

El ejemplo 66 corresponde al comienzo de *Andante de la Sinfonía La Sorpresa* de J. Haydn (fragmento 0:00 al 0:32). Percuta los diferentes niveles métricos y luego:

- identifique el instrumento o el elemento de la textura que da mayores indicios de cada nivel;

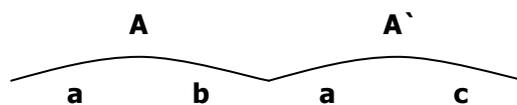
	Indicios
Nivel 1	
Nivel 0	
Nivel -1	

- identifique la relación entre los niveles.

Niveles	Relación
1 / 2	
0 / 1	
0 / -1	

- establezca el metro y el compás.

El siguiente gráfico representa la forma del fragmento.



Transcriba el ritmo de **a** y **b**:

Las alturas de la melodía de **a** se corresponden con los sonidos del acorde de y se articulan en el siguiente orden:

Las alturas de la melodía en **b** se corresponden con los sonidos del acorde de y se articulan en el siguiente orden:

ACTIVIDAD 7

El ejemplo 67 corresponde al *Segundo movimiento de la Sinfonía Nº 13* de W. A. Mozart. Percuta los diferentes niveles métricos e identifique:

- el nivel que enfatiza el acompañamiento al inicio de la obra;
- la relación entre los niveles;

Niveles	Relación
1 / 2	
0 / 1	
0 / -1	

- establezca el metro y el compás.

El fragmento inicial de la obra (fragmento 0:00 al 0:20) presenta dos partes, identifique la relación entre ambas.



En la unidad **A** la melodía procede inicialmente por las notas del acorde de, que se presentan en el siguiente orden luego se produce un descenso por la escala en el cual se repite el grado..... veces.

Si la primera nota de la melodía es Si b, ¿Cuál es la tonalidad? Y ¿qué alteraciones presenta la clave?

Transcriba las alturas.

ACTIVIDAD 8

El ejemplo 35 corresponde a la canción *Tanto vestido blanco* (popular, Italia). Escuche la canción y describa la sucesión de partes vocales e instrumentales. Consigne la función de cada parte.

Percuta los diferentes niveles métricos y luego:

- identifique el instrumento o el elemento de la textura que da mayores indicios de cada nivel;

	Indicios
Nivel 1	
Nivel 0	
Nivel -1	

- identifique la relación entre los niveles;

Niveles	Relación
1 / 2	
0 / 1	
0 / -1	

- establezca el metro y el compás.

Si la tónica es SI, ¿cuál es la tonalidad? Y, ¿qué alteraciones presenta la clave?

A continuación se transcribe el texto de la primera estrofa y del estribillo de la canción. Identifique y consigne:

- la relación entre los versos;
- el tipo de comienzo de cada uno;
- la nota que corresponde al comienzo de cada verso;
- la nota que corresponde al final de cada verso;
- las sílabas en las cuales la melodía produce un salto (consigne el o los intervalos)

	Relación temática	Tipo de comienzo	Nota del comienzo	Nota del final	Intervalos (saltos)
<i>Tanto vestido blanco, tanta parola</i>					
<i>y el puchero a la lumbre con agua sola</i>					
<i>Arrión, tira del cordón, cordón de</i>					
<i>¿dónde vas, niño mío, sin mi licencia?</i>					

Transcriba la melodía de la estrofa y el estribillo (con armadura de clave y barras de compás).

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

Ejemplo 61: *Largo de Jerjes* de G. F. Haendel. CD Joyas de la Música. Los Clásicos de los Clásicos. Volumen 14. Track 10.

Ejemplo 62: *Cumbanchero* de Rafael Canchola Hernández. CD Introducing... Rubén González. Track 2.

Ejemplo 63: *Baguala del grillo cantor* de Teresa Usandivaras. CD ¿Jugamos a cantar? Teresa Usandivaras. Track 12.

Capítulo 8: Aspectos Generales de la Organización Melódica. Tercera Parte

Ejemplo 64: *Algarrobo algarrobal* de J. O. Ponferrada y L. Cinaglia Espinosa, por Fulanas Trío. CD A desenmarañar. Fulanas Trío. Track 4.

Ejemplo 65: *Ramona* de Mariana Baggio. CD Barcos y Mariposas. M Baggio. Track 11.

Ejemplo 66: *Andante de la Sinfonía La Sorpresa* de J. Haydn. CD Haydn Famous Symphonies Volumen 2 Track 6.

Ejemplo 67: *Segundo movimiento de la Sinfonía Nº 13* de L. Mozart. CD Classic Masters. W. A. Mozart. Track 2.

CAPÍTULO 9

LA ESTRUCTURA TONAL

ACTIVIDAD 1

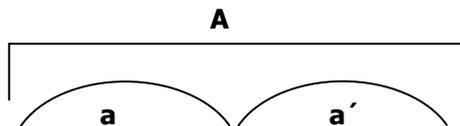
El ejemplo 68 corresponde a un fragmento de *Tungue le* de E. Mateo (fragmento 0:00 al 0:24). Cante la melodía, la tónica, la escala, el acorde e identifique.

- el modo;
- el grado de la escala que corresponde a la primera nota de la melodía;
- el grado de la escala que corresponde a la última nota de la melodía;
- el grado de la escala que corresponde a la nota más aguda de la melodía.

Si la primera nota de la melodía es SOL, ¿cuál es la tonalidad? y, ¿cuál es la armadura de clave?

ACTIVIDAD 2

El ejemplo 69 corresponde a un fragmento del *2do Movimiento del Concierto para clarinete* de W. A. Mozart (fragmento 0:00 al 0:16). El fragmento presenta dos partes.



Si la primera nota cantada es LA, ¿cuál es la tonalidad? y, ¿cuál es la armadura de clave?

