

Libros de **Cátedra**

# Audición Musical en Acción y Pensamiento

Isabel Cecilia Martínez  
Mónica Valles  
(coordinadoras)

FACULTAD DE  
BELLAS ARTES

**S**  
sociales



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

# AUDICIÓN MUSICAL EN ACCIÓN Y PENSAMIENTO

Isabel Cecilia Martínez  
Mónica Valles  
(coordinadoras)

Facultad de Bellas Artes



# Índice

<b>PRÓLOGO</b>	4
<b>INTRODUCCIÓN</b>	5
La audición y el análisis de las obras musicales y los modos de conocer, sentir y comprender la música en acción. <i>Isabel Cecilia Martínez</i>	
<b>PRIMERA PARTE</b>	9
<b>Capítulo 1</b>	10
El despliegue temporal de la trama sonora. Configuración formal y textura. <i>Isabel Cecilia Martínez y Matías Tanco</i>	
<b>Capítulo 2</b>	23
Las relaciones acentuales entre los eventos de la trama sonora. Configuración rítmica y métrica. <i>Mónica Valles e Isabel Cecilia Martínez</i>	
<b>Capítulo 3</b>	39
La organización de las alturas en la trama sonora. Configuración Tonal. <i>Matías Tanco y Mónica Valles</i>	
<b>Capítulo 4</b>	49
El movimiento de las voces y la dirección tonal en la trama sonora. Configuración armónico-contrapuntística. <i>Isabel Cecilia Martínez y Matías Tanco</i>	
<b>SEGUNDA PARTE</b>	61
<b>Capítulo 5</b>	62
El despliegue temporal de la trama sonora. Configuración formal y textural <i>Mónica Valles y Joaquín Pérez</i>	
<b>Capítulo 6</b>	75
Las relaciones acentuales entre los eventos de la trama sonora. Configuración rítmica y métrica. <i>Isabel Cecilia Martínez y Mónica Valles</i>	
<b>Capítulo 7</b>	92
La organización de las alturas en la trama sonora. Configuración Tonal. <i>Joaquín Pérez y Mónica Valles</i>	
<b>Capítulo 8</b>	101
El movimiento de las voces y la dirección tonal en la trama sonora. Configuración armónico-contrapuntística. <i>Isabel Cecilia Martínez y Joaquín Pérez</i>	
<b>LOS AUTORES</b>	111

# Prólogo

Este libro de prácticas de audioperceptiva es el producto de años de trabajo durante los cuáles, quienes participamos de su escritura hemos compartido innumerables discusiones acerca de nuestra tarea cotidiana en el aula universitaria.

Nuestras ideas se han nutrido también de los permanentes intercambios con colegas del área, en particular de las cátedras de Educación Auditiva 1 y 2, y Metodología de las Asignaturas Profesionales, a quienes agradecemos por sus aportes en las discusiones sostenidas en este tiempo.

La elaboración de las ideas aquí plasmadas en las modalidades de práctica que se presentan, se han configurado también a partir de los aportes del trabajo de investigación que los autores del libro realizan cotidianamente en el ámbito de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Agradecemos también a los docentes, pasantes y adscriptos que durante este tiempo han integrado las Cátedras de Audioperceptiva 1 y 2, quienes con su entusiasmo alimentaron el espíritu constructivo del proyecto de cátedra.

Finalmente nuestro más profundo agradecimiento a las numerosas cohortes de estudiantes que han pasado por el aula universitaria, que constituyen la fuente más genuina para formular preguntas, generar hipótesis, responder interrogantes, reconsiderar estrategias, en síntesis, que son la razón de a quién dirigir los esfuerzos de este libro.

# INTRODUCCIÓN

## La audición y el análisis de las obras musicales y los modos de conocer, sentir y comprender la música en acción

*Isabel Cecilia Martínez*

La perspectiva que se propone para abordar la comprensión de la música y el aprendizaje de los temas que la componen, mediante la audición y el análisis, encuentra su fundamento en la naturaleza multimodal, enactiva, intersubjetiva y situada del conocimiento musical. En este enfoque se sostiene la idea de que la música, en tanto reflexión y en tanto práctica, es un modo de conocimiento que se construye a partir de la participación personal en contextos sociales -que incluyen en este caso al contexto del aula universitaria- donde se ponen en juego e interrelacionan diversas modalidades perceptivas (auditiva, visual, audiovisual y háptica) que, por medio del involucramiento corporal y emocional en las diferentes formas de participación musical, conducen al desarrollo de cogniciones enactivas que permiten comprender la música al escuchar, leer, analizar e interpretar obras musicales.

En la práctica de la audición comprensiva de la música, los diferentes temas son abordados desde la complejidad propia del conocimiento musical en la formación educativa del nivel superior, de modo que los estudiantes, en la medida que realizan las actividades proyectadas, incorporan el vocabulario específico de la teoría musical, que comprende el conocimiento del código básico de escritura del texto musical y su uso en tareas de transcripción, lectura, análisis y ejecución musical. Se consideran asimismo los modos particulares que adopta la escritura en el texto musical, de acuerdo al tipo de práctica estilística, como así también se incorpora el vocabulario analítico-conceptual utilizado en el campo musicológico para describir las obras musicales en cuanto a sus estructuras y materiales, y su organización sonora; en síntesis, a los conceptos que refieren a los modos en que el discurso musical se despliega en el tiempo.

Las experiencias de audición y análisis y las actividades de reflexión en y acerca de la acción que tienen lugar durante las prácticas audioperceptivas conducirán al desarrollo de los diversos modos de conocer, sentir y comprender la música.

Los temas, conceptos y problemas musicales se vinculan en la práctica a partir del trabajo con un repertorio variado de obras musicales. Dicho repertorio está constituido en su mayor parte por obras pertenecientes al campo de la música tonal, y comprende a la variedad de géneros y estilos que lo integran, dentro de las corrientes académicas y populares. Dado que la práctica musical situada es uno de los ejes para el desarrollo de las competencias de audición y análisis se incluyen en el repertorio de obras y estilos un conjunto importante de producciones musicales actuales.

El contexto de práctica facilita el desarrollo de la cognición musical sobre la base de una idea de música como un modo expresivo de conocimiento, que se construye a través de y durante las diferentes instancias de práctica, en la medida que los estudiantes desarrollan de manera creciente la percatación consciente acerca de las configuraciones formales y texturales, rítmicas y métricas, armónicas, contrapuntísticas y tonales de las obras que escuchan, leen, tocan y analizan.

El término *configuración* pone el eje en el aspecto psicológico cognitivo de la experiencia musical, significando con ello que la mediación pedagógica intentará favorecer los procesos de comprensión musical a partir de las condiciones de posibilidad que brinda la experiencia, con el fin de establecer vinculaciones entre los conceptos musicales y los modos personales en que aquella se organiza; se adopta aquí un acompañamiento pedagógico que pone en el centro a la percatación consciente a partir de la experiencia,

la cual, mediante la práctica y la consecuente reflexión en y acerca de las propias acciones/maneras/modos de escuchar, analizar e interpretar vocal e instrumentalmente las obras musicales, da lugar a la apropiación de las distintas configuraciones emergentes del despliegue de sus formas sónicas.

En cuanto a la **CONFIGURACIÓN FORMAL**, desde fines del siglo XVIII hasta la actualidad se han elaborado en el campo teórico y musicológico bajo la noción de FORMA pautas estilísticas y principios analíticos cuyo propósito ha sido normar tanto la *práctica de la performance* musical como la *práctica de la composición/creación de obras* musicales (Burnham, 2002). De acuerdo a Schmalfeldt (2012) a partir del siglo XIX la generación de obras musicales, entendidas como los productos independientes y autocontenidos como resultado de la práctica del compositor, constituye la meta principal de la composición y dicho concepto mantiene su vigencia en la actualidad.

El concepto de OBRA, y por ende su forma, se convierten así en la motivación y el propósito de la teoría y la práctica musical. En este sentido, el proceso mismo de elaboración de una obra impone regulaciones al texto musical en los aspectos relativos a la notación y a la performance. En el vocabulario del análisis formal surgen, entre otros, los conceptos de *tema, repetición, variación y contraste* (Schmalfeldt, 2012) que funcionan como analogías lingüísticas utilizadas para dar cuenta de las características constructivas de un fenómeno sonoro no lingüístico. La elaboración de la forma origina en la práctica compositiva la realización de formas fijas, formas seccionales, formas continuas o formas libres (Bamberger y Brofsky, 1972).

Si bien las categorías conceptuales clásicas utilizadas para describir la forma musical se desarrollaron a partir del estudio de la música académica, su uso se ha extendido al análisis de otros repertorios y géneros musicales -actuales y del pasado- dando lugar a la consideración de nuevos problemas, tales como las relaciones entre significado literario y significado musical, compositor e intérprete, particularidades de género y estilo y modalidades de práctica musical, incluyendo las consideraciones relativas a la oralidad en la música.

La comprensión de la configuración formal de una obra musical guarda estrecha vinculación con la experiencia -receptiva o performativa- de su transcurrir temporal. En el caso de la música tonal, la percatación consciente y el análisis -a partir de la audición y la práctica musical- de los modos en que la música se despliega en el tiempo mediante los procesos de dirección y movimiento tonal, rítmico, melódico, armónico y textural que están en la base de la organización de la superficie sonoro-motívica, conduce a la comprensión de la forma de una pieza. Asimismo permite comprender el modo en que, mediante la narrativa musical, se organizan los patrones expresivos característicos de cada género y estilo.

Sea el producto de la observación del texto musical o de la experiencia auditiva o performativa de la música, el análisis de la configuración formal de una obra puede llevarse a cabo mediante la realización de esquemas y el uso de denominaciones que cumplen con el propósito de describir por un lado la recurrencia, la variación o el contraste temático exhibidos por motivos, frases y secciones, y por el otro, de caracterizar la función que cumplen dichos componentes en el desarrollo temporal de la forma. En síntesis, la configuración formal puede entenderse bajo dos modalidades: la *forma como esquema y función* (Caplin, 1998) y la *forma como proceso* (Schmalfeldt, 2012; Berry, 1986). Ambas modalidades conviven y contribuyen a su comprensión.

En referencia a la **CONFIGURACIÓN TEXTURAL**, la experiencia de la textura en la música se vincula al modo en que, en la percepción auditiva y visual, la atención es orientada por la organización temporal de la trama de los eventos sonoros en las piezas musicales. Así, los eventos de las corrientes sónicas se diferencian de acuerdo a la potencialidad que tienen, debido a su proximidad temporal y registral, para separarse o segregarse en la percepción psicoacústica (Bregman, 1990) o para compactarse e indiferenciarse en la experiencia, configurando líneas o estratos (Fessel, 2000). Los niveles de actividad en un estrato determinado (movimientos melódicos por ascenso y descenso sonoro, densidad cronométrica de los eventos sonoros, cambios tímbricos, articulatorios y registrales, etc.) contribuyen a generar diferencias configurativas dentro de y entre los estratos.

De acuerdo a la particularidad estilística o de género, las diferentes regularidades en la organización de los materiales musicales se experimentan en la configuración textural como relaciones de competencia figurativa del tipo figura-fondo, dando lugar a la emergencia de configuraciones más homogéneas (homofonía, homoritmia, paralelismo) o más heterogéneas (polifonía, heterofonía) o a la adjudicación de funciones de acuerdo al rol que los estratos texturales guardan entre sí (melodía y acompañamiento, contramelodía o contracanto, etc.).

La **CONFIGURACIÓN RÍTMICO-MÉTRICA** se pone en juego mediante una variedad de experiencias que son el resultado del involucramiento del cuerpo en movimiento, entonando y sincronizando temporalmente con las formas sonoras de la música. La percatación consciente de los diferentes modos de entonamiento corporeizado (Leman, 2008) y el análisis de los perfiles dinámico-temporales emergentes de las superficies acentuales de las obras musicales permiten vincular un fenómeno que es francamente

experiencial y corporal con la dimensión más abstracta de la organización temporal de la superficie rítmica de la música (Lerdhal y Jackendoff, 1983).

En lo atinente a la **CONFIGURACIÓN TONAL**, el proceso que lleva a la comprensión de su funcionamiento consiste en entender, mediante la percatación consciente a partir de la audición, el modo en que las alturas se experimentan -tanto en la recepción como en la lectura y en la performance musical- como organizaciones de tonos dentro de los sistemas tonales y modales que caracterizan a las composiciones de diferentes repertorios.

En la configuración tonal de las piezas musicales intervienen tanto la familiaridad con la tonalidad inherente (Krumhansl, 1990) como la expectación por el devenir temporal de la tonalidad contextual, a medida que transcurre el discurso musical (Meyer, 1956). La idea de centro tonal y el movimiento relativo de las alturas en relación a él implica, desde un punto de vista fenomenológico, la propensión a escuchar a los eventos de altura relacionados atractivamente en torno a la tónica de una pieza musical.

Son múltiples los factores que determinan la orientación y la calidad tonal en las obras musicales. Pero en general se podría decir que la estabilidad tonal es el resultado del modo en que los eventos de altura se experimentan como más próximos o más alejados -en un espacio imaginario- de un centro tonal determinado, o a los que tendemos a sentirlos como más vinculados hacia un centro tonal que hacia otro centro en un lapso temporal, o que finalmente experimentamos como transitando de un centro tonal hacia otro durante la experiencia auditiva de las obras.

La estabilidad tonal es un fenómeno descrito en la teoría musical y en la psicología de la música. En cuanto a su registro en la experiencia psicológica, ha sido y continúa siendo estudiada y que tiene importantes implicancias para el desarrollo de la cognición musical auditiva (Martínez, 2008 a).

El análisis de la **CONFIGURACIÓN ARMÓNICA y CONTRAPUNTÍSTICA** guarda estrecha vinculación con el de la configuración tonal. Refiere a la experiencia de comprender cómo la dirección tonal de una obra es el producto del modo en que las melodías y las armonías forman tramas sonoras que resultan de la conducción de las líneas melódicas y las progresiones armónicas fundamentales y subsidiarias que despliegan la tensión tonal a lo largo de la misma (Martínez, 2008 a; b; Larson, 2012).

La denominación de *línea melódica*, al igual que la de *contorno melódico* corresponden a descripciones por analogía entre el dominio auditivo y el dominio visual para dar cuenta de la experiencia psicológica de percibir o agrupar los eventos de altura y organizarlos perceptivamente en corrientes sonoras por proximidad temporal y de frecuencia (Bregman, 1990). El concepto de *voz melódica*, que forma parte del análisis armónico-contrapuntístico de la *conducción de las voces*, es también un derivado del mismo principio de la percepción Gestalt: lo que está próximo tiende a ser entendido, agrupado e integrado como un objeto en base a reglas de la buena continuación (Köhler, [1947-1992]). Por ende el concepto de voz remite tanto a la idea de un uso registral acotado a los límites del canto en la voz humana, que se extiende al análisis del movimiento melódico en la música instrumental -donde se exceden los límites del timbre vocal humano, dando origen a conceptos analíticos tales como la transferencia de registro, el movimiento a la voz interior o exterior, etc. (Cadwallader y Gagné, 1998; Salzer, [1962]-1982); Salzer y Schachter, ([1969]-1989); Forte y Gilbert, 1982)- como a la melodía en tanto resultado de los procesos de integración psicoacústica a los que se ha hecho referencia anteriormente.

Los patrones armónico-contrapuntísticos característicos que presentan las piezas musicales constituyen la base expresivo-estructural sobre la cual se prolongan y varían las superficies musicales, dando lugar a las diferencias compositivo-estilísticas dentro y entre las obras de los distintos géneros. La frecuentación y familiaridad con dichos patrones, y su uso en los diferentes estilos constituyen el fundamento sobre el cual mediar la experiencia receptiva y performática de dicha configuración en la música tonal.

La música es en esencia un modo de conocimiento no proposicional cuyo significado se manifiesta en y mediante la práctica. Por ende, la adquisición del contenido proposicional del lenguaje musical, desarrollado en el campo musicológico a través del corpus conceptual de la teoría de la música, debe vincularse de modo ineludible a los diferentes tipos de prácticas de la música, esto es, la audición, la lectura, la performance vocal e instrumental, la escritura y el análisis.

En la medida que los conceptos musicológicos encuentran un anclaje en las diferentes actividades de práctica con la experiencia de las formas dinámicas de las obras musicales (Stern, 2010) el aprendizaje y la cognición emocional de la música como un modo expresivo de conocimiento será un emergente de la experiencia multimodal, corporeizada, intersubjetiva y situada que brinda dicha práctica. Por lo tanto se espera que a través de la audición, el análisis y la performance de la música se desarrollen instancias de percatación consciente para andamiar el logro de competencias tales como escuchar y reflexionar acerca de la propia escucha, analizar y escribir música a partir del análisis auditivo y de la lectura de textos musicales, leer e interpretar -cantando y tocando- obras musicales, tocar y cantar con otros en diferentes roles performativos, etc.

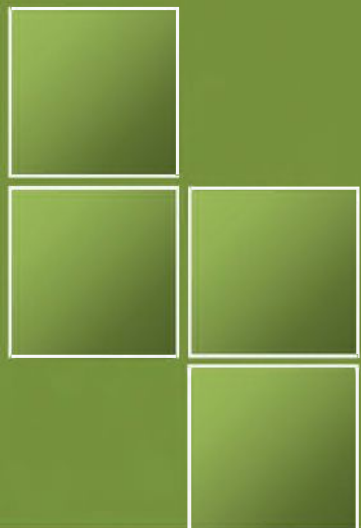
En la actualidad se reconoce el valor que estas modalidades de práctica tienen en el aprendizaje de la música en el nivel superior. El desarrollo de la práctica musical en contextos sociales permite a los estudiantes compartir colectivamente la dimensión temporal de la música al experimentarla mediante la performance y el análisis musical, y brinda un andamiaje para el estudio personal, en la medida que la experiencia colectiva y las claves distales que ésta brinda recrean, mediante las claves distales, las condiciones de un otro virtual (Leman, 2008; Reddy y Morris, 2004).

## Referencias

- Bamberger, J. S. y Brofsky, H. (1972). *The art of listening: developing musical perception*. New York: Harper & Row.
- Berry, W. (1986). *Form in Music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Bregman, A. (1990). *Auditory scene analysis*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Burnham, S. (2002). Form. En T. Christensen (ed), *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 880-908.
- Cadwallader, A. y Gagné, D. (1998). *Analysis of tonal music: a schenkerian approach*. New York: Oxford University Press.
- Caplin, W. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.
- Fessel, P. (2000). Condiciones de linealidad en la música tonal. *Arte e Investigación*, Vol 4, no 4, 84-89.
- Forte, A. y Gilbert, S. E. (1982). *Introduction to schenkerian analysis*. New York: W.W. Norton and Company, Inc.
- Köhler, W. (1947/1992). *Gestalt Psychology: An introduction to new concepts in modern psychology*. New York: Liveright.
- Krumhansl, C. L. (1990). *Cognitive Foundations of Musical Pitch*. New York: Oxford University Press.
- Larson, S. (2012). *Musical forces: motion, metaphor and meaning in music*. Indiana: Indiana University Press.
- Leman, M. (2008). *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Lerdahl, F y Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Martínez, I. C. (2008 a). *The cognitive reality of prolongational structures in tonal music*. Tesis doctoral. Roehampton University. Reino Unido. En: <http://roehampton.openrepository.com/roehampton/handle/10142/107557>
- Martínez, I. C. (2008 b). Cognición enactiva y mente corporeizada: el componente imaginativo y metafórico de la audición musical. *Estudios de psicología*. Vol. 29 (1), 31-48.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: Chicago University Press.
- Reddy, V. y Morris, P. (2004) Participants Don't Need Theories: Knowing Minds in Engagement. *Theory and Psychology*, Vol. 14(5), 647-665.
- Salzer, F. ([1962]-1982). *Structural hearing. Tonal coherence in music*. New York: Dover Publications Inc.
- Salzer, F. y Schachter, C. ([1969]-1989). *Counterpoint in composition*. New York: Columbia University Press.
- Schmalfeldt, J. (2011). *In the process of becoming: analytic and philosophical perspectives on form in early nineteenth century music*. Oxford Studies in Music Theory. New York: Oxford University Press.
- Stern, D. (2010). *Form of Vitality. Exploring Dynamical Experience in Psychology, the Arts, Psychotherapy and Development*. Nueva York; Oxford University Press.



# Primera Parte



# Capítulo 1: El despliegue temporal de la trama sonora. Configuración formal y textural.

Isabel Cecilia Martínez y Matías Tanco

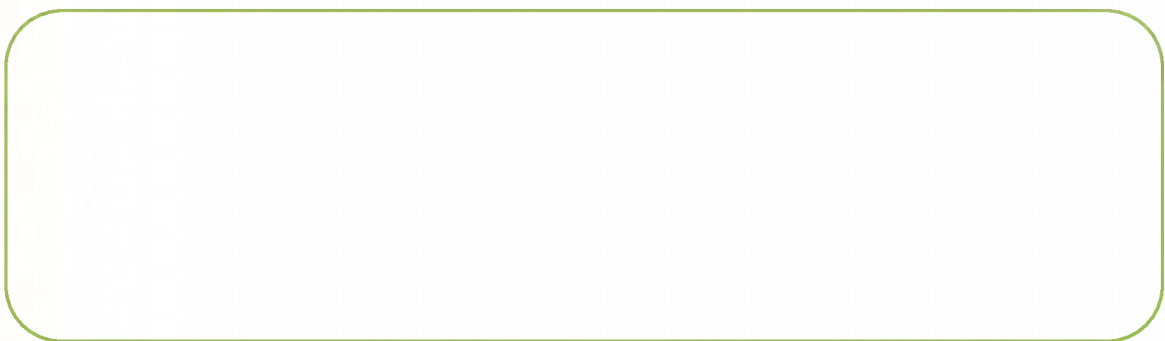
## 1. Eine Kleine Nachtmusik- Serenata en Sol Mayor K-525 (Wolfgang A. Mozart)

*En la siguiente actividad proponemos analizar la forma y la textura del segundo movimiento (Romance Andante) de la Serenata para Cuerdas también conocida como Pequeña Música Nocturna (Viena, 1787) de W. A. Mozart. Las unidades de forma que componen este movimiento se corresponden en general con una estructura denominada Frase Período. Esta consiste en la presentación de una Frase Antecedente de cuatro compases; contiene en su interior dos unidades formales de dos compases cada una que son relativamente contrastantes; la segunda es una continuación de la primera: en ella se acelera el ritmo armónico y finaliza en tensión. La Frase Antecedente es seguida por una Frase Consecuente que reitera el material temático inicial de la anterior y finaliza con alguna de las fórmulas melódicas cadenciales convencionalizadas (Caplin, 1998). La macroforma general de este movimiento responde a la estructura del Rondó, una forma que contiene la presentación y la recurrencia de una sección denominada Refrán (A), la cual alterna con secciones diferentes denominadas Episodios (B, C, etc.).*

*La textura de este movimiento es el resultado del modo en que la melodía y el acompañamiento se conducen mediante el despliegue de configuraciones propias del estilo clásico. A lo largo del movimiento es posible reconocer el acompañamiento de las cuerdas realizando acordes quebrados, melodías en contrapunto con la melodía principal, movimientos melódicos paralelos y acordes sucesivos, entre otras posibilidades texturales. Este movimiento es un ejemplo canónico de la música del estilo clásico.*

Realice una audición general de la obra para familiarizarse con el estilo y el contenido expresivo de la misma.

1. Escuche la frase período completa que inicia la obra, prestando atención a la trayectoria melódico-armónica y a la dirección tonal. En la repetición de la frase cante la melodía y mientras lo hace sienta el movimiento melódico hasta su interrupción al final de la frase antecedente. Siga cantando la frase consecuente y reconozca el retorno del tema de la frase antecedente; continúe cantando e identifique la llegada de la melodía cadencial que cierra la frase período.
2. Evocando la melodía segmento mentalmente la estructura antecedente - consecuente en unidades formales constituyentes, cuente la cantidad de compases de cada unidad y realice el gráfico de la forma en el cuadro de abajo. Si lo necesita, para realizar esta tarea escuche nuevamente la frase período.



3. Observe la parte del violoncello en la partitura. Dicha parte corresponde al estrato más grave de la textura de la obra. Reescriba el gráfico de la forma que realizó en la actividad 2 en la parte superior de la partitura ajustándolo a la longitud de la misma. Mientras escucha la melodía, lea y cante en sincronía la parte del violoncello (espere los dos tiempos de anacrusa para entrar). Note que el antecedente y el consecuente contrastan en intensidad. Mientras canta, sienta cómo su

ejecución es dependiente del ritmo y de la tensión armónico-tonal del discurso; sienta la *interrupción* en el final del antecedente (compases 3 y 4). ¿A qué armonía se arriba? Siga cantando: anticipe y perciba la elaboración de la cadencia en el final del consecuente (compases 6, 7 y 8). ¿Qué armonías desarrollan la cadencia? ¿En qué armonía termina la frase? ¿En cuál parte de la frase período (antecedente o consecuente) es mayor la saliencia de la línea del bajo? Reitere la ejecución y concéntrese en desarrollar esta escucha dinámica.

gráfico de la forma

Melodía

Bajo

*p*

gráfico de la forma

Melodía

Bajo

*f*

- Escuche la frase nuevamente atendiendo ahora a la textura. ¿Cómo describiría la trama textural de acuerdo a la identificación del tipo y número de estratos, el rol que cumplen y las relaciones relevantes entre ellos? Consigne en un breve párrafo su descripción.