Atienda a la parte **a** e identifique:

- el grado de la escala en que comienza;
- el grado de la escala que corresponde a la nota más aguda;
- el grado de la escala en que finaliza.

Atienda a la parte **a'** e identifique:

- el grado de la escala en que comienza;
- el grado de la escala que corresponde a la nota más aguda;
- el grado de la escala en que finaliza.

ACTIVIDAD 3

El ejemplo 70 corresponde a la canción *With a little help of my friends* de J. Lennon y P. Mc Cartney. Identifique la relación entre los niveles métricos:

Niveles	Relación
1 / 2	
0 / 1	
0 / -1	

Si la primera nota de la melodía de la estrofa es SOL, ¿Cual es la tonalidad? y, ¿qué alteraciones presenta la clave?

Si la primera nota de la melodía en la estrofa fuera LA, ¿Cual sería la tonalidad? y, ¿qué alteraciones presentaría la clave?

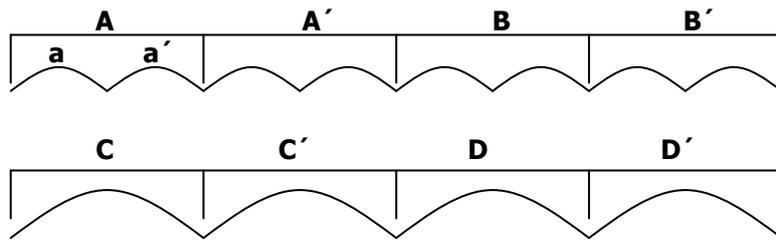
Si la primera nota de la melodía en la estrofa fuera DO#, ¿Cual sería la tonalidad? y, ¿qué alteraciones presentaría la clave?

Si la primera nota de la melodía en la estrofa fuera SOL#, ¿Cual sería la tonalidad? y, ¿qué alteraciones presentaría la clave?

Transcriba las alturas de la estrofa y del estribillo en Mi Mayor.

ACTIVIDAD 4

El ejemplo 71 corresponde a un fragmento de *Pic-a-nic basket* de H. Barbera (fragmento 0:00 al 1:01). En el siguiente gráfico se encuentra representada la forma de la pieza.



Percuta los diferentes niveles métricos y luego:

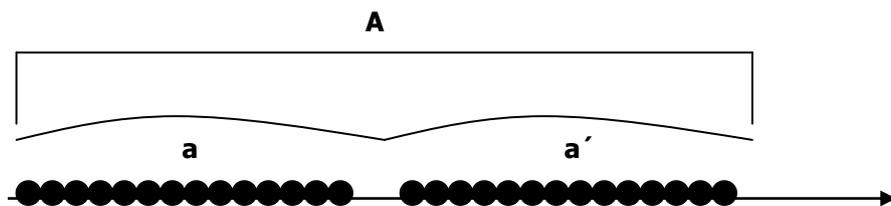
- identifique la relación entre niveles;

Niveles	Relación
1 / 2	
0 / 1	
0 / -1	

- establezca el metro y el compás.

Si la primera nota de la melodía es Si, ¿Cuál es la tonalidad? y, ¿qué alteraciones presenta la clave?

Los puntos graficados sobre la línea del tiempo representan los sonidos que se articulan en la melodía de la parte **A**. Indique entre cuales sonidos se produce el arpeggio del acorde de tónica y describa el orden en que se presentan las notas que lo integran (Ej: tónica, 3ra, 5ta)



Atienda a la parte **a** e identifique:

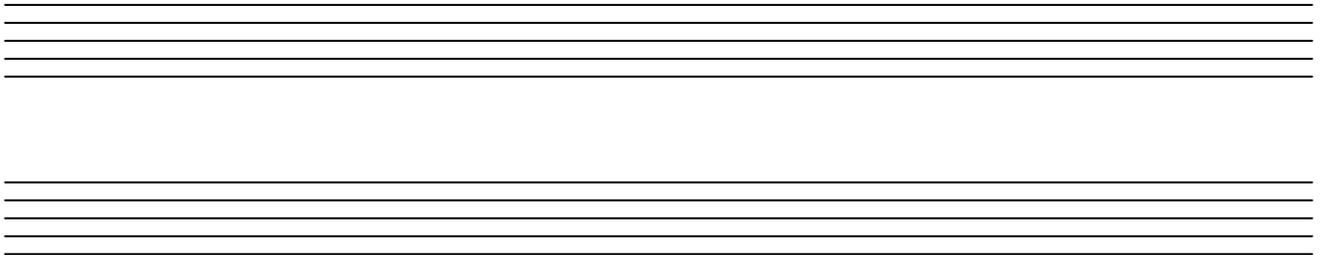
- la nota en que finaliza;
- el intervalo que se produce entre las últimas dos notas.

Atienda a la parte **a'** e identifique:

- la nota en que comienza y la nota en que finaliza;
- el intervalo que se produce entre las últimas dos notas.

Capítulo 9: La Estructura Tonal

Transcriba la melodía de la parte **a** y **a'** (recuerde indicar la armadura de clave y las barras de compás)



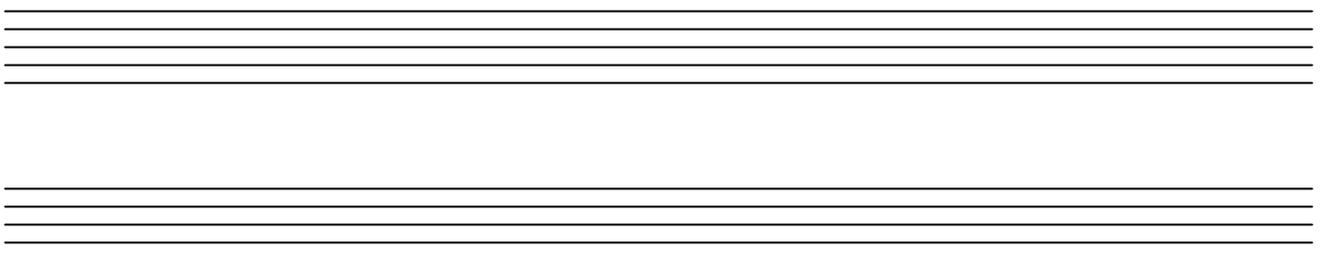
Two sets of empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, provided for the student to transcribe the melody of parts 'a' and 'a'.