---



---



---



---



---

- Cante la melodía y analice el contorno de las alturas que la componen. La primera unidad formal (tiempos 1 a 8) tiene dirección ascendente. ¿Con qué nota inicia el recorrido y hasta qué nota llega? Escribalas en el pentagrama vacío que está en la partitura de la actividad 3. La superficie melódica se elabora con intervalos consonantes y arpegiaciones. Si toma en cuenta el estrato melódico del acompañamiento, ¿qué armonías sugiere dicho despliegue? Escriba la respuesta con números romanos debajo de la línea del bajo (interpretada por el violoncello). La segunda unidad (tiempos 9 a 16) contrasta con la primera en cuanto a la dirección. ¿Podría describir la trayectoria que realiza? ¿De qué nota parte y a cuál llega? ¿Qué ámbito queda determinado por el descenso melódico y qué relación tiene con la tonalidad? Realice la misma tarea con el resto de la frase período. Consigne su análisis en la partitura.
- Cante nuevamente la melodía completa, ahora con el nombre de las notas; mientras lo hace transcriba las alturas con el ritmo en el pentagrama superior del gráfico de trabajo.

7. El cifrado armónico-estructural que corresponde a la estructura interrumpida de esta frase es:

I V / (I) II V I

8. Coloque este cifrado en la partitura en los lugares que correspondan.

9. En cuarteto de cuerdas o instrumental alternativo<sup>1</sup> lea y ejecute instrumentalmente la frase período.

### Actividades complementarias

10. Analice la partitura de la segunda frase período de la *Pequeña Música Nocturna* (compases 9 a 16). Compárela con la primera frase período: ¿en qué consisten las modificaciones y dónde ocurren?

---

---

---

---

---

---

---

---

11. Toque la segunda frase y al hacerlo ‘sienta’ los cambios identificados en 9.

12. Toque los 16 compases y al finalizar describa sintéticamente la macroforma del fragmento.

---

---

---

---

---

---

---

---



<sup>1</sup> Por ejemplo: cuarteto de guitarras; cuarteto de vientos mixtos (saxo, flauta y clarinete); piano a 4 manos, viola y cello, entre otras muchas posibilidades.

## 2. Fósiles (Camille Saint-Saëns)

*A continuación se analizará la forma y la textura de la obra Fósiles, que integra la Suite El Carnaval de los animales de Saint Sæens. La suite, compuesta en 1886, es una obra de carácter humorístico, una de cuyas características principales está relacionada con la cita literal o elaborada de piezas musicales de diferentes autores de la tradición académica o popular, y aún del mismo Saint-Sæens<sup>2</sup>. Al igual que en el segundo movimiento de la Pequeña Música Nocturna, la macroforma general de esta obra responde a la estructura del Rondó.*

*Una interpretación posible sobre el significado de esta obra se basa en el hecho de que las obras musicales citadas serían tan antiguas que podrían considerarse como fósiles. Otra interpretación asigna a la melodía del Refrán (una cita de la Danza Macabra del mismo Saint-Saëns, a cargo del xilofón) una sonoridad que podría remitir a algún objeto de hueso o de piedra, es decir, a un fósil.*

*Realice una audición general de la obra para familiarizarse con el estilo y el contenido expresivo de la misma.*

1. Escuche la obra completa y preste atención a la alternancia de las secciones: ¿Cuántas veces se presenta el refrán? ¿Cuántos episodios escucha? ¿Percibe diferencias en las diferentes apariciones del refrán? En caso de que su respuesta sea afirmativa, indique en una aproximación global, de qué tipo son las características que producen las diferencias (formales, texturales, métrico-rítmicas, armónico-melódicas, expresivas). Realice un gráfico de arcos denominando a cada sección con una letra. Consigne la información analizada debajo del arco correspondiente.

2. Analice la textura del refrán. En ella, es posible percibir una línea que sobresale en la trama textural y constituye la melodía principal. Ésta presenta un tema (frase antecedente) que se repite con una variación al final (frase consecuente). Escuche atendiendo a estas características. Identifique cuántas veces aparece esta organización de tema-repetición (frase antecedente-frase consecuente), a lo largo del refrán y consigne su respuesta por escrito.
3. Atienda al estrato inferior de la textura: ¿lo percibe funcionando como un 'compacto' o como el resultado de varios sub-estratos que muestran un cierto grado de independencia? Analice la relación entre el estrato de la melodía y el estrato inferior. Éste último ¿complementa la melodía? ¿La acompaña? ¿Modifica en algún momento su condición de acompañamiento de la línea melódica? A continuación, escriba su análisis.

<sup>2</sup> *J'Ai Du Bon Tabac* (popular); *Au clair de la lune* (popular); *Ah! vous dirai je maman* (popular); *Una voce poco fa* (El barbero de Sevilla) de Rossini; *Danza Macabra* del mismo Saint Sæens.

---



---



---



---



---

4. Escuche nuevamente la presentación del refrán y atienda al aspecto tímbrico. En el antecedente ¿a cargo de qué instrumento está la melodía y a cargo de cuál/es el acompañamiento? En el consecuente, ¿aparecen los mismos instrumentos? ¿En qué roles texturales? En sincronía con la música, interprete la melodía utilizando diferentes timbres para recrear los cambios tímbricos del original.
5. La densidad textural se modifica en uno y otro segmento; ¿a qué procedimiento responde esta modificación? (por ejemplo: incorporación de más líneas texturales, mismo número con diferente comportamiento, etc.). Escriba su respuesta.

---



---



---



---



---

6. El estrato del acompañamiento en la presentación del tema, es de carácter homorrítmico. Percuta el ritmo resultante. Cante la melodía (antecedente-consecuente) y percuta dicho ritmo a modo de *ostinato*. Transcriba ambas líneas en el pentagrama que se proporciona a continuación.

Melodía

Ostinato

The image shows three musical staves. The first two are labeled 'Melodía' and 'Ostinato' respectively. Each staff has a treble clef and a double bar line. The third staff is unlabeled but follows the same format.

7. Sobre la transcripción realizada anteriormente grafique los arcos que representan la organización formal interna del refrán y asigne una letra a cada parte.
8. Escuche el primer episodio. ¿Conserva la característica repetitiva del refrán o desarrolla otro comportamiento? En este último caso, describalo. ¿Cuántos estratos texturales percibe y qué función textural les asignaría? Intente seguir a través de la audición cada uno de esos estratos. ¿Siente que puede hacerlo con la misma facilidad que en el refrán?
9. En una nueva audición, siga la línea de la melodía a lo largo del episodio cantando en sincronía con la música. Complete la siguiente tabla, desarrollando brevemente las respuestas.

La línea de la melodía...	
¿Se configura claramente diferenciándose del estrato inferior? ¿Puede ubicarla en un único estrato textural?	
¿Está a cargo del mismo instrumento y del mismo ejecutante todo el tiempo?	
¿Cómo definiría su relación con el resto de los estratos?	
¿El comportamiento textural permanece o varía a lo largo del episodio?	

10. Observe la partitura<sup>3</sup>; identifique las diferencias texturales que presentan las distintas secciones formales. Realice anotaciones sobre la partitura para dar cuenta de su análisis.
11. A partir de la mitad del episodio (compás 25 en la partitura de referencia) una parte del material melódico pertenece a la canción popular *Ah! Vous dirai je maman*. ¿Qué procedimiento compositivo utiliza con dicha melodía? ¿Se percibe segmentada o completa? Interpretéla, imitando su modo de presentación tal como lo percibe (solo o con un compañero). Hacia el final del episodio (cuando es posible percibir la melodía completa) los violines hacen una contra-melodía. Cántela y agréguela a la interpretación.
12. A modo de síntesis, describa por escrito comparando entre refrán y episodio las relaciones formales y texturales. Tomando en cuenta el criterio de similitud/contraste, ¿Cuál de ellos determina la segmentación formal interna de cada unidad formal? ¿Cuáles son las características de cada estrato textural y las relaciones entre ellos en cada unidad formal?

---



---



---



---

<sup>3</sup> Puede encontrarla en la página 38 del siguiente link: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/8/88/IMSLP02315-Saint-Saens - Carnival of the Animals.pdf>

13. Realice una interpretación grupal completa cuya organización formal contenga el refrán, el primer episodio y nuevamente el refrán (A-B-A). Ejecute A tal como se le solicitó en el ítem 5. Elabore un B eligiendo una canción popular de su agrado a la que deberá i) trabajar con el mismo procedimiento que utiliza el compositor en *Ah! Vous dirai je maman* y ii) agregar una base armónica. El B puede incluir el canto vocal o ser sólo instrumental.

---

### Actividades complementarias

14. Escuche *Eine Kleine Nachtmusik* (obra del ítem 1) completa, analice su macroforma y compárela con la de *Fósiles*. Describa por escrito las semejanzas y diferencias que encuentra.

---

---

---

---

---

---

---





### 3. El Pasaje del Olvido (Simón Díaz)

*En la actividad que se propone a continuación, se plantea el análisis de los aspectos formales de El pasaje del olvido de Simón Díaz.*

*El 'pasaje' es uno de los dos grandes tipos en los que se divide el joropo llanero (el otro es el 'golpe'). Es principalmente vocal y de carácter lírico y se caracteriza por la presencia de períodos simétricos que se repiten, en una alternancia de partes instrumentales con partes vocales (Flores Solano 2007; Gallipoly, Moreno y Vera 2011).*

*Como en gran parte de la música popular que incluye texto, éste suele tener una incidencia en la organización formal, produciendo una lógica derivada del aspecto poético. Su interacción con la lógica armónico-tonal determinará la configuración de la estructura formal de la obra.*

1. Atienda a la macroforma de la música. Para ello, con el texto poético del pasaje<sup>4</sup> a la vista, escuche la música. Tomando la disposición del texto como indicio de organización formal, reconozca la similitud o diferencia entre las partes que conforman la obra. Desde una perspectiva de la forma como función formal, establezca qué función cumple cada una de las partes (empleando en la descripción denominaciones de uso frecuente en el análisis del género canción: introducción, estrofa, interludio, estribillo, pregón-solo instrumental, coda, etc.). Grafique con arcos su análisis y consigne debajo de cada uno la función asignada.

2. Atienda ahora a la microforma de la primera estrofa. La misma está compuesta por la presentación de una frase y su repetición. La frase puede segmentarse en una estructura del tipo antecedente-consecuente. Escuche la frase y en la repetición cante la melodía en simultáneo con la música. Tanto cuando escucha como cuando canta, preste atención a la dirección tonal, sienta la trayectoria melódico-armónica hacia un punto de tensión en el final del antecedente y la resolución de esa tensión en el final del consecuente.
3. Rememore la línea melódica y atienda a la direccionalidad del diseño melódico. ¿Cómo es en el antecedente y cómo en el consecuente? Identifique a qué grado de la escala corresponden las alturas de inicio y cierre de uno y otro y consígnelo en el gráfico que se presenta debajo.
4. Adjudique la función armónica correspondiente al comienzo y final de cada unidad formal y escríbala en el gráfico.

Antecedente
Consecuente

<sup>4</sup> Puede encontrarlo en [http://www.simondiaz.com/pasaje\\_del\\_olvido.html](http://www.simondiaz.com/pasaje_del_olvido.html)

5. Escuche el estribillo y mientras lo hace, sienta los puntos de gravedad armónico-tonal y señálelos en el texto. En una nueva audición, atienda a la armonía de acompañamiento. Ésta se organiza en base a la reiteración de un patrón armónico cadencial, cuya secuencia armónica es IV - I - V - I. Consigne dichas funciones armónicas en el texto, en el lugar correspondiente. Atienda a la concordancia entre los puntos de gravedad señalados inicialmente y la función armónica consignada.
6. Entre el final de la estrofa y el comienzo del estribillo aparece una función armónica que prepara la aparición del patrón armónico cadencial y que funciona como puente entre las repeticiones del mismo. En la estrofa, atienda al estrato textural que corresponde a la contramelodía. Al finalizar la misma, dicho estrato presenta un diseño melódico que en su transcurso modifica un grado de la escala. Cántelo y analice qué grado se modifica, cómo modifica la constitución de la función y qué efecto tiene en la secuencia armónica. Describa por escrito.

---



---



---



---

7. Atienda al estrato de la percusión en el que pueden distinguirse dos sub-estratos a cargo de maracas y quijada, respectivamente. En simultáneo con la música, imítelos percutiendo. Analice la presencia/ausencia de cada uno de ellos a lo largo de la estrofa y el estribillo y considere sus relaciones con la organización formal ¿En qué nivel métrico desarrollan (en general) su actividad cada uno de ellos? Consigne su análisis por escrito.

---



---



---



---

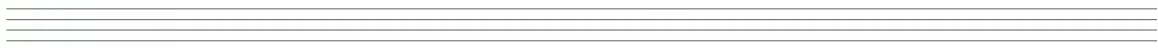
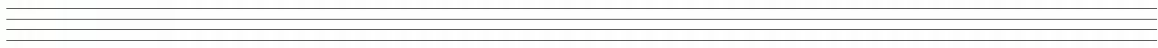
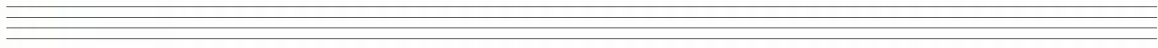
8. Atienda a las partes instrumentales. Las mismas presentan similitudes con el estribillo. Identifique dichas similitudes así como las diferencias. Imite percutiendo el ritmo de la melodía, coloque las figuras rítmicas correspondientes a las alturas que se presentan en la partitura y coloque las barras de compás. Consigne las funciones armónicas en el lugar métrico correspondiente.

The image shows three staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff is a single line of music. The second staff is a first ending, marked with a box and the number '1.' above it. The third staff is a second ending, marked with a box and the number '2.' above it. The notation includes notes, rests, and bar lines.

9. Reúnase en grupos y realice una interpretación de la obra que incluya la melodía cantada, un acompañamiento armónico y la percusión.

### Actividades complementarias

10. A partir de la interpretación realizada en la actividad 9, produzca modificaciones texturales que den como resultado cambios en la organización formal (por ejemplo, cambios en el número de estratos texturales, cambios tímbricos, cambios en la línea melódica de las partes instrumentales, etc.).
11. Tomando como referencia la partitura de la actividad 8, transcriba la línea melódica del estribillo y coloque en concordancia métrica las funciones armónicas correspondientes.



Analice el resto de las unidades formales y compárelas con las analizadas en esta actividad. Consigne el análisis por escrito.

Five horizontal lines provided for writing the analysis.



## Otras actividades sugeridas

**Wiegenlied (Franz Schubert)**

- \* Escuche la obra. La misma pertenece al género *canción* del romanticismo alemán (*Lied*). Presenta tres estrofas intercaladas con fragmentos instrumentales. De acuerdo a su criterio, ¿qué función cumplen dichos fragmentos? Señale con una cruz al lado de la oración.
  - i) terminan la estrofa
  - ii) introducen la estrofa
  - iii) conectan una estrofa con otra
- \* Compare las tres estrofas para estimar similitudes y diferencias. Analice los rasgos musicales (melódicos, armónicos, rítmicos, texturales, dinámicos, etc.) que determinan los límites de las unidades formales atendidas.
- \* Grafique con arcos la estructura formal del fragmento y denomine cada unidad formal atendiendo al principio de similitud/contraste.

- \* Escuche nuevamente el fragmento y analice auditivamente la segmentación interna de cada una de las unidades formales consignadas previamente. Representelas con arcos en el gráfico anterior.

**Allegretto (2do mov.) - Sinfonía N° 7 en La M, Op. 92 (Ludwig van Beethoven)**

Esta obra presenta una primera unidad macroformal que llega hasta 0' 58' en la que se presenta un tema. En ella pueden identificarse tres unidades formales internas.

- \* Analice la relación entre las dos primeras ¿Se completan en sí mismas o se complementan? ¿Cómo se vincula la tercera unidad formal con las anteriores? Escriba su respuesta.

---



---



---



---

- \* Atienda a los diversos componentes de la configuración musical de cada unidad formal (tonal-melódica, tonal-armónica, métrico-rítmica y expresiva, etc.) Analice cómo se mantienen o modifican a lo largo del fragmento. Consigne su análisis por escrito.

---

---

---

---

- \* Ahora, escuche el fragmento que va hasta 2' 58" en el que podrá reconocer nuevamente la presencia del tema principal. ¿Cuántas veces puede identificarlo? Atienda a su ubicación registral en cada nueva aparición. Realice un gráfico de arcos que represente las unidades formales de acuerdo a este aspecto.



- \* Analice el componente textural general en cada una de las unidades formales segmentadas ¿Cómo lo describiría?

---

---

---

---

---

---

- \* En esta obra, el tema ocupa un rol de importancia ya que su desarrollo a lo largo de la misma permite la construcción de la forma. El compositor realiza este desarrollo aplicando los recursos compositivos de "repetición" y "variación". En términos generales ¿qué se repite y qué varía? De acuerdo a estas premisas ¿qué denominación le adjudicaría a esta estructura formal?

---

---

---

---



---

## Referencias del capítulo

---

### Discografía

- Gewandhaus String Quartet. *Serenade in G major, K. 525 'Eine kleine Nachtmusik' - II. Romance. Andante*. Compositor: Wolfgang Amadeus Mozart (1787)  
Link para escuchar online:  
<https://youtu.be/Fir47CXw40k>
- Royal Philharmonic Orchestra – Director: Andrea Licata. Pianistas: Vivian Troon, Roderick Elms  
Fósiles de la Suite *El Carnaval de los animales*. Compositor: Camille Saint Saëns (1886)  
Link para escuchar online:  
<https://youtu.be/5LOFhksAYw> (15' 15'')
- Cecilia Todd (2004) El pasaje del olvido. En *Una sola vida tengo*. Acqua Argentina. Compositor: Simón Díaz  
Link para escuchar online:  
<https://youtu.be/nikT3LxLWgg>
- Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern – Dirección: Sascha Goetzel; Soprano: Chiara Skerath. *Wiegenlied* D. 498. Compositor: Franz Schubert  
Link para escuchar online:  
<https://youtu.be/SOWxYU8HyMY>
- Royalty Free Classical Music Symphony Orchestra –Dirección: Keith J. Salmon. 2do movimiento (Allegretto) de la Sinfonía Nº 7 en La M, Op. 92. En *Beethoven Complete Symphonies, Vol. 3*. 2011. Compositor: Ludwig van Beethoven  
Link para escuchar online:  
<https://youtu.be/4uOxOgm5jQ4>

### Bibliografía

- Caplin, W. E. (1998) *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.
- Flores Solano, S. (2007) El joropo, traspaso de lo oral a lo escrito y el papel de la escuela. En *Actas del X Simposio Internacional de Comunicación Social*. Centro De Lingüística Aplicada del Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente de Santiago de Cuba. Santiago de Cuba; pp. 502 a 505
- Gallipoly, L.; Moreno, L. y Vera, I. A. (2011) *El Joropo*. Ministerio del poder popular para la educación. Barinas. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/48440713/trabajo-de-joropo>

## Capítulo 2: Las relaciones acentuales entre los eventos de la trama sonora. Configuración rítmica y métrica.

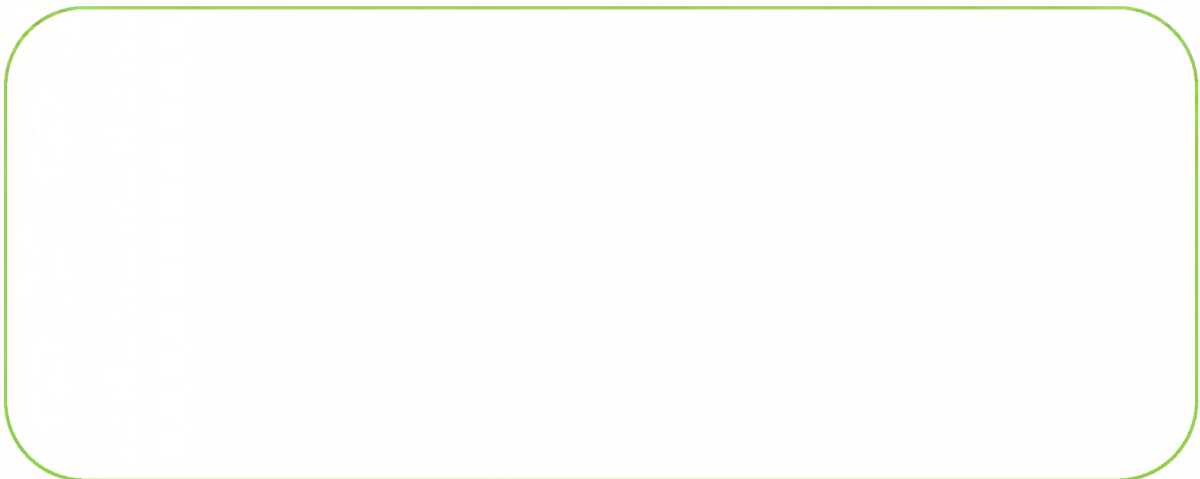
Mónica Valles e Isabel Cecilia Martínez

### 1. Obertura Miniatura del Ballet Cascanueces (Piotr Tchaikovsky)

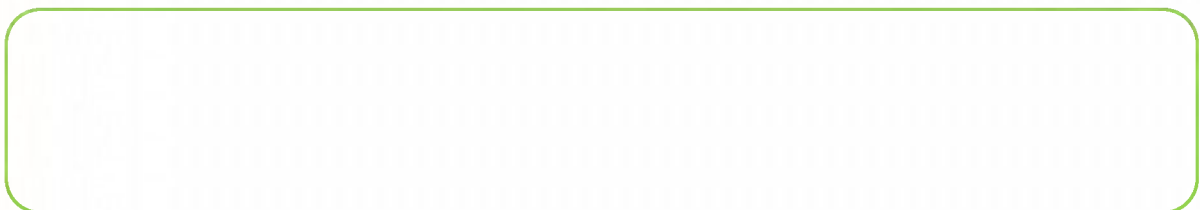
*En esta actividad se trabajará con la Obertura del ballet El Cascanueces, Op. 71, de Piotr I. Tchaikowsky, obra compuesta entre 1891 y 1892 en base al libreto escrito por Ivan Vsevolozhsky y la coreografía de Marius Petipa, quienes se basaron en la adaptación que Alejandro Dumas hiciera del cuento El cascanueces y Rey de los ratones, de Ernst Hoffman. Antes de su estreno Tchaikowsky seleccionó ocho números del ballet, entre los que se cuenta la Obertura, conformando la Suite El Cascanueces, Op. 71a, estrenada en marzo de 1892.*

*La música de la Suite, cuya elaboración armónica y melódica es poco frecuente en la música para ballet en la época de su creación, pertenece al período romántico, aunque algunos pasajes de la Obertura presentan rasgos estilísticos tanto de la música rococó de principios del siglo XVIII como de la música clásica de finales del siglo XVIII.*

1. Escuche la obra completa y analice su estructura formal. Grafíquela con arcos y debajo de cada uno de ellos, realice una descripción sintética de sus características relevantes.



2. Escuche el fragmento que va hasta 1' 32" y atienda a la textura. En cada segmento formal de este fragmento ¿cuántos estratos texturales percibe y cuál presenta mayor actividad rítmica?
3. Escuche el fragmento nuevamente y analice la jerarquía métrica: atienda a los diversos patrones de pulsación que percibe y a las relaciones entre ellos, estime la presencia explícita de dichos patrones determinando en qué estrato de la textura se presentan. Identifique qué niveles de la jerarquía métrica tienen mayor presencia en cada unidad formal. Percuta los grupos rítmicos que recuerde y analice en cada uno, el tipo de comienzo y el nivel métrico al que corresponden, en general, los valores rítmicos que presenta. Grafíquelos en el recuadro. Consigne su análisis por escrito.



---



---



---



---



---



---

4. Elija una cifra de compás que considere representativa de este fragmento y describa brevemente las razones que guiaron dicha elección.

Cifra de compás \_\_\_\_\_

---



---



---



---

5. Observe la partitura de la obra<sup>1</sup> y compare su elección métrica con la propuesta métrica del compositor. Si encontró diferencias ¿qué aspectos de la organización métrica las generan?

---



---



---



---

5. Escuche el fragmento que va hasta 0' 46". Éste comienza con la presentación de un tema cuya partitura se presenta debajo. Escuche la música siguiendo visualmente la partitura y atendiendo a la articulación de los sonidos (*stacatto*, *legatto*) y a las enfatizaciones dinámicas. Perciba la concordancia o la contradicción entre éstas últimas y el esquema fuerte-débil de la estructura métrica elegida. ¿'Siente' desplazamientos métricos? Consigne en la partitura la información recabada.

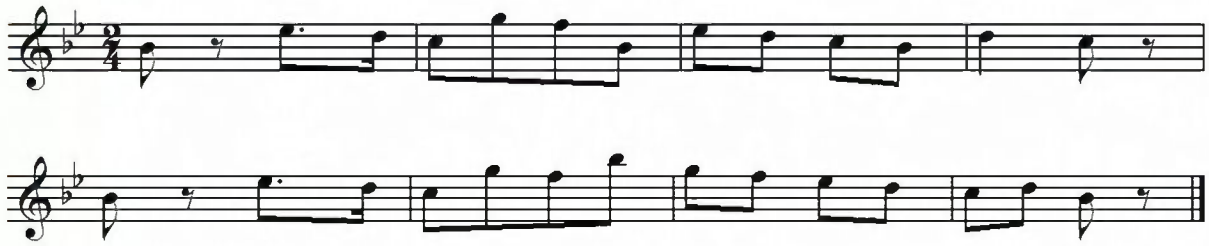


6. Escuche la re-exposición del tema que tiene lugar en 0'33" y atienda a la articulación de los sonidos. Compárela con la de la presentación. Cante ambas versiones reproduciendo las articulaciones correspondientes.

<sup>1</sup> Puede encontrarla en <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP03432-TchaiNutcraackerOverture.pdf>



7. Ahora, escuche la re-exposición del tema que tiene lugar en 1' 33'' y atienda a las enfatizaciones dinámicas. Señálelas en la partitura.



8. Elabore una secuencia armónica para acompañar la melodía. Cante el tema y su re-exposición acompañándose con un instrumento armónico y reproduciendo en su ejecución las articulaciones y las acentuaciones expresivas correspondientes. Mientras interpreta, atienda a la sensación producida por cada esquema de acentuaciones y al modo en que estas 'desplazan' el esquema fuerte-débil de la estructura métrica.
9. Escuche el tema y todas sus re-exposiciones y compare otros aspectos del discurso musical (texturales, tímbricos, melódicos, armónicos, rítmicos, dinámicos, etc.). Consigne por escrito las semejanzas y diferencias entre ellas.

---



---



---



---



---

10. Atienda al fragmento que se desarrolla entre 0' 46'' y 0' 58''. En él, puede percibirse un estrato melódico y un estrato de acompañamiento. Atienda al estrato del acompañamiento y percuta el ritmo junto con la música. ¿A qué nivel métrico pertenecen los valores rítmicos que articula y en qué ubicación métrica se presentan? Analice la correspondencia de estos valores rítmicos con el esquema de pulsaciones fuertes y débiles correspondiente a la estructura métrica. ¿Qué tipo de desplazamiento métrico se produce? Escriba su respuesta.

---



---



---



---

11. Este fragmento corresponde al comienzo de la página 8 de la partitura que se indicó como referencia. Mientras escucha la melodía, toque de a una por vez, las diferentes líneas que conforman el acompañamiento. Atienda a la sensación que le produce este ritmo.
12. Cante la melodía del tema (Violín 1 - pentagrama superior) y toque en un instrumento la línea inferior de la viola (fragmento que llega hasta el compás 16). Ahora cante la melodía y toque en un instrumento el pentagrama superior del violín II.

13. En conjunto instrumental de cuerdas o instrumental alternativo (por ejemplo, conjunto de guitarras, piano para las línea de los violines y guitarras para el resto de las líneas) lea y ejecute instrumentalmente el fragmento comprendido entre los compases 1 y 16.



## 2. A la Guardia Nueva (Aníbal Troilo)

*En esta actividad se propone trabajar con el tango A la guardia nueva, compuesto por Aníbal Troilo en 1955. El nombre de la obra hace alusión a una etapa en la historia del tango, 'la guardia nueva', que se diferencia de la etapa anterior conocida como 'la guardia vieja'.*

*Una de las características de esta obra es la alternancia de partes diferentes. Unas presentan un alto grado de definición rítmica, donde la línea melódica tiene una organización temporal estricta que se ajusta en relación al tactus, utilizan articulaciones staccato y presentan una configuración textural compacta, en la que los ataques del acompañamiento y la melodía se unifican. Por contraste, en las otras partes la melodía se perfila claramente separada del acompañamiento y mientras éste mantiene la pauta temporal con un alto grado de ajuste en relación al tactus, en la línea melódica se destacan articulaciones legato y el uso del rubato como recurso expresivo. Esta alternancia da lugar a lo que Salgan (2001) denomina una forma mixta. La alternancia de partes más estrictas o más libres con respecto a la pauta temporal es un fenómeno de la práctica musical que caracteriza a la composición de la forma en diversos géneros. En la ópera, por ejemplo, dicha alternancia, localizada en el nivel de las secciones dentro de cada acto, se conoce como recitativo y aria.*

1. Escuche la obra completa. La misma presenta una alternancia de partes en la que puede advertirse la recurrencia. Atienda a la tonalidad y al *tempo* y estime el grado de estabilidad de ambos a lo largo de la obra. ¿Encuentra relaciones entre estos componentes y la organización formal?
2. Atienda a la textura. ¿Cuántos instrumentos escucha y cuáles son? Consigne tipo de textura (homorritmia/polirritmia), cantidad de estratos y subestratos que percibe, función que cumple cada uno, etc.
3. En cada unidad macroformal atienda al modo en que se distribuye temporalmente la ejecución del ritmo en el instrumento que tiene a su cargo la línea melódica. ¿Cómo lo definiría? Haga el mismo análisis para el estrato del acompañamiento. ¿Qué relaciones encuentra entre melodía y acompañamiento en lo que refiere a: grado de sincronidad, desviación temporal (*rubato*) y densidad textural? Compare y consigne la respuesta por escrito.
4. Grafique la forma con arcos, consignando debajo de cada arco las características relevantes de cada unidad formal (si lo necesita, puede dibujar los primeros arcos arriba y continuar debajo). ¿A qué forma musical clásica asocia esta organización formal?

5. Realice un análisis métrico ¿Qué estratos texturales le resultan más útiles para realizar este análisis y por qué? Seleccione una cifra de compás y describa las razones por las que considera que es la más representativa de esta obra

Cifra de compás \_\_\_\_\_

---



---



---



---



---

6. Escuche el fragmento que se desarrolla hasta 0' 35" (primera unidad macroformal) y segméntela en unidades menores. En este fragmento es posible identificar dos estratos diferenciados: melodía y acompañamiento. Atienda al comienzo de cada sub-unidad y analice i) el tipo de comienzo de cada estrato textural y ii) la coincidencia de los tipos de comienzo entre estratos. Consigne esta información en una tabla tal como la que se muestra a modo de ejemplo a continuación.

	Sub-unidad 1	Sub-unidad 2
Melodía	Anacrúsico	Tético
Acompañamiento	Tético	Tético

7. Escuche nuevamente el mismo fragmento atendiendo al ritmo del estrato textural inferior ¿Advierte coincidencias entre dicho ritmo y el de la melodía? De ser así, ¿en qué unidad formal ocurre?

---



---



---

8. El ritmo que se presenta a continuación es una reducción del ritmo del estrato del acompañamiento. Primero, coloque las barras de compás según su elección métrica. Atienda especialmente al comienzo para ubicar, según su percepción, el primer tiempo acentuado. Luego léalo percutiendo y cuando logre una ejecución fluida, percútalos en simultáneo con la marcación del *tactus*. Sienta los desplazamientos métricos ¿En qué nivel métrico se producen? Toque dicho ritmo en simultáneo con la música.

Nivel métrico: \_\_\_\_\_

9. Imita percutiendo el ritmo de la melodía principal a cargo del bandoneón y mientras percute junto con la música, sienta los desplazamientos métricos. Cuando lo haya memorizado, transcríbalo.

### Actividades complementarias

10. Atienda al ritmo del estrato del acompañamiento en las secciones en las que la pauta temporal de la melodía es más fluctuante por el uso del *rubato*. Analice a qué nivel métrico pertenecen los valores rítmicos que utiliza y si presenta desplazamientos. Memorice dicho ritmo y transcríbalo.

11. Con un compañero:

- uno percute este ritmo y otro percute el ritmo de la línea melódica transcrito anteriormente.
- uno percute el ritmo del acompañamiento de la primera y segunda secciones. El otro, sobre el ritmo de la primera sección percute el ritmo de la melodía y sobre el de la segunda improvisa rítmicamente utilizando desplazamientos métricos.



### 3. Irlandaise (Claude Bolling)

*Irlandaise es uno de los siete números que forman parte de la Suite para flauta y jazz piano trío, lanzada en 1976. En esta obra, el compositor combina elementos de la música barroca con otros provenientes de un género popular, el jazz, dando lugar a una alternancia estilística que influye en la organización formal de esta música.*

1. Escuche la obra y analice la estructura formal. Atienda a la textura ¿cuántos estratos texturales percibe y qué función cumplen? Analice las relaciones entre ellos (independencia o interdependencia, saliencia relativa de cada estrato, etc.). Consigne ambos análisis - formal y textural - en una tabla como la que se muestra a modo de ejemplo a continuación - y consigne las características salientes de cada unidad formal en la columna correspondiente.

Ejemplo:

Unidades formales →	1	2	3
<i>Estratos Texturales</i>			
Melodía 1	A cargo de la flauta	A cargo de la flauta	
Melodía 2	...	A cargo del fagot	
Línea del bajo	A cargo del piano	A cargo del piano	
Otros estratos	Acompañamiento de percusión a cargo de la batería		

2. ¿Encuentra vínculos entre el desarrollo textural y la estructura formal? En ese caso, descríbalos brevemente.

---



---



---



---

3. Escuche el segmento de la obra que llega hasta 0' 38". Percuta los niveles métricos, identifique si los mismos se hallan explícitos o no en la textura. Si se hallan explícitos, identifique en qué estratos texturales aparecen. Si no estuvieran explícitos, analice cuáles son los indicios que le permiten configurarlos. Establezca las relaciones entre los niveles métricos y realice un gráfico de la jerarquía métrica para esta sección en el recuadro que aparece más abajo consignando, en caso de que los niveles métricos estén explícitos en algún estrato textural, el instrumento que tiene a su cargo dicho estrato. Para esto último, utilice líneas que aparecen a los lados del recuadro.

4. Realice la misma tarea con el segmento comprendido entre 0' 38'' y 1' 01''

5. Estime la condición de permanencia o de cambio de cada uno de los niveles de la jerarquía métrica entre ambos segmentos. En caso de notar cambios, analice en qué nivel métrico se producen y en qué consisten. Descríbalos.

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

6. Realice un análisis similar en el segmento que va desde 1'01'' hasta 1'16''. Consigne este análisis por escrito.

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

7. Escuche el resto de la obra y atienda al cambio de la jerarquía métrica. Si percibe cambios, consigne la cifra de compás que considere representativa de la nueva jerarquía métrica

Cifra de compás \_\_\_\_\_

8. Analice las relaciones entre estructura métrica y cambios texturales. Descríbalas por escrito.

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

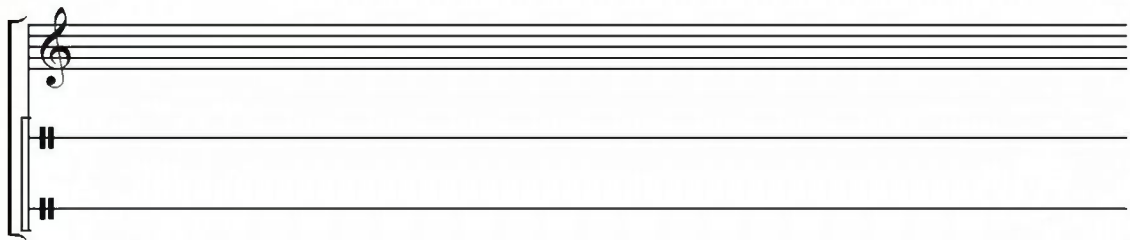
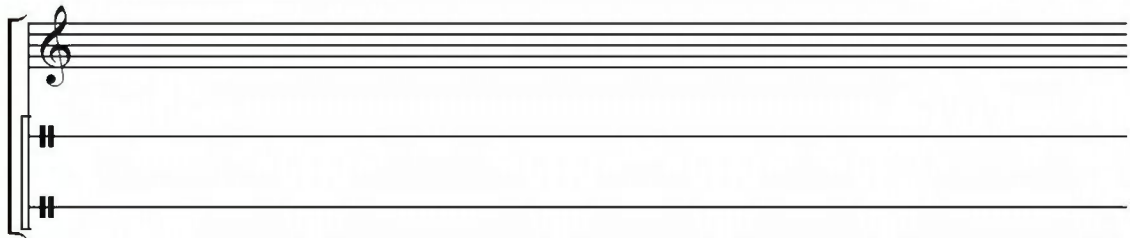
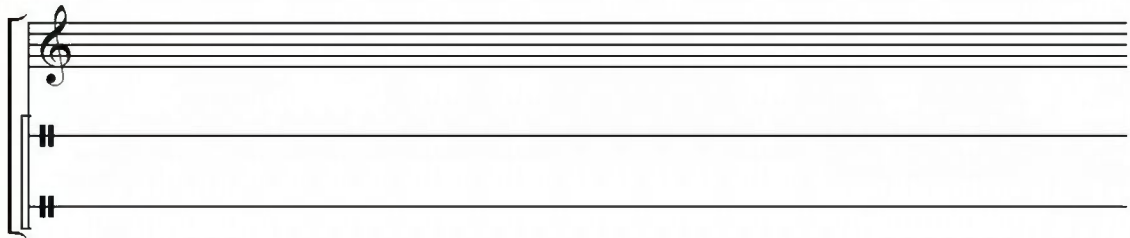
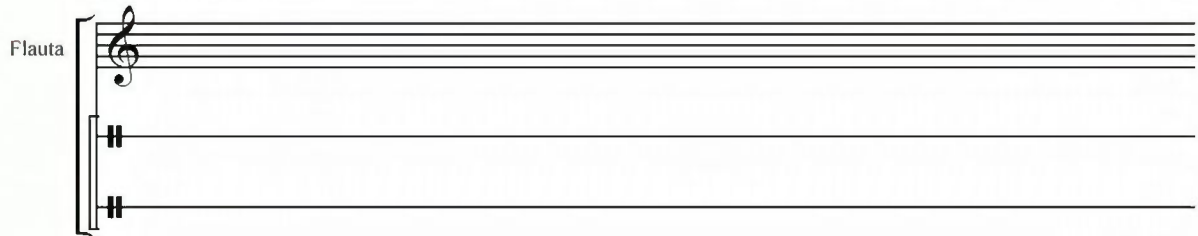
\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

9. Escuche nuevamente el segmento que va hasta 0'38'' y atienda al estrato en el registro grave. El mismo presenta características de *bajo ostinato* con una pequeña variación rítmica hacia el final del antecedente y del consecuente (y sus repeticiones). Percuta el ritmo de dicho estrato en

simultáneo con la música y analice la presencia de desplazamientos métricos. Transcríbalo en la línea inferior del sistema que aparece debajo.

10. Proceda del mismo modo con el estrato intermedio (piano).
11. Atienda a la melodía de la flauta, memorícela y transcríbala en el pentagrama superior del sistema.

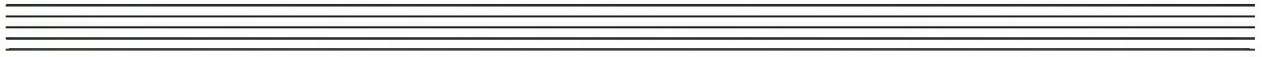
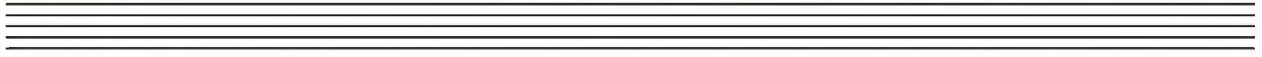


12. Percuta simultáneamente los ritmos transcritos de los estratos inferior e intermedio.
13. Cante la melodía de la flauta y percuta simultáneamente el ritmo del estrato inferior. Luego cante y percuta el del estrato intermedio.



Actividades complementarias

14. Transcriba las líneas de los estratos inferiores incluyendo las alturas.



15. Cante la melodía y toque simultáneamente alguna de dichas líneas. Luego, hágalo con la otra.



## 4. Práctica de Candombe

1. Mire el video 1 de la Serie *Latinoamerica para curiosos* de Agustín Strizzi y siga las indicaciones sobre toques de tambor que allí se presentan. Practique cada uno hasta que su ejecución resulte fluida.
2. Percuta de a uno por vez los ritmos característicos de cada tambor y en simultáneo percuta el *tactus* con el pie. Mientras los percute, atienda a la presencia de desplazamientos métricos.
3. Mire el video 2 de la misma serie y, en grupos de 3 integrantes, siga las indicaciones para alcanzar una ejecución tal como allí se propone (puede variar los ritmos de acuerdo a las indicaciones dadas en el video 1). Realice esta actividad hasta que alcance una ejecución fluida.
4. Grabe dicha ejecución y analice la estructura métrica resultante. Para ello, percuta los niveles métricos que percibe y elabore un gráfico de la jerarquía métrica. Identifique a qué nivel métrico corresponde la actividad rítmica de cada tambor y consígnelo en el gráfico.
5. Realice una transcripción de las líneas rítmicas de los tambores en el sistema que se presenta debajo.

Chico \_\_\_\_\_

Repique \_\_\_\_\_

Piano \_\_\_\_\_

Madera \_\_\_\_\_

6. Lea percutiendo los ritmos que se presentan a continuación (A y B) hasta lograr una ejecución fluida. Percútalos en simultáneo sobre la grabación de su propia ejecución.

A)

The musical notation for exercise A consists of three staves of rhythmic patterns in common time (C).  
 - The first staff begins with a double bar line and a common time signature. It contains a sequence of eighth notes, followed by a measure rest, then a group of eighth notes with a slash, and another measure rest.  
 - The second staff begins with a measure rest and the number '5'. It contains a sequence of eighth notes, followed by a measure rest, then a group of eighth notes with a slash, and another measure rest.  
 - The third staff begins with a measure rest and the number '9'. It contains a sequence of eighth notes, followed by a measure rest, then a group of eighth notes with a slash, and two groups of eighth notes marked with a '3' and a slur, indicating triplets.

B)

### Actividades complementarias

- Escuche la grabación de *Cuerda completa de candombe* (Lonjas del Cuareim). Analice el tipo de comienzo de la obra, identifique qué evento antecede al primer tiempo del compás y atienda a las modificaciones en el *tempo*. Consigne esta información por escrito.

---



---



---



---

- Sobre el fragmento que llega hasta 2', percuta junto con la música los ritmos transcritos en la actividad 5. Inicialmente de a uno por vez y luego alternando patrones según su preferencia. ¿Cuál de los ritmos le resulta más difícil de sostener en el tiempo? ¿Puede identificar las razones?

---



---



---



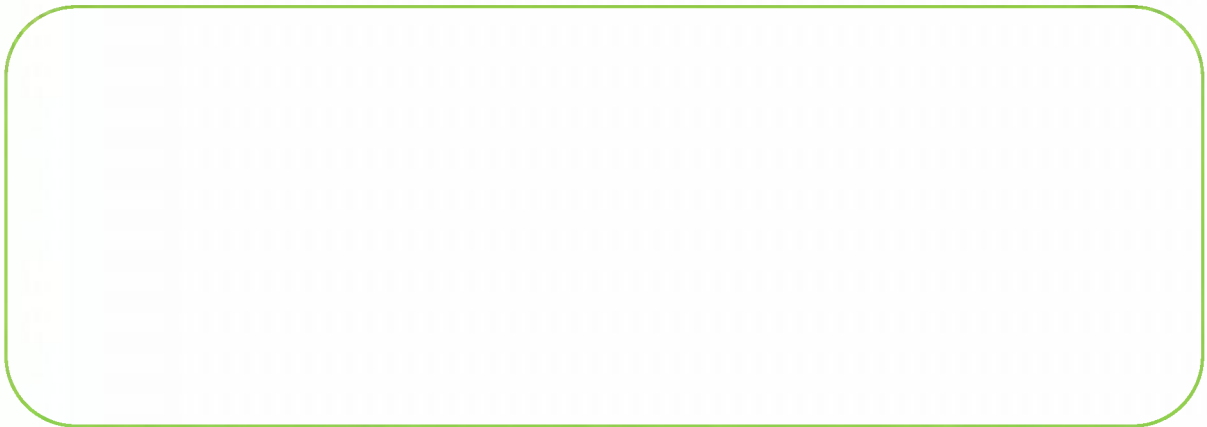
---

- Percuta sobre la música los ritmos A y B de la actividad 6

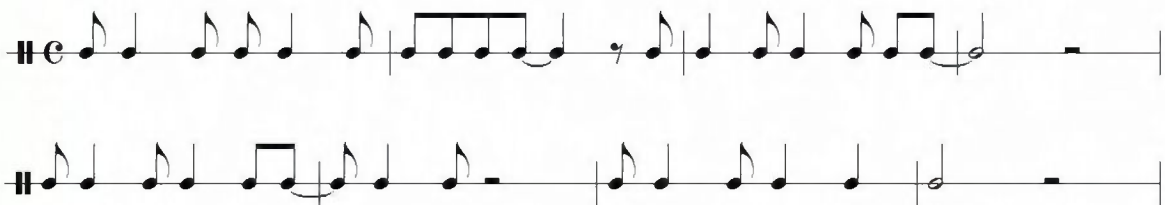


### Cabaret (John Kander y Fred Ebb)

- \* Analice la estructura métrica. Para ello, percuta los diversos patrones de pulsación que percibe. Relaciónelos y realice un gráfico de jerarquía métrica, señalando el nivel que, a su criterio, representa el *tactus*. Analice si dichos patrones se hallan o no explícitos en la textura, y consigne esta información al costado de cada nivel graficado.
- \* Analice la presencia de eventos que enfatizan los acentos métricos (tímbricos, texturales, dinámicos, articulatorios, duracionales, registrales).
- \* Seleccione una cifra de compás que considere representativa de la estructura métrica del fragmento.
- \* Atienda al estrato de la melodía cantada y analice a qué nivel métrico pertenecen predominantemente los grupos rítmicos que la componen. Percuta algunos de los más característicos. Estime si dichos grupos se hallan en concordancia con el esquema de acentuaciones de la estructura métrica seleccionada o si presenta desplazamientos en relación con dicho esquema. En dicho caso, analice a qué nivel métrico corresponden y cuáles son las acentuaciones desplazadas. Grafique los grupos rítmicos.

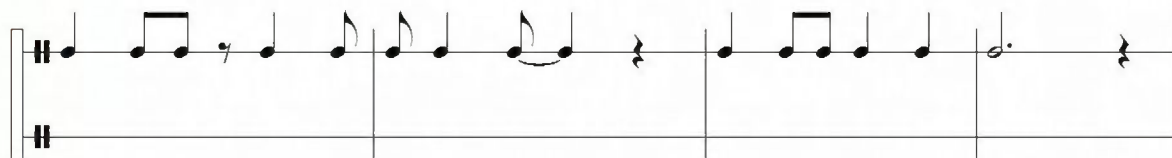
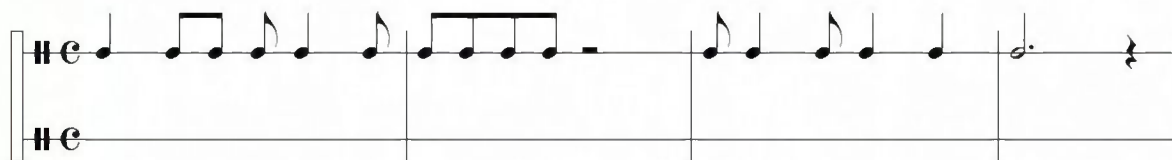


- \* El fragmento puede ser dividido en 4 segmentos formales, que corresponden a cada una de las estrofas del texto poético<sup>2</sup>. Para acordar criterios, se utiliza un compás de 4/4. Percuta el ritmo que se presenta a continuación. ¿A cuál de las cuatro estrofas corresponde?



- \* Atienda a la segunda estrofa. Imita el ritmo de la línea melódica cantando o percutiendo. Observe la transcripción que aparece debajo y estime su correspondencia con el ritmo imitado. En el pentagrama inferior del sistema, realice los ajustes necesarios para que la transcripción concuerde con su imitación.

<sup>2</sup> Puede encontrarlo en <http://letras.com/liza-minnelli/26299/>



- \* Complete la transcripción del ritmo de la melodía cantada de las cuatro estrofas.
- \* Sobre el backtrack de la obra, percuta (a partir de 0' 14''), el ritmo de los cuatro segmentos formales en el orden correspondiente. Posteriormente, percuta los segmentos formales en el orden que prefiera.



---

## Referencias del capítulo

---

### Discografía:

- Mikhail Pletnev & Russian National Orchestra. Overture Miniature de *The Nutcracker Suite*, Op. 71A. En Mikhail Pletnev & Russian National Orchestra. CD 1 – Ondine, 2011. Compositor: Piotr I. Tchaikowsky (1891/92)  
Link para escuchar online:  
[http://www.ivoox.com/obertura-miniatura-el-cascanueces-audios-mp3\\_rf\\_946911\\_1.html](http://www.ivoox.com/obertura-miniatura-el-cascanueces-audios-mp3_rf_946911_1.html)
- Aníbal Troilo y Roberto Grela. A la guardia nueva. En *Taconeando* (P) (1994) Bajo licencia de N. Orlando. Fabricado y distribuido por Le Musique SRL República Argentina. Compositor: Aníbal Troilo (1955)  
Link para escuchar online:  
<http://www.youtube.com/watch?v=Jb7k5ULQwg>
- Claude Bolling, Jean-Pierre Rampal, Max Hediguer, Marcel Sabiani. Irlandaise de la *Suite for Flute and Jazz Piano Trio*. CBS Masterworks Records and Columbia Masterworks. Compositor: Claude Bolling (1973)  
Link para escuchar online:  
<http://www.youtube.com/watch?v=sllldERNDrA>
- Lonjas del Cuareim (1991) Cuerda completa de tambores. En *Antología del candombe. Canciones de oro*. Orfeo  
Link para escuchar online:  
<http://grooveshark.com/#!/s/Lonjas+Del+Cuareim/3YxbKb?src=5>
- Liza Minelli. Cabaret. En *Cabaret - Original Sound Track Recording*. Hip-O Records. Autor: Fred Ebb; Compositor: John Kander (1972 - 1996)  
Link para escuchar online:  
<https://www.youtube.com/watch?v=5QS1l1mSDSo>  
Banda grabada en <https://www.youtube.com/watch?v=HNkmWFj542A>

### Videos

- Práctica de Candombe:  
Videos 1 y 2 de Latinoamérica para curiosos – Agustín Strizzi.  
En <http://www.agustinstrizzi.com/category/videos/videos-educativos/page/2/>  
En youtube:  
Video 1: <http://www.youtube.com/watch?v=uR2M7T8huKE>  
Video 2: <http://www.youtube.com/watch?v=Rwc7ugwcJz4>

### Bibliografía

- Salgán, H. (2001) *Curso de tango*. 2ª ed. Buenos Aires: Edición del autor

### 1. Como dos extraños (Pedro Laurenz y José María Contursi)

A continuación, se trabajará con el Tango Como dos Extraños, de Laurenz y Contursi, que cuenta la historia de un amor que ha quedado con una cuenta pendiente. El texto poético describe los sentimientos encontrados en el deseo del reencuentro de un viejo amor y lo que ocurre cuando éste finalmente se concreta.