Complete con V = verdadero o F = falso. Cuando la afirmación sea falsa, escriba la versión correcta.

- La melodía en **A** presentan el mismo contorno que en **B**
- El ritmo en **A** es igual al ritmo en **B, C y D**
- La melodía en **A** es más grave que la melodía en **B**
- El centro tonal cambia de **A** a **A'**
- El centro tonal cambia de **A'** a **B**
- Si SOL es la tónica en **A** MI es la tónica en **B**
- Si RE# es la tónica en **B** SI es la tónica en **C**
- Si SI es la tónica en **C** LA es la tónica en **D**

Escuche el acompañamiento de la parte **B** e identifique qué grados de la escala articula.

Transcriba la línea de la melodía y del bajo (ésta última en clave de fa) de la parte **B**.



Two sets of empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, provided for the student to transcribe the melody and bass line of part 'B'.

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

Ejemplo 68: *Tungue le* de Eduardo Mateo. CD *Cuerpo y alma*. Pedro Aznar. Track 6.

Ejemplo 69: 2do Movimiento del Concierto para clarinete de L. Mozart. CD *Joyas de la Música. Los Clásicos de los Clásicos. Volumen 2*. Track 2.

Ejemplo 70: *With a little help of my friends* de J. Lennon & P. Mc Cartney. CD *The Beatles 1967–1970. CD 1*. Track 4.

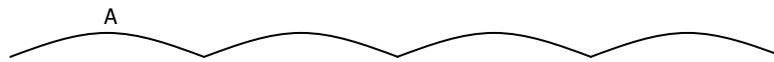
Ejemplo 71: *Pic-a-nic basket* de Hanna Barbera. CD *Hanna Barbera* Track 10.

CAPÍTULO 10

LA ORGANIZACIÓN RÍTMICA SEGUNDA PARTE

ACTIVIDAD 1

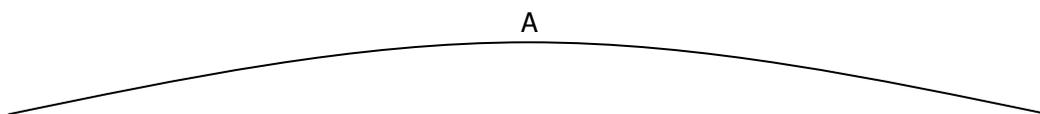
El ejemplo 72 presenta un fragmento de la obra *Wenn die beste Freundin* de Spoliansky (fragmento 0:00 al 0:48). El gráfico de abajo representa la forma del fragmento. Indique la relación entre sus partes y luego:



- caracterice el *tempo*;
- identifique de qué nivel métrico da indicios el piano en la introducción ¿y el platillo?
- Identifique la relación entre los niveles métricos.

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	

Atienda a la primera parte (**A**), identifique y consigne:



- la organización interna;
- relación entre las partes graficadas;
- las semejanzas/diferencias rítmicas que presentan las partes entre sí;

.....

.....

Transcriba el ritmo de **A** indicando con arcos los agrupamientos.

Ejecute el ritmo de **A** en canon sobre la grabación: escuche los primeros 4 tiempos, y comience en el 5.

ACTIVIDAD 2

El ejemplo 73 corresponde a *Pic-a-nic basket* de H. Barbera. Percuta los diferentes niveles métricos y luego:

- identifique el instrumento o el elemento de la textura que da mayores indicios de cada nivel;

	Indicios
Nivel 1	
Nivel 0	
Nivel -1	

- identifique la relación entre los niveles;

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	

- establezca el metro y el compás.

Atienda al fragmento inicial (fragmento 0:00 al 0:33), grafique la estructura de agrupamiento del fragmento y luego identifique y consigne:

- el tipo de comienzo que tiene cada agrupamiento (de un nivel intermedio de la estructura);
- el grado de la escala en que comienza la melodía.

Si la primera nota de la melodía es FA, ¿cuál es la tonalidad? ¿Qué alteraciones presenta la clave?

Transcriba el ritmo del comienzo (fragmento 0:00 al 0:15):

ACTIVIDAD 3

El ejemplo 74 corresponde a *Yellow Submarine* de J. Lennon y P. Mc Cartney. Percuta diferentes niveles de pulsación y determine el nivel 0, luego:

- identifique la relación entre los niveles;

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	

- establezca el metro y el compás.

Capítulo 10: La Organización Rítmica. Segunda Parte

Atienda al acompañamiento de la primera estrofa de la canción que corresponde al siguiente texto:

In the town where I was born

Lived a man who sailed to sea

And he told us of his life

In the land of submarine

Identifique el tipo de comienzo y transcriba el ritmo del acompañamiento. Señale el cambio instrumental con plicas en direcciones diferentes.

Atienda a la segunda estrofa:

So we sailed up to the sun

Till we found the sea of green

And we lived beneath the waves

In our yellow submarine.

Identifique el tipo de comienzo y transcriba el ritmo del acompañamiento de la guitarra en la segunda estrofa.

Siguiendo la melodía de la voz cantada, indique el tipo de comienzo correspondiente para cada verso.