La composición musical de la melodía en relación a la armonía presenta características que lo vinculan al estilo clásico de la música europea, una de las influencias reconocidas del género Tango. Sin embargo, la relación melódico-armónica, las ornamentaciones y el fraseo se presentan de un modo diferente en el estilo particular de éste género, así como también el modo que adquiere la escritura tradicional. Al abordar la melodía desde el análisis de la partitura original y la audición veremos cómo se ponen en juego estas vinculaciones entre sonido y escritura, mientras que la lectura y la transcripción melódica que se realizarán posteriormente permitirán realizar estas comparaciones que deben ser tenidas en cuenta en la experiencia con este género musical.

1. Escuche el tango y realice una marcación del *tactus* que percibe como el nivel que mejor organiza su audición.
2. Cante la melodía con el texto poético<sup>1</sup> en sincronía con la música. Mientras lo hace, segmente el texto distinguiendo las estrofas y los estribillos.
3. Visualice la partitura de los primeros 8 compases de la melodía. Es posible que su percepción de la métrica al escuchar y marcar el *tactus* difiera con la notación musical en la partitura. Realice audiciones mientras canta y/o toca el tango para establecer las relaciones de los rasgos del estilo, la interpretación del cantante y la partitura.



Me.a-co-bar - dó \_\_\_\_\_ la so-le - dad \_\_\_\_ y.el mie-do.e - nor-me de mo-rir le-jos de ti \_\_\_\_ que ga-nas



tu-ve de llo-rar sin - tien-do jun-to.a mi la bur-la de la rea - li - dad.



4. Analice los 3 primeros motivos de la melodía para advertir similitudes y diferencias. Establezca relaciones entre la nota DO al comienzo de cada uno de ellos y el movimiento que se produce en cada motivo hasta llegar al primer DO del compás 4. ¿Cuál es la función que cumple el DO del registro grave en términos texturales? ¿Cómo se vincula con el DO agudo? Responda por escrito.

<sup>1</sup> Puede encontrarlo en <http://www.todotango.com/musica/tema/90/Como-dos-extranos/>

---



---



---



---



---

5. Cante nuevamente la melodía con la música mientras visualiza el movimiento de la sucesión de notas, interpretando el movimiento de cada motivo de acuerdo a su sensación de tensión tonal. Además de la reiteración del DO grave al comienzo de cada uno de los motivos, ¿se pueden vincular otras notas de la melodía para generar un estrato textural que presente continuidad entre los motivos? Circule las notas del movimiento superior que considere más importantes para descubrir esta línea estructural.
6. Describa cada estrato textural analizado en la trama de la melodía, caracterizándolo de acuerdo a su dirección en el movimiento (ascendente, descendente, ondulante) y a su permanencia (repeticiones o prolongación de la duración, intermitencias, silencios). Consigne por escrito su respuesta.

---



---



---



---

7. Cante la primera estrofa con la música y complete la transcripción de la melodía en los pentagramas vacíos. Mantenga el tipo de notación que se propone en los primeros compases ya escritos.
8. Analice la estrofa en unidades formales, distinguiendo frases y semifrases. Señale las unidades dibujando arcos sobre la partitura e identifíquelas con una letra o nombre de acuerdo a su función. A continuación, explique por escrito su comprensión del modo en que éstas se relacionan de acuerdo a las características que presentan. Distinga las similitudes y diferencias, explicando cómo se organizan en la sucesión temporal.

---



---



---



---



---

9. Realice vinculaciones entre el texto poético y el movimiento de las alturas de la melodía en la estrofa. Atienda a los movimientos como tendencias *hacia* o *alrededor de* ciertos grados de la escala correspondiente a la tonalidad de la obra. En el texto, segmente las unidades anteriormente señaladas sobre la partitura escribiendo los arcos sobre las frases. Interprete la



resolución tonal de la melodía y su relación con el texto poético, cuando se relata la historia en términos de expectativa, búsqueda y reencuentro de los amantes. Realice una explicación escrita de las relaciones que haya podido establecer.

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---



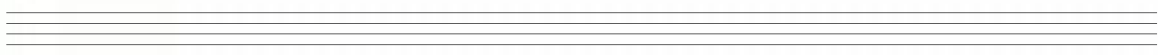
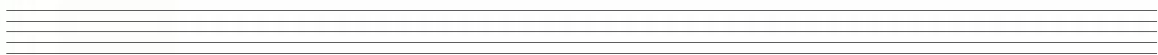
## 2. Concerto Op. 9 No. 2 in A major RV 345 (Antonio Vivaldi)

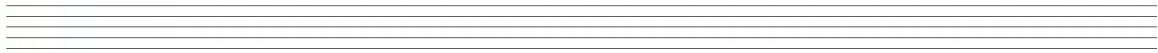
*Conocida como La Cetra, el Concerto Opus 9 de Antonio Vivaldi es una obra que integra una serie de doce conciertos para violín, cuerdas y bajo continuo. En la actividad propuesta se trabajará con la melodía de la primer sección del Largo del Segundo concierto, interpretada en violoncello. En esta versión de John Williams la obra -que originalmente presenta una textura completa del conjunto instrumental- se presenta la primera sección al estrato del bajo -sin los demás instrumentos-, melodía que será motivo de transcripción y análisis.*

*En la música del período barroco las obras para instrumentos solistas de cuerda (por caso las obras para violoncello) eran compuestas como melodías que contenían intervalos de gran amplitud –distancia entre alturas medida en cantidad de tonos de la escala-; el diseño melódico resultante, en combinación con los aspectos temporales de la construcción melódica–configuración de motivos rítmicos, densidad cronométrica de los eventos de altura y el tempo- daba lugar a una trama textural melódica con más de un plano; la sucesión de altura resultante quedaba segregado o separada en la percepción por la diferencia registral entre ciertos eventos de altura (Bregman, 1990). A partir de estas consideraciones, los saltos de esta melodía de Vivaldi pueden ser percibidos en términos de lo que se conoce como una melodía compuesta, en este caso por dos planos. En esta frase de Vivaldi, la percepción de las líneas segregadas sugiere un despliegue armónico del componente melódico.*

1. Escuche la melodía y preste atención a las diferencias de registro entre las alturas. Imagine el movimiento melódico distinguiendo las alturas que “se mueven” en el registro agudo de las que hacen lo propio en el registro grave.
2. Realice un gráfico de la forma de este fragmento musical, colocando cada arco por debajo del anterior. Identifique la tónica y la dominante en las notas del registro grave y coloque T o D debajo de los arcos de fraseo, según corresponda.

3. Cante la línea superior que se recorta de la trama textural para complete la segmentación realizada. Dibuje el movimiento de las alturas del estrato agudo en relación a las notas graves de tónica y dominante. Con números, escriba el grado de la escala que corresponde a cada altura.
4. A continuación, transcriba la melodía distinguiendo entre ambos estratos texturales. Para ello escriba las notas del estrato inferior con las plicas hacia abajo y las notas del estrato superior con plicas hacia arriba.





5. Analice los saltos que la melodía presenta cuando se suceden dos notas de diferentes estratos. Indique sobre la transcripción y en cada caso el intervalo que se produce entre dichas notas.
6. Ahora tome en cuenta -en los intervalos que percibe- las relaciones consonantes, esto es, aquellas notas que pueda identificar como pertenecientes a las armonías implicadas en el despliegue melódico. Establezca las relaciones armónicas entre los registros, agrupando las notas graves y agudas (de la textura completa) que pertenecen a una misma armonía y encierre dichas notas sobre la partitura.
7. Cante la melodía y -teniendo en cuenta lo realizado en 6- pruebe con un instrumento tocar los acordes que podrían acompañarla.
8. Cifre los acordes que considera apropiados por debajo de la partitura.



### 3. Die Zufriedenheit, K.349/367a (Wolfgang A. Mozart)

A pesar de la distinción teórica entre la armonía como un fenómeno producido por la superposición de tonos (vertical) y la melodía como una sucesión de tonos (horizontal), a menudo encontramos en las obras musicales armonías que se presentan como una sucesión de tonos –como cuando se realiza una textura arpegiada de acompañamiento– y, del mismo modo, melodías que pueden comportarse armónicamente cuando contienen saltos de intervalos consonantes o arpeggios de la armonía en la superficie musical (Forte y Gilbert, [1982] 1992).

Para el análisis del componente armónico y su correspondiente cifrado es posible considerar (i) la pertenencia de las notas de un acorde a una tonalidad (cifrado de nombres –el más usado es el cifrado americano–); (ii) el grado de la escala o nota fundamental sobre el que se construye un acorde y la posición de las notas que lo integran con respecto a la nota fundamental (cifrado de grados armónicos en números romanos) y la funcionalidad armónica de la superposición sonora (siendo Tónica, Dominante y Subdominante las principales funciones).

En esta práctica se propone aprender la melodía de 'Die Zufriedenheit' de Mozart y utilizar los diferentes cifrados para analizar el componente armónico. Esta melodía posee un diseño con arpeggios que despliegan los acordes de la armonía.

1. Lea y cante la melodía<sup>2</sup>. Analice su relación con el despliegue de la armonía. Atienda a los movimientos que ocurren en el diseño melódico. Distinga entre la sucesión de tonos por grado conjunto de la escala y el movimiento por pasos entre las notas de un mismo acorde (3ras, 4tas, 5tas y 6tas).



2. Con su instrumento, lea el *cifrado americano* de los acordes escrito en la partitura, atendiendo a la inversión de los bajos. Toque dicho cifrado produciendo diferentes texturas arpegiadas. Cante la melodía y acompañese con el bajo. Con círculos, señale las notas de la melodía que integran cada armonía cifrada.
3. Mientras canta atienda a la segmentación de la forma. Dibuje los arcos que representan las unidades formales sobre la partitura.
4. Observe la progresión armónica en los compases 1 y 2. ¿Cómo es el movimiento que realiza la melodía en relación a los bajos y las fundamentales? ¿Cuáles son los grados armónicos que suceden? Escriba por debajo de la melodía el *cifrado armónico de cada grado* en números romanos.
5. Continúe este análisis en los compases 3 y 4. ¿Hacia dónde se dirige la cadencia melódico-armónica? Analice los acordes de los compases 1 a 4 según su función armónica (tónica, subdominante y dominante) y escriba el *cifrado funcional* por debajo de la melodía (T, sD y D, respectivamente).
6. Continúe con el análisis hasta el final de la melodía. Indique las notas de la melodía que pertenecen a cada acorde cifrado. De acuerdo a su interpretación de los acordes, escriba por debajo de los pentagramas *cifrados armónicos en números romanos y/o funcionales* para dar cuenta de su análisis.

<sup>2</sup> Puede encontrarla en

<https://www.dropbox.com/s/bvk8a0ttzirhv0p/Mozart%20Die%20Zufriedenheit%20KV%20349%20con%20CIFRADO.pdf?dl=0>

7. Cante la melodía acompañándose con los acordes en un instrumento armónico. Considere las inversiones de los acordes para realizar una textura a partir de la línea de bajo que sugiere el cifrado. Si lo considera necesario, escriba el bajo en un pentagrama y cifre los acordes para entender el despliegue de la textura armónica.

### Actividades complementarias

8. Escuche la versión grabada de la melodía atendiendo a las similitudes y diferencias de lo realizado con su instrumento. Intente reconocer e imitar la disposición de los acordes en la textura arpegiada de la grabación, utilizando el instrumento.



### Voi che sapete (W. A. Mozart)

- \* Escuche el aria mientras canta la melodía. A partir del análisis realizado con la melodía del tango *Como dos extraños*, realice una primera audición analítica para entender su movimiento. Advierta la similitud en el rol de la dominante –en ambas octavas- en la composición de la melodía, como los dos extremos que delimitan y contienen el movimiento melódico: (i) identifique el pedal que realiza la dominante inferior para sostener el ascenso de la línea de tonos ascendentes al comienzo de la frase; (ii) atiende la dominante superior como el punto desde el cual se realizan los movimientos arpegiados en dirección hacia la tónica que dibujan el descenso hacia el final de la frase.
- \* Realice anotaciones en el pentagrama que le permitan pensar el análisis y finalmente transcriba la melodía de la primera frase. Analice la dirección tonal de la melodía en el despliegue de la forma: ¿cómo la explica en relación a la lejanía o a la proximidad con la tónica? Consigne por escrito su respuesta.

---



---



---



---

### Andante de la Sinfonía para Violín, Viola y Orquesta, K. 364 (W. A. Mozart)

- \* Analice la partitura<sup>3</sup> como el despliegue de una estructura de frase tonal en do menor. Observe el uso del SOL como nota pivote para incrementar la tensión abriendo el intervalo armónico desde el DO del compás 1 hasta el MIb del compás 5. Además, observe las apoyaturas que se producen entre las primeras notas de los compases 1 y 2, y los compases 3 y 4 como un movimiento que compensa la fuerza ascendente.
- \* Ahora analice la apoyatura entre las primeras notas de los compases 5 y 6, la primer y última nota del compás 7 y el SI del compás 8. Toque desde el comienzo acompañándose con los acordes en el instrumento y vincule el movimiento descendente a la armonía para determinar el valor tonal de cada grado de la escala en la construcción de la frase.
- \* Continúe con el análisis del consecuente y realice una versión de la frase cantando y acompañándose con el instrumento.



<sup>3</sup> Puede encontrarla en <https://www.dropbox.com/s/rq5igjr9c5akz3s/mozart%20k364%20andante.jpg?dl=0>

## Preludio de la Suite N°1 para Cello (J. S. Bach)

Esta obra presenta en el despliegue de la armonía una textura de melodía compuesta.

- \* Escuche y reconozca en el inicio las diferentes voces que contiene el arpegio de tónica, advirtiendo los embellecimientos melódicos de bordadura. Identifique los pasajes en que se despliegan claramente los acordes.
- \* Cante en sincronía con la música intentando seguir la conducción de cada voz. Determine en el comportamiento de una voz, si esta se mantiene o se mueve hacia una nota más cercana. Atienda a la relación entre las voces extremas.
- \* Toque con el instrumento intentando imitar la textura y escriba una partitura de los primeros compases. Luego, compare su transcripción con la partitura original.
- \* Analice sobre la partitura el movimiento de las notas, indicando los embellecimientos melódicos y agrupando las notas que considere que configuran armonías en la textura de melodía compuesta.



---

## Referencias del capítulo

---

### Discografía:

- Rubén Juárez. Como dos extraños. En *Convencernos* (1980). EMI Odeón. Compositor y Autor: Laurenz, P. y Contursi, J. M. (1940).  
Link para escuchar online:  
<http://youtu.be/qbXybRgQJrE>
- Federica von Stade. Voi che sapete, de la ópera *Las bodas de Fígaro*. En *Haydn, Mozart, Rossini* (1990). Polygram. Compositor: Mozart, W. A. (1786).  
Link para escuchar online:  
<http://youtu.be/voXffMejlGE>
- John Williams. Largo del *Concerto 2, La Cetra* (Op. 9). En *John Williams Plays Vivaldi Concertos* (1991). Sony Classics. Compositor: Vivaldi, A. L. (1727).  
Link para escuchar online:  
<http://youtu.be/xp7I-VtuRwM> (fragmento 4:07-4:39)
- Elly Ameling. *Die Zufriedenheit*, Kv 349. En *Mozart: Complete Edition, Vol. 12: Arias, Lieder, etc.* (2006). Philips. Disco 9. Compositor: Mozart, W. A. (1877).  
Link para escuchar online:  
<http://youtu.be/M9nr5IT0YdQ>

### Videos

- Nathan Chan (2010). *Bach's Cello Suite No. 1 Prelude*. Compositor: Johann Sebastian Bach.  
En <http://youtu.be/qBW1s1Zc3-U>

### Bibliografía

- Bregman, A. S. (1990). *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Caplin, W. E. (1998) *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Forte, A. y Gilbert, S. ([1982] - 1992). *Introducción al Análisis Schenkeriano*. Barcelona: Labor.
- Larson, S. (2012) *Musical Forces: Motion, Metaphor, and Meaning in Music*. Bloomington: Indiana University Press.



## Capítulo 4: El movimiento de las voces y la dirección tonal en la trama sonora. Configuración armónico-contrapuntística.

Isabel Cecilia Martínez y Matías Tanco

### 1. Largo del Divertimento N°7, Kv 205 (Wolfgang Amadeus Mozart)

En la siguiente actividad abordaremos la problemática de la audición armónica, que implica un modo particular de percepción de los tonos musicales. Aún en el caso de que podamos percibir una sonoridad de tríada o acorde, la armonía no siempre se presenta como sonoridades de notas simultáneas aisladas de los demás parámetros musicales, tal como estos se describen en la teoría musical.

Además, la notación de las armonías se realiza mediante el uso de un cifrado musical: existen diversos sistemas para la escritura de los acordes y cada uno de ellos podría implicar un modelo teórico subyacente diferente.

El despliegue temporal de la armonía implica un movimiento de los tonos en la textura musical, donde cada acorde puede ser escuchado, imaginado o analizado de acuerdo al lugar que ocupa en la superficie musical, en relación a los acordes que lo anteceden y continúan en una sucesión o progresión (de acuerdo a cómo la armonía sea entendida) mientras esta comienza, avanza, se detiene, se interrumpe, concluye, cadencia, modula, etc.

A continuación, escucharemos el *Largo* de un Divertimento de Mozart y al realizar una serie de actividades intentaremos conciliar la experiencia de la audición con la escritura del cifrado, el análisis del movimiento armónico y la interpretación de los acordes de acuerdo a la textura contrapuntística y la armonía en una frase período perteneciente al estilo clásico.

1. Escuche la frase musical mientras visualiza el bajo escrito en la partitura.

The image displays a musical score for two instruments: Violino and Fagotto e Basso. The score is written in G major (one sharp) and common time. The Fagotto e Basso staff contains a melodic line with various rhythmic values and articulations, including slurs and accents. The Violino staff is mostly empty, suggesting it is for the student to play or sing along with the bass line.

2. Cante el bajo en simultáneo con la música (la partitura presenta sugerencias para realizar transposiciones de equivalencia de octava que le permitan acomodar la línea a su registro vocal). Realice varias interpretaciones atendiendo al movimiento de los demás instrumentos. ¿Cómo percibe el cambio de los acordes en relación a la línea del bajo? Identifique los momentos en que (i) cada acorde se corresponde a un bajo, (ii) dos o más notas del bajo se producen sin cambio de acorde y (iii) sobre una nota del bajo se articula más de un acorde.
3. Compare el bajo de las frases antecedente (cc. 1-4) y consecuente (cc. 5-8) en términos de resolución tonal. Mientras canta el bajo atienda al incremento de la tensión que se produce según se deba a (i) la tensión del *registro de altura* (la altura de los tonos) y/o a (ii) la calidad tonal de las alturas (el valor de la nota como grado de la escala en relación al centro tonal que percibe).

4. Atienda a la línea del bajo e intente describir su comportamiento en relación a los cambios de acordes. Indique qué ocurre cuando (i) se mueve por grado conjunto, (ii) realiza saltos, (iii) salta para cantar la misma nota en otra octava.
5. Cante la melodía del violín sobre la grabación, atendiendo a que el diseño melódico presenta en su mayoría movimientos de apoyatura (descendente desde una nota más aguda). Transcriba la melodía en la partitura, en correspondencia visual con la sincronía temporal de los eventos.
6. Analice la música interpretándola como el movimiento de diferentes líneas en una textura armónica. Escriba el cifrado armónico con números romanos por debajo de la línea del bajo. Atienda a la posibilidad de acordes en inversión, indicándolos con el/los número/s (ordinal) correspondiente/s.
7. Vuelva a escuchar la frase atendiendo a los acordes en el final del antecedente y el consecuente (compases 4 y 8). Explique para cada caso cómo es el movimiento contrapuntístico de los tres acordes que se presentan en relación a los bajos, indicando si se produce (i) una bordadura armónica, (ii) un acorde de paso o (iii) una apoyatura armónica.



## 2. Dona nobis pacem (Anónimo)

La presentación de una misma melodía en diferentes estratos texturales que se superponen desplazados temporalmente, da origen a una textura polifónica. Mediante esta técnica compositiva se genera un Canon, forma musical que resulta del procedimiento contrapuntístico que consiste en la imitación estricta entre las voces o líneas (Copland 1939).

Si bien las formas contrapuntísticas correspondientes a la música del período denominado de la práctica común (que comprende la producción de música académica de los siglos XVIII a XX) han sido consideradas por la pedagogía musical moderna haciendo énfasis en la armonía (verticalidad), éstas son concebidas desde el tratamiento del despliegue melódico de las voces (horizontalidad). Algunos puntos en común que se establecen entre la armonía y el contrapunto, se refieren al tratamiento de las consonancias y disonancias a lo largo de la forma musical. Mientras que la armonía se ocupa de las tríadas como verticalidades, el contrapunto a dos voces puede presentar sonoridades consonantes que no refieren necesariamente a una estructura acórdica.

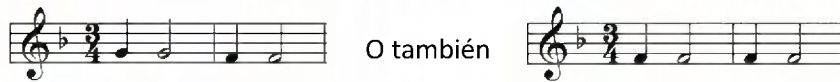
En esta actividad se propone realizar una experiencia de canto a voces a partir de la lectura de un Canon que, por momentos, presenta hasta tres estratos melódicos en simultaneidad.

Dona Nobis Pacem es un canon tradicional anónimo; sin embargo varias fuentes atribuyen su autoría a W. A. Mozart. El texto (en latín) es la frase final del Agnus Dei (Cordero de Dios), correspondiente a un número de la misa católica romana, que en nuestro país se traduce como ‘danos la paz’.

The image shows a musical score for a three-voice canon of 'Dona nobis pacem'. It consists of three staves, each with a circled number (1, 2, 3) indicating the start of a voice. The lyrics are: 'Do - na no - bis pa - cem pa - cem. Do - na no - bis pa - cem.' The first staff (voice 1) starts at the beginning. The second staff (voice 2) starts at the second measure. The third staff (voice 3) starts at the fourth measure. The score is in 3/4 time and G major.

1. Cante la melodía con el texto tomando en cuenta los arcos de fraseo y determine un grado de resolución tonal (más o menos conclusivo) para cada unidad formal.
2. Reúnase con dos compañeros para cantar el canon a tres voces. Los números circulados indican las nuevas entradas de las voces, siempre comenzando desde el compás 1. Cada voz debe realizar la melodía completa encadenando el final con el comienzo (esto es, volviendo al compás 1) como un canon “infinito”. Las superposiciones temporales de las tres voces coinciden con la simultaneidad entre los tres pentagramas de la partitura.
3. Durante el canto simultáneo de las 3 voces, sienta las consonancias entre las voces como sonoridades armónicas. Describa los cambios en dichas sonoridades pensándolas como sucesiones de acordes. Indique si estos cambios se dan a intervalos temporales regulares y responda ¿cómo es el ritmo armónico en las dos situaciones cadenciales que presenta cada frase durante el canto simultáneo?

4. Cifre la armonía indicando los grados con números romanos, según entienda que en el movimiento armónico las sonoridades consonantes pueden ser atribuidas a la presencia de un acorde de la tonalidad. ¿Estos acordes se presentan con todas las notas de la tríada o tétrada?
5. Analice la textura; identifique los puntos en que los estratos texturales se organizan o bien como una melodía acompañada por voces mantenidas o bien como lugares en donde las tres voces se mueven. Identifique en cada compás los embellecimientos armónicos que se producen en los lugares de mayor densidad cronométrica y determine a qué tipo de elaboración corresponden: acorde apoyatura o acorde de paso.
6. Realice una ejecución grupal de la reducción armónica (las notas simultáneas de las armonías, a modo de coral sin los embellecimientos); si se presentaran dos o más notas de la armonía elija la que completa el acorde atendiendo a las demás líneas. Perciba el movimiento resultante de los enlaces de los acordes.  
Vuelva a realizar una ejecución del original, atendiendo a las elaboraciones melódicas como movimientos hacia las notas de cada armonía.
7. Realice modificaciones de las líneas melódicas para:
  - (i) completar aquellas armonías que presentan unísonos o tríadas incompletas (Ej: acorde final de la frase).
  - (ii) realizar diferentes armonizaciones de la melodía. Por ejemplo, para los compases 13 y 14:



¿Qué nuevas funciones se configuran?

Atienda a las diferencias en la sonoridad resultante del original y las modificaciones realizadas.



### 3. Andante de la Sonata K377 en Fa Mayor (Wolfgang. A. Mozart)

*Este movimiento de sonata de estilo clásico para violín y piano presenta una forma de Tema con Variaciones. Durante la obra, algunos aspectos estructurales del Tema se mantienen mientras otros se modifican o presentan embellecimientos en la melodía.*

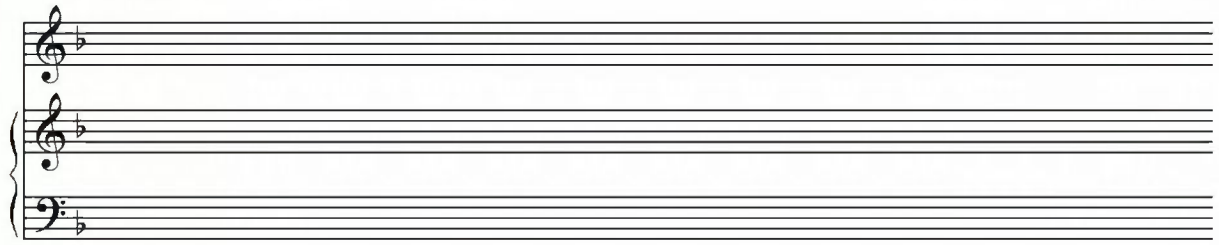
*El uso de la armonía en el Tema da lugar a la configuración de diferentes progresiones de I-II-V en modo menor, en las cuales el II puede ser (i) diatónico (acorde disminuido), (ii) descendido (acorde mayor o 'napolitano') o (iii) efectivo (mayor con séptima de dominante).*

Realice una audición completa de la obra para familiarizarse con su estilo.

1. Escuche la obra y segmente la macroforma, identificando el Tema y cada una de sus variaciones. Elabore un gráfico que contenga anotaciones acerca de los aspectos generales del Tema y los cambios presentados en cada variación. Analice la estructura formal del Tema y compárela con la organización de cada una de las variaciones.
2. Observe los primeros compases de la melodía. Atienda a las notas de la armonía en relación a los embellecimientos. ¿Cómo se denomina éste tipo de ornamentación? .....
3. A continuación realice un análisis de la armonía del Tema como resultado de la interacción de las líneas melódicas que presenta la textura. Comience a partir de la entrada del violín.
  - (3.i) Cante y transcriba la línea del violín en el pentagrama superior. Identifique aquellas notas que representan alteraciones a la organización diatónica de la escala y escriba esas alteraciones.
  - (3.ii) Cante y transcriba dos líneas del piano en pentagramas independientes. En la partitura se proporciona el comienzo del bajo y la línea más aguda.

Violín

Piano



## 4. My valentine (Paul McCartney)

*La armonía de una pieza de música puede ser la resultante de configuraciones tonales diferentes dependiendo del estilo y el género. En algunos casos, los grados funcionales se corresponden con acordes mayores y menores que no se construyen necesariamente en base a las notas de la escala diatónica. Los intercambios modales en la armonía pueden abarcar secciones completas dentro de la forma de la obra o bien presentarse en acordes aislados que no pertenecen a dichos contextos, en función del desarrollo expresivo de la melodía en vinculación con la letra.*

*La siguiente canción es una balada en estilo de jazz compuesta e interpretada por Paul McCartney. La misma presenta progresiones armónicas que se sustentan en un uso funcional en los enlaces de los acordes, sin embargo estos grados (I, II, IV, V) suelen presentarse en el transcurso de la forma en diferentes estructuras (mayor, menor, séptima de dominante).*

1. Escuche la canción y analice su organización formal, atendiendo a los cambios en la organización armónica. Cante con la grabación y ubíquese en la tónica. Atienda a los posibles cambios de modo (tonomodalidad) durante la canción. A continuación realice el gráfico formal incluyendo comentarios e información obtenida a partir del análisis. Coloque un nombre a cada unidad formal utilizando categorías del estilo (introducción, estrofa, estribillo, solo instrumental, coda, etc). Agregue un número a continuación de la denominación elegida para aquellos segmentos iguales (estrofa 1, estrofa 2, etc.).

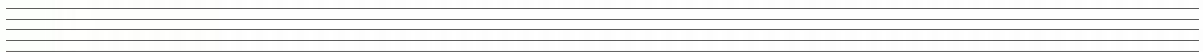
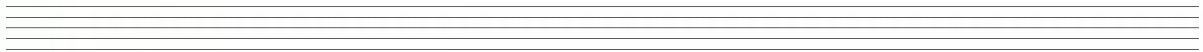
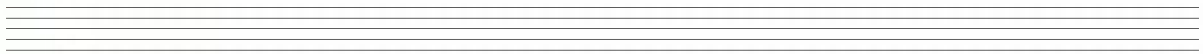
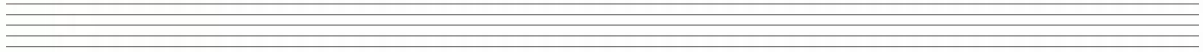
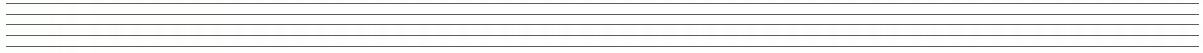
2. Vuelva a escuchar y cante en simultáneo la melodía de la canción con la letra, y mientras lo hace experimente la sensación de cantar dentro del modo mayor y dentro del modo menor, vinculando la ejecución con el análisis de la configuración tonal/modal consignado en (1).
3. Con su instrumento, ubique la tónica y vuelva a escuchar la canción realizando melodías sobre la grabación, improvisando o imitando la melodía de la voz o de la guitarra. Advierta en la organización tonal/modal de cada segmento de la forma la presencia de cromatismos. Repita la grabación realizando nuevas improvisaciones hasta determinar cuáles de las notas que toca se corresponden mejor, a su criterio, a cada momento de la canción.
4. Cante o toque los bajos de la canción y escribalos.
5. Estos son los acordes que se presentan (no necesariamente en este orden) a lo largo de toda la canción:

Am – Fm – Dm – G – Eb – D7 – Cmaj7 – F – Cm

En base a los bajos escritos, toque los acordes con el instrumento junto con la grabación mientras canta la melodía, imitando el ritmo y la articulación en el estilo jazeado. Tenga en cuenta que la armonía presenta casi todos los acordes en estado fundamental (excepto dos acordes que están en inversión).

Identifique los acordes y escriba el cifrado para cada bajo, consignando las inversiones. Al hacerlo, considere la información de las líneas de la textura, es decir, los movimientos melódicos a cargo de los instrumentos que realizan las diferentes voces de la armonía.

- Utilice los pentagramas para realizar la transcripción de la melodía. Coloque el cifrado americano por encima de cada pentagrama.



- Una de las partes de la canción presenta una línea cromática descendente como una trama estructural sobre la cual se construye el movimiento melódico de la voz. Circule sobre la transcripción las notas y responda: ¿a qué segmento formal corresponde?

\_\_\_\_\_

- Por el contrario, otra de las partes presenta una tendencia al ascenso melódico. Circule las notas del ascenso sobre la partitura y responda ¿de qué parte se trata?

\_\_\_\_\_

- Vuelva a cantar la melodía sobre la grabación acompañándose con los acordes e intente establecer relaciones entre estos dos tipos de organización melódica y las progresiones de los acordes. Atienda especialmente a los comienzos y finales. Escriba sus observaciones de acuerdo al rol de resolución tonal que cumplen en la organización de la forma.

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_



- 
- 
10. Escriba la armonía de las dos secciones, ahora utilizando el cifrado funcional. Observe la secuencia escrita, explique la función de los acordes cromáticos dentro de la progresión y caracterice el uso de la armonía en vinculación con la forma.

---

---

---

---

---

---



## Otras actividades sugeridas

En las siguientes actividades se le propone configurar el componente armónico de obras musicales y canciones a partir del análisis del movimiento melódico, el contrapunto y la superposición de diferentes líneas o voces.

Algunas actividades sugieren que las armonías pueden obtenerse a partir de un análisis del texto musical que permite obtener el detalle de las relaciones armónicas de las diferentes voces. En otros casos, la armonía se aborda desde la experiencia de la ejecución de una línea o voz melódica, para percibir el movimiento en relación a la sonoridad que resulta en la superposición de todas las voces.

### La Pastorelle (François Couperin)

- \* Lea cantando la melodía de la partitura<sup>1</sup>. Identifique los acordes y analice los movimientos contrapuntísticos de la melodía en relación a las notas de cada armonía. Categorice las elaboraciones melódicas sobre la partitura. Realice un análisis armónico a partir de la superposición de la melodía y la voz inferior.
- \* Escriba el cifrado por debajo de la línea inferior.



### Adagio de la Sonata 46 en La b M. (Joseph Haydn)

- \* Observe la partitura<sup>2</sup> del segundo movimiento de este divertimento (Adagio). Los primeros 8 compases presentan una frase musical y su reiteración, incorporando una contramelodía.
- \* Analice el movimiento de las voces en la textura; para esto atienda a la existencia de líneas melódicas que pueda percibir como un estrato dentro de la textura armónica: a partir del arpeggio inicial del acorde de tónica intente seguir una voz desde cada nota que lo integra. Advierta que en la escritura la continuidad de las voces puede estar mediada por otras notas que pertenecen a otros estratos o líneas de la textura: priorice el movimiento de cada voz de acuerdo al paso más cercano, como si fuera una conducción de voces en un coral.
- \* Utilice el instrumento (preferentemente un piano o teclado) para tocar la partitura, manteniendo las notas hasta el momento en que cada voz es conducida hacia otro grado de la escala. Si fuera necesario, realice la ejecución con sus compañeros, de acuerdo al número de líneas identificadas.
- \* Escuche la grabación para facilitar la identificación de las voces. Realice un cifrado funcional consignando las inversiones a partir del análisis del bajo.

### Cuarteto de Cuerdas Op. 76 N°3, II' (Joseph Haydn)

En este cuarteto de cuerdas el despliegue armónico presenta una conducción de voces en una textura de tipo coral. Reúnase en un grupo con sus compañeros para realizar una ejecución instrumental de la partitura<sup>3</sup>, atendiendo al instrumento de cada integrante, tomando en cuenta su registro.

<sup>1</sup> Puede encontrarla en <https://www.dropbox.com/s/eng4cw8yjb99w7z/couperin.pdf?dl=0>

<sup>2</sup> Puede encontrarla en [http://imslp.org/imglnks/usimg/a/a9/IMSLP00162-Haydn\\_-\\_Piano\\_Sonata\\_No\\_46\\_in\\_Ab.pdf](http://imslp.org/imglnks/usimg/a/a9/IMSLP00162-Haydn_-_Piano_Sonata_No_46_in_Ab.pdf)

<sup>3</sup> Puede encontrarla en <https://www.dropbox.com/s/q90idbozc4ekofc/haydn%20cuarteto%20op%2076.pdf?dl=0>

- \* Lean tocando simultáneamente las cuatro líneas y analicen la forma de acuerdo a la llegada de cada frase en la marcha armónica. Dibujen arcos sobre la partitura, indicando también el grado armónico al que se arriba en cada momento. Realicen la ejecución de las unidades de fraseo, manteniendo la armonía al llegar al final de cada frase, como si la partitura presentara un calderón.
- \* Identifiquen el/los uso/s del II grado armónico en cada momento de la obra, atendiendo al centro tonal sobre el que funciona como una subdominante de II grado.
- \* Analicen y escriban el cifrado funcional en la partitura, por debajo de la línea inferior; atiendan especialmente a las inversiones de los acordes teniendo en cuenta la línea que funciona como bajo.

### Rondando tu Esquina (Charlo y Enrique Cadícamo)

- \* Escuche el tango y analice la organización formal. Realice un gráfico nombrando cada parte e indique la tonomodalidad para cada una.
- \* Observe la partitura<sup>4</sup>. Identifique los acordes. Preste especial atención a los descensos que presenta por momentos la línea del bajo y asigne un acorde a cada uno. Toque la armonía para acompañarse mientras canta. Escriba el cifrado en la partitura debajo del pentagrama inferior.
- \* Realice un cuadro con los grados funcionales presentes en cada unidad formal y el modo de los acordes (estructuras mayores, menores, séptima de dominante) similar al realizado con la canción 'My Valentine'.
- \* Realice una transcripción de la melodía con el cifrado y analice los cambios de las organizaciones de alturas en relación a las funciones armónicas.

<sup>4</sup> Puede encontrarla en <https://www.dropbox.com/s/6c4oqhb5t5ol1bw/charlo.pdf?dl=0>

---

## Referencias del capítulo

---

### Discografía:

- Academy of St. Martin-in-the-Fields Chamber Ensemble. *Divertimento in D, K.205 - Largo - Allegro*. En *Mozart: Complete Edition, Vol. 4: Divertimenti for strings and wind* (1990). Philips. Disco 4. Compositor: Mozart, W. A. (1773).  
Link para escuchar online:  
<http://youtu.be/OHmbk7dMEGU>
- Joseph Szigeti y Mieczyslaw Horszowski. *Sonata for violin & piano No. 25 in F major, K. 377 (K. 374e): Tema con variazioni*. En *Mozart: The Violin and Piano Sonatas, Vanguard Classics* (1992). Disco 2. Compositor: Mozart, W. A. (1781)  
Link para escuchar online:  
[http://youtu.be/ofW0xSF\\_1Dk](http://youtu.be/ofW0xSF_1Dk)
- McCartney, P. (2012). *My Valentine*. En *Kisses on the Bottom* (2012). Hear Music.  
Link para escuchar online:  
<http://youtu.be/f4dzzv81X9w>
- Charlo. *Rondando tu esquina*. En *Rondando tu esquina* (1952) disco simple. Columbia PM1401 MAI-924. Compositor y Autor: Charlo y Cadícamo, E. (1945).  
Link para escuchar online:  
<http://youtu.be/HoOAxWbYmQM>

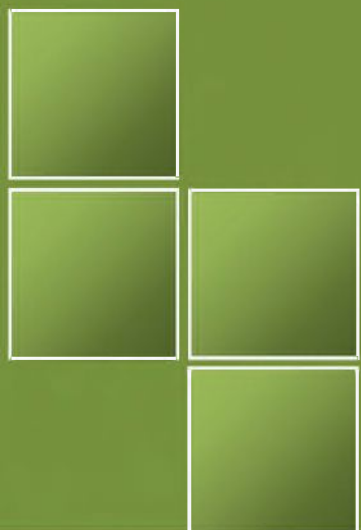
### Referencias Audiovisuales:

- *Paul Barnes performs Haydn Piano Sonata in A-flat, Hob: XVI: 46 Adagio*. (2009). Compositor: Joseph Haydn.  
Link para escuchar online:  
<http://youtu.be/JInsQaDFjXk>

### Bibliografía:

- Copland, A. (1939). *What to Listen for in Music* [Como escuchar la música (J. Bal y Gay, trad.) México: Fondo de Cultura Económica, 1994] New York: McGraw-Hill.

## Segunda Parte



## Capítulo 5: El despliegue temporal de la trama sonora. Configuración formal y textural.

Mónica Valles y Joaquín Pérez

### 1. Mano a Mano (Carlos Gardel, José Razzano y Celedonio Flores)

*En el tango, como en gran parte de la música popular, las lógicas productivas de escritura de la letra, la composición melódica o armónica y el arreglo se desarrollan por lo general en diferentes momentos y con los aportes de músicos con diversidad de formación musical. Se ha dicho por ejemplo que si bien es posible que la composición melódica en los tangos de Gardel sea propia, es muy probable que el grado de elaboración armónica de su música haya sido un aporte de su productor Ricardo Castellanos (Virgilio Expósito, en Fisherman 2004). La composición comienza en la performance y transita posteriormente por el arreglo y la escritura. Es finalmente en la materialidad de la performance donde terminará de delinearse la música como forma.*

*En la siguiente actividad se propone analizar en diferentes escuchas los aspectos formales de un tango en relación al texto y al marco tonal de la obra. La relación entre la construcción poética del texto y la armonía produce dos lógicas, que convergen en el devenir de la forma musical. Una determinada versión puede subvertir o transformar estas lógicas constructivas y terminar definiendo una tercera lógica en la que no solo la forma sino la melodía y la armonía son variadas en la improvisación. En esta actividad trabajaremos con dos versiones de Mano a Mano, la primera es el original de Carlos Gardel, la segunda es una versión de Adriana Varela grabada para el programa Encuentro en el Estudio.*

1. Escuche la primera versión de *Mano a Mano* y cante con la ayuda del texto poético<sup>1</sup> sobre la música las veces que sea necesario hasta que logre aprender el tema. Cante también la melodía de los interludios a cargo de la guitarra y señale marcando en el texto dónde aparecen.
2. Analice la macroforma de la obra valiéndose del texto y de lo que recuerda de la melodía mientras la vuelve a cantar sin la música. ¿Cuántas secciones grandes tiene la canción? Explícite la función formal que cumplen las unidades analizadas empleando en la descripción denominaciones de uso frecuente en el análisis del género canción: introducción, estrofa, interludio, estribillo, pregón-solo instrumental, coda, etc. Establezca criterios para comparar las secciones por similitud y/o diferencia. Responda:

Cantidad de secciones de la canción: \_\_\_\_\_

Funciones formales: \_\_\_\_\_

Denominación con letras: \_\_\_\_\_

3. Piense ahora en la microforma. ¿Cómo se organizan en las estrofas las frases correspondientes a cada verso? Vea los arcos sobre las dos líneas de verso. ¿Cómo se segmentan a su vez estas unidades? ¿Cómo se agrupan? Marque sobre el texto arcos que den cuenta de las segmentaciones y agrupamientos de las frases correspondientes a cada línea de verso.

*Rechiflado en mi tristeza, hoy te evoco y veo que has sido*

*en mi pobre vida paria sólo una buena mujer*

<sup>1</sup> Puede encontrarlo en <http://www.todotango.com/musica/tema/28/Mano-a-mano/>

4. Dedique un momento a cantar la melodía de la introducción, segmentándola internamente. ¿Qué recurso compositivo se utiliza para el desarrollo del motivo inicial? Continúe y complete la siguiente transcripción de la melodía.

5. Escuche nuevamente la *introducción*, pero esta vez focalice su atención en la textura acórdica y en el ritmo armónico. Marque con un gesto aquellos momentos donde cree que articulan los acordes. Anote dichas localizaciones en la partitura de la *introducción*.
6. Continúe este análisis armónico con el resto de la canción. Para consignar las respuestas utilice la siguiente transcripción incompleta de las *estrofas* (en esta actividad no se transcribe la melodía).

Em                      B                      Em

Re - chi - fla - doen mi tris - te - za

Tu pre - sen - cia de ba -

ca - na

Se dioel jue - go de re - man - ye

Hoy sos to - dau - na ba -

ca - na

7. Tome un instrumento armónico y antes de comenzar a tocar cante -a partir de lo que recuerda- la altura que cree es la tónica. Cante la 3ra de la escala y ubíquese en el modo. Empiece por la introducción. Toque los primeros acordes de la marcha armónica y continúe. Trate de cantar la melodía tocando los acordes principales que la acompañan. Anote los acordes que ha tocado. ¿Qué progresión característica de las introducciones encuentra en esta música? Continúe tocando la armonía de la primera estrofa y escríbala (*realice esta actividad sobre la partitura*).
8. Escuche nuevamente la música cantando en simultáneo las fundamentales de los acordes. Si quiere ayúdese con un instrumento. Preste ahora especial atención a la armonía final de la primera estrofa y a la del comienzo de la segunda. ¿Qué relación se da entre las dos alturas fundamentales? ¿Qué importancia tiene esto en la construcción formal? Responda.

---



---



---



---

9. Reflexione sobre lo escuchado hasta el momento. Establezca el vínculo entre forma y armonía, describiendo la organización formal en relación al marco tonal a partir del cual se organiza la obra. Cante, realice anotaciones, y si quiere tome nuevamente el instrumento armónico para corroborar lo que necesite.

---



---



---



---

10. En base a lo realizado en 8 elabore un gráfico breve donde dé cuenta de: (i) secciones de la obra, (ii) criterios de semejanza y diferencia entre las partes, (iii) función formal, (iv) marco tonal sobre el que se organizan. Si quiere, como alternativa realice estas anotaciones sobre el texto poético.

### Actividades complementarias

11. Cante lo que recuerde de la melodía de *Mano a mano*, incluyendo las partes instrumentales y complete la transcripción de la actividad 6. Analice las alturas de la misma y cifre estableciendo



relaciones entre los estratos melódico y armónico. Cante y toque con un instrumento, corrija su transcripción hasta quedar conforme.

12. Escuche nuevamente la versión 1 atendiendo a los comienzos de las estrofas en los minutos 0'23"; 1'21" y 2'18". Cántelos con y sin la música. ¿En qué nota comienza cada una de las estrofas? Compare la superficie melódica de los comienzos de los fragmentos, analizando las variaciones que presentan. ¿Qué aspecto de la configuración tonal modifican?

---



---



---

13. Escuche y observe el registro en video de la segunda versión de *Mano a mano*. Focalice en la textura y en la temporalidad de la interpretación en relación a las modificaciones en el *timing expresivo* y en el tempo. Explique de manera escrita el modo en el que la interpretación modifica la forma original de la performance. Trate de aplicar las categorías progresivo-recesivo a las diferentes partes de la obra.

---



---



---



---



---

14. Escuche nuevamente, atendiendo esta vez a los estratos texturales y la armonía. Haga una descripción breve de los estratos en términos del rol que tienen en la trama textural y de su posición relativa en la jerarquía textural.

---



---



---



---

15. Con la ayuda del instrumento analice las diferencias que encuentra en relación a la armonía entre esta versión y la anterior, sobre todo en la introducción y en la primera estrofa. ¿Cómo se reemplaza la armonía original en la versión en vivo? ¿Qué nuevas pistas ofrece para reconstruir la armonía? Cifre debajo de la armonía de la versión anterior, la armonía que corresponde a esta versión.

16. Solo o en grupos de 2 o 3 personas, arregle y toque una nueva versión del tango *Mano a Mano*, realizando transformaciones para modificar la forma. Conserve aquellos aspectos que considere necesarios para mantener la identidad de la canción. Para realizar esta tarea puede modificar la estructura métrica, el tempo o el nivel de *rubato*, rearmonizar la canción, fragmentar sus unidades o cambiar la lógica tonal. Puede además combinar particularidades de las dos versiones.



## 2. Canción de Solveig (Edvard Grieg)

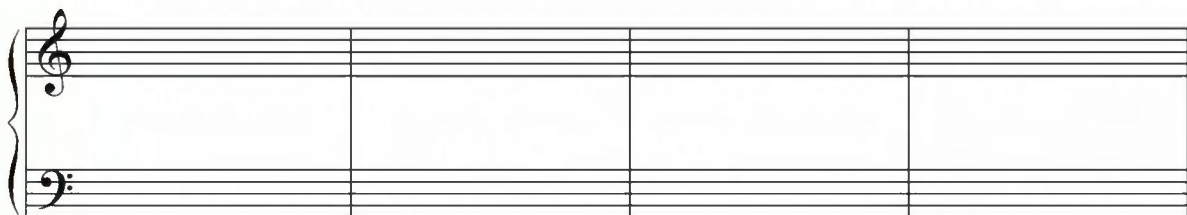
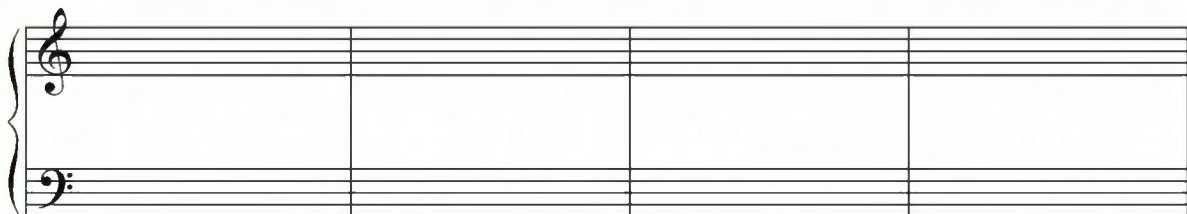
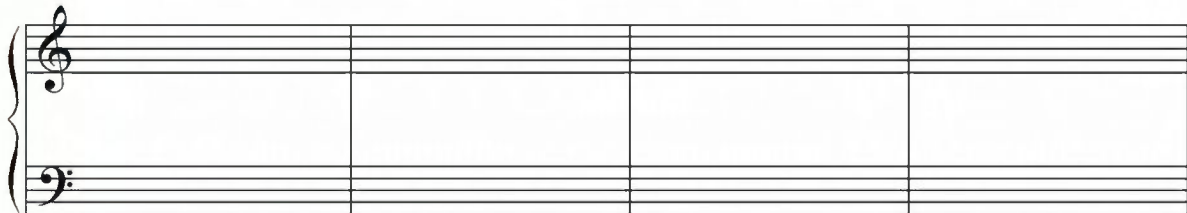
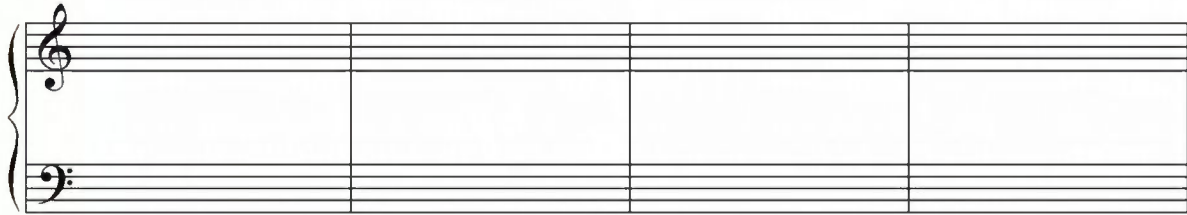
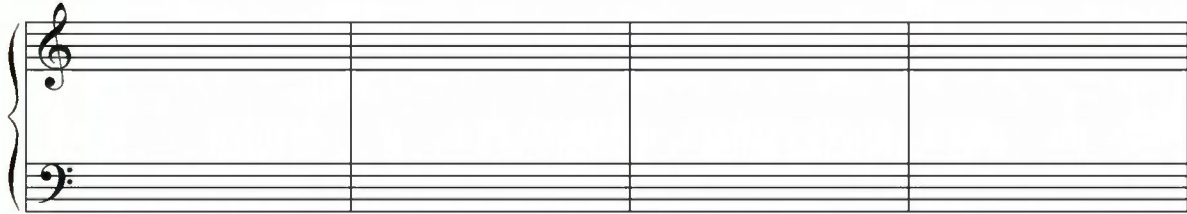
*La Canción de Solveig forma parte de la música incidental de la obra Peer Gynt, una de las obras más importantes de Grieg. Esta canción cierra el drama con el canto de Peer hacia su amada Solveig. La obra integra el repertorio de la música perteneciente a la tradición nacionalista de la música académica europea –movimiento estético que tuvo lugar en Europa en el período pos-romántico-. En esta actividad se pretende desarrollar el análisis de la forma musical en los niveles micro y macro. Con respecto a los rasgos de la microforma que están vinculados al estilo heredero de la canción popular noruega, se pretende abordar el uso de una leve asimetría, que genera un balance entre unidades de diferente duración. En el nivel de la macroforma, la atención será puesta en la organización tonal de la obra y en los contrastes temáticos, acentuados por los cambios de tempo y métrica. Se observará además la combinación de un lenguaje armónico modal como rasgo de lo popular con una tonalidad heredera de la tradición musical académica. En esta actividad se trabajará sobre el video de la versión de Marita Solberg, puede encontrar las referencias al final del capítulo.*

1. Escuche la obra, observando con atención el video. Mueva sus manos tratando de realizar marcaciones similares a las que hace el director de orquesta. Preste además especial atención a la línea melódica; cante cuando pueda, por ejemplo en las repeticiones. Aproveche el primer segmento luego de la introducción para pensar en la métrica, a la vez que siente el *rubato* que realizan los músicos al finalizar cada frase y/o sección. Intente asignar mentalmente algunas de las categorías utilizadas para analizar la forma canción tales como: *introducción-tema-interludio* y *coda*. Realice un gráfico de la macro-forma luego de finalizada la audición, a partir del recuerdo que tiene de la música escuchada, incluyendo arcos para los constituyentes formales y letras para designar grandes secciones según criterios de identidad o diferencia.