<i>In the town</i>	<i>So we sailed</i>	<i>We all live in a</i>
<i>where I was born</i>	<i>up to the sun</i>	<i>yellow submarine</i>
<i>lived a man</i>	<i>till we found</i>	<i>yellow submarine</i>
<i>who sailed to sea</i>	<i>the sea of green</i>	<i>yellow submarine.</i>
<i>and he told</i>	<i>and we lived</i>	<i>We all live in a</i>
<i>us of his life</i>	<i>beneath the waves</i>	<i>yellow submarine</i>
<i>in the land</i>	<i>in our yellow</i>	<i>yellow submarine,</i>
<i>of submarine.</i>	<i>submarine.</i>	<i>yellow submarine.</i>

Transcriba el ritmo de la estrofa y el estribillo.

ACTIVIDAD 4

El ejemplo 75 presenta *Topsy Turvy "The Hunchback of Notre Dame"* de A. Menken. Atienda a la organización métrica e identifique:

- el nivel del cual da mayores indicios la melodía;
- la relación entre los niveles;

Niveles	Relación
1 / 2	
0 / 1	
0 / -1	

- establezca el metro y el compás.

El siguiente gráfico representa dos niveles de la estructura de agrupamientos que corresponden a la introducción (fragmento 0:00 al 0:25):



Identifique y consigne en el gráfico la relación entre las unidades graficadas.

Transcriba el ritmo de **A**.

ACTIVIDAD 5

El ejemplo 76 presenta la *Canción de navegantes* (popular inglesa). Atienda a la organización métrica e identifique la relación entre los niveles.

Niveles	Relación
1 / 2	
0 / 1	
0 / -1	

Establezca el metro y el compás.

Transcriba el ritmo de la melodía.

Transcriba el ritmo del parche.

ACTIVIDAD 6

El ejemplo 77 corresponde a un fragmento de *Upon These Stones* de 'Les Misérables' de A. Boublil y C. M. Schonberg (fragmento 0:00 al 0:40). Complete el gráfico consignando la relación entre las partes graficadas.



Identifique la relación entre los niveles métricos, establezca el metro y el compás.

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	

Transcriba el ritmo de las unidades que difieran entre sí (fragmento 0:21 al 0:40).

ACTIVIDAD 7

El ejemplo 78 corresponde al *Minueto de la Sinfonía Nº 29 en La Mayor* de W. A. Mozart. Percuta los diferentes niveles métricos y luego identifique:

- el instrumento que más enfatiza el nivel 0;
- el elemento de la textura que da más indicios del nivel -1;
- el elemento de la textura que da más indicios del nivel 1;
- el tipo de comienzo;
- la relación entre niveles;

Niveles	Relación
1 / 2	
0 / 1	
0 / -1	

- establezca el metro y el compás.

Atienda al fragmento inicial (fragmento 0:00 al 0:15). Transcriba el ritmo teniendo en cuenta el tipo de comienzo y la ubicación de las barras de compás.

ACTIVIDAD 8

El ejemplo 79 presenta la *Canción de Piratas* (tradicional italiana). Considerando agrupamientos que abarcan dos versos del texto de la canción, analice la relación entre los mismos y asigne letras.

	Relación morfológica	Tipo de comienzo
Vamos al mar! Soy timonel <i>De los piratas de un bajel</i>		
Hey! Hey! Hey! <i>A pescar un pejerrey</i>		
Hey! Hey! Hey! <i>Con el moro y con el rey.</i>		
El pirata Barbanegra <i>Pasa el verano con su suegra</i>		
Con su pata que es de palo <i>Y su cara que es de malo</i>		
El pirata Barbaverde <i>Cuando se enoja siempre muerde</i>		
Con su pata que es de palo <i>Y su cara que es de malo</i>		

Capítulo 10: La Organización Rítmica. Segunda Parte

Indique el tipo de comienzo de cada parte.

Transcriba el ritmo de toda la canción.

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

Ejemplo 72: *Wenn die beste Freundin*, de Spoliansky. CD música censurada. Audioclásica. Nro 6. Track 9.

Ejemplo 73: *Pic-a-nic basket* de Hanna Barbera. CD Hanna Barbera Track 6.

Ejemplo 74: *Yellow Submarine* de Lennon y Mc Cartney. CD The Beatles 1962 – 1966 CD2 Track 13.

Ejemplo 75: *Topsy Turvy* “The Hunchback of Notre Dame” de Alan Menken. CD The Hunchback of Notre Dame. Alan Menken. Track 6.

Ejemplo 76: *Canción de navegantes* (Inglaterra) CD Clásicos Populares Infantiles. Pro Música Niños de Rosario. Track 9.

Ejemplo 77: *Upon These Stones* de Les Miserables de C. M. Schonberg. CD Les Miserables. Alan Boulin and Claude Michel Shonberg. CD 2 Track 5.

Ejemplo 78: *Minueto de la Sinfonía N° 29 en La Mayor* de Mozart. CD Viena Master Series. W. A. Mozart Synphonien Nro 22, 24 und 29. Track 3.

Ejemplo 79: *Canción de Piratas*, tradicional italiana. CD Clásicos Populares Infantiles. Pro Música Niños de Rosario. Track 15.

CAPÍTULO 11

LAS FUNCIONES ARMÓNICAS

ACTIVIDAD 1

A continuación se transcribe el texto de un fragmento de la canción popular infantil *Arroró mi niño* (popular argentina). Subraye las sílabas que coinciden con la articulación del nivel métrico 1.

Arroró mi niño
arroró mi sol
arroró pedazo
de mi corazón.
Este niño lindo
no quiere dormir
cierra los ojitos
y los vuelve a abrir.

Consigne sobre las sílabas señaladas, y de acuerdo a la sonoridad gobernante, la función armónica que corresponda (I o V).

El ejemplo 80 presenta una versión de dicha canción. Compare las funciones armónicas de dicha versión con las consignadas anteriormente en la letra de la canción. Describa similitudes y diferencias.

.....

.....

.....

ACTIVIDAD 2

El ejemplo 81 corresponde a una versión instrumental de la canción *Yo vendo unos ojos negros* (popular argentina). Describa la forma de la canción indicando la función de cada parte.

Identifique la relación entre los niveles métricos.

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	

Establezca el metro y el compás.

¿Con qué nivel métrico coincide la articulación de las funciones (relación métrico-funcional)?

Identifique la sucesión de funciones armónicas (I o V) de la introducción y complete en los recuadros atendiendo a la relación métrico-funcional (los recuadros coinciden con las pulsaciones de un nivel métrico).

□ □ □ □ □ □ □ □ □

Represente gráficamente los agrupamientos de la estrofa 1 y del estribillo e indique con letras la relación entre las partes graficadas.

Estrofa 1



Estribillo



Percuta el nivel métrico 1 y luego identifique:

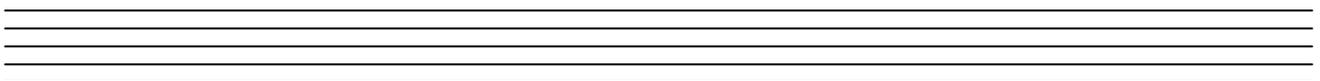
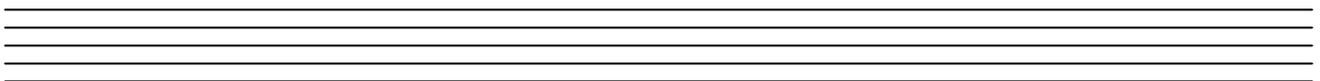
- cuántas pulsaciones de ese nivel dura la estrofa;
- cuántas pulsaciones de ese nivel dura el estribillo.

Atienda a la estrofa, identifique y consigne en el gráfico:

- el nivel de la estructura tonal en el cual se desarrolla el primer agrupamiento;
- el nivel de la estructura tonal en el cual se desarrolla el tercer agrupamiento;
- los grados de la escala que involucra el primer agrupamiento y la función armónica a la que corresponden;
- los grados de la escala que involucra el tercer agrupamiento y la función armónica a la que corresponden;
- las funciones armónicas (I o V) que se articulan de acuerdo a la relación métrico-funcional.

Teniendo en cuenta que la primera nota de la melodía cantada es LA, ¿cuál es la tonalidad? y, ¿cuál es la armadura de clave?

Transcriba las alturas (indicando con arcos los agrupamientos internos, y consignado las funciones armónicas).



Capítulo 11: Las Funciones Armónicas

Atienda al estribillo, identifique y consigne en el gráfico:

- el gráfico el grado de la escala en que se inicia cada agrupamiento;
- el nivel de la estructura tonal en el cual se desarrolla el segundo agrupamiento;
- el nivel de la estructura tonal en el cual se desarrolla el cuarto agrupamiento;
- las funciones armónicas (I o V) que se articulan de acuerdo a la relación métrico-funcional.

Describa el vínculo que presenta la articulación de las funciones y la estructura de agrupamientos. Compare los patrones armónicos de la estrofa con los del estribillo

.....

.....

.....

.....

Transcriba las alturas en la tonalidad identificada (indicando con arcos los agrupamientos, y consigné las funciones armónicas).

ACTIVIDAD 3

El ejemplo 82 corresponde a una versión de la chamarrita *La lindera*. Percuta los diferentes niveles métricos y luego:

- Identifique el/los instrumentos o los elementos de la textura que dan mayores indicios de cada nivel métrico;

	Indicios
Nivel 1	
Nivel 0	
Nivel -1	
Nivel -2	

- identifique la relación entre los niveles.

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	
-1 / -2	

Grafique la forma de la pieza. Consigne la función de cada una de las partes representadas (introducción, estrofa, interludio, etc.).

Identifique y consigne las funciones armónicas en el gráfico, atendiendo a la relación métrico-funcional.

Capítulo 11: Las Funciones Armónicas

Describa y compare los patrones armónicos de la estrofa y del interludio.

.....

.....

.....

.....

Atienda a la primera estrofa e identifique los agrupamientos que la conforman y grafique con arcos.

Si la primera nota de la melodía es SI, ¿cuál es la tonalidad? y, ¿cuál es la armadura de clave?

Indique, en el gráfico, la nota con que comienza cada agrupamiento, y el intervalo inicial.

ACTIVIDAD 4

El ejemplo 83 corresponde a la versión de C. Tirao de *Pájaro Campana*. Cante la canción, identifique la tónica y cante los arpegios de las funciones de tónica y dominante.

La pieza está organizada alternando dos partes: la parte A, que se presenta en forma variada a lo largo de la obra, y la parte B, que se mantiene igual. Complete el gráfico con las funciones armónicas de la parte B atendiendo a la relación métrico-funcional.

□	□	□	□	□	□	□	□
□	□	□	□	□	□	□	□

ACTIVIDAD 6

El ejemplo 85 corresponde a *La guampada* de M. Milán Medina. Percuta los niveles métricos e identifique la relación entre los niveles.

Niveles	Relación
1 / 2	
0 / 1	
0 / -1	

Analice y consigne las funciones armónicas de toda la canción, atendiendo a la relación métrico-funcional.

Escuche la canción y cante las fundamentales de los acordes.

ACTIVIDAD 7

El ejemplo 86 pertenece a *Juan del Gualeyán* de J. C. Mondragón y Pérez Cattaruzzo. Atendiendo a un fragmento de la pieza (fragmento 0:00 al 1:23), identifique y consigne las funciones armónicas.

Introducción	<input type="checkbox"/>											
Estrofa	<input type="checkbox"/>											
Interludio	<input type="checkbox"/>											
Estrofa	<input type="checkbox"/>											
Interludio	<input type="checkbox"/>											
Estribillo	<input type="checkbox"/>											
	<input type="checkbox"/>											

Si la primera nota cantada es MI b, ¿cuál es la tonalidad? ¿Cuál es la armadura de clave?

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

Ejemplo 80: *Arrorró mi niño* (popular argentina). CD Clásicos Populares Infantiles. Pro Música Niños Rosario. Track 25.

Ejemplo 81: *Yo vendo unos ojos negros* (popular argentina) Folklore. La movida. Track 12.

Ejemplo 82: *La lintera*. CD: Folklore. Recopilación. Track 2.

Ejemplo 83: *Pájaro Campana* por Cacho Tirao. Mis mejores 30 interpretaciones. Cacho Tirao, CD2 Track 5.

Ejemplo 84: *Cómodo*. CD Collegium Musicum de Buenos Aires. Track 16.

Ejemplo 85: *La guampada* de M. Milán Medina. Cancionero Popular Argentino. Vol. 18. Track 7.

Ejemplo 86: *Juan del Gualeyán* de J. C. Mondragón y Pérez Cattaruzzo. Cancionero Popular Argentino. Vol. 18. Track 9.

CAPÍTULO 12

LA ORGANIZACIÓN MELÓDICA

ACTIVIDAD 1

El ejemplo 87 corresponde a la *Danza Indoeuropea N° 5* interpretada por el conjunto Collegium Musicum. Percuta los diferentes niveles métricos y luego:

- identifique el nivel que enfatiza cada uno de los siguientes instrumentos;

	Nivel metrico
Bombo y contrabajo	
Aro con sonajas	
Flauta	
Gaita	

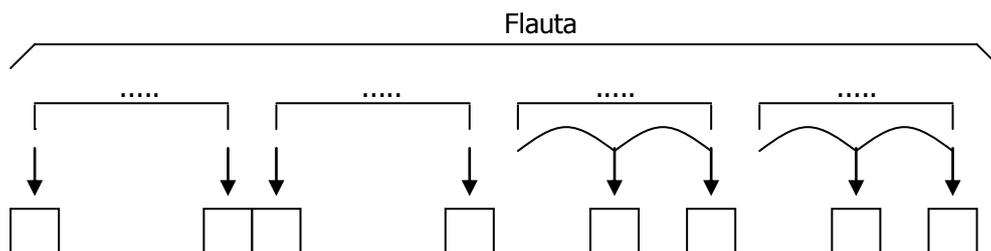
- identifique la relación entre los niveles;

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	

- establezca el metro y el compás.

La parte de flauta puede organizarse en 4 agrupamientos tal como se representa abajo. Identifique y consigne en el gráfico:

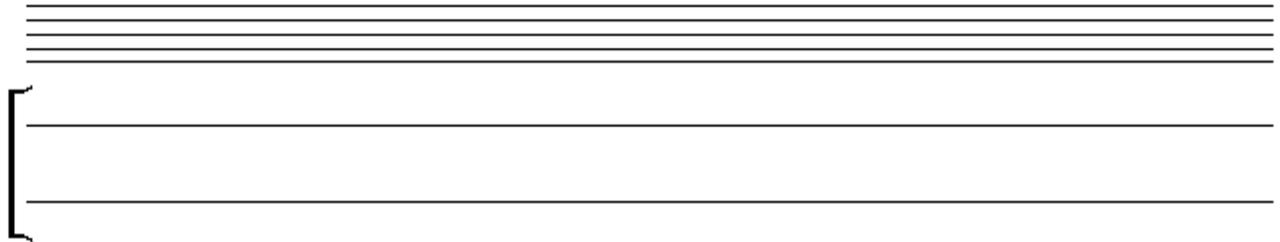
- la relación entre los 4 agrupamientos;
- el grado de la escala en que comienzan y/o finalizan las unidades señaladas.



Capítulo 12: La Organización Melódica

Si la tercera nota de la melodía de la flauta es DO, ¿cuál es la tonalidad? y, ¿qué alteraciones presenta la clave?

Transcriba la línea melódica de la flauta y la línea rítmica del aro con sonajas y del bombo.



ACTIVIDAD 2

El ejemplo 88 corresponde a la pieza *Pic-a-nic basket* de H. Barbera. Percuta los diferentes niveles métricos y luego:

- identifique el instrumento o el elemento de la textura que da mayores indicios de cada nivel;

	Indicios
Nivel 1	
Nivel 0	
Nivel -1	

- identifique la relación entre los niveles.

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	

- establezca el metro y el compás.

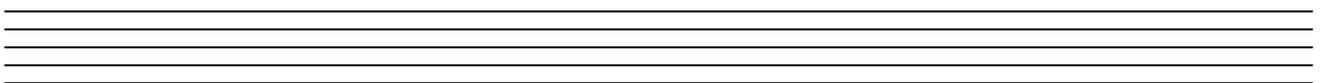
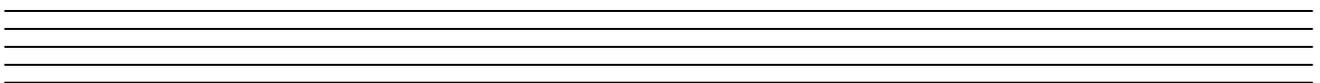
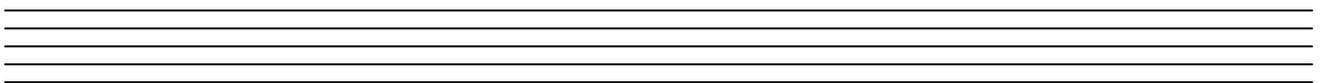
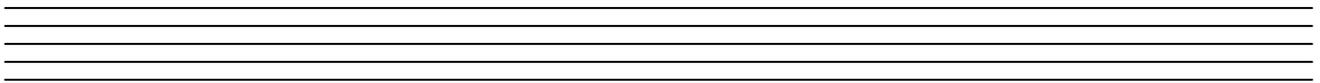
Realice un gráfico representando la forma de la pieza.

Identifique y consigne en el gráfico:

- el grado de la escala en el que comienza cada parte graficada;
- el nivel de la estructura tonal se desarrolla (mayormente) cada parte.

Si la primera nota de la melodía es RE b, ¿cuál es la tonalidad? Y ¿qué alteraciones presenta la clave?

Transcriba la melodía teniendo en cuenta la información analizada anteriormente.



ACTIVIDAD 3

El ejemplo 89 corresponde a la canción *Secret Love* de Bee Gees. Percuta los diferentes niveles métricos y luego identifique:

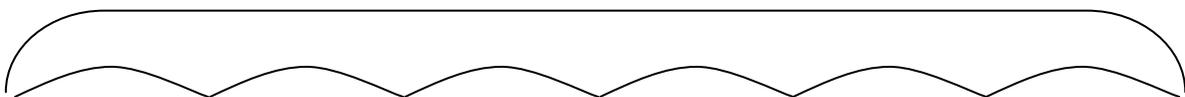
Capítulo 12: La Organización Melódica

- el elemento de la textura que da mayores indicios del nivel -1;
- el nivel que enfatiza la línea del bajo;
- la relación entre los niveles métricos;

Niveles	Relación
1 / 2	
0 / 1	
0 / -1	

Establezca el metro, el compás y transcriba el ritmo del estribillo

Atienda a la línea de la voz cantada en la introducción. El siguiente gráfico representa la forma del fragmento.



Identifique los saltos (intervalos mayores a la 2da) que presenta la melodía en cada agrupamiento.

Transcriba las alturas.

ACTIVIDAD 4

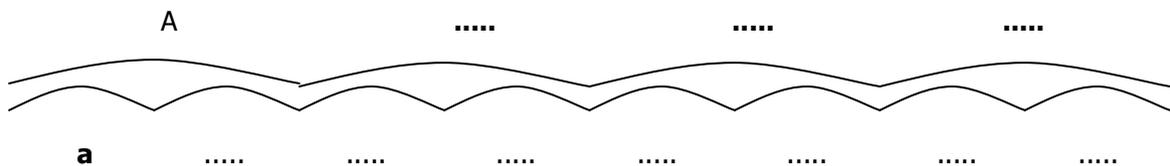
El ejemplo 90 corresponde a la pieza *Finale* de *Anastasia* de D. Newman. Percuta los diferentes niveles métricos y luego identifique:

- ¿qué niveles enfatiza la melodía?
- ¿qué instrumento/s dan mayores indicios del nivel -2?
- identifique la relación entre los niveles;

Niveles	Relación
1 / 2	
0 / 1	
0 / -1	
-1 / -2	

- establezca el metro y el compás.

El siguiente gráfico representa la forma del fragmento inicial (fragmento 0:00 al 0:30). Identifique la relación entre las partes.



Atienda a la melodía e identifique:

- los saltos que se producen en la melodía de la primera unidad grande (A) y en la melodía de la tercera unidad;
- Identifique el grado en que inicia el segundo arco pequeño que integra cada unidad mayor.

Teniendo en cuenta que la primera nota de la melodía es Si b, ¿cuál es la tonalidad? y, ¿cuál es la armadura de clave?

Capítulo 12: La Organización Melódica

Transcriba la melodía.

Handwriting practice area consisting of five sets of five horizontal lines each, intended for transcribing a melody.

ACTIVIDAD 5

El ejemplo 91 corresponde a la canción *My heart will go on* de J. Horner. Percuta los diferentes niveles métricos y luego:

- identifique el instrumento o el elemento de la textura que da mayores indicios de cada nivel;

	Indicios
Nivel 1	
Nivel 0	
Nivel -1	

- identifique la relación entre los niveles;

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	

- establezca el metro y el compás.

Cante el siguiente fragmento de la canción:

*Every night, in my dreams,
I see you, I feel you,
That is how I know you **go on**.
Far, across the distance
And spaces between us,
You have come to show you **go on**.
Near, **far, wherever** you are,
I believe that the heart does go on.
Once **more, you** opened the door.
And you're here in my heart.
And my heart will go on and on.*

Identifique los intervalos que se producen entre las alturas que corresponden a las sílabas destacadas. Indique el intervalo y la direccionalidad.

Si la primera nota cantada es MI, ¿cuál es la tonalidad? Y ¿qué alteraciones presenta la clave?

Atienda especialmente a la melodía de la primera estrofa e identifique:

- ¿cuántas veces se articula la tónica?
- ¿cuál es la nota más aguda?
- ¿cuál es la nota más grave?

Capítulo 12: La Organización Melódica

Transcriba la melodía de la estrofa y el estribillo.

Four sets of empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, provided for transcribing the melody.

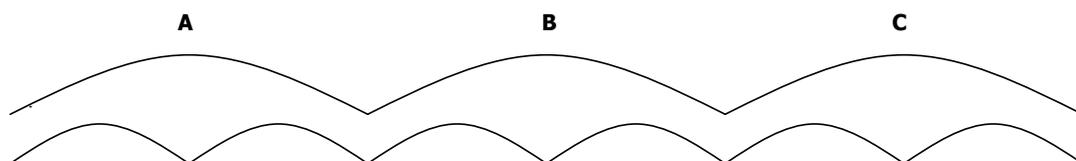
ACTIVIDAD 6

El ejemplo 92 corresponde a la canción *Arrullos* (popular México). Percuta los niveles métricos e identifique la relación entre los niveles.

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	

Establezca el metro y el compás.

En el siguiente gráfico se encuentra representada la forma del fragmento inicial de la pieza (fragmento 0:00 – 0:34). En la misma, cada arco pequeño representa una unidad de 4 compases.



ACTIVIDAD 7

El ejemplo 93 corresponde a la canción *Ay Bruja, Bruja, Brujita, Brujita* de F. Páez. Escuche y cante la canción. Cante la tónica, la escala e identifique el modo. Cante el arpegio de tónica y el de dominante.

Transcriba las alturas que corresponden a la melodía de la estrofa (primera nota: SI).

ACTIVIDAD 8

El ejemplo 94 corresponde a *La ronda Catonga* de A. Zitarrosa. Escuche y cante la canción. Cante la tónica, la escala e identifique el modo. Cante el arpegio de tónica y el de dominante.

Identifique en qué grado de la escala comienza y en cuál termina la melodía que corresponde al fragmento cuyo texto se transcribe abajo.

*Los niños en las esquinas forman la ronda catonga
rueda de todas las manos que rondan la rueda ronda.
Macumba ma cumbembe los negritos africanos
forman también una ronda con la noche de la mano.*

Transcriba las alturas considerando que la cuarta nota es un DO. Escriba el texto debajo de tal manera que coincidan las sílabas con las alturas correspondientes.

ACTIVIDAD 9

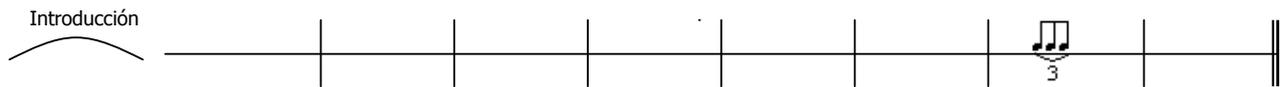
El ejemplo 95 corresponde al *Allegro con fuoco* de la *Sinfonía nº 9 Del Nuevo Mundo* de A. Dvorak. Percuta los diferentes niveles métricos y luego:

- identifique la relación entre los niveles;

Niveles	Relación
0 / 1	
0 / -1	

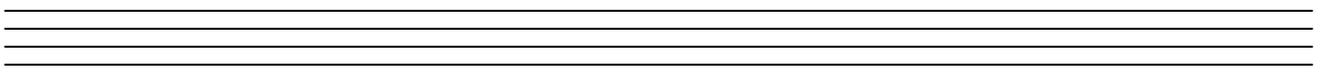
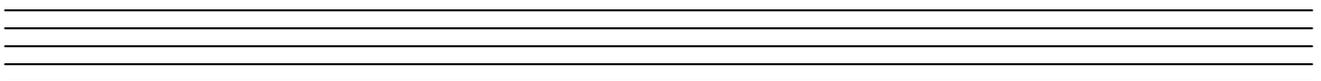
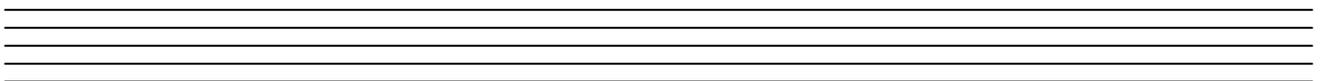
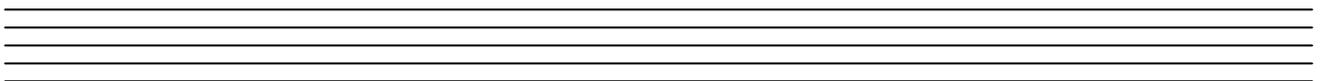
- establezca el metro y el compás.

Escuche un fragmento inicial de la pieza (fragmento 0:00 al 0:28) y transcriba el ritmo de acuerdo a las barras de compás que ya se encuentran graficadas.



Si la primera nota de la melodía es MI, ¿cuál es la tonalidad? Y ¿qué alteraciones presenta la clave?

Transcriba la melodía.



ACTIVIDAD 10

El ejemplo 96 corresponde a una versión de Los Chalchalers de *Los 60 granaderos*. Identifique y represente gráficamente los agrupamientos de cada parte.



Consigne las funciones armónicas correspondientes a la introducción y a la estrofa, atendiendo a la relación métrico-funcional.

Introducción

Estrofa

Atienda especialmente a la melodía cantada e identifique:

- los dos primeros saltos que se producen en la melodía de la estrofa (consigne de ambos intervalos);
- el primer salto de la melodía del estribillo (consigne el intervalo).

Teniendo en cuenta que la primera nota de la melodía cantada es DO, ¿cuál es la tonalidad? Y ¿qué alteraciones presenta la clave?

Transcriba la melodía de la introducción.

REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS

Ejemplo 87: *Danza Indoeuropea N° 5* (Collegium Musicum). CD Collegium Musicum de Buenos Aires. Track 5.

Ejemplo 88: *Pic-a-nic basket* de Hanna Barbera. CD Hanna Barbera Classics. Track 9.

Ejemplo 89: *Secret Love* de Bee Gees. CD Love songs. Bee Gees Polygram. Track 14.

Ejemplo 90: *Finale de Anastasia* de David Newman. CD Anastasia. David Newman. Track 8.

Ejemplo 91: *My heart will go on* de J. Horner. CD Music from the picture motion Titanic. Track 1.

Ejemplo 92: *Arrullos* (popular México) CD *Ruidos y ruiditos Vol.4* Judith Akoschky Track 10.

Ejemplo 93: *Ay Bruja, Bruja, Brujita, Brujita* de Fito Páez. CD Piojos y Piojitos. El jardín de la esquina. Track 6.

Ejemplo 94: *La ronda Catonga* de Alfredo Zitarrosa. CD 20 Super Exitos. Alfredo Zitarrosa. Track 9.

Ejemplo 95: *Allegro con fuoco* de la *Sinfonía nº 9 Del Nuevo Mundo*. Antonin Dvorak. CD Classic Masters. Antonin Dvorak. Track 4.

Ejemplo 96: *Los 60 granaderos*. CD Sentir el folklore. Los chalchaleros: La nochera. Track 8.

Esta obra se terminó de imprimir
en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina,
en el mes de Abril de 2012.