2. Realice una segunda escucha de manera similar y atendiendo a lo indicado en 1, pero esta vez permítase interrupciones para corregir y realizar anotaciones que le permitan elaborar posteriormente un gráfico más completo de la macro-forma. Cante, atienda al carácter y al color tonal de cada parte, especialmente a los cambios de modo. Organice -con algún tipo de criterio- el análisis de las diferencias de modo (mayor-menor). ¿Cómo influyen todos estos aspectos en la configuración de la macro-forma? Luego de escuchar tómese unos minutos para revisar sus anotaciones mientras recuerda y canta las diferentes partes. Tome nota de la tonomodalidad. Incluya la nueva información ajustando el gráfico realizado en 1.
3. En las próximas escuchas concéntrese en la microforma. Escuche con atención el fragmento que va desde 0'38'' a 1'23''. Este fragmento tiene dos unidades grandes que podrían ser pensadas como antecedente-consecuente. ¿En qué nota termina cada una de ellas? Preste especial atención a la última altura de cada frase. Observe el modo en el que la cantante articula las unidades formales internas a cada semifrase, el modo en el que dice el texto y el lugar donde respira. Trate de cantar junto con ella, con alguna sílaba u onomatopeya.

4. Cante sin la grabación, autodirigiéndose. Piense en cómo segmentaría internamente cada unidad formal. Observe la duración de cada una y piense en segmentaciones internas, semifrases, motivos. Escuche nuevamente si necesita y transcriba la melodía en el pentagrama con clave de sol.



5. Escuche una vez más el segmento 0'38''-1'23'' pero ahora preste atención a la textura. ¿Qué estratos constituyen el acompañamiento de la línea melódica? ¿Son iguales en la repetición? ¿Cómo cambia la instrumentación? Escuche nuevamente sin cantar pero ahora atendiendo a la línea del bajo y al color armónico<sup>2</sup>. Hágase de nuevo las mismas preguntas. Escuche nuevamente e intente cantar el bajo. ¿Qué armonías le sugieren los comienzos y finales de cada frase? Cante la nota al finalizar la segunda frase.

<sup>2</sup> NOTA: La metáfora de la armonía como color proviene del tipo de percepción de la armonía como un conjunto o serie de alturas que, lejos de identificarse individualmente, se asocian y se perciben como una gestalt, como un todo. Para más información sobre el tema y bibliografía vinculada puede remitirse a *El concepto de color en la música* (Tanco, 2013). En sus palabras: "La percepción armónica de un acorde como *qualia* es la de una sonoridad emergente como resultado de la mezcla de dichos tonos en una gestalt armónica o tono virtual." (Tanco, op.cit.p319)

- Escuche y cante la línea más grave (bajo). Transcriba posteriormente el bajo en el pentagrama inferior con clave de fa que no utilizó en la actividad 4. Cifre la armonía que cree es la correspondiente. Luego toque en un instrumento armónico y decida si lo que escuchó es o no similar a lo que escucha en su ejecución.

### Actividades complementarias

- Continúe escuchando las frases siguientes, cante los finales de frase, melodía y/o bajo y determine en qué función armónica comienza y finaliza cada una de las frases. ¿Qué cambio armónico importante sucede en el instante 2'03''?
- Luego de la escucha, modifique nuevamente su gráfico. Reflexione y dé cuenta sobre el mismo gráfico y/o en una explicación escrita de: (i) función que cumplen las unidades analizadas en la obra; (ii) jerarquías entre unidades; (iii) marco tonal sobre el que se organiza la obra.

---

---

---

---

- Escuche y transcriba (melodía-bajo-cifrado) el fragmento que va desde 01'23'' a 02'45''.
- Describa la totalidad de la textura en un gráfico y/o en una explicación escrita, teniendo en cuenta: (i) estratos y relación entre los estratos a lo largo de la obra; (ii) caracterización de los mismos.

---

---

---

---



### 3. Sehnsucht<sup>3</sup> (Nostalgia) Lieds N°1 y N°2 WoO 134 (Ludwig van Beethoven)

*La poesía de Johann Wolfgang von Goethe puede considerarse en gran medida como fundadora del movimiento romántico alemán de los siglos XVIII y XIX. Es por esta razón que muchos de los textos de sus poemas fueron musicalizados por los compositores más importantes de ese movimiento. "Nur wer die Sehnsucht kennt" forma parte de la novela "Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister" y es un poema que ha sido musicalizado por Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, y Piotr Tchaikovsky. Sobre este brevísimo poema, Beethoven compone cuatro lieds, donde musicaliza el mismo texto de cuatro maneras diferentes. ¿Cómo un mismo texto da lugar a diferentes modos de construir la forma tonalmente? Esta actividad está orientada a comparar el modo en el que se analiza la forma musical desde la partitura-texto y el modo en el que se realiza esta misma actividad durante la audición. Se propone de esta manera trabajar el Lied N°1 desde la partitura para luego abordar el Lied N° 2 con un análisis desde la escucha.*

1. Observe detenidamente la partitura<sup>4</sup> del *Lied N° 1*. Segmente visualmente las unidades formales: para hacerlo, analice los lugares de comienzo y finalización de las mismas sin hacer marcas. Observe la armadura de clave y considere la tonalidad.
2. Atienda a la textura y caracterice los estratos que la conforman. ¿Cuán estable es el comportamiento textural? ¿Identifica cambios? ¿En qué lugares? Escriba su respuesta.

---



---



---



---

3. Cante la melodía atendiendo a la tensión tonal, deteniéndose para respirar en aquellos puntos donde cree que se articula la forma. Trate de mantener el pulso. Acompañese con un gesto como si usted mismo estuviera dirigiendo una posible ejecución.
4. Vuelva a considerar las articulaciones formales. Cante nuevamente marcando esta vez arcos sobre la partitura. ¿Mantuvo ahora su segmentación anterior?
5. Analice ahora unidades formales de mayor extensión. Identifique los finales de cada una de estas unidades e identifique en cada uno la tensión y el reposo; ¿en qué notas termina cada unidad?; ¿cómo se conecta la segunda unidad formal con la última?
6. Consigne un párrafo de síntesis que dé cuenta de su comprensión de la forma de esta obra ¿Puede pensarse esta pieza musical en términos de secciones, o de frases? ¿Cómo se establece el contraste entre las frases? ¿Puede considerarse a la frase contrastante como un nuevo tema?

---



---




---

<sup>3</sup> NOTA: Sehnsucht es una palabra referida a un sentimiento típico del romanticismo alemán, sin traducción exacta al castellano. Algunas de las traducciones son: anhelo o nostalgia.

<sup>4</sup> Puede encontrarla en: [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP48094-PMLP101868-Beethoven\\_Lieder\\_Peters\\_9535\\_Sehnsucht\\_Viermal\\_komponiert.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b5/IMSLP48094-PMLP101868-Beethoven_Lieder_Peters_9535_Sehnsucht_Viermal_komponiert.pdf)

- 
- 
7. Cante el bajo, escuche y observe los comienzos y finales de cada unidad formal. Observe las cadencias. Cifre la armonía correspondiente sobre la partitura y vincule el análisis de la organización formal con el contenido armónico-tonal de la pieza. Consigne un párrafo descriptivo que dé cuenta de su respuesta.

- 
- 
- 
8. Escuche ahora el *Lied N°2*, mientras escucha la obra, realice los gestos que haría un director, con el fin de corporeizar las modificaciones de *timing* de esta ejecución. Trate de cantar la melodía en la repetición.
  9. Trate de plasmar en un gráfico de arcos la organización jerárquica de la forma del lied ¿Qué similitudes tiene esta pieza en relación a la organización formal del Lied 1? Considerando que esta pieza utiliza el mismo texto que la pieza anterior, ¿dónde se produce la cadencia? ¿Dónde siente que reposa realmente? Consigne por escrito su respuesta



10. Cante la melodía nuevamente sobre la grabación varias veces, atendiendo a las pausas y a los lugares donde respira la cantante, ¿qué modificaciones de *timing expresivo* hacen los intérpretes en los lugares de articulación de la forma?
11. Cante la melodía sin la grabación. Utilice alguna onomatopeya que considere apropiada para esto; diríjase con el movimiento de su mano.
12. Transcriba la melodía cantando las frases. Observe los lugares de llegada en relación a la tonalidad. Una vez que transcribió, cante y corrija la transcripción a partir de una nueva escucha.
13. Cante el bajo sobre la grabación, prestando atención a las cadencias de cada frase. Trate de cifrar armónicamente esos puntos. Preste especial atención a la segunda frase. ¿En qué nota resuelve la mano izquierda del piano? ¿Cómo organiza la macroforma esta última cadencia?
14. Transcriba la totalidad de la melodía y la línea de bajo, correspondiente a la mano izquierda del piano.
15. Analice el contrapunto de la melodía y el bajo. Cifre utilizando cifrado funcional y americano

## Actividades complementarias

16. Toque la parte del acompañamiento del *Lied N°1*<sup>5</sup>, reduzca la armonía a acordes plaqué. Cifre cada una de las armonías en la partitura.

17. Cante la melodía y acompañe con acordes plaqué o con el acompañamiento escrito. Sienta mientras toca los diferentes puntos de llegada armónicos. ¿Cómo influyen estos en la organización de la forma? ¿Cómo afectan la ejecución? Consigne este análisis por escrito.

---



---



---



---



---

18. Lea la traducción en castellano<sup>6</sup> del texto del texto poético<sup>7</sup>. Haga observaciones sobre posibles vínculos entre el texto y la música. Considere los aspectos vinculados a la estructura del texto, la versificación y el contenido tonal.

---



---



---



---



---

19. Escuche la versión de Walter Olbertz y Adele Stolte. Analice comparativamente esta versión con la que Ud. acaba de tocar en lo referente al timing. ¿Cómo afectan a la experiencia de la forma las modificaciones de timing de esta ejecución? ¿Mediante qué otros recursos interpretativos se comunica la tensión progresiva hacia la cadencia en el compás 7?

---



---



---



---



<sup>5</sup> NOTA: Las actividades complementarias 16 a 19 se realizan todas con el *Lied N°1*.

<sup>6</sup> Puede encontrarlo en [http://classicmusica.blogspot.com.ar/2013\\_09\\_01\\_archive.html](http://classicmusica.blogspot.com.ar/2013_09_01_archive.html)

<sup>7</sup> Puede encontrarlo en [http://en.wikipedia.org/wiki/Nur\\_wer\\_die\\_Sehnsucht\\_kennt](http://en.wikipedia.org/wiki/Nur_wer_die_Sehnsucht_kennt)

#### 4. El Rosario de mi madre (Mario Cavagnaro)

*Entre las diferentes maneras en las que se resuelve formalmente la estructura de la canción latinoamericana, la que adopta este vals peruano constituye una de sus versiones más elaboradas. La repetición de una misma melodía con diferente texto (estrofas) o la aparición recurrente de un estribillo constituyen las reglas estándar de composición en una canción popular. El tema aquí presente no cumple con ninguna de estas dos condiciones. ¿De qué manera se organiza la forma de esta canción? ¿De qué manera se presenta la repetición? ¿Cómo se vinculan estas características con la estructura del texto? ¿Cómo se organiza la forma en relación al componente melódico y tonal? La realización de las actividades que se proponen tiene la finalidad de responder a estos interrogantes.*

1. Escuche la canción completa con el texto poético<sup>8</sup> a la vista. Aunque no conozca la música trate de decir la letra sin emitir sonido mientras suena la música. Piense qué tipo de recurrencias se dan a nivel melódico y/o armónico entre las diferentes secciones instrumentales y vocales. Realice esta audición dos o tres veces.
2. Luego de estas escuchas reflexione acerca de cómo organizaría la macroforma contemplando las secciones de la obra en su totalidad. ¿Cuántas grandes partes escuchó? ¿Puede dividir estas grandes partes en otras respectivamente? ¿Qué tipo de contrastes o recurrencias a nivel armónico o melódico colaboran para que Ud. haga este tipo de seccionamiento? Trate de evocar los comienzos de la melodía de cada estrofa, piense en las alturas y en los diseños melódicos que componen estos comienzos, para de esta manera poder compararlas.
3. Enfoque las siguientes audiciones en el contenido armónico y la marcha del bajo. Cante el bajo sobre la grabación, trate de identificar las funciones en los puntos de llegada y anótelas sobre el texto a medida que canta o luego de la ejecución. Detenga la grabación si es necesario, o si necesita ubicar la altura que está cantando. Tome un instrumento armónico y/o melódico e imite el bajo y/o la armonía que está sonando. Cifre sobre el texto, con cifrado armónico funcional o americano.

#### Actividades complementarias

4. Transcriba la melodía y el bajo.

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

<sup>8</sup> Puede encontrarla en <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1882612>





Ten blank musical staves, each consisting of five horizontal lines, arranged vertically for transcription and analysis.

5. Observe el contrapunto de la melodía y el bajo en la transcripción que realizó en la consigna 6. Analice la armonía y cifre utilizando cifrado funcional y americano.



---

## Referencias del capítulo

---

### Discografía

- Carlos Gardel (1923). Mano a Mano. En *El álbum de oro de Carlos Gardel*, EMI ODEON SAIC ARGENTINA. Compositor: Carlos Gardel y José Razzano.  
Link para escuchar online:  
<http://www.todotango.com/musica/tema/28/Mano-a-mano/>
- Walter Olbertz (piano) y AdeleStolte (soprano) (1997) Lieds 1 y 2. Sehnsucht ('Nostalgia') WoO 134. En *Beethoven Lieder, Vol16. CD 3. Deutsche Grammophon*. Compositor: Ludwig Van Beethoven.  
Link para escuchar online:  
<http://www.prestoclassical.co.uk/r/DG/4537822>
- Julio Jaramillo (1976) El Rosario de mi madre. En *Julio Jaramillo. Lo mejor del ruiseñor de América*, Leader Music (2007). Compositor: Mario Cavagnaro.  
Link para escuchar online:  
<https://www.youtube.com/watch?v=YKe7KIRusuQ>

### Referencias Audiovisuales

- Adriana Varela (2010) Mano a Mano. Video. Programa de TV: Encuentro en el Estudio (Conduce: Lalo Mir). Tv Argentina Canal Encuentro - Octubre 2010. Compositor: Carlos Gardel y José Razzano.  
Link para ver online:  
[http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec\\_id=50195](http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=50195)
- Marita Solberg, Neeme Jarvi y la Filarmónica de Berlin (2006). Video. DVD. Canción de Solveig en Scheherazade – An Oriental Night with the Berliner Philharmoniker, Waldbühne. Junio 2006. Compositor: Edvard Grieg.  
Link para ver online:  
<https://www.youtube.com/watch?v=TFwIWFQppXo>

### Bibliografía

- Fisherman, Diego. (2004) Efecto Beethoven, Editorial Paidós, Bs. As.
- Tanco, M. (2013). El concepto de color en la música. Experiencia corporeizada, analogía y pensamiento metafórico en la cognición musical. En F. Shifres, M. de la P. Jaquier, D. Gonnet, M. I. Burcet y R. Herrera (eds.) Actas de ECCoM. Vol. 1 N°1, "Nuestro Cuerpo en Nuestra Música. 11º ECCoM", 315-321.

### 1. Cabecita, Calesita (Luis A. Spinetta)

Aunque fue grabada en 2005, esta canción de Spinetta contiene muchos de los rasgos estilísticos del rock progresivo de la década del 80'. La búsqueda y experimentación estructura métrica de la canción. En la escucha se deberá prestar especial atención a la sensación de tempo y a la selección de un tactus y sus agrupamientos. Los cambios de métrica se presentan a medida que la canción se despliega en el tiempo; el análisis debe orientarse a comprender la compleja relación que se establece entre forma y estructura métrica.

1. Escuche la música, siguiendo el texto poético de la canción<sup>1</sup> a modo de guía, pero haciendo foco en la parte instrumental. Marque aquellos patrones de pulsación que sienta sobresalientes. Reflexione acerca del tempo de la obra y tome una decisión en cuanto a la marcación del *tactus*.
2. En una segunda escucha, cante la canción y mantenga su atención en la parte vocal de la grabación. Percuta el nivel que sienta como *tactus*. Luego de esta ejecución-escucha, reflexione sobre el tempo de esta música. ¿Considera que puede asignar una misma categoría de tempo (lento-moderado-rápido) y un mismo *tactus* para todas las secciones formales? ¿Qué sensación tiene al percudir el *tactus* sobre la música cuando hace foco en un estrato determinado de la textura? Analice brevemente el modo en el que piensa el tempo y el *tactus* de esta canción. Responda por escrito.

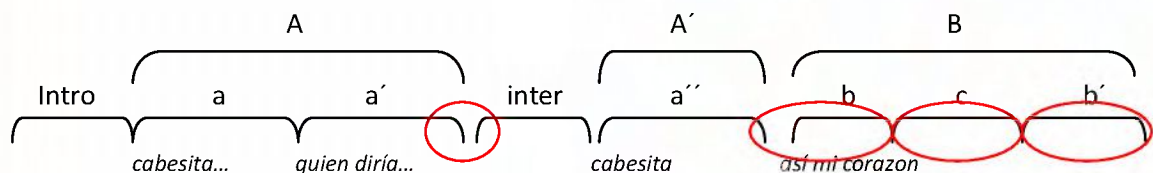
---

---

---

---

3. Considere el gráfico formal que se presenta abajo. Tómelo como referencia para orientar su escucha. Los lugares con círculos rojos indican cambios en el agrupamiento de pulsos. Realice una nueva audición-ejecución para determinar cómo se agrupan métricamente los pulsos en la introducción, en la sección A y en las secciones b, c y b'. Indique sobre la línea de *tactus* en los gráficos correspondientes el tipo de agrupamiento para la sección A, y para las secciones b, c y b'.



<sup>1</sup> Puede encontrarlo en <http://www.rock.com.ar/letras/12/12116.shtml>

Sección A

*Tactus* • • • • • • • • • • • •

Sección b y b'

*Tactus* • • • • • • • • • • • •

Sección c

*Tactus* • • • • • • • • • • • •

4. Consigne las cifras de compás y el tempo para las secciones analizadas.

Cifra de compás (A) \_\_\_\_\_ Tempo: \_\_\_\_\_

Cifra de compás (b) \_\_\_\_\_ Tempo: \_\_\_\_\_

Cifra de compás (c) \_\_\_\_\_ Tempo: \_\_\_\_\_

5. Establezca qué otros tipos de marcaciones y agrupamientos podrían hacerse sobre la sección c. ¿Sobre qué nivel métrico se producen estos agrupamientos? ¿Cómo caracteriza y denomina a este tipo de convivencia entre diferentes tipos de agrupamiento y de sensación de *tactus*? Responda por escrito.

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

---

---

---

### Actividades complementarias

6. Cante hasta aprender la parte de la voz en la parte B que va de 1'41'' a 2'03''. Considere el cambio de métrica a partir de 1'53'' en parte c. Transcriba la rítmica de la voz y escriba la letra debajo. Deje libre una de las líneas de notación rítmica para transcribir la línea del bajo.

|| \_\_\_\_\_

|| \_\_\_\_\_

|| \_\_\_\_\_

|| \_\_\_\_\_

|| \_\_\_\_\_

|| \_\_\_\_\_

7. En una segunda instancia escuche la línea del bajo que corresponde a esta misma sección. Aprenda y posteriormente transcriba la rítmica de dicha línea debajo de la línea transcripta de la voz.



## 2. Maracatú de Abertura (Trío Curupira)

*El Trío Curupira<sup>2</sup> de San Pablo explora diversas sonoridades vinculadas a estilos de la música de tradición folklórica brasilera, el jazz y la música académica. En este caso la composición se apoya sobre el ritmo de MARACATÚ, estilo que es parte de la tradición de la música nordestina de raíz africana en el carnaval de Pernambuco (Brasil). El ritmo de maracatú se caracteriza por la complejidad de sus desplazamientos y síncopas, herencia de la música africana. Sobre esta complejidad original del estilo se suma la exploración del Trío Curupira sobre la métrica. En esta actividad se atiende a dos complejidades, (i) los desplazamientos y síncopas en los niveles del tactus, división y subdivisión que configuran el ritmo de maracatú y (ii) la configuración de métricas extendidas y cambio de métricas en las diversas secciones de la obra que resultan de la exploración del grupo.*

1. Escuche la música, preste atención especial a los diferentes estratos y sub-estratos texturales conformados por los instrumentos de percusión, y el modo en que los mismos interactúan con el sustrato armónico-rítmico del piano y el bajo eléctrico. Sienta cómo en esta trama textural se explicitan ciertos patrones de pulsación que pueden ser asociados a los diferentes niveles de la estructura métrica. Reflexione acerca del tempo de la obra y tome una decisión en cuanto a cuál es el nivel del *tactus*. Responda.

Tempo: \_\_\_\_\_ Agrupamientos del *tactus*: \_\_\_\_\_

2. En una segunda aproximación a la obra, escuche y cante la melodía mientras percute el *tactus*. Preste atención a los patrones de agrupamiento del mismo y a su cambio en relación a la forma de la obra. Reflexione mientras canta y también posteriormente acerca del modo en que se explicitan los diferentes niveles de la estructura métrica: sub-división-división-*tactus*-metro e hipermetro. Grafique la jerarquía de los diferentes niveles de pulso y determine en qué estratos de la textura, instrumentos o aspectos formales de la misma quedan explicitados los distintos niveles. Consigne esa información en los siguientes gráficos.

*Tactus* • • • • • • • • • • • • • •

<sup>2</sup> NOTA: Mas información sobre Trío Curupira en: <http://www.triocurupira.com.br/>

*Tactus* • • • • • • • • • • • •

3. Escuche nuevamente. Percuta con las dos manos el ritmo de las campanas (*agogó*) y del *hi-hat* cuando sea posible. Transcriba debajo el ritmo de ambos instrumentos para los primeros compases.



### Actividades complementarias

4. Realice una nueva escucha cantando el bajo y siguiendo la partitura que se presenta en la actividad complementaria 6. Luego realice otras escuchas cantando la melodía. Transcriba la melodía en las partes donde está incompleta y en las que aparecen las alturas solas escriba el ritmo correspondiente a las mismas. Transcriba nuevamente el ritmo del *agogó* y el *hi-hat*. Realice las audiciones que sean necesarias para trabajar en esta actividad.
5. Escuche a partir de 3'08". Identifique y percute los diferentes *ostinatti* principales a cargo de las campanas, el tambor grave y las semillas. Transcriba los ritmos que considere más importantes. Transcriba la coda instrumental.
6. Realice una ejecución grupal del ritmo de maracatú, con una coda final similar o igual a la de la versión grabada. Intente la ejecución de variaciones improvisadas sobre la ejecución. Escriba posibles variaciones y tóquelas. Otra de las opciones de práctica con esta obra consiste en la modificación de la estructura métrica, sin que se modifique el ritmo de maracatú.

piano (melodía)

agogó

hi-hat

piano (bajo)

The first system of music features four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing a piano melody. The second staff is a single line for agogó. The third staff is a single line for hi-hat. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing a piano bass line.

The second system of music features two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing a piano melody. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing a piano bass line.

The third system of music features two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing a piano melody. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing a piano bass line.

The fourth system of music features two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing a piano melody. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing a piano bass line.





### 3. La Vaca Mariposa (Simón Díaz)

El cantante y compositor venezolano Simón Díaz es uno de los representantes más renombrados del folklore venezolano. El Joropo es una danza a la que, como a gran parte del repertorio del folklore latinoamericano, se le atribuyen tanto raíces europeas como africanas. Integra el repertorio del folklore campesino llanero y se caracteriza por su compleja estructura métrica. Esta complejidad será motivo de abordaje en esta práctica. Las primeras actividades, se realizarán a partir de la escucha de la versión perteneciente a la cantante y compositora de música infantil Mariana Baggio; las actividades pueden consultarse además la versión original del autor (ver referencias al final del Capítulo). En las actividades complementarias se utilizarán las versiones de Simón Díaz y de Celia Cruz.

1. Cante la canción mientras la escucha varias veces con el texto poético a la vista<sup>3</sup>. Muévase con la música. Piense en el tempo, considere si es lento, moderado o rápido. Intente -percutiendo con palmas- realizar diversas pulsaciones que considere sobresalientes. Piense en la relación del tempo y la pulsación que elige como *tactus* antes de tomar una decisión. ¿Es coherente su elección del *tactus*? ¿Qué características especiales tiene dicho *tactus*? Responda por escrito.

---



---



---



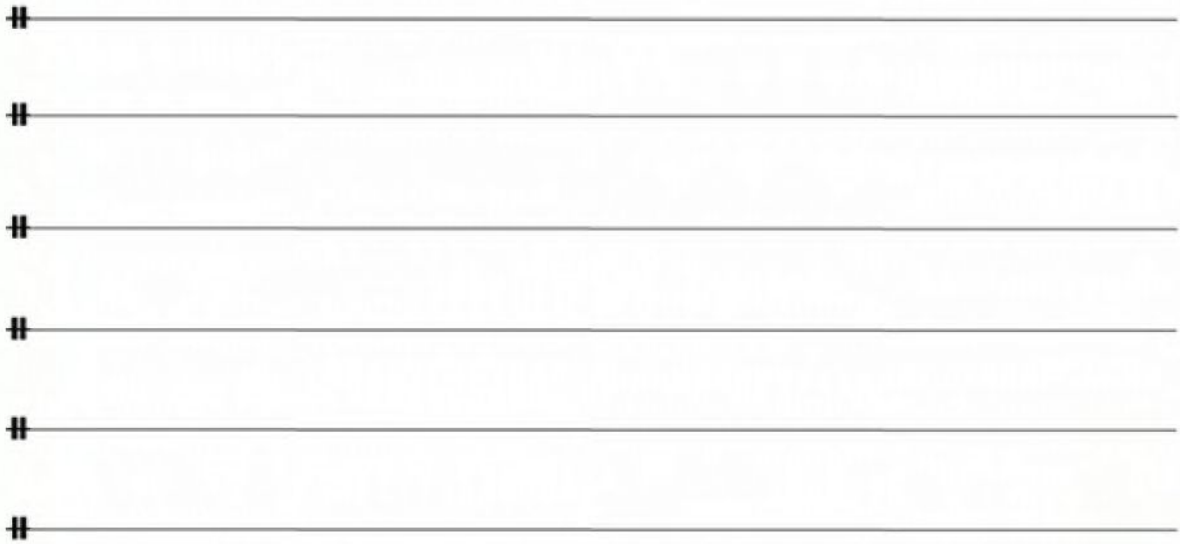
---

2. En una segunda aproximación, percuta las diversas pulsaciones que emergen de la superficie rítmica de la obra. Mientras lo hace identifique en qué estratos de la textura aparecen explicitadas. Piense el modo en el que se relacionan. Luego de esta ejecución-escucha, analice la estructura métrica y realice un gráfico. Consigne la información relativa a la textura o a la forma que sea relevante para este análisis.

*Tactus*    •    •    •    •    •    •    •    •    •    •    •    •

<sup>3</sup> Puede encontrarlo en [http://lyrics.wikia.com/Sim%C3%B3n\\_D%C3%ADaz:La\\_Vaca\\_Mariposa](http://lyrics.wikia.com/Sim%C3%B3n_D%C3%ADaz:La_Vaca_Mariposa)

3. Realice una nueva escucha, centrando la atención en la parte del acompañamiento. Percuta o cante según corresponda los *ostinatti* de la percusión, el bajo eléctrico y la guitarra (rasgueo). Transcriba la rítmica de los tres *ostinatti*.



### Actividades complementarias

4. Escuche la versión de Simón Díaz de *La Vaca Mariposa* de Simón Díaz. Cante con la ayuda del texto utilizado anteriormente. Luego tome un instrumento armónico y mientras canta pruebe y toque la armonía de la canción. Puede realizar esta tarea con otros compañeros; de esta manera se probarán diferentes alternativas en grupo. Cifre la armonía sobre el texto.
5. Escuche y mire la versión de *La Vaca Mariposa* en video de Celia Cruz. ¿Qué diferencias importantes encuentra en la versión? ¿Qué rasgos armónicos (cadencias o progresiones) identifica en el comienzo de la estrofa (0'10'') y en el pregón al final del tema (3'13'')?



6. Toque en grupo una versión de la canción. Incluya elementos de las diferentes versiones, agregue arreglos, voces, nuevos *ostinatti* rítmicos. Una de las opciones de trabajo es modificar la estructura métrica.



#### 4. La Pomeña (Gustavo 'Cuchi' Leguizamón)

*La Zamba es una de las danzas tradicionales de la música folklórica argentina. Es una danza de pareja, de cortejo y tiene como tema principal el amor. Las canciones de Gustavo "Cuchi" Leguizamón sobre poemas de Manuel Castilla se han convertido en clásicos del cancionero folklórico. Si bien Leguizamón es contemporáneo al boom del folklore de los años 50' no se lo puede identificar directamente con este movimiento. Según Pujol (2013), el 'Cuchi' encarna una figura poco frecuente en el ámbito del folklore, la del 'compositor' que muy pocas veces interpreta sus composiciones. La exploración armónica es característica de sus composiciones. Según el historiador: "...los gestos modernistas [...] se metabolizan rápidamente, como si fueran elementos naturales al entorno del folklore" (Pujol, op.cit. p150)".*

*La Zamba, así como otros estilos de nuestro folklore latinoamericano, se caracteriza por una compleja organización rítmica en la que confluyen dos estructuras métricas equivalentes. En esta actividad se propone centrar la atención sobre esta equivalencia y la forma en la que se presenta. Se propone analizar esta complejidad -que ha sido motivo de discusión entre músicos y musicólogos- mediante la comparación de las versiones de Chabuca Granda (música y cantautora peruana) y Los Fronterizos (grupo vocal e instrumental argentino).*

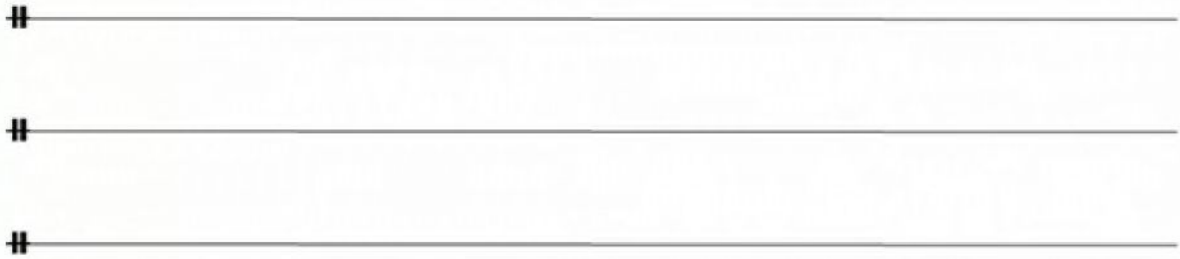
1. Escuche la versión de Chabuca Granda y mientras lo hace cante con la ayuda del texto poético<sup>4</sup>. En esta misma escucha preste atención especial a la textura de acompañamiento de la guitarra y sus diferentes sub-estratos texturales. Realice movimientos y marcaciones según percibe el modo en el que se explicitan los patrones de pulsación que dan cuenta de los distintos niveles de la estructura métrica. Piense en el tempo y tome una decisión acerca de la marcación del *tactus*; piense ahora en el *sub-tactus* y el modo en el que se agrupa.
2. Intente realizar un primer gráfico de la estructura métrica dando cuenta de los diferentes niveles (*tactus*, *sub-tactus* y metro). Incorpore en su análisis anotaciones en las que asocie estos niveles con estratos y elementos concretos de la textura, de los aspectos formales o del ritmo armónico.

*Tactus*



3. En una segunda escucha concéntrese en el acompañamiento de la guitarra. Preste atención al ritmo armónico. ¿Cómo se vincula este último con la estructura métrica? Percuta la rítmica de algunos de los ostinatti que se utilizan para acompañar la canción y transcríbalos.

<sup>4</sup> Puede encontrarlo en <http://www.cancioneros.com/nc/4306/0/la-pomena-manuel-jose-castilla-gustavo-leguizamón>



7. Con la ayuda de algún instrumento armónico, cante y toque el bajo, sobre la grabación con la ayuda del siguiente cifrado:

*G - G - D - D (x4)*  
*G - B - C - Am - D - D - G - G*  
*Dm - G - C - Bm7b5 - Bm7b5 - Am - D - G - G*

*G - B - C - Am - D - D - G - G*  
*Dm - G - C - A/C# - A/C# - C - D - G - G*  
*Dm - G - C - C - Bm7b5 - Am - D - G - G*

*G - F# - F - F - Bm7b5 - E - Am,*  
*Am (A A# B) Cm F B Bb Am D G*  
*Bm7b5/G E Am C D D*

*G - G - D - D (x4)*

8. Escriba el cifrado sobre el texto poético, e interprete una versión similar a la escuchada, haciendo uso de los recursos texturales y rítmicos analizados.
9. Escuche ahora la segunda versión de *La Pomeña, interpretada por los Fronterizos*. Preste atención a los diferentes estratos que conforman el acompañamiento. Percuta aquellas pulsaciones que deduzca del estrato conformado por el bombo y la guitarra. Percuta el rimo del sonido de parche del bombo. ¿Qué diferencias tiene con la versión anterior en lo relativo a la estructura métrica? Consigne por escrito su análisis.

---



---



---



---

10. Marque el *tactus*, piense en la división y en su agrupamiento. Analice tempo, agrupamiento del *tactus* y división de *tactus* (*sub-tactus*). Realice posteriormente un gráfico que dé cuenta de su análisis.

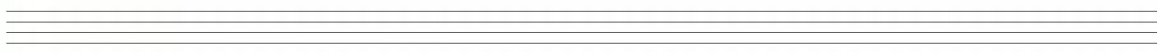
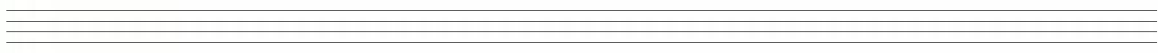
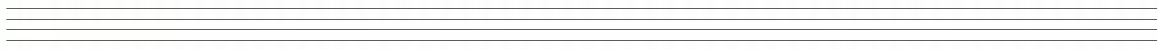
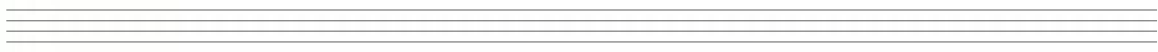
*Tactus*    •    •    •    •    •    •    •    •    •    •    •    •

11. Escuche nuevamente pero esta vez concéntrese en el estrato melódico. Cante la melodía junto con la música; marque el *tactus* que la misma le sugiere. Las pulsaciones que pueden extraerse del estrato melódico sugieren otro *tactus*, otro agrupamiento y otra división. ¿Cómo se superponen estas dos estructuras métricas equivalentes? Realice un gráfico donde se pueda observar esta equivalencia.



### Actividades complementarias

12. Cante la melodía sobre la versión de los Fronterizos, memorice y transcriba por lo menos la primera estrofa de la canción
13. Escriba el cifrado correspondiente para la misma.



---

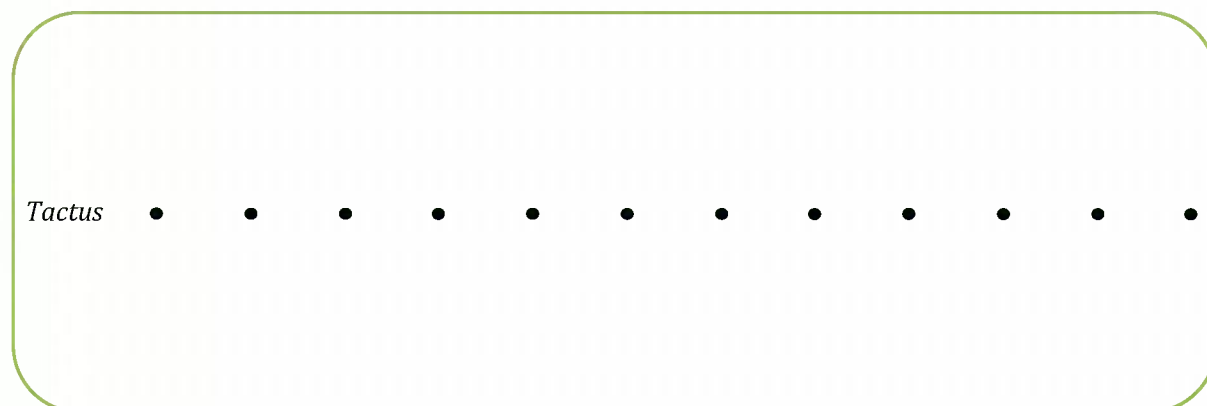
Handwriting practice lines consisting of 12 sets of four horizontal lines. Each set is vertically spaced and contains four parallel lines for writing practice.



## 5. Concierto para Piano N°21 en Do M K. 467, Andante (Wolfgang A. Mozart)

*El Concierto para piano n° 21 K.467 de Mozart, fue estrenado en 1785 en Viena. El segundo movimiento (Andante) puede considerarse como uno de los más populares del compositor, ha sido llamado 'Elvira Madigan' a partir de su uso en el film sueco del mismo nombre. En esta versión, el mismo es interpretado por Murray Perahia, pianista y director de orquesta norteamericano. En esta actividad se centrará la atención en aspectos de la estructura métrica y el ritmo. Este movimiento se caracteriza por una tensión rítmica particular entre los diferentes estratos texturales, que será motivo de análisis aquí.*

1. Escuche y mire la música, prestando especial atención a aquellos indicadores visuales y sonoros que puedan dar cuenta de los diferentes niveles de pulsación que son parte de la estructura métrica. Muévase, marque aquellos pulsos que crea conveniente en el aire simulando o imitando el movimiento de batuta del director. ¿Cuál de ellos se correspondería con el *tactus*? Piense en una sensación de tempo que mejor se ajuste a lo que escucha y ve. Luego de identificar el *tactus* trate de hacer marcaciones que se correspondan con los otros niveles de la estructura métrica, sobre todo con los niveles inferiores al *tactus*. Consigne por escrito una primera aproximación de su análisis en el gráfico de abajo.



2. En una nueva escucha se le propone analizar la estructura métrica en vinculación con la textura. Trate de focalizar en el estrato del acompañamiento en relación a la estructura métrica. ¿Qué nivel métrico está presente en el mismo? ¿Cómo se divide el *tactus* en este estrato? Focalice luego en el estrato de la melodía y cántela. ¿Qué niveles pone en juego? ¿De qué manera divide al *tactus*? Revise el gráfico anterior y trate de consignar las diversas pulsaciones comparándolas jerárquicamente.
3. En una nueva escucha observe el modo en el que se agrupan los *tactus*, teniendo en cuenta otros aspectos tales como la armonía y la duración de las unidades formales más pequeñas. Considere niveles de agrupamiento para el metro. Analice la estructura métrica luego de la escucha y vuelque su análisis en un gráfico donde consigne jerárquicamente los niveles métricos. Describa en qué estratos de la textura y/o en qué aspectos de la construcción formal y/o del ritmo armónico se explicitan estas pulsaciones y niveles. Mientras realiza este análisis cante lo que recuerda de la melodía.

Tactus



4. Cante la línea del bajo en la partitura, en sincronía con la música. Analice y cifre la armonía (cifrado americano y funcional) mientras escribe el ritmo del bajo.
5. En una nueva escucha, cante la melodía mientras percute suavemente con la yema de sus dedos sobre su palma el ritmo del acompañamiento de las cuerdas. Transcriba en dos pentagramas las dos primeras frases de la melodía y el ritmo del acompañamiento.
6. Toque lo que ha transcrito, corrija en grupo y realice una ejecución conjunta de la transcripción en grupos de 3 personas como máximo.

piano  
(melodía)

cuerdas  
(acompañamiento)

bajo

6

11



17

Musical score for measures 17-22. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat, but it is empty. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing a melodic line with quarter notes and eighth notes. The notation is as follows:

Measure	Notes (Bass Clef)
17	G2, A2, B2
18	C3, D3, E3, F3
19	G3, A3, B3, C4
20	D4, E4, F4, G4
21	A4, B4, C5, B4
22	A4, G4, F4, E4



### Viva Jackson do Pandeiro (Hermeto Pascoal)

- \* Escuche el ejemplo entero. Cante la melodía del tema sobre la grabación mientras escucha. En la parte del solo instrumental, percuta el *tactus* y preste atención, focalizando la escucha en la parte de percusión.
- \* Cante la melodía y piense en la estructura métrica más adecuada para escribir esta melodía. Con la ayuda de un diapasón o instrumento melódico precise la tonomodalidad.
- \* Vuelva a cantar la melodía sobre la grabación corrigiendo posibles errores en la imitación. Una vez aprendida transcriba la melodía.
- \* Escuche focalizando su atención en la parte de percusión. Trate de imitar el sonido grave del pandeiro. Transcriba la parte de pandeiro sobre la melodía.

### Un siete para posadas (Daniel Maza)

- \* Escuche el ejemplo entero. Cante la melodía del tema sobre la grabación mientras escucha. Marque el *tactus* con palmas. Continúe percutiendo las palmas en la parte del solo instrumental, busque indicios en la textura que den cuenta de los agrupamientos en el nivel del metro e hipermetro.
- \* Analice la estructura métrica y la organización de los diferentes niveles. Realice un gráfico y si es necesario vuelva a escuchar reiterando la actividad anterior.
- \* Transcriba la melodía de la flauta luego de la introducción, sección A desde 0'11" hasta 0'28".



---

## Referencias del capítulo

---

### Discografía

- Spinetta, L.A. Cabecita, calesita. En *Pan*. (2005). Universal.  
Link para escuchar online:  
<http://grooveshark.com/#!/album/Pan/1796186>
- Trío Curupira. Maracatu de Abertura. En *Curupirá*. (2000). Jam Music.  
Link para escuchar online:  
<http://andremarques.mus.br/index.php/cd-andremarques-curupira/T/2-trio-curupira/3-curupira/20-maracatu-de-abertura>
- Mariana Baggio. El Becerrito. En *Barcos y Mariposas, vol.1* (2000). Mis. Compositor: Música y letra: Simón Díaz.  
Link para escuchar online:  
<http://grooveshark.com/#!/album/Barcos+Y+Mariposas/6959869>
- Simón Díaz, El Becerrito. En *Simón Díaz Cuenta Y Canta - Vol. 1* (1994). Palacio Rodven. Compositor: Música y letra: Simón Díaz.  
Link para escuchar online:  
[https://www.youtube.com/watch?v=L-vZ9D\\_4Xq4](https://www.youtube.com/watch?v=L-vZ9D_4Xq4)
- Chabuca Granda. La Pomeña. En *La Voz Del Perú*. (1981). Compositor: Música: Cuchi Leguizamón. Letra: Manuel Castilla.  
Link para escuchar online:  
<https://www.youtube.com/watch?v=OHotNRlyKZU>
- Los Froterizos. *La Pomeña*. En *Simplemente*. (1968). Compositor: Música: Cuchi Leguizamón. Letra: Manuel Castilla.  
Link para escuchar online:  
<http://grooveshark.com/#!/album/Fronterizos/7781265>
- Hermeto Pascoal. Viva Jackson de Pandeiro. En *Eu e Eles* (1999) Sonopres Rimo da Amazonia. Compositor: Hermeto Pascoal.  
Link para escuchar online:  
<https://www.youtube.com/watch?v=79S73ihMVBQ>
- Daniel Maza. Un siete para posadas. CD: De Feria. (2010) Los Años Luz. Pista 1. Compositor: Daniel Maza.  
Link para escuchar online:  
<http://grooveshark.com/#!/album/De+Feria/4979098>

### Referencias Audiovisuales

- Celia Cruz. El Becerrito. En *Celia Cruz Con La Sonora Matancera – Feliz Encuentro*. (1982) Bárbaro. Compositor: Música y letra: Simón Díaz.  
Link para ver online:  
[https://www.youtube.com/watch?v=0quP5auM\\_vY&list=RD0quP5auM\\_vY#t=41](https://www.youtube.com/watch?v=0quP5auM_vY&list=RD0quP5auM_vY#t=41)
- Chamber Orchestra of Europe & Murray Perahia. Concierto para Piano No. 21 en Do Mayor, K. 467. Andante. Compositor: Mozart, W.A.  
Link para ver online:  
[https://www.youtube.com/watch?v=Z9AYb\\_ND8Rg#t=217](https://www.youtube.com/watch?v=Z9AYb_ND8Rg#t=217)

### Bibliografía

- Pujol, S. (2013) *Cien años de música argentina. Desde 1910 hasta nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

### 1. Oblivion (Astor Piazzolla)

*La pertenencia o no pertenencia de la música de Astor Piazzolla al ámbito del tango fue una de las disputas más frecuentes entre tangueros esencialistas y músicos renovadores a partir de los años 60'. Esta discusión es quizás fruto de la abundante hibridación presente en su música. La mezcla de elementos del tango con procedimientos compositivos de la música académica y armonías de jazz emerge como un rasgo esencial en las composiciones de este músico argentino. Oblivion es originalmente el tema principal de la película Enrico IV (1984) de Marco Bellocchio. En sintonía con la hibridación referida anteriormente, la composición se desarrolla a partir de la secuenciación de un motivo melódico sobre un ciclo de quintas. Este procedimiento es frecuente en la música tonal occidental, en especial en el contrapunto barroco, pero también está presente en la música popular en general. En vinculación al sonido jazzístico del material armónico, esta melodía extiende las posibilidades a la utilización de la 7ma como nota estructural. El tempo lento 'oculta' a la percepción auditiva muchos de los procedimientos compositivos, en especial la transposición del motivo original, complejizando el análisis en la escucha. Es por esto que se sugiere como método general realizar sucesivas audiciones para aprender esta música y cantar la melodía a una velocidad mayor para reconstruirla modificando el tempo. Al hacerlo de este modo se podrá advertir cómo a partir de este procedimiento se pueden hacer observaciones acerca de la obra que de otro modo serían imposibles de realizar.*

1. Escuche el primer fragmento de la obra visualizando la partitura. Focalice su escucha en la línea del bajo y atienda al modo en que se acentúa la cuarta nota: ¿a qué situación métrica da lugar? Indique esta acentuación con el símbolo notacional correspondiente y percuta el ostinato del bajo en una nueva reproducción del fragmento.



¿Qué relación encuentra entre el ostinato y las características estilísticas de la obra de Piazzolla? Responda por escrito.

---



---

2. Observe la partitura incompleta de la obra; analice detenidamente la misma considerando el modo en el que se organiza y desarrolla la tonalidad. La partitura incluye además un cifrado americano y letras indicando secciones formales (A-A'-B-B'); atienda a la extensión de estas últimas.
3. Escuche la obra completa prestando atención a la configuración textural, sobre todo al vínculo entre la melodía y el bajo. Haga foco en la melodía: cante e identifique el motivo principal en cada una de las secciones. Atienda a los puntos de llegada para determinar los diferentes tipos de cadencias en cada una de las secciones. Analice posteriormente el modo en el que se despliega la forma. Transcriba lo que recuerda de la introducción. Utilice para esto los pentagramas libres en la partitura incompleta que se presenta al final de la actividad.

3.1. Identifique el motivo que se secuencia en la parte A (compases 5 a 12) (indíquelo en la partitura de arriba) ¿A qué intervalo<sup>1</sup> se construye la reiteración secuencial? Cante la melodía a un tempo más ágil para poder experimentar auditivamente y reflexionar acerca del material melódico. ¿Cuántas veces se secuencia en A? ¿Qué sucede a partir del compás 9? Consigne por escrito sus respuestas.

---



---



---



---

3.2. Cante y analice la sección A'. Considere los compases 17 y 18 como una secuencia del motivo en la que las notas DO-REB-MI-SOL son parte de una variación de superficie. ¿Cuántas veces se secuencia el motivo principal en esta sección? (realice una nueva escucha si es necesario).

3.3. Escuche nuevamente A y A'. Cante el bajo en la sección A, atienda a la aceleración del ritmo armónico en el compás 9 y cante la melodía en la sección A'. Transcriba posteriormente el bajo y la melodía que están incompletos. Realice un cifrado funcional para las dos secciones con las que ha trabajado. Transcriba la textura completa de la introducción completando lo realizado arriba.

4. Lea las preguntas a continuación. Luego de una segunda escucha, siguiendo la partitura y cantando la melodía sobre la grabación responda las mismas.

4.1. ¿Cómo puede describir la melodía en términos de contorno melódico? ¿Cómo se diferencian A y B en aspectos tales como direccionalidad, saltos, grado conjunto, registro? Consigne por escrito su análisis.

---



---



---



---

4.2. ¿Cómo puede describir el gesto métrico de la melodía (en términos de tético-anacrúsico-acéfalo)? Responda por escrito.

---

4.3. Cante la sección B, o vuelva a escucharla si es necesario. Reflexione acerca de su segmentación interna. Indique cuál es el motivo que se secuencia, explicitando por escrito el análisis.

---



---

4.4. Observe en la partitura el Mib en el compás 29 sobre el acorde Fm7. La séptima del acorde es estructural en esta melodía y conforma una tétrada. Esta situación se va a repetir en la secuencia de la melodía, ¿dónde aparecen séptimas como notas estructurales? Responda abajo.

<sup>1</sup> Para describir este intervalo debe tener en cuenta la primera nota de cada motivo melódico.

---

---

---

5. Vuelva a escuchar las secciones B y B' cantando la melodía. Atienda al modo en el que se separan los motivos secuenciados a partir de la diferencia de registro. Cante luego la melodía sin la grabación a un tempo más rápido. El motivo secuenciado en este caso no es exactamente el motivo inicial. Identifique dicho motivo y cántelo segmentado de manera tal que se haga más explícita la secuencia. Transcriba la melodía de B. Realice un cifrado americano y funcional para toda esta sección. Marque con un círculo las notas más agudas de la melodía y analícelas con respecto al acorde subyacente. Trabaje siempre sobre la partitura incompleta que se presenta al final de la actividad.
6. Escuche nuevamente B y B'. Cante la melodía de B' atendiendo a las diferencias con B.
  - 6.1. Observe el modo en el que el ciclo de quintas se interrumpe en el tercer compás de B' aumentando la tensión armónica y preparando la cadencia final. ¿qué bajo debería ocupar el lugar de ese LA natural? ¿Cómo continúa la música luego de esa interrupción? Explique por escrito.

---

---

---

---

---

---

---

---

- 6.2. Analice ahora la sección B'. En esta sección, el compositor rompe la secuencia del motivo original, a partir de una transposición de 8va. En la misma un intervalo que debía ser secuenciado como tercera se invierte para convertirse en una sexta ascendente. Trate de identificar dónde se produce exactamente esta transposición, indicando número de compás. Reflexione acerca de la segmentación interna de dicha sección. ¿Qué sucede a diferencia de B? Responda por escrito.

---

---

---

---

---

---

---

---

6.3. Complete la partitura incompleta a continuación. Transcriba y realice un cifrado americano y funcional para lo que resta de la partitura.

# Oblivion

Astor Piazzolla

Introducción

5 **A**

10 **A'**

15

20

Chord symbols: Cm, Cm, Cm, Cm, Cm, Fm, C7, Fm, Fm/Eb, D m7(b5), G/B

23

Cm Cm/B $\flat$  F $\sharp$  $^{\circ}$ 7/A G7

27

Cm Fm7

B

31

35

Cm Dm7( $\flat$ 5) E $\flat$  E $^{\circ}$ 7 Fm7 B $\flat$ 7 A9sus4

B'

40





## 2. Naranja en flor (Roberto Goyeneche)

*Las notas musicales pueden ser consideradas en la partitura como alturas, entendiendo su movimiento en términos de ascensos y descensos. El movimiento de los acordes, por su parte, se experimenta de acuerdo a la dirección de su resolución tonal. Esta última es el resultado de la marcha armónica, que tiene lugar a partir del movimiento de las fundamentales de los acordes dentro del ciclo de quintas, en relaciones por 4<sup>ta</sup>s y 5<sup>ta</sup>s ascendentes o descendentes, y de las relaciones funcionales de dominante-tónica que dichos movimientos generan. Sin embargo, la tendencia general de la dirección tonal es el emergente de una combinación de todos los movimientos y direcciones de las alturas resultantes, tanto de la dirección de la melodía como de la dirección de la armonía. Por ejemplo, una obra musical puede ir de DO a FA (de dominante a tónica) y manifestarse en una línea estructural de dirección descendente (DO-Sib-LA-SOL-FA) que conduce el movimiento general de su melodía. El trabajo que se propone realizar a continuación con el tango Naranja en Flor tiene el propósito de ayudar a entender el modo en que una melodía, en este caso la de este hermoso tango, despliega y prolonga en su superficie melódica la dirección tonal de las líneas estructurales descendentes.*

1. Cante la melodía con el texto poético<sup>2</sup> en sincronía con la música. Mientras lo hace, segmente el texto distinguiendo las estrofas y los estribillos. Indique para cada caso si la melodía despliega el modo mayor o menor de la tonalidad. Realice un gráfico y describa la forma de esta pieza por escrito.

---



---



---



---



---



---



---



---

2. Los cuatro versos que constituyen la estrofa presentan una métrica poética y un diseño melódico similar. En cada verso, aunque no sean siempre los mismos acordes, la progresión armónica se presenta de la siguiente manera: (i) tónica, (ii) subdominante, (ii) dominante y (iv) tónica. A pesar de estas características compartidas, los versos presentan diferencias en la melodía que producen diferentes sensaciones de resolución tonal, ya sea por el movimiento al final de cada verso o por presentarse en un centro tonal diferente. Analice las similitudes y diferencias de los versos, de acuerdo al lugar y al orden temporal que ocupan en la estrofa:

- 2.1 Primer verso – Visualice el movimiento melódico de la partitura en relación a los acordes mientras escucha la música o canta y toca.

<sup>2</sup> Puede encontrarla en <http://www.todotango.com/musica/tema/206/Naranja-en-flor/>



2.4 Cuarto verso – Escriba la melodía y analice la dirección tonal.

F    G    C7    F

3. Finalmente, sienta como los movimientos de las melodías y los acordes de la progresión dan forma a la estrofa de acuerdo a los movimientos cadenciales y los centros tonales al que arriban dichos movimientos. Cante mientras se acompaña con los acordes. Luego, escuche como se despliega texturalmente en el arreglo del tema que presenta la grabación.

4. Cante el estribillo en sincronía con la música. Atienda al movimiento melódico que este presenta en de las dos frases. Cante y acompañese con los acordes en el instrumento:

Primera frase: Fm – C – F7 – Bb – Bbm – Eb – Ab – Dm7b5 – Gm – C – Fm

Segunda frase: Fm – C – F7 – Bb – Bbm – Eb – Ab – Db – Gb – C – Fm

5. Transcriba la melodía del estribillo.

5.1 Observe el comienzo de la melodía: el mismo presenta adornos de doble bordadura (embellecimiento de la nota DO) y bordadura simple (REb).

5.2 Complete la partitura de la melodía continuando con la transcripción a partir del comienzo escrito. Incluya el cifrado de los acordes en el lugar que corresponda.

5.3 Analice el movimiento descendente de la línea estructural, desde el quinto grado (DO) hasta la tónica (FA). El mismo se presenta dos veces con diferentes usos de los acordes y las notas de la melodía. Vincule los adornos de doble bordadura con las notas estructurales (DO-SIB-LA B-SOL-FA) en la dirección descendente.

Pri-me-ro.hay que sa-ber su - frir



---

## Referencias del capítulo

---

### Discografía:

- Escalandrum. Oblivion. En *Piazzolla plays Piazzolla*. (2011) Epsa Musica. Compositor: Astor Piazzolla.  
Link para escuchar online:  
<https://soundcloud.com/goodtimeslive/oblivion-escaladrum-muestra>
- Goyeneche, R. *Naranja en flor*. En *Naranja en flor* (1973). RCA Victor. Compositores: Virgilio Expósito y Homero Expósito (1944).  
Link para escuchar online:  
<http://youtu.be/HUs8HNeTID8>

## Capítulo 8: El movimiento de las voces y la dirección tonal en la trama sonora. Configuración armónico-contrapuntística.

Isabel Cecilia Martínez y Joaquín Pérez

### 1. Concierto en Sol Mayor para Dos Mandolinas (Yo YoMa – Bobby McFerrin)

*El desarrollo y la exploración del formato de concierto en el estilo barroco, fue uno de los aspectos característicos de la obra de Antonio Vivaldi. Este concierto para dos mandolinas constituye una rareza y una innovación en lo que refiere al uso del instrumento en el rol de solista. De manera similar, la versión del cantante de jazz y director de orquesta Bobby McFerrin junto al violonchelista Yo-Yo-Ma resulta innovadora, sobre todo en lo que respecta al diálogo estilístico que se establece entre la música de tradición académica y la tradición del canto afronorteamericano vinculado al jazz.*

*Así como muchas de las obras del período barroco, este movimiento se caracteriza por el contrapunto imitativo a dos voces y el bajo continuo. Si bien la obra original supone que se realice un ripieno armónico, en la versión con la que se trabajará aquí, la textura queda conformada por dos estratos melódicos en contrapunto imitativo y una línea de bajo. La forma se construye partir de diversos recursos compositivos del contrapunto tonal, como la imitación y la secuencia melódica. Las secuencias de motivos se enlazan de manera continua, con la única excepción de las cadencias. A este tipo de recurso contrapuntístico, en el que la imitación de un motivo comienza antes que éste termine de presentarse, se lo llama estrecho. La segmentación se dificulta en el análisis a partir de la escucha, por lo que esta dependerá de la atención a la dirección tonal sobre la que transcurre el desarrollo motivico.*

1. Realice una primera escucha completa del ejemplo con especial atención a su configuración textural y estructura formal. Teniendo en cuenta el modo en el que la melodía principal va apareciendo en estrecho, haga foco en las entradas de cada una de las imitaciones. Cante, en la medida de lo posible, según se produzcan repeticiones y pueda anticipar la música. Tenga en cuenta los inicios y finales de las secuencias de motivos, la presentación de nuevos materiales motivicos, las cadencias y las repeticiones de secciones. Luego de la escucha, describa de manera sintética el modo en el que se vinculan los aspectos relativos a la textura y el modo en el que se desarrolla la forma en la obra. Indique en qué momentos de la forma se modifica la textura. ¿De qué manera funcionan los estratos en dichos cambios?

Forma - Textura: \_\_\_\_\_

---

---

---

---

---

---

2. Realice una segunda escucha, ahora prestando atención a la dirección tonal. Cante la tónica sobre el comienzo y con ayuda de diapasón determine la tonalidad inicial y el modo. Detenga la grabación en las cadencias y determine los centros tonales sobre los que estas se realizan. Determine la tónica o centro tonal de llegada. Aproveche esta misma escucha para analizar la

estructura métrica; ¿cómo se divide el nivel del tactus? Preste atención a las cadencias. Luego de la escucha, describa brevemente el marco tonal de la obra y la estructura métrica.

---



---



---



---

3. Observe la partitura incompleta y a continuación cante las partes escritas para identificar qué fragmentos de la obra se presentan transcritos<sup>1</sup>. Complete la transcripción con los fragmentos de la melodía que faltan.

Voz

Cello 1 (melodía)

Cello 2 (bajo)

5

8

12

4. En una nueva escucha, preste atención al bajo. Cante el bajo siguiendo la transcripción incompleta de la obra en la partitura. Transcriba posteriormente la parte del bajo. A partir de lo que ha transcrito, cifre la armonía utilizando cifrado americano y funcional.

<sup>1</sup> NOTA: Algunos comienzos de los estratos de la trama textural han sido indicados entre paréntesis, por encima de los pentagramas y con notación rítmica.

## Actividades complementarias

5. En grupos de tres o más personas realice una interpretación del fragmento de la obra sobre el cual se ha trabajado. Realicen una segunda ejecución introduciendo transformaciones texturales en el transcurso de la misma. Para realizar esta actividad pueden incluir otras líneas de contrapunto, de acompañamiento, modificar la configuración del bajo e introducir nuevas armonías, entre otras posibilidades. Se sugieren opciones tales como: elaborar un *ripieno* armónico con instrumentos melódicos o voces, o un acompañamiento en instrumento armónico.



## 2. Zamba de Lozano (Cuchi Leguizamón)

*La Zamba de Lozano es una de las zambas más populares y difundidas de Cuchi Leguizamón y Manuel Castilla. Si bien en el marco del repertorio del compositor salteño, puede resultar aparentemente sencilla en términos compositivos, es pertinente señalar antes de abordarla, algunas de las características armónicas y formales que la hacen única en su especie y altamente compleja como composición musical. Isabel Aretz (1952) señala como aspectos particulares de la melodía en la Zamba, la utilización de las diferentes posibilidades de la escala menor (6to y 7mo grado de la escala ascendido o descendido). Estas posibilidades que surgen de la coexistencia del modo menor y el mayor relativo son descritas por la autora en términos de bimodalidad. La Zamba de Lozano explora muchas de las posibilidades melódicas vinculadas a la 6ta y la 7ma del modo menor. De esta manera, diferentes sonoridades susceptibles de ser asociados a los modos eólico, dórico o melódico se presentan en diferentes secciones de la obra. Esta Zamba, resulta ser también especial en su configuración formal. La forma musical más estandarizada de la Zamba, vinculada directamente a la danza, se organiza en tres secciones de 12 compases (A-A-B), cada una de las cuales contiene tres frases melódicas de cuatro compases (4+4+4). Como una variación de este tipo de organización, esta Zamba presenta en la sección B, tres frases de diferente duración (4+3+4). A pesar de esta diferencia, que podría estar originada en el texto poético y en su versificación, es frecuentemente utilizada para la danza. Resulta interesante como la disminución de la cantidad de compases no afecta mayormente a la coreografía, ya que, realizada en la sección conocida como Arresto o Festejo, resulta fácilmente adaptable para los bailarines. En esta actividad trabajaremos con la versión cantada de Mercedes Sosa y la versión instrumental de Quique Sinesi.*

1. Realice una primera escucha de la versión de Mercedes Sosa, prestando especial atención a la línea melódica. Aprenda cantando la canción con la letra<sup>2</sup>. Analice mientras escucha la forma de la zamba y reflexione acerca de su relación con el texto. Luego de la escucha cante lo que recuerda de la canción. Realice marcaciones, muévase o percuta en la medida que sea posible, extraiga pulsaciones que le ayuden a configurar el tactus y la estructura métrica.
2. Considere la estructura métrica y reflexione acerca de su organización teniendo en cuenta lo trabajado en el Cap.2 sobre la Zamba como estilo. Transcriba su análisis.

---



---



---



---

3. Realice un gráfico que dé cuenta de la forma vinculando al texto poético con la melodía cantada y la estructura métrica: Señale (i) secciones de la obra, ¿Cuántos compases tiene cada sección?, (ii) establezca criterios de semejanza y diferencia entre las partes, asigne letras mayúsculas y minúsculas; (iii) describa brevemente la función formal de cada sección, utilice para esto las categorías que crea convenientes entre las que se presentan a continuación: introducción, estrofa, estribillo, coda, interludio. Utilice otras de ser necesario.

---



---

<sup>2</sup> Puede encontrarlo en <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1758705>



---



---



---

4. Observe la siguiente partitura donde se transcribió el bajo correspondiente a la versión instrumental de Quique Sinesi. Observe los indicadores que dan cuenta de la tonomodalidad, la estructura métrica y la forma. Reflexione acerca de cómo debería transcribirse la melodía sobre esta partitura, grafique con arcos la forma de la melodía de la canción según lo analizado en los puntos 2 y 3.

Tonomodalidad: .....

5. Realice una primera escucha de la nueva versión focalizando su atención en la configuración textural de la sección de acompañamiento. Tenga en cuenta la siguiente instrumentación charango, guitarra, *piccolo*, guitarra de 7 cuerdas. Escuche atentamente el bajo. Cante el bajo siguiendo la partitura y si es necesario ayudándose con un instrumento que le permita cantar en simultáneo. Observe las descripciones acerca de la textura o la instrumentación que están anotadas sobre la misma.

Intro Charango Guitarra arpegiada

Melodia

Bajo

Estrofa



6. Cante el bajo sin la ayuda de la partitura. Reflexione acerca de los problemas de imitar cantando el bajo mientras lo escucha. Tenga en cuenta los siguientes ítems: Cómo focalizar en el bajo, cómo extraer el bajo de una textura completa, cómo cantarlo, cuáles son los problemas en relación al registro de su voz y la actividad propuesta, cuáles son los problemas en relación a la forma y la diferencia de cantar una melodía, cómo aprenderla. Deje por escrito alguna de sus conclusiones.

---



---



---



---

7. Cante lo que recuerda de la melodía tocando el bajo. Utilice la letra en las primeras ejecuciones. Transcriba posteriormente la melodía y cifre según sea posible, observando, analizando y escuchando la armonía que considere explícita con cifrado americano y funcional.
8. Realice posteriormente una ejecución y pruebe aquella armonía que ha cifrado. Corrija la transcripción realizada.



### 3. La Follia (Anónimo – Antonio Salieri – Antonio Vivaldi)

La Follia, es uno de los temas anónimos más antiguos y recurrentes de la tradición musical europea. Se sugiere su origen como danza medieval en la región de España y Portugal. Desde el siglo XV ha sido tomado como tema para la variación por numerosos compositores entre los cuales puede nombrarse a Salieri, Vivaldi y Bach, entre otros compositores barrocos. La popularidad de La Follia convirtió al tema original en un esquema armónico-melódico del cual surgieron cientos de composiciones en la tradición académica occidental a partir del principio de variación melódica. Este esquema ha trascendido en la música de tradición popular occidental y ha sido reproducido como esquema armónico recurrente, lo que aumenta aún más su importancia. En esta actividad trabajaremos con fragmentos de La Follia de Salieri y de Vivaldi.

1. Realice una primera escucha a la versión de Salieri, hasta el minuto 2'17". Realice marcaciones o movimientos que le ayuden a configurar la estructura métrica. Preste especial atención a la configuración textural y a la estructura formal. Cante, en la medida de lo posible, según se produzcan repeticiones que puedan anticipar la música que sigue. Describa de manera sintética los aspectos relativos a la estructura métrica, a los estratos texturales, y al modo en que la forma se despliega y organiza en el tiempo. Piense en el procedimiento compositivo utilizado y descríballo.

Estructura métrica:

---



---

Textura:

---



---

Forma y procedimientos compositivos:

---



---

2. Cante lo que recuerda de la melodía, cante la tónica, el modo.

Tonomodalidad: \_\_\_\_\_

3. En una segunda escucha, cante la melodía sobre la grabación en los momentos que sea posible. Transcriba lo que recuerda de ella.

---



---



---



---



---



---



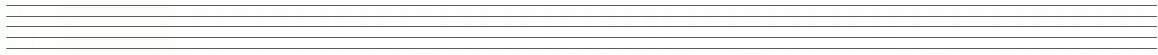
---



---



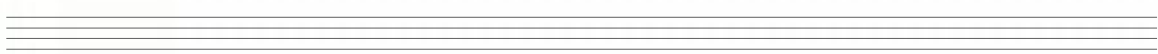
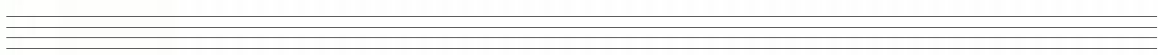
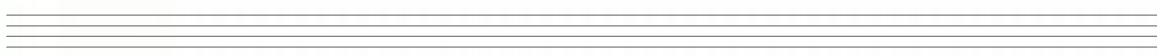
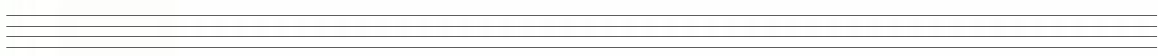
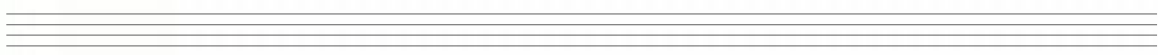
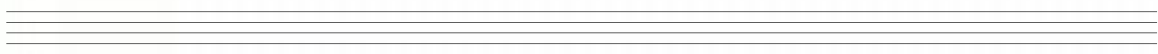
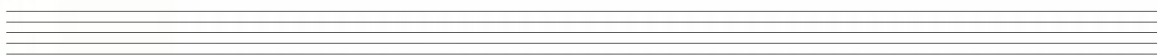
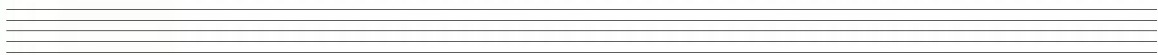
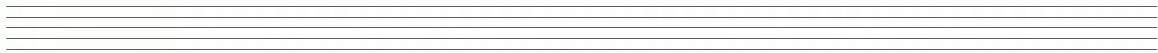
---



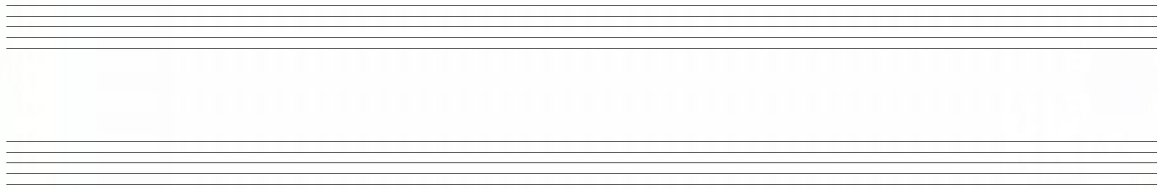
4. Escuche la versión de Vivaldi, compare las dos versiones en cuanto a instrumentación, textura.



5. Escuche nuevamente el comienzo de esta versión. Cante el bajo. Realice una transcripción del mismo y escriba la melodía realizando una transposición del ejemplo ya transcrito de Salieri. Realice un cifrado de lo escrito.



---



Two sets of blank musical staves, each consisting of five horizontal lines, intended for transcription of a musical fragment.

### Actividades complementarias

6. Escuche repetidas veces el fragmento que va de 6'43'' a 7'08'' y transcriba la melodía
7. Componga una variación de la melodía manteniendo el bajo. Cántela o tóquela. Realice una ejecución grupal de las melodías de Salieri, Vivaldi y algunas de las variaciones que ha compuesto el grupo.



Four sets of blank musical staves, each consisting of five horizontal lines, intended for composing a variation of the melody.



---

## Referencias del capítulo

---

### Discografía

- Bobby McFerrin y Yo Yo MA. (1992) Concierto en Sol Mayor para dos mandolinas RV 532 – 2do movimiento Andante. En *Hush*. Sony. Compositor: Antonio Vivaldi  
Link para escuchar online:  
[https://www.youtube.com/watch?v=9NdlGjkZ\\_6I](https://www.youtube.com/watch?v=9NdlGjkZ_6I)
- Mercedes Sosa (1968). Zamba de Lozano. En *Zamba para no morir*. Phonogram. Philips. (1993)  
Compositor: Gustavo “Cuchi” Leguizamón. Letra: Manuel Castilla.  
Link para escuchar online:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Nm-mba5Qzsk>
- Quique Sinesi. (2009) Zamba de Lozano. En *Cuchichando. Leguizamón x Sinesi*. Suramusic.  
Compositor: Gustavo “Cuchi” Leguizamón. Letra: Manuel Castilla.  
Link para escuchar online:  
<http://grooveshark.com/#!/search/song?q=Quique+Sinesi+Zamba+de+Lozano>
- Pietro Spada: Philharmonia Orchestra. (1996) Salieri: 26 Variations On "La Follia Di Spagna" - Theme. En *Salieri: 2 Piano Concertos*. Boccachini y Spada Ed. Compositor: Antonio Salieri.  
Link para escuchar online:  
<http://grooveshark.com/#!/album/Salieri+The+2+Piano+Concertos/7184664>
- Il Giardino Armonico. (1992) Sonata No. 12, en Re menor. Op 1, Rv 63. “La Follia”. En *Antonio Vivaldi: Concerti da Camera, Vol. 2*. Compositor: Antonio Vivaldi.  
Link para escuchar online:  
<https://www.youtube.com/watch?v=fBlm3frdvQU>

### Bibliografía

- Aretz, I. (1952). *El Folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi.

## Coordinadoras

### **Martínez, Isabel Cecilia**

Doctora en Psicología de la Música por la Universidad de Roehampton Surrey, Reino Unido. Licenciada y Profesora en Educación Musical egresada de la Universidad Nacional de La Plata. Profesora Titular de las cátedras de Metodología de las Asignaturas Profesionales y Audioperceptiva 1 y 2 en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Docente Investigadora Categoría I y Directora del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP). Investiga aspectos de la cognición musical corporeizada y el pensamiento metafórico en la música y sus implicancias para la teoría y la práctica de la enseñanza en la formación musical. Dirige un equipo de investigadores, becarios y tesistas de la UNLP, y un proyecto subsidiado por la Agencia FONCYT. Editora de la revista Epistemus y miembro del comité editorial de varias publicaciones académicas internacionales. Es miembro fundador y Presidente de SACCoM.

### **Valles, Mónica**

Profesora Universitaria de Educación Musical egresada de la Universidad Nacional de La Plata. Profesora Adjunta de las cátedras Audioperceptiva 1 y 2 en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Docente Investigadora Categoría III y miembro del Comité Asesor del Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical (LEEM-FBA-UNLP). Investiga aspectos de la cognición musical corporeizada y sus implicancias para la teoría y la práctica de la enseñanza en la formación musical. Es Co-directora de un equipo de investigación que indaga aspectos de la cognición musical corporeizada (UNLP) e Integra un Proyecto acerca de la Musicalidad Comunicativa (PICT-FONCYT). Co-directora de un Proyecto de Extensión que fomenta espacios de comunicación mediante la música. Es Secretaria de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM).

## Los autores

### **Pérez, Joaquín**

Doctor en Artes por la Universidad Nacional de La Plata y Profesor en Música con Orientación Composición, egresado de la Universidad Nacional de La Plata. Ayudante diplomado en las cátedras Audioperceptiva 1 y 2 en la Facultad de Bellas Artes (UNLP). Becario de la Universidad Nacional de La Plata, integra un equipo de investigación acerca de la corporeidad de la mente musical, para el estudio de la ontogénesis, la percepción y la performance de la música. Integra un Proyecto acerca de la Musicalidad Comunicativa en la Artes Temporales y la Temprana Infancia, subsidiado por la Agencia para la Investigación Científica y Tecnológica (PICT-FONCYT). Es Miembro de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM).

### **Tanco, Matías**

Licenciado y Profesor en Música con Orientación Educación Musical, egresado de la Universidad Nacional de La Plata. Jefe de Trabajos Prácticos en las cátedras Audioperceptiva 1 y Audioper-

ceptiva 2 en la Facultad de Bellas Artes. Becario de la UNLP, realiza su tesis con la dirección de Isabel Cecilia Martínez en el Doctorado en Artes (Facultad de Bellas Artes, UNLP). Investiga temáticas relacionadas a los conceptos de Tonalidad y Armonía musical en el marco de la Cognición Musical Corporeizada. Integra un equipo de investigación acerca de la corporeidad de la mente musical, y un Proyecto acerca de la Musicalidad Comunicativa en la Artes Temporales (PICT-FONCYT). Es coordinador de un Proyecto de Extensión que fomenta espacios de comunicación mediante la música (UNLP). Es Miembro de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música (SACCoM).



Audición musical en acción y pensamiento / Isabel Cecilia Martínez ... [et al.] ;  
coordinación general de Isabel Cecilia Martínez ; Mónica Valles. - 1a ed. -  
La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2016.  
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-950-34-1368-5

1. Educación Musical. I. Martínez, Isabel Cecilia II. Martínez, Isabel Cecilia, coord. III. Valles,  
Mónica, coord.  
CDD 780.7

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata  
47 N.º 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina  
+54 221 427 3992 / 427 4898  
edulp.editorial@gmail.com  
www.editorial.unlp.edu.ar

Edupl integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2016  
ISBN 978-950-34-1368-5  
© 2016 - Edulp

FACULTAD DE  
BELLAS ARTES

**S**  
sociales



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA