

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA



FACULTAD DE BELLAS ARTES

MAESTRÍA EN PSICOLOGÍA

DE LA MÚSICA



El juego de manos como ejecución musical

Un estudio con niños de nueve a once años de edad

Maestrando: Mónica Graciela Lucero

Directora: Dra. Silvia Malbrán

Agradecimientos

*A mi directora Silvia Malbrán
A mis profesores y compañeros
A mis colegas compañeros de Cátedra
A toda mi familia
A mis amigos.*

Dedicatoria

A Guillermo, Guillermina y Ana Lía.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Capítulo 1

Los juegos de manos como performance musical

1.	Ejecución – Performance	8
1.1.	Ejecución	9
2.	Juego y juego musical	10
2.1.	Juegos de manos	12
2.11.	Otros aportes	14

Capítulo 2

Aportes de la Psicología de la Música al estudio de los juegos de manos

1.	Cognición corporeizada	
1.1.	Esquema corporal.....	17
1.2.	Articulaciones corporales – Imitación	20
1.2.1.	Cuerpo y música en los juegos de manos	22
2.	Las relaciones temporales y la cognición musical	22
2.1.	La música como estructura	24
2.1.1.	Estructura métrica	25
2.2.	Estructura métrica y sincronía	26

3.	Las relaciones de alturas y la cognición musical	27
3.1.	Melodía	28
3.1.1.	Contorno de alturas y melodías	30
3.1.2.	Procedimientos compositivos y melodías	31
4.	La congruencia en las artes temporales	32

Capítulo 3

Metodología

1.	Planteo del problema	
1.1.	Hipótesis del trabajo	34
1.2.	Objetivos	34
2.	Plan de análisis	35
2.1.	Estructura de agrupamiento musical formal	35
2.2.	Estructuras coreográfica	35
2.3.	Congruencia	36
2.4.	Tempo musical	36
3.	Plantilla de Análisis	36
4.	Selección de juegos	37
5.	Aplicación de la plantilla a los ejemplos seleccionados	37
	Cuadro de repertorio	39
	Ejemplos:	
	1- Chocolate	45
	2- Me está	49

3 - Shu,Shu	55
4 – Chapulín	65
5- Apetén Sembrei	69
6- El Rey de España versión 1 y 2	73
7- Ética	82
8- Los Simpson	86
9 -Popeye	92
10 -Yo con todos	98
11 -El juego de la Oca	101
12 -Pancho Perico	105
13-Flin Paf	109
14-Srta le suplico	115
15-Pinocho	120
16-Viuda casada	124
17-Pedro Picapiedras	128

Capítulo 4

Resultados

1. Análisis	132
1.1 Estructura rítmica-métrica-formal-coreográfica	132
1.2 Clasificación de acuerdo a las características músico-literarias, concertación y tempo	136
1.3 Coreografía y congruencia	143

Capítulo 5

Conclusiones y Aportes potenciales

1. Conclusiones	150
-----------------------	-----

2. Discusión y aportes potenciales 153

Referencias 154

INTRODUCCIÓN

La presente tesis se desarrolla en torno a los juegos de manos concebidos como miniaturas de performance musical posibles de ser analizadas en su formato como realizaciones integrales rítmicas, musicales y coreográficas.

Los juegos de manos son actividades lúdicas vigentes que se transmiten oralmente de generación en generación entre niños de ambos sexos y “generalmente” aparecen en ámbitos recreativos como el patio de juegos de la escuela, veredas, plazas y otros espacios no formales.

El recorrido de la autora en torno al tema se vincula con su interés sobre dichas prácticas lúdicas en diferentes escenarios, donde observa la presencia de los juegos de manos en la cultura tradicional de los niños. Los registros anecdóticos sobre dichas prácticas, sus modos de circulación y su significación mostraron la posibilidad de constituirlo como objeto de estudio, susceptible de ser abordado desde diferentes perspectivas. Los juegos de manos integran actividades de ejecución rítmica, musical, vocal y corporal articulando texto y movimiento en una unidad de sentido musical.

La ejecución musical es posible de ser estudiada desde miradas disímiles como la psicológica, la educacional y la etnomusicológica que reflejan tres perspectivas diferentes desde cada campo disciplinar.

La ejecución musical, en etnomusicología, puede ser entendida como performance, referido al acto de hacer música siendo el marco en que esta acción se realiza el evento y/o la ocasión musical (García 2005).

El juego de manos se manifiesta como miniatura de performance musical integrada, al conciliar componentes macro y micro estructurales tanto rítmicos, melódicos como formales, diferentes formas de concertación entre las partes y juegos coreográficos en el espacio personal, tales como son puestos en juego en diversas actuaciones musicales.

A partir del supuesto de que los juegos de manos pueden considerarse concertaciones músico-corporales pueden ser estudiadas como formato que presenta estructuras de agrupamiento – segmentación y rítmico- métrica; como realización integral que compromete experiencias multisensoriales en las cuales los estímulos sonoros y visuales interactúan con el tiempo y como ejecución musical que conjuga ritmo, melodía, forma y movimiento.

Este trabajo tiene como objetivo analizar la ejecución de juegos de manos atendiendo a variables cinéticas, musicales y verbales a través de la aplicación de una plantilla de análisis sustentada en el supuesto descripto.

El presente escrito se organiza, básicamente en dos partes:

La Primera Parte abarca los dos primeros capítulos y está dedicada al marco teórico.

El Capítulo 1 denominado Los juegos de manos como performance musical recorre los conceptos de ejecución, juego, juego musical y performance a fin de fundamentar su concepción como performance de ejecución musical.

El Capítulo 2 denominado, *Aportes de la Psicología de la Música al estudio de los juegos de manos*, trata en primer lugar sobre las relaciones del cuerpo y la música en los juegos de manos y en segundo lugar sobre las relaciones entre la música como estructura y la cognición musical, para establecer criterios de análisis de los juegos de manos seleccionados.

La Segunda Parte abarca los capítulos 3, 4 y 5.

En el Capítulo 3 se describen las características de la investigación propuesta, la metodología de estudio de los juegos de manos y el análisis de los ejemplares seleccionados.

En los Capítulos 4 y 5 se presenta la síntesis, discusión, conclusiones y posibles aportes de los juegos de mano.

Capítulo 1

Los juegos de manos como performance rítmico- musical

1. Ejecución – Performance

A lo largo de la historia los modos de existencia de la música han sido motivo de múltiples consideraciones. En cada momento histórico se postularon modelos para la música que intentaban conjugar de diferente modo el pensamiento, la praxis y la producción musical de cada contexto.

Las corrientes musicológicas actuales reemplazan el concepto de música por el de “músicas” considerando que el estudio de las mismas es sólo posible en sus contextos culturales (Cross, 2007). Nicholas Cook (2001), hace referencia a la dificultad de los musicólogos en la década del 90 para entender la música o cualquier otra producción cultural como verdaderamente autónoma, independiente del mundo dentro del cual se genera y se consume. Según Cross (2007), las músicas cobran sentido sólo si es posible establecer relaciones con las historias, los valores, convenciones, instituciones y tecnologías que las rodean.

La música existe cuando la escuchamos sonando, bajo el formato de sucesión de eventos -afirmación que se contrapone con la concepción de la música como texto-, es decir su existencia como objeto físico (partituras, registros audiovisuales, grabaciones entre otras) a través de los cuales accedemos a ella. Nicholas Cook (2001) postula una oposición entre la música como texto y la música como ejecución, atendiendo a los modos de existencia musical presentes en cada contexto histórico y a los modos de relación entre ellos.

La música como arte interpretativo se entiende como actuación, sonando en tiempo real y a través de las acciones de escuchar, ejecutar y componer.

La ejecución musical, vocal-instrumental y o de movimiento, es un modo de conocimiento no proposicional que se evidencia únicamente en la actuación (Stubley, 1992); y puede entenderse como una práctica integral en la cual conviven las habilidades inherentes a cada modalidad. La actuación musical, la ejecución y la audición, y en diferente medida, la composición e improvisación, son modalidades que se vinculan y retro-alimentan entre sí.

En tal sentido, el área de estudios sobre la ejecución es un terreno de confluencia de múltiples disciplinas cuyo objeto de estudio es la interpretación musical. Hay acuerdo entre los estudiosos que puede ser abordada desde diferentes perspectivas atendiendo tanto a la formación de significados como al proceso de comunicación.

La relación entre ejecución musical -como sinónimo de performance- y la teoría musical, es compleja y admite múltiples interpretaciones.

La música como arte performativo es una experiencia de retroalimentación entre el movimiento físico del ejecutante y el sonido que está produciendo; esta correspondencia es percibida por otros a través de la percepción simultánea, visual y auditiva. Dentro de las actividades performativas existen dos categorías a considerar (López Cano, 2008); lo *performático*, referido a la puesta de un plan preexistente (como partitura, guión, libreto) y lo *performativo*, referido a las acciones que se generan en el mismo momento de la realización de la performance.

En etnomusicología, a diferencia de otras disciplinas, el término performance recibe un uso restringido, referido al acto de hacer música, siendo el marco en que esta acción se realiza el evento y/o la ocasión musical; desde este marco performance se puede traducir como ejecución musical (García, 2005).

El experto en teatro Richard Schechner (2000), define la *performance* como una conducta humana restaurada, esto es, practicada más de una vez.

Este concepto es válido tanto para el teatro como para la música; un actor repite un guión y un músico recrea una partitura, es decir, ambos en cada performance recuperan y restauran los modos expresivos y comunicacionales de la obra que están interpretando. El público a su vez forma parte activa de esta puesta en escena, por ello se considera a la performance como producto de una comunidad de práctica en un momento particular.

1.1 Ejecución

La ejecución es acción temporalmente organizada, puede categorizarse en sentido estricto como rítmica y se conforma por actividades motoras episódicas que muestran, en grado variable, diferentes propiedades de las series temporales.

Las actividades motoras contienen sucesivas metas de movimiento que pueden ser representadas en modelos de distribución regulada en el tiempo (*timing*)¹. El movimiento del ejecutante presenta características respecto a su fluidez y continuidad temporal. “*El desarrollo de destrezas motoras puede ser descrito como un continuum que progresa desde los movimientos reactivos hasta la fluidez del movimiento*” (Malbrán, 2008, p.30)

Según esta autora, una teoría de la programación motora construida sobre la gramática de la ejecución es entendida como un paquete de reglas y un sistema de control imprescindible para atender a las propiedades de fluencia y flexibilidad en la ejecución (Malbrán, 2008). Coexisten diferentes hipótesis respecto de las áreas responsables de la programación y ejecución

¹ Timing: Relaciones temporales que deben estar presentes para que una secuencia se considere ajustada considerando cuestiones de orden serial, timing relativo y las interacciones entre patrones temporales planeamiento y producción de la secuencia. Palmer, C. Music Performance, (1997)

motora; unas suponen la intervención de mecanismos periféricos y otras suponen el predominio de controles centrales (Malbrán, 2008). Además existe otro planteo de interés sobre la cuestión, referido a la importancia del orden de los elementos, su funcionamiento interno y la codificación que realiza el sujeto de las relaciones temporales de la secuencia, es decir que la ejecución de series implica una forma de planeamiento de la misma (Palmer y van de Sande, 1995)²

En las habilidades de ejecución se atiende al sistema de control que acomoda la corriente total de información representado las secuencias motoras en uno o más niveles de abstracción; como así también al programa motor y procedimientos motores que traducen estas abstracciones en secuencias y patrones de movimiento (Malbrán, 2008).

El sistema motor necesita anticipar los requerimientos del movimiento lo que le permite adelantar, agregar información, agrupar e interpretar toda información útil para efectivizar la ejecución (Malbrán, 2008).

Los movimientos hábiles reflejan una distribución temporal precisa de la actividad de los diferentes grupos musculares. Las actividades perceptuales requieren cambios del procesamiento de la información en tiempo real, prever la duración de un estímulo compromete el procesamiento de información temporal. El dominio del tiempo es un principio básico para la programación de movimientos complejos (Malbrán, 2008).

Según Malbrán (2008), la gramática de la ejecución es una colección de reglas generativas que intervienen en la creación de reglas sintácticas significativas las que determinan un importante número de acciones en un cierto dominio, junto a reglas que permiten trasladar símbolos, en primera instancia para los comandos del movimiento y luego para el movimiento propiamente dicho.

Este trabajo define el juego de manos como ejecución, atendiendo a las características descriptas por los estudios sobre el tema. El análisis llevado a cabo para cada ejemplar intenta destacar los indicadores comunes a otros tipos de ejecuciones señalando la particularidad de la naturaleza eminentemente lúdica de estos juegos.

2. Juego y juego musical

El juego es una *manifestación habitual* en el ser humano desde su nacimiento. Tal como postula Huizinga (2007, p.27) “*El juego es una acción o una actividad voluntaria realizada en ciertos límites establecidos de tiempo y lugar, según una regla libremente consentida pero completamente imperiosa, provista de un fin en sí, acompañada de un*

² Citado por Malbrán (2005)

sentimiento de tensión alegría y de una conciencia de hallarse de manera diferente que en la vida cotidiana". Las reglas definen el juego y la voluntad de respetarlas, manifiestan el compromiso de seguir jugando el uno con el otro dentro de un espacio de socialización. Como *modo de comportamiento* surge en la infancia como actuación espontánea y promueve la construcción de procesos cognitivos para el desarrollo de la inteligencia con un marcado componente socio-cultural. En tal sentido se constituye en indicador del desarrollo cognitivo, social y afectivo.

Csikszentmihalyi (1998), afirma que el juego sostiene el interés y el placer porque dispone la conciencia a través de la creación del conocimiento constructivo, entendido como conocimiento del poder que se tiene para controlar la vida. En esta línea de pensamiento Moreno Palos (1992) caracteriza el juego popular y tradicional como local, activo, de carácter recreativo, que requiere destreza física, estrategia o suerte o bien alguna combinación de las tres.

Las culturas se expresan a través del lenguaje, la música y el movimiento; expresiones todas que se desarrollan mediante la interacción personal y en los diferentes contextos los niños aprenden a actuar e interactuar verbal, corporal y musicalmente desde muy pequeños. En este sentido Papousek (1996), considera que los comportamientos musicales de la infancia son formas constitutivas de juego que involucran procesos de alto nivel que enriquecen la competencia exploratoria del niño.

Se considera *juego musical...* *"a aquellas actividades en las que se crean contornos cinéticos y/o melódicos, patrones rítmicos y/o formas y dinámicas de movimientos recurrentes, las que se elaboran de acuerdo a la estructura repetición-variación y/o se ajustan a un pulso musical subyacente constituyéndose en foco de atención, en detrimento de cualquier contenido figurativo"* (Bordoni y Español, 2011, p. 2).

La presencia de juegos musicales comienza desde la primera infancia a través de juegos maternos en los que el bebé es movido rítmicamente acompañado de recitados y/o cantos del adulto.

Malloch y Trevarthen (2009)³, sostienen que cuando es interactivo, el juego musical, es un caso paradigmático de musicalidad comunicativa, entendiendo esta como habilidad esencial para congeniar con el contorno de los gestos motores y sonoros de los otros; a su vez pone en juego nuestra habilidad de movernos simpatéticamente con el otro y los otros.

Según Español...*"la asidua presencia del juego musical en la actividad lúdica infantil podría ser un índice del papel protagónico que tiene la adquisición de habilidades intersubjetivas en el desarrollo socio-cognitivo en especial en cuanto al rol de los intercambios*

³ Citado por Español et. al 2011.

corporales en la génesis de nuestras experiencias interpersonales (Español, Bordoni, Martínez, Camarasa y Carretero, 2010, p 72).

Sucintamente, el juego es visto como:

- ✓ *acción prospectiva* ya que impone planificar la sucesión de acciones con una meta compartida entre los actores y en la cual se ponen en juego la memoria de la secuencia, el control perceptivo-motor y la entrega emocional;
- ✓ *construcción de sentido*, por dotar las acciones de significado y habilitar la adquisición de representaciones a través de un guión interactivo que presenta ideas organizadas y ordenadas en secuencias de lenguaje y movimiento;
- ✓ *modo de reorganización del propio saber* que impone vencer y emerger más allá de los obstáculos y de lo inesperado;
- ✓ *vívida estrategia de aprendizaje social* ya que el tipo y la cualidad de las acciones tomadas durante el transcurso del juego aportan a los actores conocimiento constructivo sobre su propio yo y la relación de ese yo con los demás;
- ✓ contribución a la formación de una *imagen de sí mismo* por estar imbuido de un placer desafiante;
- ✓ una de las vías que permiten participar del sistema de reglas culturales de pertenencia.

En tal sentido, forma parte del “saber popular acerca de los niños” que ellos ponen en práctica juegos comunes a una comunidad, generación o identidad cultural aunque frecuentemente lo hacen de diferente manera, porque cada uno en su individualidad es portador

2.1 Juegos de manos

Los juegos de manos se juegan mayormente en niños cuyas edades oscilan entre 6 y 12 años de edad. Constituyen una serie de encadenamientos o sucesiones motoras y verbales a partir de una rima o canción frecuentemente generada en su entorno cultural. Por ello forman parte de la tradición oral musical infantil. Los juegos de manos se encuentran entre los juegos tradicionales y regionales, presentan diferentes versiones en sus formas de jugarlos de acuerdo a la procedencia social y cultural de los participantes.

En los juegos de manos los sujetos abstraen las reglas de la estructura del lenguaje, del movimiento y de la cultura musical que los rodea para configurar una Gestalt que nuclea dichas reglas.

Los encadenamientos motores-verbales de los juegos de manos son formas de sincronía rítmica (Malbrán, s/f a) en las que texto y movimiento coinciden.

La música y el lenguaje comparten en general algunas características como su evolución en el tiempo, el uso de patrones de sonidos y el uso de palabras.

Los juegos de manos presentan ejecuciones musicales vocales y de movimiento, se practican en tiempo real, forman parte de las tradiciones culturales de transmisión oral las que son enriquecidas continuamente por los aportes de sus participantes.

Es posible considerar a los juegos de manos como:

- juego *performático* (López Cano, 2008), dada su característica de acción que se renueva en cada ejecución.
- *performance musical integrada*, por desplegar ejecuciones vocales y de movimiento, con diferentes formas de concertación lo que genera juegos coreográficos de inusitado interés.

Este trabajo define los juegos de manos como performances musicales entendidas como formas de ejecución, en las que el centro de atención del juego está en la participación y roles de sus ejecutantes, quienes se constituyen en los propios receptores de su ejecución. En esto se asemejan a los ensayos sin público de un grupo instrumental, en los que no forma parte del encuentro la comunicación de la ejecución musical dirigida a un público auditor. Se reafirma así su sentido como práctica de ejecución musical restaurada. En tal sentido los juegos de manos son concertaciones músico-corporales susceptibles de ser analizadas en función de sus elementos constitutivos entendidos como sistemas de relaciones entre componentes.

A estos juegos infantiles colectivos se los encuentra transmutados en juegos y realizaciones de adultos, magos, y animadores culturales. Así, por ejemplo, una performance frecuente desde varias generaciones anteriores son los juegos de pasar un objeto. Consisten en encadenamientos rítmicos de movimientos sucesivos, generalmente con vasos, sobre una superficie plana como el suelo o la mesa, mientras se recitan textos o series de números que enumeran la secuencia. Esta especie puede haber sido el germen de una práctica (de estafa a los transeúntes) en la que se esconde una pieza bajo uno de tres vasos y el actor los mueve rápidamente como un juego de prestidigitación. Las personas del público que aciertan son “falsos espectadores que comparten el negocio”. Los espectadores verdaderos siempre pierden y son estafados en su ingenuidad.

En el mundo lúdico infantil los cambios de velocidad en el movimiento, las dificultades para la articulación veloz de la palabra o las superposiciones y combinaciones de diferentes sectores corporales han formado parte de la tradición lúdica de la niñez de todas las épocas (por ejemplo, jitanjáforas y trabalenguas, entre otras). El aumento de velocidad es el desafío; en tal sentido en muchos de los juegos de manos actuales se mantienen desafíos similares, al exigir ejecuciones de compleja realización que demandan sincronía y alta velocidad.

2.1.1. Otros aportes

Como ya se ha dicho, una línea de investigación musicológica importante es la proveniente de recopilaciones de juegos infantiles en su contexto cultural (coplas, retahílas, rondas, nanas, etc.). Tales emprendimientos han sido desarrollados por prestigiosos investigadores del folklore, desde comienzos del siglo XX.

Un importante aporte es el realizado por pedagogos argentinos a través de recopilaciones obtenidas en trabajos de campo, como así también mediante juegos creados por ellos, utilizando similares recursos a los de la tradición oral. Dentro de ésta línea hay obras escritas con finalidad didáctica como las realizadas por Luis María Pesceti (1994), Violeta Hemsy de Gainza (1989), Esther Schneider (1974), Ruth Fridmann (1974), Leda Valladares (2000), Miguel Cardona (1991), Carlos Siveyra(1995), María Elina Valenzuela (2007), Sonia Brounstein y Cristina Kirianocicz (2010) y Eleonora García Malbrán (2010), entre otros. Así también trabajos que a partir de la recopilación y análisis han servido como punto de partida para la creación de cancionero infantil (Blanco, Lucero, Marún, 2005).

Los antecedentes descriptos en esta línea sirven como fuente de información para el conocimiento del repertorio disponible y de las características de las acciones corporales asociadas.

Este trabajo se basa en el supuesto de que los juegos de manos conforman un repertorio de amplia identidad cultural, con netas relaciones con el concepto de performance individual y colectiva con roles de concertación similares a los puestos en práctica en las interpretaciones y ensayos musicales tanto a solo como de conjunto.

Capítulo 2

Aportes de la Psicología de la Música al estudio de los juegos de manos

Las Ciencias Cognitivas se ocupan del estudio del comportamiento humano en términos biológicos, neurológicos, psicológicos, sociales, corporales y filosóficos, a través de un enfoque multidisciplinario con aportes desde las diferentes áreas del saber, es decir, toman como objeto de estudio una gran preocupación del presente, *desentrañar la mente humana*. Atendiendo al grado de complejidad que presenta la mente, es que para su comprensión necesita ser abordada desde diferentes perspectivas. La Lingüística Cognitiva, la Semiótica, la Inteligencia Artificial y la Filosofía Cognitiva estudian la mente y el cerebro humano desde metodologías y enfoques muy diversos.

Las Ciencias Cognitivas de la Música abordan el fenómeno musical considerando al sujeto como centro del estudio; un sujeto que comprende, categoriza, memoriza y percibe la música. Dentro de este amplio campo del saber, la Psicología de la Música, es una de las especialidades de la Psicología que se inicia a principios del Siglo XX. Desde entonces ha evolucionado en sus métodos y objeto de estudio; como disciplina atiende a las representaciones mentales de las propiedades abstractas y particulares del entorno musical sonoro y a los procesos en ellas involucrados.

El estudio del comportamiento musical abarca la exploración sistemática de componentes biológicos, psicológico-emocionales y la inserción de los mismos en el entorno social del sujeto, quien se relaciona con la música en su totalidad: cuerpo, mente, emoción y espíritu (Lacárcel Moreno, 2003).

1. Cognición corporeizada

El dualismo mente-cuerpo tiene una larga historia, desde los griegos como Platón y Aristóteles, los filósofos buscaban una explicación a la racionalidad del hombre. Descartes abordó también esta problemática y se lo considera el punto de inicio de la Filosofía de la mente, disciplina que se desarrolló fundamentalmente durante el siglo XX con autores como Moritz Schlick (1882-1936) y Rudolf Carnap (1891-1970); Bertrand Russell (1872-1970), Gilbert Ryle (1900-1976) y Ludwig Wittgenstein (1889-1951).

Desde entonces la Filosofía de la mente se ha interesado fundamentalmente por el análisis y estudio de la naturaleza de los procesos mentales y el problema mente-cuerpo (Martínez-Freire, 1995). En esta línea de pensamiento se desarrolló la *teoría de la identidad*

entre procesos mentales y procesos cerebrales (materialismo); el *dualismo* o distinción radical entre lo mental y lo físico; el *energetismo*, que sostiene que lo mental no es independiente de lo físico y el *funcionalismo* que define los procesos mentales como funciones realizables.

El Cognitivismo clásico se centró en la concepción de la mente separada del cuerpo y la ubicó centralmente en el cerebro y, ya en el siglo XX la cognición como computación de representaciones simbólicas aunado al supuesto de que la realidad exterior se puede representar simbólicamente.

Este modelo postula una oposición entre la mente y cuerpo entendiendo a uno como entidad etérea y al otro como soporte material; por ello el razonamiento se considera una capacidad humana diferente de las emociones y los sentimientos.

Diversas visiones establecen una distinción entre los procesos llamados *mentales* de aquellos llamados *corporales*, como así también de los procesos cognitivos de alto orden o *superiores* y de bajo orden o *inferiores*.

Con el conexionismo surgió el modelo que entiende la cognición como procesamiento de la información que opera con un sistema centralizado (el cerebro) del que depende todo el proceso. Este planteo limita la importancia del cuerpo en la cognición. Este paradigma del cognitivismo clásico fue sustituido poco a poco por el conexionismo, pero aún prevalecían problemas que los ordenadores eran incapaces de resolver, por ejemplo que las máquinas carecen de un cuerpo y una historia vivida con ese cuerpo (Varela, 1988).

La revisión de dicho modelo consideró un punto crítico la escasa entidad otorgada a la influencia del cuerpo sobre la cognición restringiendo el alcance del concepto *mente*, dando lugar a teorías que ponderan el papel que tiene el cuerpo en la cognición.

La visión de la *cognición corporeizada*, reúne diversas vertientes que adhieren a una nueva concepción de la mente con acento en el rol del cuerpo subrayando la importancia del acoplamiento activo entre sujeto y entorno. Para estas propuestas post-cognitivistas la cognición es *interactiva, corporeizada y embebida* en un contexto particular (Gomila y Calvo, 2008).

Las Ciencias Cognitivas de segunda generación (Merleau-Ponty, Heidegger y Gibson), durante años se centraron en una perspectiva experiencial del significado, en la cual se describe la cognición como parte de la interacción entre organismo y entorno. La teoría de la percepción directa (Gibbs, 2005) sostiene que la dualidad entre un organismo y su ambiente puede resolverse por el hecho de que el organismo percibe las propiedades del ambiente relevantes para la acción. Al respecto Brunswik (1956)⁴ y Leman (2008), aportan el *modelo lenticular* que diferencia los estímulos distales y las energías del entorno, de los estímulos proximales y su incidencia en el input sensorial.

⁴ Citado por Leman (2008)

Las Ciencias Cognitivas de segunda generación basan su mirada sobre tres particularidades del aprendizaje: *situado*, *corporeizado* y *dinámico*. Estas tres ideas, tomadas en conjunto definen el sistema cerebro-cuerpo-entorno. De acuerdo a Beer (2008), la condición de *situado* da cuenta del papel que tiene el comportamiento del agente en interacción con el entorno; *corporeizado* remite al rol de las propiedades físicas corporales del agente en relación con su entorno y *dinámico* al desarrollo temporal de las interacciones del agente en su entorno. La cognición corporeizada entonces, integra y sintetiza estas tres ideas.

1.1. Esquema corporal

Los movimientos corporales desempeñan un importante papel en la experiencia personal y permiten pensar el modo en que nos relacionamos con nuestro propio cuerpo.

El esquema corporal se define como la manera en la que el cuerpo va integrando la postura y la posición de acuerdo al entorno. Estudia el conjunto de relaciones que constituyen la base neuronal de la experiencia personal con el ambiente y trata del sistema propioceptivo como mecanismo de regulación de la dirección del movimiento, el que es a la vez inconsciente y automático (Gibbs, 2005).

La imagen corporal, como representación consciente del propio cuerpo, conjuga la experiencia y significación del conocimiento inconsciente que el individuo acumula en su interacción con el mundo, a través de la percepción que tiene de sí mismo (Pederiva, 2004). El esquema corporal y la imagen corporal están íntimamente relacionados con el conocimiento del mundo. Es posible establecer relaciones entre esquemas encarnados derivados de nuestra experiencia corporal y experiencia musical concreta.

La teoría de los esquemas, sostenida por la Psicología Cultural (Cole, 1996) y diversos autores de la hora actual, considera que los *esquemas* son artefactos culturales de naturaleza sintética y de ordenamiento de información. Se los tipifica como no proposicionales, pre-conceptuales y se forman a través de la interacción repetida de nuestros cuerpos en el espacio y el entorno. Esquema y dominio abstracto se formulan simultáneamente en el tiempo y su relación entre sus respectivas estructuras internas puede inferirse.

Aplicando los principios de dicha teoría Johnson (1987) sostuvo que nuestra mente se estructura por medio de la reiteración de experiencias básicas perceptuales y manipulativas originadas en el cuerpo que luego son utilizadas metafóricamente en el desarrollo del pensamiento abstracto. Por ello la *Teoría de la Metáfora* sostiene que la forma metafórica de entender el mundo demanda aplicar patrones de un dominio cognitivo a otro (Peñalba, 2005). En las operaciones de pensamiento abstracto es necesario utilizar esquemas básicos que derivan de la experiencia inmediata de nuestros cuerpos para aplicarlos a mundos cognitivos más oscuros o de mayor “transparencia” mental. A estos esquemas básicos de experiencia inmediata se los llama *esquemas encarnados*, y se forman a partir de múltiples

experiencias corporales que el individuo experimenta en forma recurrente y resultan de la abstracción de algunos rasgos comunes de tales repeticiones.

Johnson (1987) define al constructo *esquema encarnado* como estructuras de conocimiento interrelacionadas y dinámicas empleadas activamente en la comprensión de información de entrada y que guían la ejecución de operaciones de procesamiento, posibles de ser modificadas por la experiencia como modo de enriquecimiento y que hacen referencia a experiencias pasadas.

Las experiencias humanas con sus rasgos comunes se nutren de un sustrato corporal, porque surgen y son consecuencia de las experiencias vividas corporalmente. Es por ello que los esquemas corporales juegan un papel importante en el modo en que nuestra mente se organiza a sí misma optimizando la experiencia corporal para proyectarla bajo la forma de metáforas.

La conceptualización espacio-corporal y música permite vivir experiencias cinéticas emergentes de la música que se corresponden con la vivencia del espacio real. Con y en la música es posible moverse virtualmente dentro de un espacio que ha sido creado por los hombres. De este modo, la música puede entenderse como una mente extendida (Clark, 1997). Es por medio de ella que entramos en espacios virtuales donde no llegan nuestras extremidades y al mismo tiempo nos permite movernos en ellos.

La música amplía considerablemente nuestro conocimiento y experiencia cinética, nos da la oportunidad de aplicar nuestra capacidad motriz a situaciones que trascienden el espacio físico y construye un puente entre la espacialidad real y la imaginada (López Cano, 2005).

En tal sentido se justifica el *esquema de ciclo* que en este trabajo se ha aplicado al análisis de los juegos de manos como experiencia musical de ejecución. Dicho esquema se basa en experiencias temporales conformadas por un período que comienza (estado inicial), continúa a través de una secuencia de eventos conectados (desarrollo) y finaliza donde comenzó para empezar un nuevo ciclo. Este patrón de inicio- desarrollo- cierre se presenta en los juegos de manos como experiencias circulares que comienzan con posición inicial, se desarrollan a través de una sucesión de acciones motoras encadenadas que cuando llegan al fin vuelven al principio. Como característica de juego, la repetición implica el permanente desafío de restaurarlo tanto exactamente igual como más rápido, con otros participantes o con variantes que el diseño del juego sugiere.

La ejecución del juego permite una experimentación física de eventos de naturaleza temporal que aportan a la formación de conceptos espaciales, lingüísticos, motrices, matemáticos y musicales.

Según Leman (2008), las experiencias musicales pueden ser entendidas como *formas sónicas en movimiento* con las que nos involucramos corporalmente desde el movimiento y la acción. La música sugiere la entrada a un movimiento imaginario donde se ponen en juego un

conjunto de emociones y sentimientos que la acompañan y la vuelven sustancialmente significativa.

Nuevos aportes son los provistos por las Neurociencias que han contribuido a la comprensión de cómo operan nuestros sistemas perceptuales, en relación con la experiencia, la cognición y la acción corporal. Para la cognición musical, vista desde la neurociencia cognitiva, el movimiento juega un rol fundamental en la percepción y producción musical; el involucramiento con la música conlleva una comprensión del movimiento corporal gracias a la percepción multimodal (Jaquier, 2011).

La comprensión del funcionamiento neuronal que provee la neurociencia cognitiva respalda la postura corporeizada, natural y no-representacional de la cognición (Johnson, 2007). Gallese y Lakoff (2005) sugirieron que los procesos sensorio-motores dan sustento a los conceptos abstractos. Por un lado, la cualidad multimodal referida a la integración de sistemas perceptuales y motores a través de redes neuronales transmodales que los vinculan y por otro lado, la activación de los mismos conjuntos de neuronas en la percepción presente, el movimiento corporal y la conceptualización. Por ende el pensamiento, la percepción y la acción se consideran como procesos cognitivos relacionados y mutuamente influenciados.

El hallazgo de las ‘*neuronas espejo,*’ consideradas como parte de un vocabulario de acción que contiene la imagen (la trayectoria motora simulada) de cómo ejecutar una acción en términos de sus objetivos, junto a trabajos de neurocientíficos como Rizzolatti, Fogassi y Gallese, dan sustento a la percepción multimodal (Johnson, 2007; Lakoff, 2008)⁵. Las neuronas espejo ejecutan la integración y transformación sensorio-motora como base de la imitación; cuando una persona ve a otra persona moviéndose, se activa el conjunto neuronal del sistema motor, pues hay un compromiso de simulación de los mismos procesos que puede producir la acción del otro (Stevens et al., 2000) .

Resulta oportuno asimismo, considerar el concepto de *acoplamiento estructural* (Varela, 1988) entendido como “encaje” de una unidad con el entorno u otra unidad. Cuando un sujeto trata de comprender un dominio abstracto, configura su estructura interna de tal forma que se acopla con el fenómeno a comprender. Tras la comprensión del mismo le es posible establecer similitudes entre ambas estructuras. Gibson (1979) propuso el término *affordance* para describir las posibilidades de interacción que el objeto “sugiere” a cada sujeto en un contexto dado.

La música, según Johnson (2007), tiene un significado ‘sentido,’ pues es parte de una experiencia corporal-mental, que se pone en juego tanto en situaciones de audición, como en la ejecución, la composición, la danza y los movimientos espontáneos.

⁵ Citado por Gibbs ,Jr R. (2005)

Según Pelisnki (2000, p.288), la significación musical no está dada sino que es construida por la experiencia. En este sentido el pensamiento posmoderno se dedica a comprender experiencias que conducen a la construcción de la subjetividad. Tales experiencias son a menudo corporales - esto es, prelógicas e inmediatas- y constitutivas de los procesos cognitivos. En palabras del etnomusicólogo: *“La búsqueda secular de sentido racional y abstracto detrás de la superficie sensible de la música ha desviado la atención de los aspectos corporales de la música, visiblemente ausentes en los discursos musicológicos institucionalizados. Por el contrario, la centralidad del cuerpo en la comprensión de la música ha sido constantemente acentuada por las llamadas 'musicologías alternativas': estudios en música popular, estudios de música y género, teoría crítica feminista (Middleton 1983: 235-70; Brett 1994: 371; McClary 1991: 23), etc. Estas musicologías tienen en común la cuestión recurrente de cómo conceptualizar el cuerpo en cuanto condición de posibilidad para toda experiencia musical posible (Walser 1991; McClary y Walser 1994).*

1.2. Articulaciones corporales –Imitación

Las articulaciones corporales son expresiones de atribución de intencionalidad con la música, indican procesos sinestésicos y kinestésicos relevantes de la acción y tienen carácter anticipatorio o predictivo. Se manifiestan como activaciones en el cuerpo humano ya sea como activaciones cerebrales, como respuestas fisiológicas o como respuestas conductuales manifiestas de movimientos de las partes del cuerpo.

Estudios de los comportamientos típicos en la primera infancia han vuelto a prestar atención a la imitación por entenderla una vía de enriquecimiento expresivo y comunicacional. La conducta imitativa es una constante en los primeros años de vida y se manifiesta a través del canto y juegos corporales acompañados de recitados rítmicos y/o melódicos. La imitación, según evidencias empíricas recientes en Psicología infantil es innata, está altamente desarrollada en los humanos, fomenta el aprendizaje y produce placer.

La *teoría ideomotora* concibe la conducta imitativa como representación sensorio-motriz donde la percepción modula y dispara la acción al poner en imagen la tarea a realizar (Massen y Prinz, 2009).

Los niños muestran un compromiso comunicacional con otras personas desde el nacimiento y parecen ser capaces de entrar en interacción mediante imitaciones a través de movimientos corporales, vocalizaciones, y expresiones faciales. Estudios experimentales sobre la imitación en infantes la consideran innata en base a la muestra de su capacidad para transformar información visual en acción motora (Leman, 2008).

Rizolatti y Arbib (1998)⁶ sostienen que la imitación en los recién nacidos es vista como una forma de velar por la supervivencia, ya que provee expresiones de relación-comunicación con sus cuidadores y se valora como camino a la aparición del lenguaje simbólico. Byrne y Russon (1998)⁷ postulan que en el proceso de imitación se puede distinguir la imitación que copia la estructura de una tarea y su organización jerárquica, y la imitación que copia movimientos.

La imitación compromete un proceso complejo de observación que se acopla con la predicción de una acción el que es seguido por la ejecución de la acción en función de la meta. En este sentido, la imitación forma parte de los procesos de aprendizaje.

La imitación es también fuente de placer y teleológica ya que está centrada en el alcance de metas. Existe amplia evidencia científica de que la imitación corporal en la música es fuente de placer para los humanos (Leman 2011).

La imitación en música puede constatarse en la adquisición de:

- ✓ *habilidades motoras*, como se observa en el aprendizaje de la ejecución de un instrumento;
- ✓ *convenciones simbólicas*, como es el uso de las figuras musicales o íconos referenciales particulares;
- ✓ *modalidades estilísticas* tanto vocales como instrumentales;
- ✓ *expresiones gestuales*, como formas de facilitación para la expresión individual y de conjunto.

Todas ellas son aplicaciones imitativas que configuran formas sónicas expresadas, prefiguradas o representadas que se conforman por el cuerpo en movimiento y las imágenes mentales. Dichas operaciones se modelan y llevan a cabo como activación cerebral, respuestas fisiológicas y respuestas conductuales.

En el marco de este trabajo la imitación cumple una función importante de naturaleza cognitiva y socializante. En los juegos de manos los participantes recitan y /o, cantan mientras realizan movimientos corporales con creciente velocidad y complejidad en las acciones, mientras observan a sus compañeros para el desarrollo y cumplimiento de las reglas del juego.

⁶ Citados por Leman (2011)

⁷ Citados por Leman (2011)

1.1.1. Cuerpo y Música en los juegos de manos

Los juegos de manos implican actividades motoras que se formalizan en conductas coreográficas de coordinación colectiva; por su naturaleza trascienden la concepción de movimiento asociado a la rítmica/ música que los acompaña. Se constituyen como genuinas prácticas de socialización, comunicación y ritualización de un grupo. En el caso de los juegos de manos la selección efectuada ha tratado de rescatar juegos practicados por niños de diversas edades y en particular los de la franja etaria entre nueve y once años de edad.

López Cano (2008) los incluye en los juegos colectivos bajo la categoría de baile; los considera una forma de recepción musical y una actividad motora que acompaña la escucha musical.

Si la música se modela cognitivamente en nuestros propios cuerpos, entonces los movimientos que hacemos con ella forman parte integral de la esencia de la música en tanto experiencia (López Cano, 2008).

Las diversas modalidades de acción de los juegos de manos presentan importantes similitudes con las demandadas por la música: conocimientos, habilidades y destrezas de audición, ejecución y creación musical. Asimismo colaboran con el proceso de apropiación musical ya que construyen significados que les permiten adueñarse de la diversificada y versátil

2. Las relaciones temporales y la cognición musical

La música como arte del tiempo se materializa a través de una construcción musical que presenta sonidos en el tiempo y entra al campo perceptivo del sujeto a través del oído. La percepción musical aísla eventos⁸ que se procesan en tiempo real y la mente los configura conformando unidades de sentido.

La percepción de la relación entre los sonidos musicales se basa en la habilidad del auditor para seleccionar los eventos sonoros y organizar las imágenes sonoras correspondientes en unidades perceptuales de diferente nivel de abstracción.

La atención es un atributo básico de la percepción, es de naturaleza selectiva ya que permite extraer parte de la totalidad percibida que será procesada. Malbrán (2004), describe estos procesos como una orientación de la conciencia hacia un determinado tipo de estímulo, filtrando

⁸ Para la ciencia, un evento es un fenómeno (un hecho observable en un momento dado) o un acontecimiento que ocurre en una posición y momento determinados (por lo tanto, puede especificarse como un punto en el espacio-tiempo). Disponible en <http://definicion.de/evento/#ixzz2voDwv>

otros del contexto musical demanda una atención selectiva, por ende, se trata de un proceso activo de recepción y selección de información.

La música presenta diversos componentes que se suceden simultáneamente en tiempo real por lo que la percepción necesita prestar atención distribuida sobre ellos para no perder la coherencia del discurso. La atención distribuida supone descentrar el pensamiento para poder atender a diferentes acciones al mismo tiempo.

La atención en sus diferentes modos contribuye a la percepción del fenómeno acústico y abre la puerta de entrada a la memoria. La memoria es necesaria para conservar y almacenar la información, en su relación con el aprendizaje presenta dos modos de registro la *memoria explícita*, que se refiere a la adquisición de conocimientos sobre personas, lugares y acontecimientos que se encuentran disponibles a la conciencia y la *memoria implícita* que se refiere a la adquisición de conocimientos a través de habilidades motoras o perceptivas que no están disponibles en la conciencia.

En tal sentido, la complejidad de la música compromete diferentes modos de representaciones. Bruner (1990), define la representación como conjunto de reglas mediante las cuales se puede conservar aquello experimentado en diferentes acontecimientos.

En las representaciones musicales interesa conocer el tipo de información de los estímulos que se internalizan, su forma de almacenamiento y su modo de interpretación (Malbrán, 2004).

La teoría de la información atiende a los procesos del sistema cognitivo referidos a la recepción o entrada de estímulos (en este caso sonoros), la búsqueda en la memoria a largo plazo, el proceso mediatizado (conservación de los datos en la memoria y configuración) y la salida de los estímulos como respuesta o comportamiento (representaciones).

Estudios sobre el tema reconocen tres tipos de memoria. Un registro de información sensorial (RIS), pre-categorial que no analiza ni hace abstracciones, retiene la información y en breves segundos la pasa a la instancia siguiente. Una memoria a corto plazo (MPC) operacional o de trabajo que funciona como centro operativo donde recibe la información de RIS. Esta memoria primaria muestra capacidad limitada, procesa datos y mantiene los resultados de operaciones en forma transitoria.

La memoria a largo plazo que guarda los datos previos de la historia de cada sujeto, reconoce dos tipos de representaciones mentales: una procedural referida a memoria de acciones y de personas y otra declarativa referida a evocaciones semánticas y episódicas.

El sistema operativo de la memoria interviene en el procesamiento de la información sonora, primero registra la información sensorial (RIS), la pasa a la memoria a corto plazo (MPC) que a través de mecanismos de ida y vuelta con la memoria a largo plazo (MLP) filtra información relevante generando circuitos entre lo conocido con anterioridad y lo nuevo,

Las representaciones musicales pueden organizarse en sistemas de orden clasificatorio como categorías perceptuales que conjugan diferentes mecanismos: recuperación eficiente y procesamiento de la información, almacenamiento en la memoria, para arribar finalmente a la producción de la respuesta correspondiente a cada tipo de estímulo.

El oyente, en el momento de la escucha, espontáneamente organiza las señales sonoras en *unidades de sentido* que pueden ser motivos, temas, períodos, grupos temáticos, secciones etc. Estas mínimas configuraciones se denominan *grupo* (Lerdahl y Jackendof, 2003). El recorte se realiza en función del elemento de mayor presencia, que demanda atención selectiva de un nivel sobre los otros, lo que se denomina *saliencia*, cualidad entendida como nivel de información de mayor pregnancia. El agrupamiento se lleva a cabo en la mente como un registro de relaciones entre los datos acústicos percibidos los que se reúnen bajo la forma de paquetes de información.

La estructura de agrupamiento es vista como un componente elemental de la comprensión musical (Lerdahl y Jackendof, 2003). La característica más importante de los grupos musicales es que son percibidos de manera jerárquica (motivo-tema-grupo-obra). Una estructura jerárquica supone una organización conformada por diferentes elementos relacionados entre sí a través de criterios de dominancia y subordinación expresados en diferentes niveles de inclusión.

La música presenta una estructura jerárquica.

La complejidad de las obras musicales está determinada por una conjunción de elementos discretos los que resultan imposibles de ser atendidos en su totalidad. La cognición musical utiliza modelos para comprender tales complejidades.

2.1. La música como estructura

La música es percibida y acomodada en la mente del auditor de acuerdo a algunos modos comunes en que se relacionan los sonidos. Estos modos, en la música métrica tonal, se manifiestan como agrupamientos conformados por sucesiones y superposiciones de altura, de duraciones y de acentos (rítmicos y de altura).

En la música de la práctica usual los agrupamientos se conforman tanto por unidades de desarrollo melódico-armónico a la manera de las oraciones en el lenguaje como por unidades integradas por “batidos” de pulsación isócrona de acentos regulares a la manera de una grilla de distribuciones periódicas (Malbrán, 2005). Ambos modos de agrupamiento interactúan en la percepción.

La existencia de un reloj interno que regula y coordina series complejas de tiempo, como las que presentan los encadenamientos o sucesiones motoras y verbales de los juegos de manos, fue propuesta para explicar la preparación y coordinación requeridas para el desarrollo ajustado de los movimientos.

Numerosos estudios sobre el particular han reunido evidencia en torno a la presencia de un reloj interno y de controladores de tiempo del sistema motor (Shaffer, 1981; Shaffer, Clark y Todd, 1985; Shaffer y Todd, 1987; Wing y Kristofferson, 1973)⁹.

Las cadenas de movimientos repetidos que se evidencian en los juegos de manos en acuerdo temporal con el recitado del texto o el canto de la canción, se distribuyen en el tiempo en cadencias regulares y conforman una matriz de patrones a igual intervalo de tiempo. La matriz de patrones integra *niveles de pulso* que se presentan como una serie de estímulos regulares, recurrentes y equivalentes. Su estructuración depende de criterios selectivos de inclusión y/o segregación de la información del perceptor (Malbrán, 2008).

Los pulsos se consideran carentes de duración (Lerdahl y Jackendof, 2003) y son vistos como “idealizaciones” utilizadas para describir las relaciones temporales. Basados en esta concepción, en la actualidad para su simbolización se utiliza la analogía espacial de puntos geométricos entre los cuales se produce el intervalo temporal.

En estudios realizados por Malbrán (2004), ampliaron la evidencia en torno a que i) los niveles de pulso presentan diferentes grados de saliencia, ii) la saliencia depende de las propiedades superficiales y estructurales de la música y iii) que se desarrolla entre aquellos niveles de pulso que se distribuyen en una tasa temporal moderada, esto es, entre 70 /90 pulsaciones por minuto.

2.1.1. Estructura métrica

En una pieza musical las duraciones que conforman el ritmo le dan sus rasgos discursivos de identidad, son originales y de diferente factura; en cambio los patrones métricos son estructuras invariables que se distinguen por sus diferentes intervalos de tiempo (Malbrán, 2004).

La *estructura métrica* se conforma por niveles de pulsos incluyentes e inclusivos, los que presentan relaciones de dominancia y subordinación entre los mismos, esto es, los superiores en la jerarquía contienen o subsumen a los inferiores. Por ello la estructura métrica es de naturaleza jerárquica.

Según Malbrán (2008), la estructura métrica es una organización *jerárquica* por las relaciones de dependencia e inclusividad entre los patrones métricos. Se caracteriza por resultar *periódica*, pulsa con intervalos regulares de tiempo; *recursiva*, se repite igual a sí misma; múltiplo-integral dadas las relaciones métricas entre los niveles y triárquica por requerir para su existencia por lo menos tres niveles de pulso.

La medición de la música *desde la audición* es posible a través del uso de los patrones métricos, constituidos por las unidades básicas de *tactus*, *metro* y *subtactus* (los tres patrones de

⁹ Citados por Malbrán (2005)

pulso dominantes); *desde la notación* los patrones son el tiempo, la división del tiempo y el acento de compás. El *tactus* se define como “sensación de pulso con mayor saliencia” (Parnutt, 1944)¹⁰, es de fácil identificación y generalmente sostiene las estructuras de *metro* y *subtactus*.

Este estudio muestra que los juegos de manos analizados se basan en diferentes niveles de pulso emergentes del texto en el caso de las retahílas y de la música en el caso de las canciones, y que las ejecuciones generalmente coinciden con los niveles de mayor saliencia y de tasa moderada (*tactus* y *subtactus*).

2.2. Estructura métrica y Sincronía

Ajustar dos acciones como la ejecución de *ostinati*¹¹ rítmicos combinando golpes de manos y pies acompañados de recitados rítmicos y/o canciones son formas de sincronía rítmica que demandan ajuste punto a punto (Malbrán, 2008).

Las acciones de sincronización muestran cómo los sujetos codifican la duración, es decir, el modo en que representan en su mente el intervalo que separa los estímulos con los que debe sincronizar el gesto motor. En este sentido se entiende por sincronizar... “traducir el ritmo perceptivo a ejecución motora” (Malbrán, 2008, p.74)

La sincronía rítmica es una habilidad compleja que demanda actividades de selección, reformulación y almacenamiento de la información que transforma la representación sensorial obtenida en una respuesta externalizada.

En los juegos de manos al sincronizar las acciones motoras con el correlato rítmico o musical se produce un *acoplamiento estable*. La sincronización constituye una acción esencial para la ejecución musical; en este sentido, la estructura métrica soporta la sincronía entendida como programa motor que integra el metro como macro unidad y a la configuración rítmica del discurso como micro unidad.

Uno de los factores de la sincronización es la *anticipación* que supone la puesta en marcha de un sistema de antelación que permite adelantar y programar la distribución a realizar en el tiempo, resultando el ataque sincrónico producto de la anticipación (Malbrán, 2008).

¹⁰ Citado por Malbrán (2004)

¹¹ Ostinato u obstinado (en italiano "obstinado") es una técnica de composición consistente en una sucesión de compases con una secuencia de notas de las que una o varias se repiten exactamente en cada compás. De ahí su nombre en italiano, que significa ‘obstinamiento, empeño en repetir lo mismo’. Es un efecto muy relacionado con el pedal, siendo la diferencia que en éste es una sola nota la que se repite o mantiene mientras que en el obstinado es una frase la repetida. Al igual que el pedal, el obstinado se sitúa normalmente en el bajo, aunque puede hacerlo en cualquier otra voz. Plural: Ostinatti. Disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Ostinato>

Otros factores que influyen en la sincronía rítmica están relacionados con la lateralidad y los diferentes segmentos corporales involucrados en la ejecución. Los sujetos poseen conocimiento implícito y procedimental sobre el tipo de movimientos más efectivos según el sector del cuerpo involucrado y su grado de compromiso. Las respuestas sincrónicas al *tactus* pueden ser ajustadas, retrasadas o anticipadas; el grado de sincronía depende de la precisión de la respuesta del ejecutante.

El estado del arte sobre la sincronía rítmica expone estudios con diferentes muestras (adultos, niños, músicos, no músicos); situaciones mecánicas/artificiales-naturales/expresivas, *tempi*, metodologías y herramientas de medición.

Las ejecuciones rítmicas sincrónicas se producen entre diferentes personas que realizan dos acciones motoras al mismo tiempo, entre dos acciones a cargo de la misma persona o entre la recepción de una obra musical y su ejecución por ejemplo, como es el caso de marcar el pulso con el pie al escuchar música.

La producción de acciones motoras compartidas por dos personas se presentan en los juegos de manos cuando entre diferentes sujetos juegan al unísono. Por ejemplo el juego “*Shu Shu*”, (Ver Cap 3- Juego N° 3) y la ejecución “a solo” cuando un mismo sujeto juega superponiendo golpes de palmas y recitado rítmico. Por ejemplo el juego “*Apetem*” (Ver Cap. 3- Juego N° 5).

En la ejecución expresiva se producen microvariaciones temporales producto de cambios sutiles de la intensidad y articulación del fraseo, como así también cambios de velocidad por secciones o progresivos (acelerando).

3. Las relaciones de alturas y la cognición musical

En la consideración de la música como estructura (ítem 2.1) se ha hecho referencia a los dos modos de externalización de la música métrico- tonal: uno es el de sucesiones y superposiciones de altura, y el otro de duraciones y acentos de sonidos. Este último ya ha sido desarrollado (2.1.1.) el primero se trata a continuación.

La altura es un atributo del sonido cuya representación mental implica el manejo de un concepto construido sobre la metáfora de dimensiones alto/bajo en relación a los sonidos agudos y graves, asociados convencionalmente a la frecuencia que es en realidad la que determina la cualidad perceptiva de la altura.

La modalidad operativa de las sucesiones y superposiciones de altura se conforma por unidades de desarrollo melódico-armónico a la manera de las oraciones en el lenguaje. Hay acuerdo general en considerar que las relaciones entre las alturas del sistema tonal se organizan en un sistema jerárquico basado en esquemas internalizados que son compartidos por enculturación. Los modelos teóricos y perceptuales para las relaciones verticales y horizontales

de la altura, conciben tales relaciones como una *jerarquía tonal* (Krumhansl, 1990¹²; Lerdahl y Jackendof, 2003) y se basan en la idea clave de que la tónica es la altura más estable de la escala y que las restantes son portadoras de diferentes niveles de subordinación. Este modelo perceptivo jerárquico también se presenta tanto para las relaciones escalares como para las funciones tonales con grados de primacía y subordinación.

Schenker (1979)¹³, un teórico que revolucionó el concepto armónico de la música tonal, afirmó que los acontecimientos en la superficie musical se relacionan de modo particular y específico como la proyección en el tiempo de la tríada de tónica (ver la estructura jerárquica de la música clásico – tonal de Occidente -cap. 2.1- de esta tesis).

La tonalidad es el ámbito donde las relaciones entre las alturas se vinculan creando tensiones y distensiones, al conformar acordes considerados unidades de significado con marchas o sucesiones que imponen resolución de las tensiones. Estas tensiones son las que crean expectativa en el oyente y conforman la enculturación tonal de Occidente.

3.1. Melodía

En la música de la práctica usual, la melodía resulta perceptivamente saliente a la percepción musical y puede ser entendida como una forma de discurso construido por la sucesión de sonidos que conforman su identidad tonal y que se presentan organizados en el tiempo. El auditor occidental puede otorgarle significado por estos rasgos claves de identidad de su cultura musical.

El análisis de la estructura musical en tiempo real atiende a criterios sustentados en la segmentación que realiza el oyente. La comprensión del discurso musical en tiempo real demanda atender a la articulación de las ideas internas intervinientes, que se asemejan en muchos rasgos a las usadas en la lengua natural.

Percibir la sucesión de alturas de una melodía como grupos que comparten cierta condición ha sido constatado como el modo habitual de operar con el pensamiento por parte de auditores que comparten una cultura. Los procesos de agrupamiento auditivo organizan, conectan y fragmentan la superficie acústica en unidades perceptuales las que se constituyen de acuerdo a sus características acústicas y/o temporales (Malbrán, 2008).

La percepción musical efectúa cortes en el discurso ante el cambio de cualquier atributo sonoro y segmenta los grupos de acuerdo a los principios de proximidad, similitud y destino común de la teoría de la Gestalt.

Los criterios de agrupamiento en la melodía se relacionan con cambios en el timbre, intensidad, registro y densidad, fundamentalmente, en las diferencias de altura y duración.

¹² Citado por Malbrán (2004)

¹³ Citado por Forte, A. y Gilbert, S. (1982)

La longitud, es decir, el espacio entre los puntos de inicio y cierre de grupo, depende de la configuración rítmico-melódica, de las cesuras y o pausas articulatorias, de la resolución y conformación melódico-armónica y de la ubicación métrica.

Los grupos como entidad susceptible de análisis pueden ser *independientes*, es decir, separados por cesura o cerrados por silencio o valor largo; *encadenados*, esto es, que la sucesión de alturas es susceptible de ser segmentada por sus relaciones melódico-armónicas pero que en su distribución temporal están enlazadas sin pausa entre las mismas y de *elípticos*, en otras palabras, cuando la última altura de un grupo es también la primera altura del grupo siguiente (Malbrán, 2004).

Los límites entre los grupos se determinan por las relaciones melódico-armónicas y métricas. El límite puede ser *netamente conclusivo*, esto es, finalizar con giros que utilizan efectivos recursos de cierre (por ejemplo, final con cadencia auténtica o por coincidencia de notal final con acento métrico.); límite *con conectivos*, es decir cuando se agrega información final que funciona como puente en la continuidad del discurso y límite *suspensivo*, es decir, contrario al primer límite descrito y que por su carácter no resolutivo ayuda a la continuación del discurso musical.

El límite de los grupos también se determina por: *reiteración de información*, es decir la repetición de elementos temáticos, por *final con valor largo*, esto es, el uso de una nota de mayor duración o por *silencio*, es decir la última nota del grupo es seguida de un silencio. *El incremento, mantenimiento y resolución de la tensión* son elementos determinantes para la configuración de los grupos.

La medida de la estructura métrica en tiempo real requiere seleccionar una magnitud temporal estable a lo largo del discurso musical para facilitar la comparación entre los grupos (Malbrán, 2004).

Las alturas en los grupos pueden relacionarse por elipsis o por encadenamiento. Se presentan en situaciones en las cuales se percibe como más acentuada:

- ✓ la altura más alta del grupo,
- ✓ la altura de retorno en un diseño acenso- descenso y
- ✓ la altura post-salto.

La métrica es también clave para determinar los grupos perceptuales. Los límites son inferidos a partir de diferentes procedimientos compositivos presentes en la música pulsada. Se pueden señalar datos tales como:

acentuación métrica, es decir, el cierre demarcado por una nota acentuada melódica y métricamente;

igual posición métrica, es decir grupos cuyas alturas o ataques mantienen igual posición métrica entre sí y su contrario

nueva posición métrica, o sea, cambio de posición métrica respecto a los grupos precedentes.

Respecto al tipo de comienzo los grupos presentan inicio *con igual o diferente posición métrica*.

El comportamiento psicológico de agrupar de acuerdo a rasgos comunes las sucesiones de alturas percibidas da cuenta de una construcción mental compartida por los auditores de la tradición occidental. Atender a los criterios comunes de agrupamiento que se han descrito brevemente fundamenta las decisiones de análisis de los juegos de manos seleccionados en el trabajo.

3.1.1. Contorno de alturas y melodía

La identificación auditiva del movimiento de las alturas en una sucesión melódica es una de las propiedades de mayor abstracción en la percepción musical. El *contorno melódico*, definido como trazado de movimiento de las alturas de una melodía ya sea en espacio gráfico o en la mente del sujeto que escucha, es un constructo consensuado en la cognición musical (Dowling, 1984)¹⁴

El contorno melódico es un diseño de la superficie melódica conformado por el modo de sucesión de las alturas de la melodía en el desarrollo discursivo considerando sólo los movimientos de ascenso, descenso y altura repetida. Conjuga el registro general de las alturas, la distribución de ámbitos de intervalos y la proporción de intervalos ascendentes con relación a los descendentes. La reproducción del contorno de melodías replica los movimientos de ascenso y descenso de la melodía sin definir con exactitud el centro tonal y la amplitud de los intervalos que lo conforman.

Malbrán (2004), ha propuesto una analogía entre las descripciones utilizadas en geografía para la topografía del terreno y su similitud con los contornos de melodías ya que ambos representan las particularidades de superficie. En tal sentido, a partir del primer sonido de la melodía puede trazarse un perfil a través del cual hacia arriba se ubican las alturas más agudas y hacia abajo las más graves. Estos trazos representan los diferentes diseños que se presentan en los diferentes grupos perceptivos; este particular modo de representar en la mente la trayectoria de una melodía en términos de los grupos internos que la conforman, da cuenta de la interrelación entre los constructos *agrupamiento* y *contorno*. Según la autora los diseños básicos descriptos en términos topográficos son *llanura*, *loma*, *pendiente*, *cava* y *terracea*.

Llanura: superficie con poca o ninguna variación de altura.

El ejemplo en música es el contorno melódico de nota repetida

¹⁴ Citado por Mónaco, 2011

Loma: superficie que se eleva a poca altura.



El ejemplo en música es el contorno melódico de sucesión de las notas de acorde en forma ascendente y descendente.

Pendiente: cuesta o declive de la superficie, ascendente o descendente

El ejemplo en música es contorno melódico descendente



Cava: diseño de superficie opuesto a loma

El ejemplo en música es contorno melódico descendente y ascendente



Terrazas: Superficie de pequeños llanos en forma de escalones, ascendente o descendente

Ejemplo en música es progresiones descendentes o ascendentes



En una etapa más avanzada en el reconocimiento auditivo la relación de estos contornos con la tónica es un interesante índice visual que facilita el desarrollo de ciertos conceptos vinculados con la melodía y la tonalidad.

Los juegos de manos son en su gran mayoría acompañados de ritmizaciones habladas pero este trabajo también presenta ejemplos de juegos de manos basados en melodías cuyos contornos pueden ser descritos con los modelos enunciados.

3.1.2. Procedimientos compositivos y melodía

En la música tonal se utilizan procedimientos compositivos que pueden ser determinados de acuerdo a similitudes, diferencias y otros datos comunes. Su análisis resulta de utilidad para comprender la coherencia del discurso y también para facilitar la retención de la información recibida.

Malbrán (2004) propone un modelo de análisis para los procedimientos compositivos susceptible de aplicarse a grupos de una obra musical; su descripción enriquece el análisis y fundamenta la conformación del agrupamiento.

Los denomina de acuerdo a modos de tratamiento comunes:

- *Redundancia*, un grupo reitera toda o parte de la información de un grupo anterior. La reiteración completa puede darse en forma literal (*Repetición literal*), transportada una de las

alturas o todo el grupo a la octava inferior o superior (*Trasposición de octava*) o con cambio de armonía (*Repetición con cambio armónico*). Asimismo puede ser fragmentaria con cambio del motivo final del original del grupo (*Cambio por cierre*), con copia de cierre final (*Cierre común*), con repetición de inicio seguido de otro desarrollo (*Cabeza común*) o con reiteración de una altura inicial del grupo original (*Altura pedal inicial*).

- *Construcción interválica*, los grupos proponen procedimientos de transposición, ampliación o reducción de los intervalos melódico-temporales del grupo original tomado como modelo o germen compositivo.

- *Construcción ornamental* información de carácter secundario para complementar o completar el motivo original.

- *Mixtura* en la que se superponen, combinan y mezclan los procedimientos anteriores.

La muestra de juegos de manos presenta diferentes procedimientos compositivos de variación que pueden ser analizados con el modelo descrito.

Este trabajo sostiene el supuesto que los juegos de manos pueden ser concebidos como microformas rítmico- musicales susceptibles de análisis en términos de sus componentes intrínsecos (ritmo, forma, melodía, concertación) y como comportamientos performativos que comprometen habilidades cognitivas y motrices de amplio espectro.

4. La congruencia en las artes temporales

Frostig (1975)¹⁵ entiende la percepción como “la fuente de toda recepción, almacenamiento, uso de la información y fuente de toda comunicación y interacción con el mundo externo”; esta amplia definición afirma las características de la percepción musical como proceso cognitivo general.

Los estudios sobre percepción de Bahrck y Hollich (2008) caracterizan la misma en dos formas posibles: i) la percepción *intermodal*, *intersensorial* o *multimodal* referida a la percepción de objetos o eventos en forma unificada o unitaria que presentan información simultánea disponible para más de un canal sensorial y ii) la percepción *transmodal* referida a la percepción de la información a modal.

Algunas producciones artísticas reúnen en su conformación diferentes expresiones visuales, orales, sonoras y de movimiento que impactan por diferentes entradas sensoriales en la

¹⁵ Citado por Bravo Valdivieso (1999)

percepción. La percepción multimodal supone un registro perceptivo complejo que genera una representación enriquecida por los aportes de información combinada.

Las expresiones artísticas integradas se vinculan a través de puntos de conjunción entre variables temporales, expresivas y estructurales lo que se denomina *congruencia*. Malbrán, (2010)¹⁶, sostiene que “*dos realizaciones son congruentes cuando los puntos de unión coinciden con el tiempo*”.

En este sentido, la música y las artes temporales en general concentran componentes visuales y corporales en simultaneidad con los sonidos. Fogelsanger y Afanador (2006), coreógrafo uno y compositor el otro, desde sus respectivos espacios de trabajo, realizaron estudios vinculados con ejemplares en que música y danza van de la mano. A partir de diferentes análisis de la integración entre ambas disciplinas determinaron que el atributo relevante es la *congruencia*, como acuerdo entre sucesión de eventos de la música y los de la coreografía.¹⁷

En esta línea, se puede afirmar que la congruencia entre música y coreografía está basada en los puntos de conjunción entre las estructuras rítmico-métricas, formales, tímbricas y expresivas. Las relaciones entre estructura musical y estructura coreográfica ponen en marcha acciones fisiológicamente mediadas y situadas (ver cognición corporeizada, 1.1 pág. 13), demandan congruencia entre modalidades temporales y perceptivas, ordenan líneas de fraseo y movimiento e implican formas de cognición experiencial.

En el caso particular del objeto de estudio de este trabajo se considera que los juegos de manos presentan una coreografía entendida como estructura sistematizada de movimientos que se van sucediendo unos a otros en conjunción con el ritmo de un texto recitado o cantado que se interpreta a través de los movimientos corporales en diferentes tipos de concertación (grupales, individuales).

¹⁶ Citada por Díaz y Riaño (2010)

¹⁷ Coreografía (literalmente «escritura de la danza», también llamada composición), del griego χορεία (danza circular, corea) y γραφή (escritura), es el arte de crear estructuras en las que suceden movimientos. El término composición también puede referirse a la navegación o conexión de éstas estructuras de movimientos. La estructura de movimientos resultante también puede ser considerada como la coreografía. Disponible en <http://es.wikipedia.org/wiki/Coreografía>.

Capítulo 3

Metodología

Este trabajo se realiza sobre juegos de manos que ejecutan, en forma espontánea, niños de la provincia de San Juan de entre nueve y once años de edad.

Se considera a los juegos de manos concertaciones músico-corporales posibles de ser analizadas atendiendo a sus elementos constitutivos a fin de establecer un sistema de relaciones entre sus componentes.

Para su estudio se propone una plantilla de análisis que atiende a las estructuras de agrupamiento musical, a las estructuras coreográficas y a la congruencia entre ambas.

Las estructuras de agrupamiento musical atienden a las características de las estructuras rítmico-métricas, al agrupamiento que determinan en unión con el texto y a las unidades discursivas determinadas por el interjuego entre dichas variables. Características adicionales que ayudan a configurar tales estructuras son las modalidades expresivas que asumen los juegos ritmizados que conjugan componentes dinámicos, tímbricos y agógicos.

Las estructuras coreográficas son analizadas en términos de la distribución de los movimientos en el fluir temporal, la organización en el espacio, el uso, sucesión y/o combinación de diferentes segmentos corporales y las “figuras” coreográficas determinadas por los agrupamientos y segmentaciones de las secuencias de movimientos.

La congruencia entre las estructuras musicales y las coreográficas se centra en el encuentro entre los acentos temporales, expresivos y formales de coreografía y música.

1. Planteo del problema

1.1. Hipótesis del trabajo

Los juegos de manos son miniaturas performativas posibles de ser analizadas en su formato, como realizaciones integrales de concertación en términos del encuentro sintáctico entre música y coreografía.

1.2. Objetivos

Objetivo general

Caracterizar a los juegos de manos como microformas concertantes rítmico-musicales que conjugan modos de relación entre rítmica, forma, tímbrica y modalidades de expresión similares a las puestas en juego en realizaciones musicales de la música de Occidente.

Objetivos específicos

Analizar la ejecución de juegos de manos atendiendo a variables cinéticas, verbales, estructurales y coreográficas.

Diseñar plataformas de análisis que permitan determinar rasgos comunes entre los juegos de manos y los componentes de microformas musicales de la tradición occidental.

2. Plan de análisis

Las variables de estudio aisladas para los juegos de manos permiten diseñar una plantilla de análisis que contempla las siguientes categorías:

- Estructura de agrupamiento musical formal
- Estructuras coreográficas
- Congruencia
- Tempo Musical

2.1. Estructura de agrupamiento musical formal

Los juegos de manos se realizan sobre recitados expresivos libres y /o ritmizados con o sin melodía.

Para el análisis de su estructura de agrupamiento musical formal se tiene en cuenta la unidad de agrupamiento de mayor saliencia denominado microestructura segmentaria, nombrada con números (1, 2, 3, 4). Es descrito atendiendo a su diseño rítmico, extensión y variaciones. Las microestructuras segmentarias conforman el nivel básico denominado Nivel 0 y le corresponde el color azul en los esquemas gráficos.

Este Nivel 0 a su vez puede organizarse en otros niveles superordinados (Nivel 1 y Nivel 2) o u nivel subordinado (Nivel 01) de acuerdo a sus características.

Se utiliza como unidad de medida de la microestructura segmentaria el tactus, definido como: la sensación de pulso con mayor saliencia¹⁸ (R. Parncutt, 1994).

2.2. Estructuras coreográficas

Descripción de la distribución de los movimientos sucesivos que se presentan en cada juego de manos, en función del número de participantes, tipos de concertación, disposición en el espacio, y características dramático expresivas.

Este trabajo utiliza una serie de pictogramas que representan los movimientos que integran cada juego y se muestran junto a la partitura musical y la descripción del juego.

¹⁸ Op. Cit.

También se presenta una lista general que recopila todos los gestos utilizados en los diferentes juegos trabajados con su pictograma, explicación y categorización.

El repertorio de gestos se clasifica por:

- su organización rítmica, que abarca dos categorías, gestos pulsados y gestos no pulsados.
- su organización interactiva, que abarca dos categorías gestos solísticos y gestos concertados
- su externalización sonora, que abarca dos categorías gestos sonoros y gestos áfonos.

Cuadro de repertorio de gestos (Ver Cuadro pág. 39)

2.3. Congruencia

Es la descripción de los puntos de conjunción entre los acentos y pautas temporales de la música, el lenguaje y el movimiento que presenta la ejecución de cada juego de manos. En el marco de este trabajo se considera que el indicador clave para que dos realizaciones se consideren congruentes es la alineación de los acentos temporales. Indicadores de segundo nivel se vinculan con los componentes formales, tímbricos y argumentales. La congruencia a analizar se puede verificar entre:

- estructura métrica y coreografía
- estructura rítmica y coreografía
- estructura formal y coreografía
- estructura formal y tímbrica
- estructura rítmica y tímbrica
- otras

2.4. Tempo Musical

Se refiere a la descripción de los tempi que presentan las diferentes ejecuciones de los juegos de manos, teniendo en cuenta el tempo estable, los cambios de tempo por secciones y las variaciones de *timing*, esto es, la distribución regulada en el tiempo con las microvariaciones de velocidad influenciadas por cuestiones expresivas o por incremento de la dificultad para resolver eficazmente el juego.

3. Plantilla de Análisis

- Microestructuras de agrupamiento musical formal
- Microestructuras coreográficas
- Congruencia entre forma y coreografía

- Tipos de concertación: roles individuales, en dúos y pequeños conjuntos
- Estructuras rítmico métricas y su congruencia con la sucesión de movimiento
- Juegos vocales ritmizados: con o sin cambios dinámicos, con o sin cambios tímbricos
- Cantilenas melódicas: con o sin centro tonal, con o sin procedimientos de elaboración melódica
- *Tempi* preferenciales, cambios de tempo, microvariaciones del timing

4. Selección de juegos

Se trata de describir los juegos de manos como ejecución musical de reiterada presencia en espacios de recreación y advertir su riqueza como manifestación flexible y móvil del habla musical y de movimiento que involucra información trasmodal, donde las palabras, como en la poesía, pueden repetirse libremente o en pulso regular cuya única finalidad es lúdica.

El trabajo de campo se llevó a cabo en los escenarios naturales como son los patios de juego, las veredas, las plazas, en una habitación de la casa o un curso de una escuela de acuerdo al clima cálido- frío o las condiciones meteorológicas lluvia o viento Zonda (característico de la provincia de San Juan.)

Se basa en las observaciones tanto de la autora como de informantes (madres, maestras, celadores) e interesa por la posibilidad de capturar el contexto que rodea a los juegos de manos y la posibilidad de interpretar los diferentes significados para sus participantes. Las transcripciones de los juegos atienden a las observaciones directas y con cuentan con el correlato filmico en todos los casos, respetando las condiciones de privacidad que demandan los participantes. Sin embargo se adjuntan algunos registros audiovisuales que ilustran y acercan al objeto de estudio.

La muestra es de dieciséis juegos de manos que se han seleccionado atendiendo a su variedad y su permanencia a través de diez años de recolección en reiterados.

5. Aplicación de la plantilla a los ejemplos seleccionados.

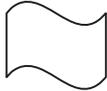
- 01- *Chocolate*
- 02- *Me está*
- 03- *Shu, Shu versión 1 y 2*
- 04- *Chapulín*
- 05- *Apetén*
- 06- *El Rey de España versión 1 y 2*
- 07- *Ética*

- 08- *Los Simpson*
- 09- *Popeye*
- 10- *Yo con todos*
- 11- *El juego de la Oca*
- 12- *Pancho Perico*
- 13- *Flin Paf*
- 14- *Señorita le suplico*
- 15- *Pinocho Viuda*
- 16- *casada Pedro*
- 17- *Picapiedras*

CUADRO DE REPERTORIO

PICTOGRAMA	NOMINACIÓN	EXPLICACIÓN	CATEGORÍA
	Entrechoque de palmas enfrentadas	Parejas enfrentadas, dan golpe de palmas entre sí con las dos manos en las palmas de las dos manos del compañero	Pulsado Concertado Sonoro
	Entrechoque de dorso de manos enfrentadas	Parejas enfrentadas, dan golpe con el dorso de las dos manos en el dorso de las dos manos del compañero	Pulsado Concertado Sonoro
	Entrechoque de puños cerrados de manos enfrentadas	Parejas enfrentadas, dan golpe con los dos puños cerrados de las manos en los puños cerrados del compañero	Pulsado Concertado Afono
	Golpe de palmas, de igual mano, ascendente y descendente en dirección opuesta	Parejas enfrentadas, con una mano con la palma dispuesta hacia arriba como bandeja y la otra mano con la palma hacia abajo. Dan golpe de palmas entre sí con las dos manos en las palmas del compañero moviéndose las manos en dirección opuesta, una sube y la otra baja.	Pulsado Individual Sonoro
	Golpe de palmas entre sí	Entrechoque de palmas individual	Pulsado Individual Sonoro
	Entrechoque de palmas de mano con dedos entrecruzados(palmas hacia afuera)	Parejas enfrentadas, cada jugador junta sus manos y entrecruza los dedos, abre las palmas con los dedos cruzados, y las gira palmas hacia el compañero. En esta posición da golpe en las palmas dispuestas de igual modo del compañero.	Pulsado Concertado Sonoro
	Golpe de palma cruzada, enfrentada (derecha con izquierda)	Parejas enfrentadas, dan golpe de palmas entre sí derecha con derecha del compañero (se produce el cruce de manos).	Pulsado Concertado Sonoro

	Ídem viceversa	Parejas enfrentadas, dan golpe de palmas entre sí izquierda con izquierda del compañero (se produce el cruce de manos)	Pulsado Concertado Sonoro
	Giro tomado de las manos	Dispuestos los jugadores en parejas se toman de la mano y giran describiendo un círculo.	No pulsado Concertado Áfono
	Entrechoque de cola	En parejas los jugadores golpean con su cola la del compañero.	Pulsado Concertado Áfono
	Gesto de coronar	Cada jugador pone sus manos a la altura de su cabeza como sosteniendo una corona de rey	No pulsado Solístico Áfono
	Gesto de pinchar	Cada jugador con su dedo índice de la mano derecha toca su brazo izquierdo a la altura media.	No pulsado Solístico Áfono
	Gesto de pinchar	Cada jugador con su dedo índice de la mano izquierda toca su brazo derecho a la altura media.	No pulsado Solístico Áfono
	Gesto de beber	Cada jugador lleva su dedo pulgar cerca de su boca.	No pulsado Solístico Áfono
	Gesto de apuntar	Cada jugador toca su sien con su dedo índice.	Pulsado Solístico Áfono
	Gesto de mecer	Cada jugador con los brazos en posición de acunar se mueven hacia los costados	Pulsado Solístico Áfono
	Toma de mano	Parejas enfrentadas se toman de la mano contraria del compañero (derecha/ derecha-izquierda /izquierda).	No pulsado Concertado Áfono
	Cruce de piernas	Cada jugador abre y cierra las piernas hacia los costados. Cada pictograma indica un movimiento (cierra o abre piernas)	Pulsado Solístico Áfono

	Golpe en el piso con la punta del pie	Cada jugador golpea en el piso con la punta del pie.	Pulsado Solístico Áfono
	Golpe en el piso con el talón del pie	Cada jugador golpea en el piso con el talón del pie.	Pulsado Solístico Áfono
	Señal con el dedo índice	En círculo un jugador señala a cada compañero con el dedo índice	Pulsado Solístico Áfono
	Gesto de hombros	Cada jugador mueve el cuerpo subiendo y bajando hombros alternadamente	No Pulsado Solístico Áfono
	Gesto de ahorcar	Cada jugador pone sus manos alrededor del cuello y lo mueve simulando acción de ahorcar	No Pulsado Solístico Áfono
	Gesto de zamarrear	Cada jugador mueve el cuerpo hacia los lados simulando ser zamarreado	No Pulsado Solístico Áfono
	Movimiento de mano con puño cerrado y dedo pulgar abierto	Cada jugador mueve su mano con el puño cerrado y el dedo pulgar abierto hacia arriba, simulando un chupete.	No pulsado Solístico Áfono
	Gesto de chupete	Un jugador señala a sus compañeros con el puño cerrado y el dedo pulgar abierto hacia arriba, simulando un chupete.	Pulsado Solístico Sonoro
	Golpe de palmas enfrentadas con el compañero	Parejas enfrentadas, con una fija y otra móvil .La mano móvil se mueve entrechocando palma derecha con palma izquierda del compañero en tres posiciones (arriba-medio-abajo)	Pulsado Concertado Sonoro

↓	Gesto de tirar hacia abajo	Cada jugador con mano cerrada, brazo estirado hacia arriba realiza movimiento hacia abajo a modo de tirar de un cordel.	Pulsado Solístico Áfono
↔	Golpe de palmas con brazos extendidos	Hileras enfrentadas, cada jugador extiende los brazos hacia los costados y entrechoca cada una de sus palmas con la palma del compañero de cada uno de sus lados	Pulsado Concertado Sonoro
// - \\	Entrechoque de palmas enfrentadas con compañero del costado	Hileras enfrentadas, cada jugador gira hacia su compañero del costado y da golpe de palmas entre sí con sus dos manos en las dos palmas de su compañero.	Pulsado Concertado Sonoro
↑	Entrechoque de palmas enfrentadas con compañero de enfrente por arriba	Hileras enfrentadas, dan golpe de palmas entre sí con las dos manos en las palmas de las dos manos del compañero de enfrente extendiendo los brazos hacia arriba de la cabeza de ambos jugadores	Pulsado Concertado Sonoro
↓	Entrechoque de palmas enfrentadas con compañero de enfrente por abajo	Hileras enfrentadas, dan golpe de palmas entre sí con las dos manos en las palmas de las dos manos del compañero de enfrente extendiendo los brazos hacia abajo, a la altura de los pies de ambos jugadores	Pulsado Concertado Sonoro
↻	Golpe de palma derecha sobre palma izquierda del compañero	En círculo, con los brazos abiertos a la altura de los codos y las manos derecha e izquierda abiertas con las almas hacia arriba puestas sobre la palma del compañero. Dan un golpe con la palma derecha sobre la palma derecha del compañero de la izquierda en forma sucesiva cuando le toca a cada jugador por orden de lugar.	Pulsado Concertado Sonoro

	Pies juntos	Parejas enfrentadas, cada jugador junta los pies, uno al lado del otro	No Pulsado Solístico Áfono
	Abertura de puntas de pie	Cada jugador abre las puntas de los pies y mantiene los talones fijos.	No Pulsado Solístico Áfono
	Abertura talón del pie	Cada jugador abre los talones de los pies.	No Pulsado Solístico Sonoro
	Golpe de ambas palmas abiertas sobre muslos	Golpe de palmas abiertas sobre muslos individual	Pulsado Solístico Sonoro
	Movimiento de cintura	Cada jugador realiza movimientos circulares de cadera	No Pulsado Solístico Áfono
	Gesto de subir con los dedos	Parejas enfrentadas, con las manos a la altura del pecho y palmas hacia afuera mueven los dedos de las manos con movimiento ascendente	No Pulsado Solístico Áfono
	Gesto de coser	Individual, mantener una mano abierta, palma hacia arriba a la altura del pecho como sosteniendo una tela y la otra mano con dedos índice y pulgar juntos como sosteniendo una aguja, se mueve simulando coser.	No Pulsado Solístico Áfono
	Gesto de dedal	Individual, muestra el dedo índice como si mostrara el dedal	No Pulsado Solístico Áfono
	Gesto de empuñar la espada	Parejas enfrentadas, cada jugador mueve la mano con puño cerrado simulando sujetar una espada	No Pulsado Solístico Áfono
	Gesto de reverencia	Parejas enfrentadas, inclinan el cuerpo hacia adelante y mueven brazos hacia el costado en señal de reverencia	No Pulsado Solístico Áfono

	Gesto de abanicarse	Cada jugador mueve la mano abierta la altura del cuello simulando sostener un abanico.	No Pulsado Solístico Áfono
	Gesto de desmayo	Parejas enfrentadas, se toman de las manos tiran el cuerpo hacia atrás simulando desmayarse.	No Pulsado Concertado Áfono
	Gesto de mostrar la mano	Parejas enfrentadas, cada jugador levantan su mano derecha y la muestra al compañero.	No Pulsado Solístico Áfono
	Señalamiento del codo	Cada jugador con su mano derecha toca su codo izquierdo.	No Pulsado Solístico Áfono
	Señalamiento del pie	Cada jugador con los brazos extendidos hacia abajo señala sus pies	No Pulsado Solístico Áfono
	Señalamiento de rodilla	Cada jugador con los brazos extendidos hacia abajo señala sus rodillas.	No Pulsado Solístico Áfono
	Salto	Individual, salto con pies juntos en el lugar.	No Pulsado Solístico Áfono
	Giro	Individual, vuelta entera en el lugar.	No Pulsado Solístico Áfono
	Gesto congelado	Cada jugador mantiene la posición final sin moverse	No Pulsado Solístico Áfono
	Gesto de tocar la guitarra	Cada jugador abre su brazo izquierdo hacia el costado y mueve los dedos de la mano derecha a la altura del abdomen simulando tocar guitarra.	No Pulsado Solístico Áfono
	Salto de sogá	Pareja enfrentada, cada uno toma un extremo de la sogá y le dan vueltas; el tercer jugador salta la sogá	No Pulsado Solístico Áfono

EJEMPLO 1

CHOCOLATE

The image shows musical notation for the word 'CHOCOLATE' on a single staff. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The lyrics are: Cho - co cho - co - la - la cho - co cho - co te - te cho - co la cho - co - te cho - co - la - te. Below the staff, there are symbols representing hand gestures: vertical bars (||) for 'cho - co', diamonds (◇) for 'cho - co - la - la', circles (●) for 'te - te', and a diamond (◇) for 'cho - co'. The second line of notation starts with a diamond (◇) for 'la', followed by vertical bars (||) for 'cho - co - te', and circles (●) for 'cho - co - la - te'.

Descripción del juego

Se juega en parejas enfrentadas, puede ser una pareja o varias dispuestas en hilera. También se juega en forma individual percutiendo sobre una superficie horizontal o vertical como mesa, pared. Es usual cambiar el texto por palabras de cuatro sílabas como: mayonesa, mariposa, licuadora.

El juego presenta diferentes versiones, una utiliza una serie de tres golpes con los pies, siguiendo la serie: golpe con punta de zapato, golpe con taco de zapato y golpe con planta entera del zapato. Otra ejecuta una serie de tres movimientos: un salto, un movimiento de abrir piernas y otro de cerrar piernas. También se utiliza la serie de movimientos integrada por: un golpe con el zapato en el piso cerca del cuerpo, un golpe de zapato en el piso abriendo pierna hacia adelante y un movimiento de doblar la rodilla.

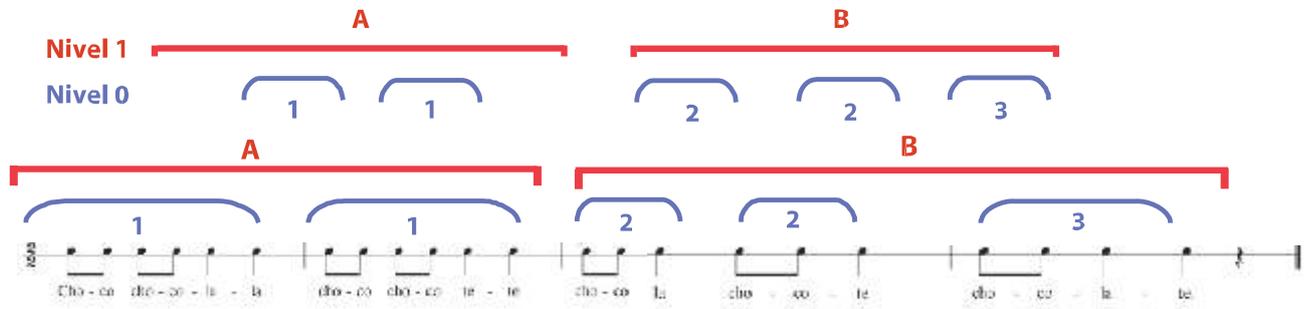
Siempre en todos los casos, a cada sílaba le corresponde un gesto o movimiento determinado en serie de tres movimientos que producen tres timbres diferentes. Se describe la versión que utiliza:

- || Entreochoque de palmas enfrentadas
- ◇ Entreochoque de dorso de manos enfrentadas
- Entreochoque de puños cerrados de manos enfrentadas

Análisis

Microestructura de agrupamiento musical formal

Esquema Formal



La estructura formal de esta microforma obedece a un procedimiento verbal análogo al compositivo donde la palabra motivo del juego “chocolate” presenta un tratamiento de expansión y contracción.

Presenta las microestructuras segmentarias siguientes:

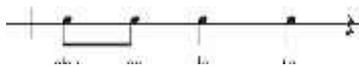
Microestructura segmentaria 1



Microestructura segmentaria 2



Microestructura segmentaria 3



La característica de expansión y contracción de la palabra del texto varía la extensión de los segmentos.

Estos grupos se reagrupan en un nivel supraordinado (Nivel 1) en dos unidades mayores, A y B de la siguiente manera:

Grupo A, de 8 tactus de extensión, conformado por 2 microestructuras segmentarias 1

Grupo B, de 8 tactus de extensión, conformado por 3 microestructuras: dos microestructuras segmentarias 2 y una microestructura segmentaria 3.

Microestructura coreográfica

Diferentes versiones: individual o pareja enfrentada, sentado o de pie, con o sin desplazamiento. Siempre presenta tres series de tres movimientos cada una.

La versión que se analiza en este trabajo es la que presenta la primera serie de cuatro golpes: dos golpes iguales (entrechoque de palmas enfrentadas) y dos golpes diferentes la primera vez entrechoque de dorso de manos enfrentadas y la segunda entrechoque de puño cerrado de manos enfrentadas.

La segunda serie dos golpes diferentes: uno de entrechoque de palmas enfrentadas y otro de entrechoque de dorso de manos enfrentadas o uno de entrechoque de palmas enfrentadas, y otro de entrechoque de puño cerrado de manos enfrentadas.

Y la tercera serie de tres golpes diferentes: entrechoque de palmas enfrentadas, entrechoque de dorso de manos enfrentadas y entrechoque de puño cerrado de manos enfrentadas.

Congruencia entre forma y coreografía

La estructura de agrupamiento formal es congruente con la estructura coreográfica. La coreografía respeta la segmentación formal.

Grupo A: las microestructuras segmentarias de 4 tactus, se corresponden con dos series de cuatro movimientos; los dos primeros tactus igual movimiento y cambio de movimiento en los dos en los últimos tactus (entrechoque de dorso y entrechoque de puño cerrado).

RESULTADO: congruencia, entre forma y coreografía. Congruencia entre forma y estructura rítmica. La coreografía respeta la segmentación formal.

Grupo B: las dos primeras microestructuras segmentarias (2) de dos tactus cada una, se corresponden con dos series de dos movimientos (entrechoque de dorso y entrechoque de puño cerrado).

RESULTADO: congruencia entre forma y coreografía. Congruencia entre forma y estructura rítmica

La tercera microestructura segmentaria del grupo B combina tres movimientos diferentes con sus respectivos esquemas formales.

RESULTADO: congruencia entre forma y coreografía. Congruencia entre forma y estructura rítmica.

*Los cambios de movimientos producen cambios tímbricos y en las diferentes versiones siempre trabajan sobre tres movimientos de diferente timbre.

Tipos de concertación

Parejas. Dúos

Roles al unísono y Roles homorrítmicos.

Estructuras rítmico métricas y su congruencia con la sucesión de movimiento

La característica de ampliación y contracción de la palabra del texto, se evidencia en la extensión de las microestructuras segmentarias. La sucesión de movimientos se presenta en tres series y se ejecutan en toda la extensión del nivel básico del pulso (tactus).

RESULTADO: congruencia de los movimientos síncronos con el tactus. Congruencia de la estructura rítmico-métrica y sucesión de movimientos.

El cambio de gesto corporal es de acuerdo a los niveles de pulso: el subtactus es siempre con golpes de entrechoque (palmas, dorso de palmas, puños cerrados) asociando la sílaba CHO el golpe de manos enfrentadas, la sílaba LA, el golpe con el dorso y a la sílaba TE el golpe con el puño

RESULTADO: congruencia entre estructura rítmico-métrica y tímbrica

Juegos vocales ritmizados con o sin cambios dinámicos, con o sin cambios tímbricos

Retahíla ritmizada con texto basado en una única palabra: chocolate. Presenta cambios tímbricos, tres colores diferentes: de entrechoque de palmas enfrentadas, entrechoque de dorso de manos enfrentadas y entrechoque de puños cerrados de manos enfrentadas.

Cantilenas melódicas con o sin centro tonal, con o sin procedimientos de elaboración melódica

No presenta giros melódicos.

Tempi preferenciales, cambios de tempo, micro-variaciones del timing negra

Negra: 140 / 180 (entre 12 tactus en 5 segundos). Presenta velocidad rápida con acelerando al final del juego. Cada vez que repite aumenta la velocidad.

EJEMPLO 2

ME ESTÁ

A

Mees - ta mees - ta

B

mees-tagustandoun chicoque andacnbici-detacon pantalones cortosca-ni-saycarni-seta

yo le ti rcun be-so el me ti-ra dos yo muy e-no-ja-da le can-toes-ta can-ción

C

a co-rner hue-vo du-ro en-sa-la-da ve-ri-ta-da

al-fi-le-res o-xi-da-dos cu-ca-ra-cha re-ven-ta-da

B'

a-no-che fui al bai-le un ru-bio me be-sò le di-je ru-bio ton-to y to-do ter-mi-nò

Mher-ma-na tu-ccun hi-jo ia lo-ca lo ma-tò lo hi-zo pi-ca-d-lio yal hor-no lo me-tò

Descripción del juego.

Se juega en pareja, de pie, enfrentada, ejecutando movimientos de:

◊ Golpe palmas ascendente y descendente. (Parejas enfrentadas, con una mano con la palma dispuesta hacia arriba como bandeja y la otra mano con la palma hacia abajo, entrechocan palma derecha con derecha e izquierda con izquierda del compañero).

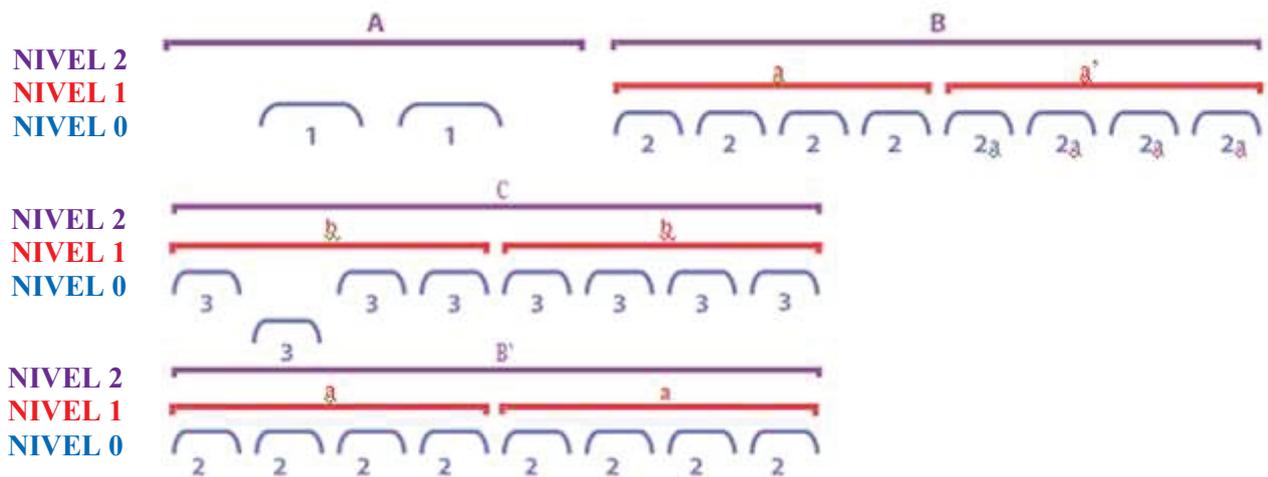
⊠ Golpe de palmas entre sí.

|| Entrechoque de palmas enfrentadas.

Análisis

Microestructura de agrupamiento musical formal

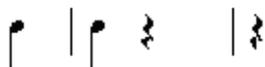
Esquema Formal



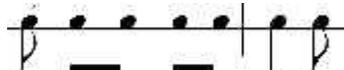
Atendiendo a la extensión del ejemplo es posible establecer un análisis en cuatro grandes grupos en tres niveles.

El Nivel 0 está conformado por tres microestructuras segmentarias de igual extensión y diferente diseño rítmico.

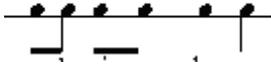
Microestructura segmentaria 1



Microestructura segmentaria 2



Esta microestructura segmentaria, para ajuste al texto, presenta una variación que denominaremos 2a.



Microestructura 3



Estas microestructuras segmentarias se reagrupan en un nivel supraordinado (Nivel 1) en cuatro unidades mayores: A, B, C y B' de la siguiente manera:

Grupo A: puede ser interpretada como introducción, de 8 tactus de extensión, está conformada por dos microestructuras segmentarias 1. La relación entre ellos es independiente

Grupo B: conformado por dos subgrupos (a y a') de 32 tactus de extensión e integrado por cuatro microestructuras segmentarias 2 y cuatro microestructuras segmentarias 2a. La relación entre ellos es encadenada.

Grupo C: conformado por dos subgrupos (b y b) integrado por 8 microestructuras segmentarias 3, de 32 tactus de extensión. La relación entre ellos es independiente

Grupo B': conformado por dos subgrupos (a-a) de 32 tactus de extensión e integrado por ocho microestructuras segmentarias 2. La relación entre ellos es encadenada.

Microestructura coreográfica

Pareja enfrentada, de pie, sin desplazamiento. Alternan dos series de movimientos: Una serie de cinco movimientos sobre ostinato rítmico: un golpe de ascendente y descendente, un golpe de palmas enfrentadas y tres golpes de palmas entre sí, y la otra serie de tres movimientos: un golpe de palmas ascendente y descendente, un golpe de palmas enfrentadas y un golpe de palmas entre sí.

Congruencia entre forma y coreografía

Grupo A: (Introducción) Presenta dos microestructuras segmentarias conformadas por 2 ataques y dos silencios. En los dos ataques corresponde un golpe de palmas ascendente y descendente y un golpe de palmas enfrentadas. En los silencios se presentan tres golpes de palmas entre sí con un diseño rítmico de dos corcheas- una negra.

La configuración formal acuerda con el diseño de la coreografía y el diseño rítmico.

La coreografía respeta la segmentación formal.

RESULTADO: congruencia entre la estructura formal y la estructura coreográfica.

Grupo B: la factura rítmica de la microestructura segmentaria 2, es un ostinato de cuatro tactus que entra en colisión con el ostinato de movimiento que es de tres tactus lo que origina un metro cruzado.

RESULTADO: congruencia entre coreografía y forma

Grupo C: la factura rítmica de la microestructura segmentaria 3 es un ostinato de cuatro tiempos igual al del movimiento utilizado en el Grupo A.

RESULTADO: congruencia entre estructura formal y estructura coreográfica.

Grupo B': la factura rítmica de la microestructura segmentaria 1, es un ostinato de cuatro tactus que entra en colisión con el ostinato de movimiento que es de tres tactus lo que origina un metro cruzado.

RESULTADO: congruencia entre coreografía y forma

En los grupos B y B' toda la segmentación coreográfica es de tres tactus por ello un movimiento puede ser anacrúsico en un momento y tético en otro en función del fraseo del texto.

Cada grupo estructural A.B.C y B' presenta una serie coreográfica determinada que muestra la congruencia entre estructura formal y estructura coreográfica.

Tipos de concertación

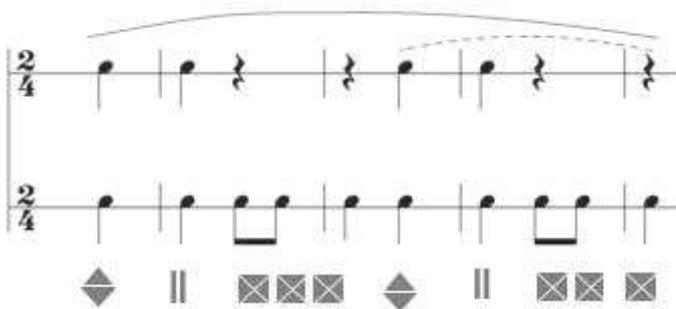
Parejas En dúos

Roles al unísono. Roles homorrítmicos

Estructuras rítmico métricas y su congruencia con la sucesión de movimiento

Hay dos grupos de combinaciones rítmicas- métricas con una serie determinada de movimientos:

1)

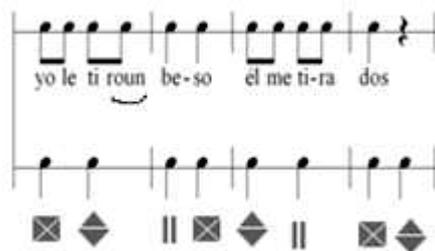


La línea del texto se completa con el esquema rítmico percutido en la segunda línea en el grupo A (Introducción) y el grupo B. El cambio del gesto corporal es de acuerdo a los niveles de pulso, el subtactus es siempre con golpe de palmas entre sí, sin texto.

RESULTADO: congruencia de movimientos síncronos con el tactus y subtactus. Congruencia entre sucesión de movimientos y estructura rítmico métrica.

En los grupos B y B' se ejecuta el tactus en toda la extensión. Se presenta una serie de tres movimientos coreográficos, un golpe de palmas de igual mano ascendente y descendente, un golpe de palmas enfrentadas y un golpe de palmas entre sí sobre el ritmo de cuatro tactus del texto. En relación a la estructura métrica se observa congruencia entre la sucesión de movimientos y el nivel del tactus y no congruencia entre la sucesión de movimientos y el nivel del metro, resulta entonces una congruencia parcial.

2)



En este caso particular de congruencia es necesario habilitar una categoría que permita explicar la relación entre la congruencia coreográfica y la estructura métrica.

Se refiere a congruencia total cuando conjugan todos los puntos temporales de todos los niveles de la estructura métrica con todos los puntos temporales de la estructura coreográfica.

En casos, como en el descrito donde se conjugan algunos de los niveles métricos con la estructura coreográfica, se lo referirá como congruencia parcial.

Juegos vocales ritmizados

Retahíla ritmizada con texto que describe una historia en la primera sección, la segunda sección presenta una rima de texto independiente de la primera y la tercera retoma la historia.

Relata la historia del que recita sobre sus relaciones afectivas y presenta algunas alusiones escatológicas.

Muestra dos esquemas rítmicos con la serie rítmica diferente que alterna durante la ejecución del juego.

Cantilenas melódicas con o sin centro tonal con o sin procedimiento de elaboración melódica

No presenta giros melódicos

Tempi preferenciales, cambios de tempo, micro-variaciones del timing negra

En algunos casos se comienza más lento el juego (negra 144) y a partir de B se recita a mayor velocidad. Negra entre 144/180 (de 12 a 15 tactus cada 5').

Introducción

A

Mees - tã
mees - tã

B

mees - ta gustandoun chi-co que an-daen bi-ci-cle-ta con pan-ta-lo-nes cortos ca - mi - say ca - mi - se - ta
yo le ti - jun be - so el me ti - ra dos yo muy e - no - ja - da le can - to - es - ta can - ción

C

a - co - mer hure-vo du-ro en-sa - la-da vo-mi - tr-da
al - fi - le-res o - xi - da-dos cu-ca - ra-cha re-ven - ta-da

B'

a - no - che fui al bai-le un ru-bio me be - só le di-je ru-bio ton-to y to-do ter-mi - no
Mi-lher-ma-na tu-voun hi-jo la lo-ca lo ma - to lo hi-zo pi-ca - di-ll-o yal hor-no lo me - tió

EJEMPLO 3

SHU SHU

VERSIÓN 1

2/4
Shu shu shu de la ju-ven-tud te re-ga-la-rá
co-ro-na cer-ve-za un ti-ro-la ca-be-za
pin-cha-zo va-cu-na el be-bes-taen-la cu-na
ma-má pa-pá y va-mos a ju-gar.

SHU SHU

VERSIÓN 2

2/4
Shu shu shu de la ju-ven-tud te re-ga-la-rá
u-na pep-si pep-si pep-si un-a co-la co-la co-la u-na pep-si
si co-la

Descripción del juego.

Se juega en pareja, de pie, enfrentada con los movimientos de:

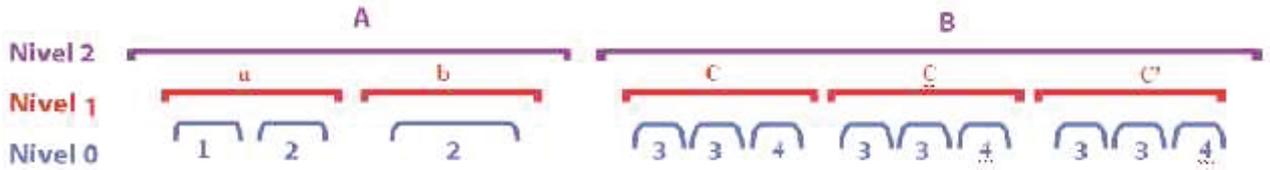
-  Entrechoque manos juntas, dedos entrecruzados, palmas hacia afuera.
-  Golpe de palmas entre sí.
-  Golpe de palmas cruzada, enfrentada (derecha con
-  Golpe de palmas cruzada, enfrentada (izquierda con
-  Entrechoque de palmas enfrentadas.
-  Giro tomado de las manos.
-  Entrechoque de cola.
-  Gesto de beber(llevando el dedo pulgar cerca de la boca).
-  Gesto de coronar (con las manos sobre la cabeza).
-  Gesto dedo índice sobre la sien de la cabeza.
-  Tocar el brazo izquierdo la altura media.
-  Tocar el brazo derecho la altura media
-  Gesto de mecer. (Los brazos tomados a modo de cuna se mueven para ambos lados).
-  Tomar mano cruzada (derecha / derecha; izquierda/ izquierda).

Análisis

Microestructura de agrupamiento musical formal

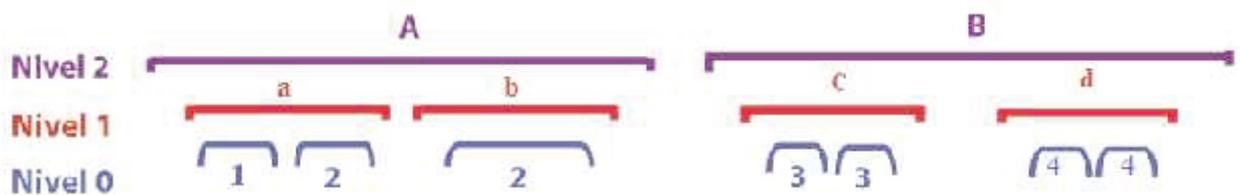
Esquema Formal

VERSIÓN 1



Esquema Formal

VERSIÓN 2



1º VERSIÓN

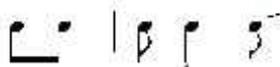
Atendiendo a las características del ejemplo se puede establecer un análisis en tres niveles. El primero, Nivel 0 donde se ubican las microestructuras segmentarias, y dos niveles supraordinados que subsumen los anteriores: Nivel 1 y Nivel 2.

El Nivel 0 conformado por cuatro microestructuras segmentarias, de diferente extensión y factura rítmica.

Microestructura 1



Microestructura segmentaria 2



Presenta síncope de tiempo seguida de valor largo por síncope de compás.

Microestructura segmentaria 3



Ampliación de la Microestructura segmentaria 3 para adecuar al texto y dar cierre.

Microestructura segmentaria 4



Estas microestructuras segmentarias, se pueden organizar, en un nivel supraordinal (Nivel 1), en 5 subgrupos de la siguiente manera:

a: conformada por microestructura segmentaria 1 y 2 (7 tactus)



b: conformada por microestructura segmentaria 2 (4 tactus)



c: conformada por dos microestructuras segmentarias 3 (4 tactus, considerando el silencio previo a la anacrusa de corchea que compensa el tiempo)



c: idem c

c': comienza diferente para ajustar al texto.



Este nivel 1 puede organizarse en un nivel supraordinal (Nivel 2) en dos partes:

Grupo A: conformada por sección a y b.

Grupo B: conformada por tres secciones 2c y 1c'

2º VERSIÓN

El Nivel 0 conformado por cuatro microestructuras segmentarias, de diferente extensión y factura rítmica.

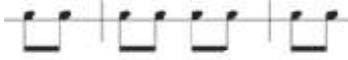
Microestructura segmentaria 1 Idem versión 1



Microestructura segmentaria 2 Idem versión 1



Microestructura segmentaria 3



Microestructura segmentaria 4. En la primera aparición con anacrusa de corcheas por la articulación del texto.



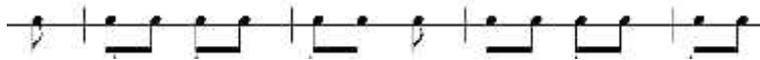
RESULTADO: congruencia formal y rítmica

Estas microestructuras segmentarias, se pueden organizar en un nivel supraordinal (Nivel 1) en cuatro secciones de la siguiente manera:

a: ídem *VERSIÓN 1*

b: ídem *VERSIÓN 1*

c: conformado por dos estructuras segmentarias 3 (cuatro tactus)



d: conformado por dos estructuras segmentarias 4 (cuatro tactus)



Este nivel 1, puede organizarse en un nivel supraordinal (Nivel 2) en dos partes:

Grupo A: conformado por sección a y b, ídem *PRIMERA VERSIÓN*.

Grupo B: conformado por sección c (de dos microestructuras segmentarias 3) y d (de dos microestructuras segmentarias 4).

Microestructura coreográfica

PRIMERA VERSIÓN

Pareja enfrentada, de pie, sin desplazamiento. Alternan dos series de movimientos.

La primera de tres golpes de entrechoque manos juntas, dedos entrecruzados, palmas hacia afuera. La segunda serie de un golpe de palmas entre sí, un golpe de palma cruzada,

enfrentada (derecha con izquierda), un golpe de palmas entre sí y un golpe de palma cruzada, enfrentada (izquierda con derecha).

Luego se realizan movimientos alusivos a cada acción u objeto que nombra el texto (corona, cuna, beber, tirar, etc...) hace el giro o entrechoque al final del juego.

SEGUNDA VERSIÓN

Pareja enfrentada, de pie, sin desplazamiento. Alternan tres series de movimientos.

La primera serie de tres golpes de entrechoque manos juntas, dedos entrecruzados, palmas hacia afuera. La segunda serie de un golpe de palmas entre sí, un golpe de palmas cruzada, enfrentada (derecha con izquierda), un golpe de palmas entre sí y un golpe de palma cruzada, enfrentada (izquierda con derecha).

La tercera serie de un golpe de entrechoque de palmas entre sí y tres golpes de palmas enfrentadas. Al final se repite la segunda serie de un golpe de palmas entre sí, un golpe de palma cruzada, enfrentada (derecha con izquierda), un golpe de palmas entre sí y un golpe de palma cruzada, enfrentada (izquierda con derecha), en el último tactus cambia de movimiento (entrechoque de cola) para finalizar.

Congruencia entre forma y coreografía

PRIMERA VERSIÓN

Grupo A: conformada por sección a (microestructura 1 y 2) y b (microestructura 2) La coreografía respeta la segmentación formal.

La microestructura 1, de tres tactus que corresponden a tres golpes de entrechoque de manos juntas, dedos entrecruzados, palmas hacia afuera.

En las dos microestructuras 2, de cuatro tactus un golpe de palmas entre sí, un golpe de palmas cruzada, enfrentada (derecha con izquierda), un golpe de palmas entre sí y un golpe de palmas cruzada, enfrentada (izquierda con derecha).

RESULTADO: congruencia entre estructura formal y coreografía.

Grupo B: conformado por tres secciones: dos c y una c'. La coreografía respeta la segmentación formal.

Todos los grupos de igual diseño rítmico métrico, se presentan con diferente coreografía, según el texto:

c: hacer corona con las manos sobre la cabeza, gesto de beber, dedo en la sien. c: señalar brazo, golpe de dedo sobre brazo, gesto de mecer el bebé.

c': tomar mano cruzada (derecha/derecha; izquierda/izquierda). Giro final. Este segmento presenta diferencia en el inicio y también cambia de coreografía.

RESULTADO: congruencia entre estructura formal y coreográfica

SEGUNDA VERSIÓN

Grupo A: ídem 1era versión.

La coreografía respeta la segmentación formal.

RESULTADO: congruencia entre estructura formal y coreográfica.

Grupo B: conformada por sección c (de dos microestructuras segmentarias tres) y d (de dos microestructuras segmentarias cuatro)

La coreografía respeta la segmentación formal.

La sección c presenta una serie de movimientos de cuatro tactus un golpe de palmas entre sí, un golpe de palmas cruzado, enfrentado (derecha con izquierda), un golpe de palmas entre sí y un golpe de palmas cruzada, enfrentada (izquierda con derecha).

RESULTADO: congruencia entre estructura formal y coreográfica.

La sección d presenta movimiento en cuatro tactus

En la repetición el último tactus cambia de movimiento (entrechoque de cola) para finalizar.

RESULTADO: congruencia entre estructura formal y coreográfica.

Tipos de concertación

Parejas. Dúos

Roles al unísono. Roles homorrítmicos.

Estructuras rítmico-métricas y su congruencia en la sucesión de movimientos

En el desarrollo del juego se alternan movimientos pulsados percutidos y pulsados no escándidos áfonos y no pulsados continuos.

En el *Grupo A*, se ejecuta en toda la extensión el nivel básico de pulso (tactus).

Presenta dos sucesiones de movimientos, una de tres golpes de entrechoque de manos juntas, dedos entrecruzados, palmas hacia afuera; y otra de un golpe de palmas entre sí, un golpe de palmas cruzada, enfrentada (derecha con izquierda), un golpe de palmas entre sí y un golpe de palmas cruzada, enfrentada (izquierda con derecha).

Se evidencian ajustes puntuales sonoros.

RESULTADO: congruencia de movimientos síncronos con el tacto. Congruencia entre estructura métrica y sucesión de movimiento.

En el *Grupo B*, se ejecutan movimientos no pulsados continuos y movimientos pulsados no escándidos áfonos. Los primeros se refieren a los gestos alusivos a la corona, cerveza, tiro, pinchazo, vacuna; los segundos a las acciones de mecer y girar. Ambos coinciden con el texto.

Se producen ajustes globales no sonoros y ajustes puntuales no sonoros.

RESULTADO: congruencia entre sucesión de movimientos y métrica.

La segunda versión presenta todos los movimientos pulsados, se ejecuta el tactus en toda la extensión.

El *Grupo A* es idéntico al de la *PRIMERA VERSIÓN*.

RESULTADO: congruencia entre movimientos síncronos y el tactus.

En el Grupo B la sección c presenta esquema rítmico de cuatro tactus con sucesión de cuatro movimientos: un golpe de entrechoque de palmas entre sí y tres golpes de palmas enfrentadas.

RESULTADO: congruencia entre sucesión de movimientos con estructura rítmico métrica.

La sección b, presenta esquema rítmico de cuatro tactus un golpe de palmas entre sí, un golpe de palmas cruzada, enfrentada (derecha con izquierda), un golpe de palmas entre sí y un golpe de palmas cruzada, enfrentada (izquierda con derecha). Para finalizar cambio de movimiento para igual diseño rítmico.

RESULTADO: no congruencia entre sucesión de movimientos y estructura rítmico-métrica.

Juegos vocales ritmizados con o sin cambios dinámicos, con o sin cambios tímbricos

Retahíla ritmizada de texto que inicia centrado en la acción de regalar y luego se torna en un juego de palabras como una pega, donde la rima como resultante sonora constituye la razón de su elección sin atenerse al sentido. Las versiones presentan algunas combinaciones comunes y otras diferentes.

Combinación 1: tres golpes de entrechoque de manos juntas, dedos entrecruzados, palmas hacia afuera y un golpe de palmas entre sí, un golpe de palmas cruzada, enfrentada (derecha con izquierda), un golpe de palmas entre sí y un golpe de palmas cruzada, enfrentada (izquierda con derecha).

Combinación 2: un golpe de entrechoque de palmas entre sí y tres golpes de palmas enfrentadas.

Combinación 3: un golpe de palmas entre sí, un golpe de palmas cruzada, enfrentada (derecha con izquierda), un golpe de palmas entre sí y un golpe de palmas cruzada, enfrentada (izquierda con derecha).

Cantilenas melódicas con o sin centro tonal, con o sin procedimiento de elaboración melódica

No presenta giros melódicos.

Tempi preferenciales, cambios de tempo, microvariaciones del timing negra

Negra: 180(15 tactus en 5 seg.). Presenta cambios de tiempo en la segunda sección, sobre todo en la segunda versión del juego: Negra 192 (16 tactus en 5 seg.)

VERSIÓN I

Introducción

A

Shu shu de la ju-ven-tud te re-ga-la-ra

B

co-ro-na cer-ve-za un ti-roen la ca-be-za

B'

pin-cha-zo va-cu-na el be-bees-taen-la cu-na ma-miá pa-pá y va-mos a ju-gar

VERSIÓN 2

A

Shu shu de la ju ven tud te re ga la ra

B

u na pep si pep si un a co la co la co la u na pep si co la la

EJEMPLO 4

CHAPULÍN

Descripción del juego

Puede jugarse entre dos a diez niños. Comienza el recitado del texto mientras saltan cruzando y descruzando las piernas. La gracia consiste en terminar el recitado del texto con las piernas cruzadas para no ser causa de las burlas de los observadores que miran de afuera el juego.

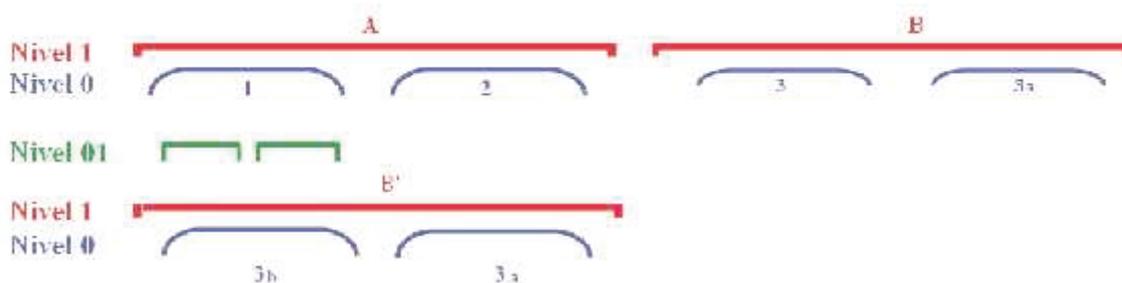
 Cruce de piernas (cierra/abre)

 Golpe en el piso con punta de pie

Análisis

Microestructura de agrupamiento musical formal

Esquema Formal



Microestructura de agrupamiento musical formal

La estructura formal de esta microforma obedece a la característica de repetir un solo subgrupo, presenta 4 microestructuras segmentarias de 4 tactus cada una.

Microestructura segmentaria 1



Microestructura segmentaria 2



Microestructura segmentaria 3



Microestructura segmentaria 3a



Microestructura segmentaria 3b



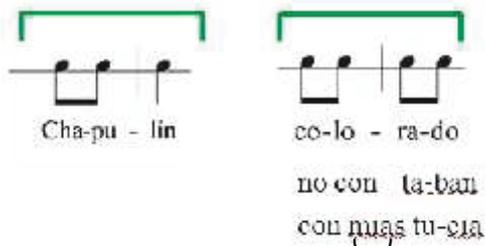
En este segmento la anacrusa es de 2 corcheas por el texto y completa el tactus faltante en la primera aparición.

Estas microestructuras segmentarias se pueden organizar, en un nivel supraordinal, en 3 grupos: A-B y B' de idéntica extensión (8 tactus).

La primera finaliza con cierre femenino y las dos restantes con cierre masculino.

Grupo A: conformada por 2 microestructuras segmentarias de 4 tactus cada una: 1 y 2.

Cada uno de estas microestructuras subsume segmentos de 2 tactus cada uno. Los 3 últimos iguales y el primero diferente.



Grupo B: conformado por dos microestructuras segmentarias 3 y 3 a, de cuatro tactus cada una.

Grupo B': conformado por las microestructuras segmentarias 3b y 3 a, de cuatro tactus cada una.

Microestructura coreográfica

En grupo, de pie, sin desplazamiento. Pueden estar enfrentados, en ronda o en filas. Presenta dos sucesiones de movimientos. La primera sección con golpes de punta de pie en el suelo, y la segunda serie con movimientos de cruzar y descruzar piernas.

Congruencia entre forma y coreografía

La estructura de agrupamiento formal es congruente con la estructura coreográfica.

La coreografía respeta la segmentación formal, sin embargo la coreografía se divide en dos grupos de diferente extensión. El primero de 8 tactus y el segundo de 16 tactus.

Todo el grupo A con idéntico tipo de movimiento (golpe en el piso con la punta del pie).

RESULTADO: congruencia con la articulación del texto y con el diseño métrico. Congruencia entre la estructura formal y coreográfica.

Cambia de movimiento al comienzo de la segunda parte hasta el final.

La coreografía respeta la segmentación formal dividiendo en dos movimientos que se repiten para cada segmento.

Los grupos B y B' presentan cambio de posición de piernas (cruzar y descruzar) cada una en dos tactus en coincidencia con la serie de movimientos.

RESULTADO: congruencia entre estructura formal y coreográfica.

Tipos de concertación

Rol individual

Estructuras rítmico métricas y su congruencia con la sucesión de movimiento

Ejecución en toda la extensión del nivel básico de pulso (tactus). Presenta 2 sucesiones de movimientos para cada uno de los diseños rítmicos.

Resultado: congruencia entre estructura rítmica y sucesión de movimientos.

En el grupo A la coreografía marca un movimiento con punta de pie congruente con el tactus.

En los grupos B y B' el cambio de gesto corporal es de acuerdo a los niveles de pulso: cruza y descruza piernas congruentes con el metro.

Resultado: congruencia entre estructura métrica y sucesión de movimientos.

Juegos vocales ritmizados con o sin cambios dinámicos, con o sin cambios tímbricos

Retahíla ritmizada con texto basado en un personaje, alusión a temas escatológicos. Presenta cambios tímbricos por el uso de distintos movimientos que producen diferentes timbres.

Cantilenas melódicas con o sin centro tonal, con o sin procedimientos de elaboración melódica

No presenta giros melódicos.

Tempi preferenciales, cambios de tempo, microvariaciones del timing negra

Negra: 120 (10 tactus en 5 segundo). Se observa una variación del tempo al inicio de las partes B y B' porque el movimiento de salto para cruzar y descruzar las piernas requiere de preparación para el cambio de movimiento y coordinación de ambas piernas.

2/4

A

1 2

B

3 3a

Cha-pu - lin co-lo - ra-do no con - ta-ban con mias - tu-cia se ha-cea si se ha - ce pi - chi

B'

3b 3u

el que co - mea - rroz se ha - ce po - pó.

EJEMPLO 5

APETEN SEMBREI

The image shows two lines of musical notation in 2/4 time. The first line contains the lyrics: A - pe ten sem brei Tu - cu - man len - yi. The second line contains the lyrics: a - ma - mei sur - qui Tu - ru - rú car - chí. Below each syllable is a hand sign, which is a simple gesture with the index finger pointing up. A large bracket spans the top of both lines of music.

Descripción del juego

Se juega en ronda. Un niño dirige el sorteo y mientras recita señala a sus compañeros. Cuando llega al final del recitado del texto el último señalado se retira de la ronda. Se inicia nuevamente el recitado de la rima y el sorteo.



Señal con el dedo índice

Análisis

Microestructura de agrupamiento musical formal

Esquema formal

The image displays a musical score with two levels of formal structure analysis.
Nivel 1: A red horizontal line spans the entire duration of the piece, labeled with a red 'A' at its center.
Nivel 0: Blue horizontal lines with the number '1' underneath indicate four distinct units of four measures each.
Lyrics: The lyrics are written below the notes: 'A - pe ten sem rei Tu - cu - man len - yi a - ma - mei sur - qui Tu - ru - rú car - chí.'
Time Signature: The score is in 2/4 time, indicated by the '2/4' symbol at the beginning.

Microforma integrada de dos grupos de igual extensión (8 tactus)

La unidad de medida patrón se conforma por cuatro tactus (transcritos como cuatro negras).

Es una microestructura segmentaria de 4 tactus



Microestructura coreográfica

Disposición en círculo, sin desplazamiento, con un niño que realiza el conteo. Señalando con la mano (con dedo índice, con mano cerrada u otras posturas de la mano) a cada integrante del grupo.

Congruencia entre forma y coreografía

La estructura de agrupamiento formal es congruente con la estructura coreográfica. Los dos grupos presentan igual ritmo y movimiento.

La coreografía respeta la segmentación formal

RESULTADO: congruencia entre forma y coreografía

Tipos de concertación

Grupo de entre seis y diez integrantes dispuestos en círculo.

Estructuras rítmico métricas y su congruencia con la sucesión de movimiento

Ejecución en toda la extensión del nivel básico de pulso (tactus).

Congruencia: marca un movimiento con el dedo índice de la mano congruente con el tactus

La ejecución es con gestos de ajuste puntual no sonoro. (Se ha observado en algunos casos al director del juego golpear en el pecho a cada integrante de la ronda).

Juegos vocales ritmizados: con o sin cambios dinámicos, con o sin cambios rítmicos

Juego oral y de movimiento.

Jitanjáfora, juego de palabras inventadas, sin sentido, de belleza sonora dada por sus valores fónicos. Se recita como rima de sorteo y funciona como fórmula eliminatoria. No presenta cambios tímbricos. Se observa un pequeño cambio dinámico representado por la acentuación en la última sílaba del texto coincidente con el último tactus, momento en que se designa en el juego el sujeto que resulta elegido para salir del juego. Previo a la acentuación se percibe un pequeño cambio agógico representado por un rallentando desde el tactus anterior al último, como una especie de preparación a la conclusión en el acento final.

Cantilenas melódicas: con o sin centro tonal con o sin procedimiento de elaboración melódica

No presenta giros melódicos.

Tempi preferenciales, cambios de tempo, micro-variaciones del timing

Negra: 140 (entre quince tactus en 5 segundos). Se mantiene pulso estable aunque en algunos casos se produce un aumento de velocidad hacia el final, rasgo no común en las otras rimas de sorteo.

A

$\frac{2}{4}$
A - pe ten sem tref. Tu - cu - mar. en - yi
a - ma - mei sur qui Tu - ru - ná car - chi

EJEMPLO 6

REY DE ESPAÑA

VERSIÓN 1

The musical score is written in 2/4 time and consists of three systems. The first system has a vocal line with lyrics: "Es-tees el jue-go del Rey deEs - pa - ña y la prin - ce - sa La - dy Di". The piano accompaniment below it uses symbols: a square with an 'X' and a diamond, followed by a double bar line, a square with an 'X' and a diamond, a double bar line, a square with an 'X' and a diamond, a double bar line, a square with an 'X' and a diamond, a double bar line, a square with an 'X' and a diamond, a double bar line, a square with an 'X' and a diamond, and a double bar line. The second system has a vocal line with lyrics: "bu - lá bu - lá bu - lá La - dy Di". The piano accompaniment below it features a series of 16 circles with a wavy line inside, followed by a diamond symbol and a double bar line. The third system has a vocal line with lyrics: "cha - cha Cha un dos tres". The piano accompaniment below it features a large, empty rectangular box with a wavy line inside, followed by a diamond symbol and a double bar line.

REY DE ESPAÑA

VERSIÓN 2

Es - tees el jue - go del Rey deEs - pa - ña Rey Bi - Bi
 ul - ha ul - ha Rey Bi - bi cha - cha - chá Rey Bi - bi one two three.

Descripción del juego

Pareja enfrentada, de pie, sin desplazamiento. Alternan dos series de movimientos.

Primera serie de tres movimientos de entrechoque y serie de dos movimientos de Golpe de palmas entre sí y entrechoque de palmas cruzadas.

Luego se realizan movimientos alusivos a cada acción u objeto que nombra el texto (corona, cuna, beber, tirar,...) hace el giro o entrechoque al final del juego. Se presentan dos versiones.



Golpe de palmas entre sí



Golpe de palmas ascendente y descendente. (Parejas enfrentadas, con una mano con la palma dispuesta hacia arriba como bandeja y la otra mano con la palma hacia abajo, entrechocan palma derecha con derecha e izquierda con izquierda del compañero).



Entrechoque de palmas enfrentadas



Movimiento circular de cintura (imitando bailarina hawaiana)



Baile de cha-cha-chá (movimiento del cuerpo subiendo y bajando hombros alternadamente)

 Golpe en el piso con de punta del pie

 Golpe en el piso con talón del pie

 Pies juntos

 Abre punta

 Abre talón

Análisis

Microestructura de agrupamiento musical formal

Esquema PRIMERA VERSIÓN



Esquema SEGUNDA VERSIÓN



PRIMERA VERSIÓN

Microforma conformada por tres microestructuras segmentarias de diferente extensión:

Microestructura 1: de 4 tactus de extensión.



Microestructura 2: de 2 tactus de extensión



Microestructura 3: de dos tactus de extensión



Los tres de cierre masculino.

Estas microestructuras segmentarias se pueden organizar, en un nivel supraordinal (Nivel 1), en 2 Grupos A y B de la siguiente manera:

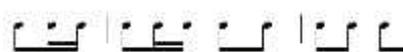
Grupo A: conformada por dos microestructuras segmentarias 1 de 8 tactus de extensión.

Grupo B: conformada por una microestructura segmentaria 2 y tres microestructuras segmentarias 3, de 8 tactus de extensión.

PRIMERA VERSIÓN

Microforma conformada por tres microestructuras segmentarias de diferente extensión.

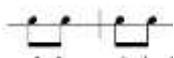
Microestructura segmentaria 1: ídem primera versión.



Microestructura segmentaria 2: de dos tactus de extensión



Microestructura segmentaria 3: de dos tactus de extensión.



Estas microestructuras segmentarias se pueden organizar, en un nivel supraordinal (Nivel 1), en 2 Grupos A y B de la siguiente manera:

Grupo A: de seis tactus de extensión, conformada por una microestructura segmentaria 1 y una 2.

Grupo B: de 10 tactus de extensión, conformada por una microestructura segmentaria 2 y cuatro una microestructuras segmentarias 3.

Microestructura coreográfica

Pareja enfrentada, de pie. Presenta tres series de movimientos: la primera de un golpe de palmas entre sí, un golpe de palmas ascendente y descendente y un golpe de palmas enfrentadas. La segunda de movimientos de cintura y de cuerpo simulando figuras de baile (Ulha ulha, Cha cha chá,) y la tercera de un golpe con el talón del pie, un golpe con la punta del pie y un golpe con el talón del pie.

Congruencia entre forma y coreografía

PRIMERA VERSIÓN

El desarrollo del juego se alterna movimientos pulsados percutidos y pulsados no escandidos y áfonos. La coreografía respeta la segmentación formal.

Grupo A: se ejecutan movimientos pulsados percutidos en toda la extensión. Un golpe de palmas entre sí, un golpe de palmas ascendente y descendente y un golpe de palmas enfrentadas.

Presenta dos microestructuras segmentarias 1, cuya factura rítmica, de cuatro tactus y pie binario (subtactus) de acuerdo al recitado del texto, entra en colisión con el ostinato de movimiento que es de tres tactus de pie ternario (subtactus), lo que origina un metro cruzado.

RESULTADO: Congruencia entre forma y coreografía.

Grupo B: congruencia entre forma y coreografía.

La microestructura segmentaria 2 presenta movimiento pulsado no escandido y áfono, en el movimiento de caderas (Ulha ulha).

RESULTADO: congruencia entre forma y coreografía.

Las microestructuras segmentarias 3 presentan sobre el mismo esquema rítmico formal tres sucesiones de movimientos diferentes.

Primero: sobre esquema rítmico de dos tactus de pie binario (subtactus) se ejecuta 3 movimientos pulsados percutidos [un golpe de palmas entre sí, un golpe de palmas ascendente y descendente y un golpe de palmas enfrentadas] de pie ternario (subtactus). Se produce metro cruzado.

RESULTADO: congruencia entre forma y coreografía.

Segundo: sobre esquema rítmico de dos tactus de pie binario (subtactus) se ejecutan movimientos pulsados no escandidos y áfonos (imitación de baile).

Tercero: sobre esquema rítmico de dos tactus de pie binario (subtactus) se ejecutan tres movimientos pulsados percutidos (un golpe con el talón del pie, un golpe con la punta del pie y un golpe con el talón del pie).

RESULTADO: congruencia entre forma y coreografía.

SEGUNDA VERSIÓN

El desarrollo del juego se alterna movimientos pulsados percutidos y pulsados no escandidos y áfonos.

La coreografía respeta la segmentación formal.

Grupo A: ídem Grupo A de la primera versión pero de seis tactus de extensión.

RESULTADO: congruencia entre forma y coreografía.

Grupo B: de 10 tactus de extensión conformada por una microestructura segmentaria 3 y cuatro microestructuras segmentarias 2.

La coreografía respeta la segmentación formal.

En el grupo 3 se presentan movimientos pulsados no escándidos y áfonos sobre el texto Ulha ulha.

RESULTADO: congruencia entre forma y coreografía.

En las microestructuras segmentarias 2 al igual que en la microestructura segmentaria 3 de la primera versión sobre esquema rítmico de dos tactus de pie binario (subtactus) se ejecutan 3 movimientos pulsados percutidos [un golpe de palmas entre sí, un golpe de palmas ascendente y descendente y un golpe de palmas enfrentadas] de pie ternario (subtactus). Se produce metro cruzado siempre que se repite el mismo texto Rey Bibí.

Sobre igual diseño rítmico cambia el texto y los movimientos: Cha cha chá one two three con movimientos pulsados no escandidos y áfonos.

RESULTADO: congruencia entre forma y coreografía

Los grupos tipo 3 presentan idéntica factura rítmica y diferente serie coreográfica.

RESULTADO: congruencia entre forma y coreografía.

Tipos de concertación

Parejas. Dúos.

Roles al unísono .Roles homorrítmicos.

Estructuras rítmico métricas y su congruencia con la sucesión de movimiento

En las dos versiones la ejecución combina ajustes puntuales sonoros y no sonoros.

Ejecución del nivel básico de pulso (tactus), de pie binario en toda la extensión de la primera microestructura segmentaria con un ostinato de tres movimientos: Golpe de palmas entre sí ,palmas enfrentadas horizontal (arriba/abajo) y palmas enfrentadas, de pie ternario. En relación a la estructura métrica se observa congruencia entre la sucesión de movimientos y el nivel del subtactus y no congruencia entre la sucesión de movimientos y el nivel del metro, resulta entonces una congruencia parcial.

RESULTADO: congruencia de movimientos síncronos con el subtactus.

En las microestructuras segmentarias restantes combina movimientos de cintura, de cadera, de hombros y de pies ajustados al comienzo y cierre de la acción del esquema rítmico.

RESULTADO: congruencia entre sucesión de movimientos y estructura rítmico -métrica.

Juegos vocales ritmizados con o sin cambios dinámicos, con o sin cambios tímbricos

Retahíla ritmizada con texto que describe un juego de personajes de fantasía. Alterna un ostinato rítmico de golpes con tres timbres diferentes con movimientos circulares de cintura, movimiento de hombros y de pies combinado sus posibilidades tímbricas de punta, taco y arrastre separando puntas y tacos.

Cantilenas melódicas con o sin centro tonal, con o sin procedimientos de elaboración melódica

No presenta giros melódicos.

Tempi preferenciales, cambios de tempo, microvariaciones del timing

La primera versión registra la negra 80 y la segunda versión negra 96 (aproximadamente entre 6 y 8 tactus en 5 segundos). Presenta mínimas variaciones de tiempo cuando pasa de los movimientos de ajuste puntual a los movimientos de ajuste global para sincronizar con el tempo.

Esquema
PRIMERA VERSIÓN

2
4

Es - tees y del Rey de Es - pa - ña y la prin - ce - sa La - dy Di

A

1

1

2
4

bu - lá - bu - lá bu - lá Di La - dy Cha - cha un dos tres

B

2

3

Esquema
SEGUNDA VERSIÓN

The image shows a musical score in 2/4 time. The lyrics are: "Es - tees el jue - go del Rey deEs - pa - ña Rey Bi - Bi". The score is annotated with a red bracket labeled 'A' spanning the first two measures, and a blue bracket labeled '1' spanning the first four measures. A second red bracket labeled 'B' spans the last two measures, with blue brackets labeled '2' and '3' above the notes in each measure. The notes are quarter notes, and the lyrics are aligned under the notes.

EJEMPLO 7

ÉTICA PELÉTICA

Recitado libre

...Yo tenía una gatita muuuuuy...chiquitita, que era.....

É-ti-ca Pe - lé-ti ca Pe-lin Plan Plé-ti-ca Pe-la - da Pe - lu - da Pe-lin Plan - plu-da.

Descripción del juego

Es individual, comienza como introducción el recitado libre muy lento y en forma muy expresiva.

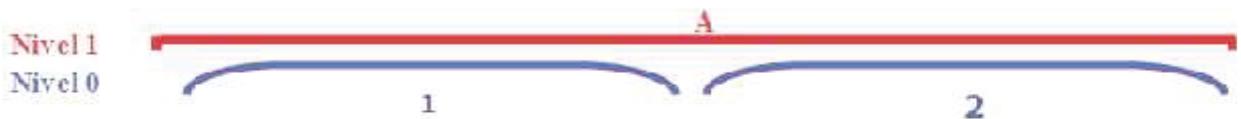
A partir de “ética” se repite el texto acompaña con movimientos de percusión corporal, se recita desde “ética” varias veces cada vez a mayor velocidad. El objetivo es no equivocarse en

■ Golpe de ambas palmas abiertas sobre muslo

Análisis

Microestructura de agrupamiento musical formal

Esquema formal



Recitado libre

...Yo tenía una gatita muuuuuy...chiquitita, que era.....

É-ti-ca Pe - lé-ti ca Pe-lin Plan Plé-ti-ca Pe-la - da Pe - lu - da Pe-lin Plan - plu-da.

Microforma que presenta dos microestructuras segmentarias de idéntica extensión (8 tactus).

Atendiendo a la breve extensión y figuración rítmica pequeña en semicorcheas no admite perceptivamente reagrupamientos.

Las microestructuras segmentarias se diferencian perceptivamente por tipo de inicio y estructura rítmica. La primera presenta coincidencia entre estructura métrica y rítmica, la segunda presenta un diseño donde el inicio del segmento es acéfalo.

Microestructura 1



Microestructura 2



Microestructura coreográfica

Individual, de pie o sentado. La introducción presenta movimientos libres, lentos, no sonoros y expresivos; la segunda sección, se percute sobre el cuerpo (muslo) o sobre superficies planas como escritorio, mesa etc.

Congruencia entre forma y coreografía

La estructura de agrupamiento formal es congruente con la estructura coreográfica.

Comienza el recitado libre de la introducción simulando acariciar un gato con la palma de la mano derecha pasándola por el lomo de una gatita imaginaria que sostiene con la otra mano.

Congruencia con el sentido del texto, movimientos congruentes con el carácter dinámico piano y agógico lento y rallentando.

RESULTADO: congruencia entre estructura formal y coreográfica (dramática) .El recitado del texto se acompaña con golpe de ambas palmas sobre muslos.

RESULTADO: congruencia entre forma y coreografía

Tipos de concertación

Rol al unísono. Rol homorrítmico.

Estructuras rítmico métricas y su congruencia con la sucesión de movimiento

La introducción presenta movimientos libres, lentos, no sonoros y expresivos siguiendo el carácter expresivo-dramático del texto.

RESULTADO: congruencia entre la estructura rítmica métrica y el texto.

Ejecución en toda la extensión de la rima del nivel básico de pulso (tactus) con golpe de ambas palmas sobre muslos. Movimiento congruente con el tactus.

RESULTADO: congruencia entre estructura métrica y sucesión de movimientos.

Juegos vocales ritmizados

Juego oral. Jijantáfora y trabalenguas.

Por el carácter expresivo la introducción se inicia piano y el recitado fuerte, a medida que se repite con mayor velocidad aumenta la intensidad del recitado del texto.

Es una jitanjáfora, que utiliza juego de palabras inventadas, sin sentido, de belleza sonora dada por sus valores fónicos.

Además es un trabalenguas que utiliza combinaciones fónicas de difícil articulación por la similitud entre las palabras. El uso del sonido de la “p” con el grupo consonante doble “pl” y sus diferentes combinaciones con las vocales genera juegos tímbricos en la articulación.

Cantilenas melódicas con o sin centro tonal, con o sin procedimiento de elaboración melódica

No presenta giros melódicos.

Tempi preferenciales, cambios de tempo, microvariaciones del timing

Presenta cambios de tempo entre la introducción y la rima y entre las repeticiones de la rima que en cada reiteración aumenta la velocidad. El desafío que plantea el juego es demostrar la habilidad de repetir el texto cada vez más rápido sin equivocarse.

Negra: 120/144. (Entre 10 y 12 pulsos cada cinco segundos).

Recitado libre

... Yo tenía una gatita muuuuuy...chiquitita, que era.....

É - ti - ca Pe - lé - ti ca Pe - lín Plan Plé - ti - ca Pe - la - da Pe - lu - da Pe - lín Plan - plu - da.

EJEMPLO 8

LOS SIMPSON

Ho - me-ro y Margue Se ca - sa-ron en Ha - wai
 tu - vie-ron tres hi-jos el pri - me-ro fue Bart
 mal - tra - ta - do por su pa - pá a a a a
 la se - gun - da fue Li - sa mal - tra - ta - da por su ma - má a a a a
 la ter - ce - ra fue Ma - gie mal - tra - ta - da por su chu -
 pe - te po - bre Ma - gie que per - dió su chu - pe - te

Legend:
 ☒ Golpe de palmas entre sí
 ↖ Golpe palma cruzada enfrentada (derecha con izquierda)
 ↗ Golpe palma cruzada enfrentada (izquierda con derecha)
 ~~~~~ Gesto de ahorcar  
 👍 Señalar con la mano con puño cerrado

Descripción del juego

Se juega en parejas enfrentadas y de pie. Pueden ser una o varias parejas, se recita el texto sobre una serie de movimientos, al finalizar el recitado del texto comienza el “conteo” donde se disponen en círculo y un participante recita el texto mientras toca en orden sucesivo los puños de los otros jugadores. Cada mano señalada debe bajarse. Pierde el juego aquel que queda con un puño sin tocar.

☒ Golpe de palmas entre sí

↖ Golpe palma cruzada enfrentada (derecha con izquierda)

↗ Golpe palma cruzada enfrentada (izquierda con derecha)

~~~~~ Gesto de ahorcar

👍 Señalar con la mano con puño cerrado



Gesto de zamarreo

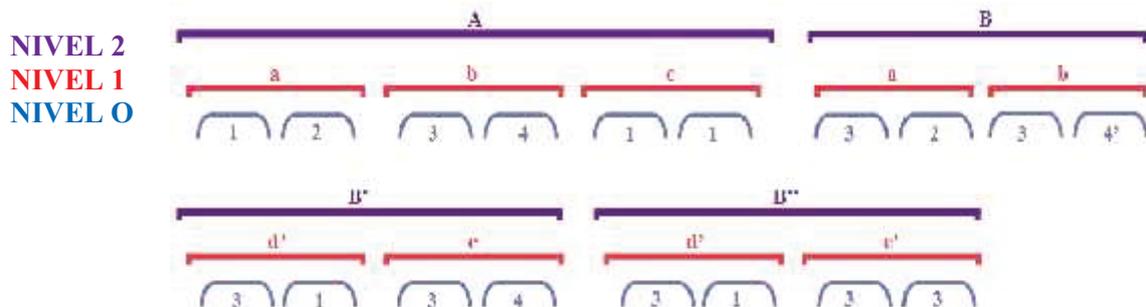


Movimiento de mano con puño cerrado

Análisis

Microestructura de agrupamiento musical formal

Esquema formal



Teniendo en cuenta la extensión del ejemplo y el número de combinaciones en que aparece la microestructura segmentaria es posible establecer un análisis atendiendo a tres niveles. El primero, Nivel 0, donde se ubica la microestructura segmentaria, y dos niveles supraordinados que subsumen los anteriores Nivel 1 y Nivel 2.

La unidad de medida patrón se conforma por cuatro *tactus*.

El Nivel 0 conformado por 4 microestructuras segmentarias de estructura rítmica similar, de cuatro *tactus* cada uno:

Microestructura segmentaria 1:



Microestructura segmentaria 2:



Microestructura segmentaria 3:



Microestructura 4:



Estos grupos se pueden organizar, en un nivel supraordinal (N1), en diez subgrupos de la siguiente manera:

a : conformado por las microestructuras segmentarias 1 y 2 de ocho tactus de extensión.

b : conformado por las microestructuras segmentarias 3 y 4 de ocho tactus de extensión.

c : conformado por las microestructuras segmentarias 1 y 1 de ocho tactus de extensión.

d : conformado por las microestructuras segmentarias 3 y 2 de ocho tactus de extensión.

e : conformado por las microestructuras segmentarias 3 y 4' de diez tactus de extensión. La microestructura segmentaria 4 se presenta primero completa y después se amplía para ajustar al texto, por eso se denomina cuatro prima (4').

d' : conformado por las microestructuras segmentarias 3 y 1 de diez tactus de extensión.

e' conformado las microestructuras segmentarias 3 y 3' de diez tactus de extensión. El grupo 3 se presenta primero completo y a después se amplía para ajustar al texto, por eso se denomina tres prima (3').

b' : conformado por once tactus ajustado al texto y que guarda relación con la microestructura segmentaria 4. Cumple función de apéndice.

Este nivel 1 puede organizarse en un nivel supraordinal (Nivel 2) en cuatro grupos:

Grupo A: conformada por las secciones a – b - c.

Grupo B: conformada por las secciones d – e.

Grupo B' : conformada por las secciones d' - e.

Grupo B'' : conformada por las secciones d'-e' y apéndice final.

Microestructura coreográfica

Se juega en parejas enfrentadas y de pie. Pueden ser una o varias parejas.

Al finalizar el recitado del texto comienza el “conteo” donde se disponen en círculo y con los puños cerrados levantados a la altura del pecho. Un participante recita el texto mientras toca en orden sucesivo los puños de los otros jugadores. Cada puño señalado debe bajar y esconderse tras el torso. Pierde el juego aquel que queda con un puño sin tocar.

Congruencia entre forma y coreografía

El desarrollo del juego se alternan movimientos pulsados percutidos, pulsados no escandidos y áfonos además de los no pulsados continuos.

La estructura de agrupamiento formal es congruente con la estructura coreográfica. La coreografía respeta la segmentación formal.

En toda la extensión del recitado del texto se reitera un ostinato rítmico de cuatro negras correspondientes a la serie de un golpe de palmas entre sí, un golpe de palmas cruzada, enfrentada (izquierda con derecha), un golpe de palmas entre sí y un golpe de palmas cruzada, enfrentada (derecha con izquierda).

RESULTADO: congruencia entre estructura formal y coreográfica.

En la parte A del Nivel 1: se combinan los cuatro grupos con igual coreografía.

RESULTADO: congruencia en la configuración de movimiento de toda la parte. No congruencia entre el diseño de la coreografía y el diseño rítmico de cada grupo.

La parte B del Nivel 1: comienza con el recitado acompañado del ostinato rítmico (“d” y “e”) luego en la segunda parte de e amplía el motivo y cambia el movimiento no pulsado continuo. (gesto de ahorcar).

RESULTADO: congruencia en la configuración de movimiento en d y primera parte de “e”. No congruencia entre el diseño de la coreografía y el diseño rítmico de cada grupo.

RESULTADO: congruencia (segunda parte de “e”), nuevo diseño rítmico, nuevo movimiento (gesto de ahorcar).

La parte B’ del Nivel 1: comienza con el recitado acompañado del ostinato rítmico (“d” y “e”) luego en la segunda parte de e amplía el motivo y cambia el movimiento pulsado escandido y áfono (gesto de pegar en la cola).

RESULTADO: congruencia en la configuración de movimiento en “d” y primera parte de “e”. No congruencia entre el diseño de la coreografía y el diseño rítmico de cada grupo.

RESULTADO: congruencia (segunda parte de “e”), nuevo diseño rítmico, nuevo movimiento (de pegar en la cola).

La parte B’’ del Nivel 1: comienza con el recitado acompañado del ostinato rítmico (“d’’ y e’’) luego en la segunda parte de e amplía el motivo y cambia el movimiento no pulsado continuo (gesto de chupar el dedo).

RESULTADO: congruencia en la configuración de movimiento en “d’’ y primera parte de “e’’. No congruencia entre el diseño de la coreografía y el diseño rítmico de cada grupo.

RESULTADO: congruencia (segunda parte de “e’’), nuevo diseño rítmico, nuevo movimiento (gesto de chupar el dedo).

El apéndice final presenta cambio de disposición, se miran, ubican en círculo y se inicia el conteo a cargo de uno de los participantes del juego, cada participante esconde la mano que es señalada.

El conteo ejecuta igual movimiento de señalar, ajustado al tactus.

RESULTADO: congruencia con el diseño rítmico. No congruencia con la coreografía.

Tipos de concertación

Dos a cuatro parejas enfrentadas. Al cierre uno de los participantes dirige el conteo final. Roles homorrítmicos.

Estructuras rítmico métricas y su congruencia con la sucesión de movimiento

En la ejecución combina ajustes puntuales sonoros y no sonoros.

Ejecución del nivel básico de pulso (tactus), en casi toda la extensión del ostinato de cuatros movimientos, un golpe de palmas cruzada, enfrentada (izquierda con derecha), un golpe de palmas entre sí y un golpe de palmas cruzada, enfrentada (derecha con izquierda).

En el grupo 1 A: se combinan las cuatro microestructuras de segmentación con el ostinato. Movimientos síncronos con el tactus.

RESULTADO: congruencia entre sucesión de movimientos y métrica.

En el segundo, tercero y cuarto grupo B. B' y B'' combina movimientos del ostinato en los primeros 4 tactus y gestos no sonoros de ahorcar, golpear en la cola y succionar el chupete, sincrónicos a los seis tactus restantes. Movimientos síncronos con el tactus.

RESULTADO: congruencia entre sucesión de movimientos y métrica.

El apéndice final presenta cambio de disposición, se miran, se ubican en círculo y se inicia el conteo a cargo de uno de los participantes del juego, cada participante esconde la mano que es señalada. Movimientos síncronos con el tactus.

RESULTADO: congruencia entre sucesión de movimientos y estructura rítmico -métrica.

Juegos vocales ritmizados con o sin cambios dinámicos, con o sin cambios tímbricos

Retahíla ritmizada con texto que cuenta la historia de la familia Simpson alterna ostinato rítmico de cuatro acciones combinando dos colores tímbricos de palmas (aplauso y entrechoque de palmas entre compañeros) con gestos dramatizados de las acciones de cada hijo (ahorcar, pegar y tomar chupete) y ejecución de ajuste puntual no sonoro en el conteo final.

Cantilenas melódicas con o sin centro tonal, con o sin procedimiento de elaboración melódica

No presenta giros melódicos.

Tempi preferenciales, cambios de tiempo, microvariaciones del Timing

Negra: 168/ 180 (14 a 15 tactus cada 5 segundos). Presenta en el inicio tempo sostenido, donde la ejecución sostiene un ostinato de ajuste puntual, luego se observa algunas variaciones en las secciones que demandan movimiento de ajuste global y al final retoma el tempo inicial en los movimientos de ajuste puntual que integran el conteo.

ESQUEMA FORMAL

The image displays a musical score with a formal structure. The score is written in 2/4 time and consists of several systems of music. The lyrics are in Spanish. The formal structure is indicated by letters A, B, B', and B'' above the score, and sub-sections a, b, c, d, d', e, e' below the score. Blue brackets with numbers (1, 2, 3, 4, 4') indicate phrasing slurs. Red brackets with letters (a, b, c, d, d', e, e') indicate sub-sections. Purple brackets with letters (A, B, B', B'') indicate the overall formal structure. The lyrics are: Ho - me-ro y Margue Se ca - sa-ron en Ha - wai tu - vie-ron tres hi-jos el pri - me-ro fue Bart mal - tra - ta - do por su pa - pá a a a a la se - gun - da fue Li - sa mal - tra - ta - da por su ma - má a a a a la ter - ce - ra fue Ma - gie mal - tra - ta - da por su chu - pe - te po - bre Ma - gie que per - dió su chu - pe - te.

EJEMPLO 9

POPEYE

Descripción del juego

Se juega en parejas de pie y enfrentados. La posición inicial es con la palma derecha e izquierda en contacto de cada participante a la altura del pecho, luego entrechocan palmas por arriba y por debajo de la posición inicial. Al final se ejecutan dos gestos que dramatizan el tirar de un cordel imaginario, para tocar la bocina del barco.

Golpe de palmas enfrentadas (derecha e izquierda de cada participante) con el compañero, en tres posiciones:

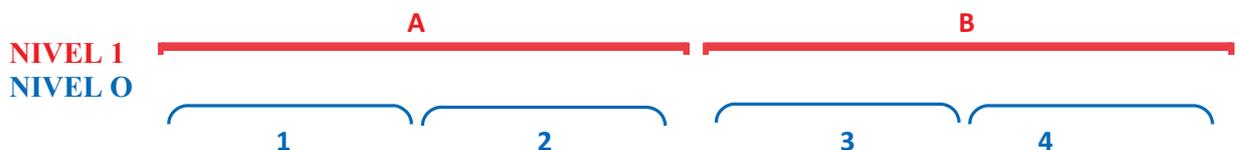
- ★ Golpe de palmas enfrentadas por arriba de la posición inicial
- ★ Posición Inicial, y
- ★ Golpe de palmas enfrentadas por debajo de la posición inicial



Mano arriba cerrada con gesto de tirar hacia abajo.

Análisis

Microestructura de agrupamiento musical formal



Microestructura de agrupamiento musical formal

Por las características de la superficie musical que presenta este ejemplo se puede analizar atendiendo a altura y duración.

Se determinan cuatro microestructuras segmentarias.

Microestructura segmentaria 1: de 4 tactus de extensión.



Microestructura segmentaria 2: igual factura rítmica, cambio de contorno melódico y esquema armónico, de cuatro tactus de extensión.



Microestructura segmentaria 3: cambio de diseño rítmico, contorno melódico y esquema armónico, de cuatro tactus de extensión.



Microestructura segmentaria 4: igual factura rítmica a 1 microestructura segmentaria pero con cambio de contorno melódico y esquema armónico, de cuatro tactus de extensión.



Se puede establecer segmentación entre la primera, segunda y tercera microestructura considerando que a pesar de la continuidad rítmica, el trabajo vocal del texto plantea una interrupción del flujo narrativo, haciendo uso del juego vocal tímbrico repitiendo la sílaba final a modo de onomatopeya, lo que establece una “distancia” perceptiva respecto del próximo segmento. En cambio, el tercer y cuarto segmento se separa por articulación rítmica del texto.

La segmentación de los grupos se plantea perceptivamente por la aparición de la repetición de la última sílaba de la frase narrativa y su correlato de percusión diferenciada respecto a la serie de movimientos precedentes, lo que constituye una característica particular del juego. Las dos primeras microestructuras segmentarias se reconocen claramente a partir de esta característica. La extensión establecida a partir de estos segmentos otorga la medida para

partir los otros dos ya que al relacionarse por encadenamiento establecen un *fluir* cuya segmentación no resulta tan evidente.

La cuarta microestructura segmentaria concluye resolviendo la tensión de la relación armónica métrica. Estos grupos se organizan en un nivel supraordinado (Nivel 1), de dos grupos:

Grupo A: conformada por las microestructuras segmentarias 1 y 2.

Grupo B: conformada por las microestructuras segmentarias 3 y 4.

En cuanto a la relación entre grupos, podría pensarse en grupos encadenados.

Microestructura coreográfica

Pareja enfrentada, en algunos casos a modo de preparación se ejecutan tres golpes de entrechoque de palmas derecha e izquierda en dos posiciones. (Posición inicial, por arriba, vuelta a inicial) sobre el texto.

Se canta la primera parte del texto sobre un ostinato de 8 movimientos, un golpe de entrechoque de palmas en posición inicial, un golpe de entrechoque de palmas por arriba, un golpe de entrechoque de palmas en posición inicial, un golpe de entrechoque de palmas por abajo, un golpe de entrechoque de palmas en posición inicial y tres golpes de entrechoque de palmas por arriba. Se repite la serie pero los tres golpes de entrechoque de palmas finales son por abajo.

La segunda parte reitera el ostinato de dos movimientos, un golpe de entrechoque de palmas en posición inicial y un golpe de entrechoque de palmas por arriba o un golpe de entrechoque de palmas en posición inicial y un golpe de entrechoque de palmas por abajo. Al final se realizan dos gestos de tirar del cordel.

Congruencia entre forma y coreografía

La estructura de agrupamiento formal es congruente con la estructura coreográfica.

Durante toda la extensión del juego se reproduce ritmo de pie binario sobre el patrón de movimiento. La coreografía respeta la segmentación formal.

Grupo A: conformada por las microestructuras segmentarias 1 y 2.

Presentan coreografía similar en diferente posición del entrechoque de las palmas (arriba-abajo). En el cierre de los segmentos rompe la secuencia coreográfica para remarcar el cierre segmentario.

RESULTADO: no congruencia entre secuencia rítmico y secuencia de movimiento. Congruencia entre movimiento y forma.

Grupo B: conformada por microestructuras segmentarias 3 y 4.

La coreografía respeta la segmentación formal.

En la microestructuras segmentarias 3 y parte de la 4 repite el mismo ostinato rítmico

RESULTADO: no congruencia entre secuencia rítmico y secuencia de movimiento.

Congruencia entre movimiento y forma

El final del segmento 4 cambia el movimiento pulsado por movimiento pulsado áfono.

RESULTADO: no congruencia entre secuencia rítmica y secuencia de movimiento Congruencia entre movimiento y forma.

Tipos de concertación

Parejas. Dúos

Roles al unísono. Roles homorrítmicos.

Estructuras rítmico métricas y su congruencia con la sucesión de movimiento

Ejecución en toda la extensión del subtactus.

Movimientos sincrónicos con el subtactus.

Congruencia: movimientos sincrónicos con el tactus y subtactus. Congruencia entre estructura rítmico-métrica y sucesión de movimientos.

En casi toda la extensión se ejecutan golpes de ajuste puntual, sólo los dos finales son de ajuste puntual no sonoro.

Juegos vocales ritmizados con o sin cambios dinámicos, con o sin cambios tímbricos

Melodía ritmizada que narra la historia de Popeye, el marino su lugar de residencia y su amor de siempre. Se complementa con un juego de manos que no presenta cambios tímbricos marcados aunque el golpe en cada una de las posiciones muestra pequeñas variaciones dinámicas.

Cantilenas melódicas con o sin centro tonal, con o sin procedimiento de elaboración melódica

Esta melodía está construida sobre centro tonal de modalidad mayor y la factura armónica se estructura:

Microestructura segmentaria 1: sobre I

Microestructura segmentaria 2: IV-I

Microestructura segmentaria 3: IV-I

Microestructura segmentaria 4: V-I

La primera y segunda microestructura segmentaria evidencia el procedimiento compositivo de redundancia por cierre común, ya que primero se presenta un contorno de

pequeña loma descendente y el segundo ascendente pero con igual final. La cuarta microestructura segmentaria imita la información inicial del segmento 1 y cambia el cierre por cierre tonal que da sensación de fin.

La microestructura de segmentación 3 desarrolla un contorno diferente reiterando el motivo rítmico básico de síncope de corcheas.

Tempi preferencial, cambios de tempo, microvariaciones del timing

La negra: 180 (15 tactus/ 5 segundo). Es un juego de manos que se ejecuta a tiempo moderado. Si se prepara con la introducción recitada mantiene el tempo, en otros casos el comienzo se hace más lento y se acelera cuando se afianza la coordinación del movimiento.

ESQUEMA FORMAL

Po - pe-ye na-cióen Ja - pón pón pón De - ba-jo deun al-moha - dón dón dón

co - mien-does-pi-na-ca be - san-doa la fla-ca Po - pe-yeel Ma-ri - no soy uh uh.

EJEMPLO 10

YO CON TODOS

Yo con to-dos yo con vos yo con vos yo pa-raa - rri - ba yo pa-raa - ba - jo.

Descripción del juego

Se juega en grupo, dispuestos los integrantes en círculo. Comienza el recitado con golpe de palmas abiertas (golpe de palmas entre sí). Luego se abren los brazos hacia el costado y con las palmas se golpea la palma del compañero de derecha e izquierda simultáneamente. Otro golpe de palmas abiertas (golpe de palmas entre sí) y se entrechoca las palmas con las del compañero del costado derecho. Otro golpe de palmas abiertas (golpe de palmas entre sí) y se entrechocan las palmas con las del compañero del costado izquierdo. Otro golpe de palmas abiertas (golpe de palmas entre sí) y se entrechocan las palmas con el compañero de enfrente una vez por arriba (la otra pareja va por abajo) y otra por abajo (la otra pareja va por arriba).



Golpe de palmas entre sí.



Se golpean las palmas del compañero (izquierda y derecha).



Golpe de palmas abiertas enfrentadas con palmas de compañero del costado derecho.



Golpe de palmas abiertas enfrentadas con palmas de compañero del costado izquierdo.



Entrechoque de palmas con compañero de enfrente por arriba.



Entrechoque de palmas con compañero de enfrente por abajo.

Congruencia entre forma y coreografía

La estructura de agrupamiento formal es congruente con la estructura coreográfica.

La coreografía respeta la segmentación formal.

La serie coreográfica se ejecuta sobre los tactus durante toda la extensión del juego.

RESULTADO: congruencia entre la estructura formal y coreográfica.

Tipos de concertación

Grupos de cuatro en pareja enfrentados, dispuestos en cuadrado.

Roles homorrítmicos.

Estructuras rítmico métricas y su congruencia con la sucesión de movimiento

Ejecución en toda la extensión del nivel básico de pulso (tactus). La serie de los diez movimientos es congruente con el tactus.

RESULTADO: congruencia entre estructura rítmico métrica y sucesión de movimientos.

Juegos vocales ritmizados sin cambios dinámicos con o sin cambios tímbricos

Retahíla de enumeración de las partes del cuerpo y acciones de saltar, girar e imitar tocar de guitarra. De estructura muy sencilla que se repite sin variaciones.

Cantilenas melódicas con o sin centro tonal con o sin procedimiento de elaboración melódica

Con o sin centro tonal, con o sin procedimientos de elaboración melódica.

No presenta giros melódicos.

Tempi preferenciales, cambios de tempo, microvariaciones del timing

Negra: 112 Tempo estable, mínima aceleración o retardo en el inicio de la nueva repetición.

EJEMPLO 11

EL JUEGO DE LA OCA

El jue-go de la O - ca yaem - pe - zar i - a i - a oh.

Es muy di - ver - ti - do si si si i - a i - a oh

Es muy a - bu - rri - do no no no i - a i - a oh

El conteo recitado continúa hasta diez.

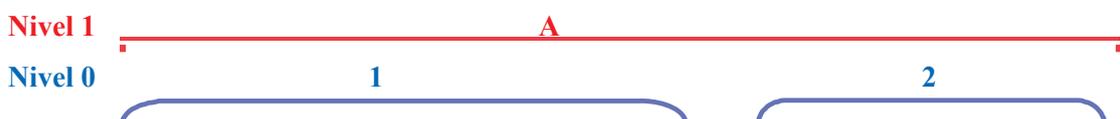
un dos tres

Descripción del juego

Se juega en ronda. Los participantes inician parados el juego, con los brazos abiertos a la altura de los codos y las manos derecha e izquierda abiertas con las palmas hacia arriba puestas sobre la palma del compañero. Cuando inicia la canción comienza un jugador a golpear con la palma derecha sobre la palma derecha del compañero de la izquierda en forma sucesiva cuando le toca a cada jugador por orden de lugar. Termina la canción y sigue con el conteo hasta diez, al que le toca el número diez debe sacar la mano para que no lo golpeen en ese punto. Si lo tocan pierde y sale del juego. Se reinicia nuevamente con los que quedan.

 Golpe de palma derecha sobre palma izquierda del compañero

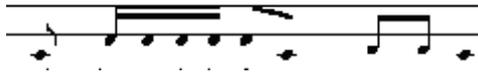
Microestructura de agrupamiento musical formal



Por las características de la superficie musical que presenta este ejemplo se puede analizar atendiendo a la altura y duración.

Se determinan dos microestructuras segmentarias que se segregan claramente por diferencia de conformación rítmico melódica y el cambio de altura que produce el intervalo de sexta entre el primer y segundo grupo.

Microestructura segmentaria 1: conformado por cuatro tactus, de inicio anacrúsico al comienzo de la canción y luego se presenta con inicio tético.



Microestructura segmentaria 2: conformado por cuatro tactus, con inicio tético y estructura rítmica diferente del primer grupo.



Estas microestructuras segmentarias se organizan en un nivel supraordinado (Nivel 1), lo denominaremos A y se repite tres veces, cuya percepción está determinada por el silencio de negra al finalizar el nivel 1.

Parte A: conformada microestructuras segmentarias 1 y 2.

También presenta una sección final destinada al conteo, en forma recitada de los números de uno a diez, conformada por diez tactus y se presenta como apéndice de la canción.

Microestructura coreográfica

Disposición en círculo, sin desplazamiento. La posición inicial es de pie, con los brazos abiertos a la altura de los codos y las manos derecha e izquierda abiertas con las palmas hacia arriba puestas sobre la palma del compañero. Se comienza la canción, al mismo tiempo un participante inicia el primer golpe sobre la palma del compañero cruzando el brazo delante del cuerpo. Luego ese compañero repite la acción y así sucesivamente hasta terminar de cantar la canción y hacer el conteo hasta diez.

Congruencia entre forma y coreografía

La estructura de agrupamiento formal es congruente con la estructura coreográfica

Se repite un ostinato de dos tactus, uno articulado y otro en silencio correspondiente a dos movimientos, el primero cruza el brazo derecho sobre el cuerpo y golpea la palma derecha del compañero; el segundo movimiento descruza el brazo derecho sobre el cuerpo y vuelve a la posición inicial. La coreografía respeta la segmentación formal.

RESULTADO: congruencia entre coreografía y forma.

Tipos de concertación

Grupo de entre diez a doce integrantes dispuestos en círculo.

Estructuras rítmico métricas y su congruencia con la sucesión de movimiento

Presenta movimientos pulsados percutidos y pulsados áfonos. Ejecución en toda la extensión del nivel básico de pulso (tactus).

Resultado: congruencia rítmico métrica con el movimiento.

La ejecución de los movimientos pulsados resulta de ajuste puntual sonoro, como el golpe de palmas entre compañeros y los movimientos pulsados áfonos resultan de ajuste puntual no sonoro, como el cruce y descruce de los brazos por delante del cuerpo. Es importante notar que el golpe en la palma del compañero supone un gesto del brazo que se desplaza de derecha a izquierda que describe un semicírculo. Este gesto sonoro coincide temporalmente con la acentuación métrica. Luego repite el gesto en sentido inverso para volver a la posición inicial.

Resultado: congruencia rítmico métrica con el movimiento.

Juegos vocales ritmizados con o sin cambios dinámicos, con o sin cambios tímbricos

Melodía ritmizada que anuncia y describe el juego, su momento de inicio (“El juego de la Oca va a empezar...”) y su carácter (“Es muy divertido..., muy aburrido...”) y comienza el conteo de uno a diez que desde una mirada músico formal es el apéndice, pero desde la esencia del juego mismo es el juego propiamente dicho.

Cantilenas melódicas: con o sin centro tonal, con o sin procedimiento de elaboración melódica

Esta melodía está construida sobre centro tonal de modalidad mayor y la factura armónica se estructura sobre I-IV-I- (microestructura segmentaria 1) y I-V-I (microestructura segmentaria 2). Ambos grupos inicialmente presentan un intervalo ascendente (de 4º el primer grupo y de 6º el segundo). El contorno es descendente en ambos grupos. La extensión total es de sexta y se desarrolla en un ámbito plagal, terminando sobre la tónica. La construcción melódica-armónica del segundo grupo funciona como respuesta del primero, con lo cual se percibe como una unidad de sentido completa.

Tempi preferenciales, cambios de tempo, microvariaciones del timing

Negra entre 112/140 (aproximadamente de 9 a 12 tactus cada 5 segundos). Se inicia en velocidad, se aumenta cuando la cadena de sucesiones percutidas entre los diferentes participantes se afianza y se retarda a la hora del conteo por la característica del juego que intenta tener tiempo cada jugador para especular si le toca a él el golpe final que lo hará perder.

ESQUEMA FORMAL

A

El jue-go de la O-ca vaem-pe-zar i-a i-a oh.

A

Es muy di-ver-ti-do si si i-a i-a oh.

A

Es muy a-bu-rrri-do no no i-a i-a oh.

El conteo recitado continúa hasta terminar en el último participante

un dos tres

EJEMPLO 12

PANCHO PERICO

2/4

Pan - cho Pe - ri - co ven - dió sues - ca - le - ra

pa - ra ca - sar - se con la cos - tu - re - ra

la cos - tu - re - ra ven - dió su de - dal -

pa - ra ca - sar - se con - el ge - ne - ral -

el ge - ne - ral ven - dió sues - pa - da

pa - ra ca - sar - se con la be - lla da - ma

la be - lla da - ma ven - dió sua - ba - ni - co

pa - ra ca - sar - se con Pan - cho Pe - ri - co

The musical score consists of ten staves, each with a melody line and lyrics below it. Hand game symbols are placed below the lyrics: diamonds for 'Pancho Perico', squares with an 'X' for 'suesca', and vertical bars for 'le-'. Some symbols are accompanied by small hand gestures: a hand with fingers spread, a hand with fingers curled, and a hand with fingers spread and palm up.

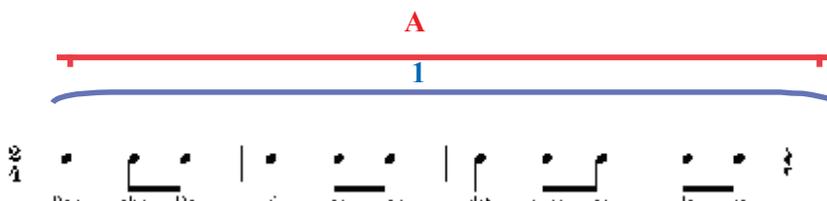
Pan - cho Pe - ri - co le di - jo que no
 la be - ta da - ma se des - ma - vo
 Pan - cho Pe - ri - co le di - jo que sí
 la be - ta da - ma so la - zo pi - chi

The notation includes diamond symbols (some with an 'X'), vertical double lines, and cross symbols below the notes. A large bracket spans the entire piece.

Descripción del juego

Juego de pareja, de pie, enfrentada. Se recita el texto mientras se ejecuta una serie de golpes de palmas y el final de cada verso se realizan los gestos para cada objeto u acción que nombran.

Esquema Formal



...etc.

Congruencia entre forma y coreografía

La factura rítmica de la microestructura segmentaria 1 es un ostinato de cuatro tactus que entra en colisión con el ostinato de movimiento que es de tres tactus lo que origina un metro cruzado.

RESULTADO: congruencia entre estructura formal y coreografía.

Tipos de concertación:

En dúos. Roles al unísono .Roles homorrítmicos.

Grupo de entre seis y diez integrantes dispuestos en círculo.

Estructuras rítmico métricas y su congruencia con la sucesión de movimiento

Sucesión de un golpe de palmas ascendente y descendente, un golpe de palmas enfrentadas y un golpe de palmas entre sí sobre tres tactus.

El esquema rítmico del texto de cuatro tactus se corresponde con la sucesión de tres movimientos coreográficos descriptos.

RESULTADO: congruencia entre sucesión de movimientos y estructura rítmico-métrica.

Congruencia entre movimientos sincrónicos y el tactus. No congruencia entre sucesión de movimientos y métrica. Congruencia parcial.

Juegos vocales ritmizados con o sin cambios dinámicos, con o sin cambios tímbricos

Retahíla que relata la historia del personaje de fantasía Pancho Perico y la cadena de ventas de pertenencias de los diferentes personajes para llegar al final de la historia. Se han relevado diferentes versiones donde se nombran a otros personajes fanáticos como Mujer Maravilla que vende su lazo, Batman que vende su capa, El hombre araña que vende su tela entre otros.

Tempi preferenciales, cambios de tiempo, microvariaciones del timing

Negra: aproximadamente 180 (15 tactus en 5 segundos).Se presenta una disminución de la velocidad (rallentando) al final de las frases, donde se realizan los gestos que representan objetos y acciones. Luego retomar el recitado con el palmeo vuelve al tempo primero.

EJEMPLO 13

FLIN PAF

The image shows a musical score for a piece titled "FLIN PAF" in 2/4 time. The score is divided into three systems, each with a melodic line and a corresponding line of hand game icons. The lyrics are written below the melodic lines.

System 1:
Melody: Flin paf Flin paf
Lyrics: Flin paf Flin paf
Icons: A diamond with a dot, a vertical bar, three squares with an 'X', a diamond with a dot, a vertical bar, and three squares with an 'X'.

System 2:
Melody: ma - no co - do pie ro - di - lla un sal - ti - to rock and roll.
Lyrics: ma - no co - do pie ro - di - lla un sal - ti - to rock and roll.
Icons: A hand, a left-pointing chevron, a foot, a hand with fingers spread, and two eighth notes.

System 3:
Melody: Me - dia vuel - ta vuel - ta en - te - ra y me pon - go en po - si - ción.
Lyrics: Me - dia vuel - ta vuel - ta en - te - ra y me pon - go en po - si - ción.
Icons: A hand with fingers spread, a hand with a curved arrow, a hand with a circle, a hand with fingers spread, a hand with fingers spread, and a hand with fingers spread.

Descripción del juego

Se juega en pareja o en círculo de seis a diez niños. En la primera parte se ejecutan los movimientos sobre el texto Flin Paf ,un golpe de palmas ascendente y descendente y un golpe de palmas enfrentadas y sin texto tres golpes de palmas entre sí con esquema rítmico de dos corcheas , una negra.

En la segunda parte del juego se realizan los movimientos y gestos que nombra el texto: Señala con una mano de un lado (derecha o izquierda) la mano, el codo, el pie y la rodilla del otro lado del cuerpo (derecha o izquierda), hace los gestos de tocar guitarra en rock and roll, salta, hace medio giro y giro entero, queda en posición parada y quieta (congelada) al final del recitado.

Si es en círculo, entrechocan las palmas con el compañero de la derecha y la izquierda simultáneamente abriéndose de brazos. Mientras se recita la rima tocan con las manos las partes del cuerpo que se nombran en el texto, realizan los movimientos de saltar, medio giro, giro entero, el gesto de tocar la guitarra y el de posición final donde quedan “congelados” sin moverse. El que se ríe o se mueve pierde.

 Golpe de palmas ascendente y descendente. (Parejas enfrentadas, con una mano palma dispuesta hacia arriba como bandeja y la otra mano con la palma hacia abajo, entrechocan palma derecha con derecha e izquierda con izquierda del compañero).

 Entrechoque de palmas enfrentadas

 Golpe de palmas entre sí

 Gesto de mostrar la mano

 Señalamiento de codo

 Señalamiento de pie

 Señalamiento de rodilla



Salto



Gesto de tocar la guitarra



Medio giro



Giro



Gesto congelado

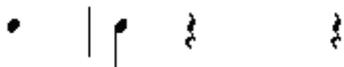
Esquema Formal



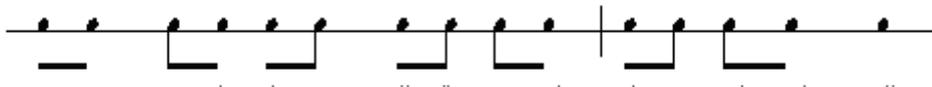
Microestructura formal

Microforma que presenta dos microestructuras segmentarias de igual extensión y diferente estructura rítmica.

Microestructura segmentaria 1 de ocho tactus de extensión



Microestructura segmentaria 2 de ocho tactus de extensión.



Estas estructuras segmentarias pueden reagruparse en un nivel supraordinal (Nivel 1) en dos grupos conformados de la siguiente manera:

Grupo A: conformado por una microestructura segmentaria de ocho tactus de extensión. Es posible considerar esta sección como introducción al juego que comienza en el grupo siguiente.

Grupo B: conformado por 2 microestructuras segmentarias 2, de dieciséis tactus de extensión.

Microestructura coreográfica

Pareja enfrentada, de pie, sin desplazamiento o en círculo de entre seis y diez participantes. En la primera parte se ejecutan dos movimientos sobre el texto *Flin Paf*, un golpe de palmas ascendente y descendente, y un golpe de palmas enfrentadas. y sin texto se ejecutan tres movimientos de tres golpes de palmas entre sí con esquema rítmico de dos corcheas, una negra.

En la segunda parte del juego se realizan los movimientos y gestos que nombra el texto: señala con una mano de un lado (derecha o izquierda) la mano, el codo, el pie y la rodilla del otro lado del cuerpo (derecha o izquierda), hace los gestos de tocar guitarra en “rock and roll”, salta, hace medio giro y giro entero y, queda en posición parada y quieta (congelada) al final del recitado.

Congruencia entre forma y coreografía

Grupo A: presenta dos microestructuras segmentarias conformado por dos ataques y dos silencios. En los dos ataques corresponde un golpe de palmas ascendente y descendente, y un golpe de palmas enfrentadas y en los silencios tres golpes de palmas entre sí con esquema rítmico de dos corcheas y una negra.

La configuración formal acuerda con el diseño de la coreografía y el del diseño rítmico.

La coreografía respeta la segmentación formal.

RESULTADO: congruencia entre la estructura formal y la estructura coreográfica.

Grupo B: las dos microestructuras segmentarias de igual diseño rítmico-métrico presentan diferente coreografía, según el texto.

La coreografía respeta la segmentación formal.

RESULTADO: no congruencia entre estructura formal y coreografía.

Tipos de concertación

En parejas, dúos o en grupos dispuestos en círculo. Roles homorrítmicos.

Estructuras rítmico métricas y su congruencia con la sucesión de movimiento

En el desarrollo del juego se alternan movimientos pulsados percutidos, pulsados no escandidos y áfonos además de los no pulsados continuos.

Grupo A: la línea del texto se completa con esquema rítmico percutido de la segunda línea. El cambio de gesto corporal es de acuerdo a los niveles de pulso, el subtactus es siempre con entrechoque de palmas entre sí sin texto.

RESULTADO: congruencia movimientos síncronos con el tactus y subtactus. Congruencia entre sucesión de movimientos y estructura rítmico- métrica.

Grupo B: se ejecutan movimientos no pulsados continuos y movimientos pulsados no áfonos. Los primeros se refieren a los gestos alusivos a ejecutar la guitarra (rock and roll); los segundos a las acciones de saltar y girar. Se producen ajustes globales no sonoros y ajustes puntuales no sonoros.

RESULTADO: congruencia entre sucesión de movimientos y estructura rítmico métrica.

Juegos vocales ritmizados con o sin cambios dinámicos, con o sin cambios tímbricos

Retahíla ritmizada que inicia con una introducción al juego que se continúa con una serie de acciones corporales hasta la posición final de ausencia de movimiento que genera el desafío de mantenerse quieto, sin movimientos para no perder, que es el sentido del juego.

Cantilenas melódicas con o sin centro tonal, con o sin procedimiento de elaboración melódica

No presenta giros melódicos.

Tempi preferenciales, cambios de tempo, microvariaciones del timing

La negra 144 aproximadamente. (12 tactus cada 5 segundos). Se percibe un leve cambio de velocidad hacia el final del recitado antes de la inmovilidad como preparando la posición para no perder equilibrio en la posición final.

A

Musical notation for section A, consisting of two staves. The first staff has a 2/4 time signature and contains the notes: quarter note (middle C), quarter rest, quarter note (G4), quarter rest, quarter note (F4), quarter rest, quarter note (E4), quarter rest, quarter note (D4), quarter rest, quarter note (C4), quarter rest. The second staff has a 2/4 time signature and contains the notes: quarter note (C4), quarter rest, quarter note (D4), quarter rest, quarter note (E4), quarter rest, quarter note (F4), quarter rest, quarter note (G4), quarter rest, quarter note (A4), quarter rest, quarter note (B4), quarter rest, quarter note (C5), quarter rest. A blue bracket labeled '1' spans the first measure of both staves.

B

Musical notation for section B, consisting of two staves. The first staff has a 2/4 time signature and contains the notes: quarter note (C4), quarter rest, quarter note (D4), quarter rest, quarter note (E4), quarter rest, quarter note (F4), quarter rest, quarter note (G4), quarter rest, quarter note (A4), quarter rest, quarter note (B4), quarter rest, quarter note (C5), quarter rest. The second staff has a 2/4 time signature and contains the notes: quarter note (C4), quarter rest, quarter note (D4), quarter rest, quarter note (E4), quarter rest, quarter note (F4), quarter rest, quarter note (G4), quarter rest, quarter note (A4), quarter rest, quarter note (B4), quarter rest, quarter note (C5), quarter rest. A blue bracket labeled '2' spans the first measure of both staves.

ma - no co - do pie ro - di - lla un sal - ti - to rock and roll. Me - dia vuel - ta vuel - taen - te - ra y me pon - goen po - si - ción.

EJEMPLO 14

SEÑORITA LE SUPLICO

2/4
Le su - pli - co Se - ño ri - ta no me to - me la lec - ción
2/4
to - me - lea mi com - pa - ñe - ro que me due - leel co - ra - zón.
si te ri - es o te mue - ves
te da - ré un pa - ta - dón
o me - jor un pe - liz - cón.
en el me - dio del co - ra - zón.

Descripción del juego

Juego de pareja, de pie, enfrentada. Se recita el texto sobre una serie de movimientos combinando golpes de palmas.

☒ Golpe de palmas entre sí

↖ Golpe de palma cruzada enfrentada (derecha con izquierda)

↗ Golpe de palma cruzada enfrentada (izquierda con derecha)

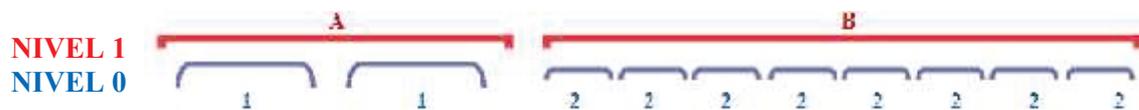
◊ Golpe de palmas ascendente y descendente. (Parejas enfrentadas, con una mano con palma dispuesta hacia arriba como bandeja y la otra mano con la palma hacia abajo, entrechocan palma derecha con derecha e izquierda con izquierda del compañero).

|| Entrechoque de palmas enfrentadas

Análisis

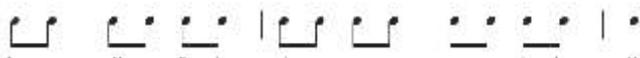
Microestructura de agrupamiento musical formal

Esquema formal

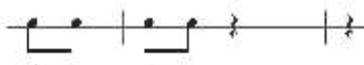


Microforma que presenta dos microestructuras segmentarias de diferente extensión y factura rítmica.

Microestructura 1



Microestructura 2



Estas estructuras segmentarias se reagrupan en un nivel supraordinal (Nivel 1) en dos grupos conformados de la siguiente forma.

Grupo A: conformada por dos microestructuras segmentarias 1, de 16 tactus de extensión.

Grupo B: conformado por ocho microestructuras segmentarias 2, de 32 tactus de extensión.

Microestructura coreográfica

Pareja enfrentada, de pie, sin desplazamiento. Alternan dos series de movimientos: primero una serie de dos movimientos, un golpe de palmas entre sí, un golpe de palma cruzada, enfrentada (izquierda con derecha), un golpe de palmas entre sí y un golpe de palma cruzada, enfrentada (derecha con izquierda).

La segunda serie de cinco movimientos, un golpe de palmas ascendente y descendente. y un golpe de palmas enfrentadas y tres golpes de palmas entre sí con esquema rítmico de dos corcheas y una negra.

Congruencia entre forma y coreografía

La estructura de agrupamiento formal es congruente con la estructura coreográfica.

Grupo A: en toda la extensión se reitera un ostinato rítmico del juego de manos de cuatro negras con 4 golpes un golpe de palmas entre sí, un golpe de palma cruzada, enfrentada (izquierda con derecha), un golpe de palmas entre sí y un golpe de palma cruzada, enfrentada (derecha con izquierda), que coincide con los cuatro tactus de las microestructuras segmentarias que lo conforman.

RESULTADO: congruencia entre estructura formal y coreográfica.

Grupo B: presenta dos microestructuras segmentarias conformado por dos ataques y dos silencios, un golpe de palmas ascendente y descendente, un golpe de palmas enfrentadas y tres golpes de palmas entre sí que suenan en los silencios del texto con un diseño rítmico de dos corcheas- una negra.

La configuración formal acuerda con el diseño de la coreografía y el del diseño rítmico.

La coreografía respeta la segmentación formal.

RESULTADO: congruencia entre la estructura formal y la estructura coreográfica.

Tipos de concertación

Parejas Dúos. Roles al unísono. Roles homorrítmicos.

Estructuras rítmico métricas y su congruencia con la sucesión de movimiento

Grupo A: se ejecuta la serie de cuatro movimientos sobre el nivel básico del pulso (tactus).

RESULTADO: movimientos síncronos con el tactus. Congruencia entre sucesión de movimientos y métrica.

Grupo B: la línea del texto se completa con esquema rítmico percutido de la segunda línea. El cambio de gesto corporal es de acuerdo a los niveles de pulso: el subtactus es siempre con aplauso sin texto.

RESULTADO: congruencia movimientos síncronos con el tactus y subtactus. Congruencia entre sucesión de movimientos y estructura rítmico- métrica.

Juegos vocales ritmizados con o sin cambios dinámicos, con o sin cambios tímbricos

Retahíla ritmizada que se construye sobre la disculpa para no dar la lección por dolor de corazón; en la segunda sección cambia el carácter y enumera amenazas quizás al personaje motivo del dolor descrito en la primera sección.

Las dos secciones presentan ostinatos tímbricos diferentes.

Cantilenas melódicas con o sin centro tonal, con o sin procedimiento de elaboración melódica

No presenta giros melódicos.

Tempi preferenciales, cambios de tiempo, microvariaciones del timing

Negra 120, en general estable pero se observa un aumento de velocidad en la segunda sección.

ESQUEMA FORMAL

A

Musical notation for section A, consisting of a single staff with lyrics: Le su - pli - co Se - ño rí - ta no me to - me la lec - ción tó - me - ñe - ro que me due - leel co - ra - zón. The notation includes a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. A blue bracket labeled '1' spans the entire staff. A red horizontal line is positioned below the staff.

B

Musical notation for section B, consisting of two staves with lyrics: sí te rí - es o te mue - ves te da - ré un pa - ta - dón del co - ra - zón. The notation includes a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. Blue brackets labeled '2' are placed under each of the two staves. A red horizontal line is positioned below the first staff.

EJEMPLO 15

PINOCHO

De - trás de la mon - ta - ña es - ta - ba Pi - no - cho
 me di - jo que con - ta - ras - ta vein - ti - o - cho
 no le hi - ce ca - soy con - téhas - ta o - cho
 Pin - u - no Pin - dos Pin - tres Pin - cua - tro
 Pin - cin - co Pin - seis Pin - sie - te Pin - o - cho.

Descripción del juego

Se juega en ronda. Un niño dirige el sorteo y mientras recita señala a sus compañeros. Cuando llega al final del recitado del texto el último señalado se retira de la ronda. Se inicia nuevamente el recitado de la rima y el sorteo.



señalar con dedo índice

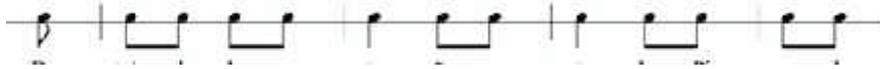
Análisis

Microestructura de agrupamiento musical formal



La estructura formal de esta microforma se construye sobre dos microestructuras segmentarias de siete tactus cada una.

Microestructura segmentaria 1



La que presenta una variación en la repetición para ajustar el ritmo al texto.

Microestructura segmentaria 2



La que presenta una variación en la repetición para ajustar el ritmo al texto.

Estas unidades se pueden organizar en un nivel supraordinal (Nivel 1) en dos grupos A y B atendiendo al sentido del texto.

Grupo A: conformado por 3 microestructuras segmentarias 1 de 24 tactus de extensión.

Grupo B: conformado por dos microestructuras fragmentarias 2 de 16 tactus de extensión.

Micro -estructura coreográfica

Disposición en círculo, sin desplazamiento, con un niño que realiza el conteo señalando con la mano (con dedo índice, con mano cerrada u otras posturas de la mano) a cada integrante del grupo (ídem a otros juegos como “ Pedro Picapiedras” y Apetem).

Congruencia entre forma y coreografía

La estructura de agrupamiento formal es congruente con la estructura coreográfica.

Todo el desarrollo presenta movimiento sucesivo de señalamiento sobre el metro siguiendo la articulación del fraseo.

La coreografía respeta la segmentación formal.

RESULTADO: congruencia entre forma y coreografía.

Tipos de concertación

Grupo de entre seis y diez integrantes dispuestos en círculo.

Estructuras rítmico métricas y su congruencia con la sucesión de movimiento

Ejecución en toda la extensión del metro y movimiento pulsado áfono del señalamiento.

RESULTADO: congruencia entre movimiento de la mano señalando con el metro.

La ejecución es con gestos de ajuste puntual no sonoro. Se ha observado en algunos casos el director del juego golpear en el pecho a cada integrante de la ronda.

Juegos vocales ritmizados con o sin cambios dinámicos, con o sin cambios tímbricos

Juego oral y de movimiento.

Texto que cuenta sobre un personaje de fantasía que le da una orden. Es una rima de sorteo por eso se constituye en fórmula eliminatória.

No presenta cambios tímbricos. Al igual que en la mayoría de las rimas de sorteo se percibe un pequeño cambio agógico coincidente con el final de cada verso que separa cada frase y un cambio dinámico de mayor intensidad en el acento final.

Cantilenas melódicas con o sin centro tonal, con o sin procedimiento de elaboración melódica

No presenta giros melódicos.

Tempi preferenciales, cambios de tiempo, microvariaciones del timing

Negra: aproximadamente 180 (entre quince tactus en 5 segundos).

Se observa un pequeño cambio agógico representado por un rallentando al final de cada verso.

EJEMPLO 16

VIUDA CASADA

Descripción del juego

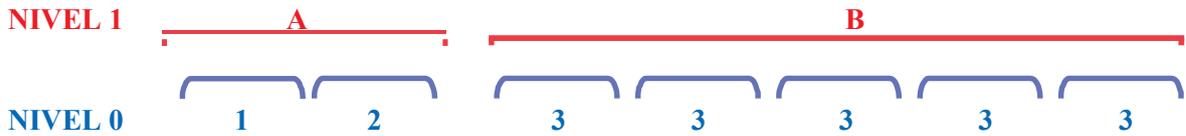
Juego de tres participantes. Parejas enfrentadas, uno toma un extremo de la sog a y cada le dan vueltas; el tercer jugador salta la sog a.

El recitado del texto lo recita el jugador que salta la sog a, mientras los otros dos jugadores la hacen dar vueltas tomándola de las dos puntas, uno de cada lado(a veces estos también recitan el texto de la rima). Cuando el niño pisa la cuerda o tropieza en algún salto antes de terminar el conteo hasta diez pierde el turno y debe ceder la sog a a otro jugador. Se repite cada vez más rápido desde el principio del recitado.



Análisis

Microestructura de agrupamiento musical formal



Microestructura de agrupamiento musical formal

Microforma que presenta tres microestructuras segmentarias de igual extensión.

Las microestructuras segmentarias se diferencian perceptivamente por tipo de inicio y estructura rítmica. La primera presenta coincidencia entre estructura métrica y rítmica, la segunda y tercera presenta un diseño donde el inicio del segmento es anacrúsico.

Microestructura segmentaria 1



Microestructura segmentaria 2



Microestructura segmentaria 3



Estas microestructuras básicas pueden reagruparse en un nivel supraordinal (Nivel 1) en dos grupos conformados de la siguiente manera:

Grupo A: conformado por una microestructura segmentaria 1 y 2 de ocho tactus de extensión.

Grupo B: conformado por cinco microestructuras segmentarias 3 de veinte tactus de extensión.

Microestructura coreográfica

Trío. Saltos en la cuerda durante toda la extensión. Se salta individualmente o de a dos juntos; pueden saltar con los dos pies juntos o con un solo pie, siempre el mismo o alternado en series. por ej. derecho –izquierdo, dos veces con derecho y dos veces con izquierdo, etc.

Congruencia entre forma y coreografía

La coreografía respeta la segmentación formal ,ejecución del metro en toda la extensión del juego.

RESULTADO: Congruencia entre la estructura métrica y forma.

Tipos de concertación

Trío.

Estructuras rítmico métricas y su congruencia con la sucesión de movimiento

Ejecución del metro saltando la cuerda durante toda la extensión.

Resultado: Congruencia entre la estructura rítmico –formal y la sucesión de movimientos.

Juegos vocales ritmizados con o sin cambios dinámicos, con o sin cambios tímbricos

Retahíla que cuenta las vicisitudes de una mujer de acuerdo a sus diferentes estados civiles, en realidad es la idea prima que da inicio a todo a una serie de posibilidades que teje una trama de la historia sin fin único. Se han relevado diferentes versiones que convocan diferentes personajes femeninos.

Cantilenas melódicas con o sin centro tonal, con o sin procedimiento de elaboración melódica

No presenta giros melódicos.

Tempi preferenciales, cambios de tiempo, micro-variaciones del timing

Negra aproximadamente 100 (tactus cada 5 segundo) Sobre el final del conteo de acelera dando vueltas la soga más rápido para intentar hacer pisar la cuerda al compañero que salta.

A

Viu - da ca - sa - da sol - te - rae - na - mo - ra - da

B

EJEMPLO 17

PEDRO PICAPIEDRAS

Descripción del juego

Se juega en ronda. Un niño dirige el sorteo y mientras recita señala a sus compañeros. Cuando termina cada sección, en el silencio, detiene el movimiento. Cuando llega al final del recitado del texto, el último señalado se retira de la ronda. Se inicia nuevamente el recitado de la

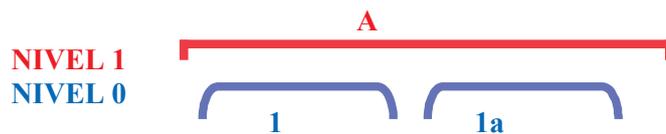


señal con el dedo índice.

Análisis

Microestructura de agrupamiento musical formal

Esquema formal



La estructura de esta microforma presenta dos microestructuras segmentarias de 8 tactus de extensión. Si bien se puede percibir el corte del segundo en dos, se sigue el criterio de igual longitud que el primer grupo. Atendiendo a la breve extensión y figuración rítmica similar no admite perceptivamente reagrupamientos.

Microestructura segmentaria 1



Microestructura segmentaria 1 a



Microestructura coreográfica

Disposición en círculo, sin desplazamiento, con un niño que realiza el conteo señalando con la mano (con dedo índice, con mano cerrada u otras posturas de la mano) a cada integrante del grupo (ídem “Pinocho” y “Apetem”).

Congruencia entre forma y coreografía

La estructura de agrupamiento formal es congruente con la estructura coreográfica.

Todo el desarrollo presenta movimiento sucesivo de señalamiento sobre el tactus, se detiene al final de las microestructuras segmentarias, uno por ausencia de sonido (el silencio), el otro coincide con el cierre.

La coreografía respeta la segmentación formal.

RESULTADO: congruencia entre coreografía y estructura formal.

Tipos de concertación

Grupo de entre seis y diez integrantes dispuestos en círculo. Rol individual.

Estructuras rítmico métricas y su congruencia con la sucesión de movimiento

Ejecución en toda la extensión del nivel básico de pulso (tactus) con movimiento de mano señalando. El movimiento se detiene en los finales de las frases del texto y se percibe ausencia de sonido (silencios). Se produce la serie de sonido movimiento/silencio-no movimiento.

RESULTADO: congruencia, marca un movimiento con el dedo índice de la mano congruente con el tactus.

Congruencia entre estructura rítmica métrica y el movimiento.

La ejecución es con gestos de ajuste puntual no sonoro. Se ha observado en algunos casos al director del juego golpear en el pecho a cada integrante de la ronda.

Juegos vocales ritmizados con o sin cambios dinámicos, con o sin cambios tímbricos

Juego oral y de movimiento.

Es una rima de sorteo por eso se constituye en fórmula eliminatória.

No presenta cambios tímbricos. Se percibe leves cambios dinámicos aumentando la intensidad en la sílaba final antes de la ausencia de sonido (sí-dú- tú-).

Cantilenas melódicas con o sin centro tonal, con o sin procedimiento de elaboración melódica

No presenta giros melódicos.

Tempi preferenciales, cambios de tiempo, microvariaciones del timing

Negra: aproximadamente 140(entre quince tactus en 5 segundos).

A pesar de la brevedad del ejemplo se observa cambios agógicos por el detenimiento en cada final de frase y luego retoma la velocidad inicial.

A

The image shows a musical score for voice and piano. The score is written in 2/4 time. The lyrics are: Pe - dro Pi - ca - pie - dras di - jo sí da - ba da - ba sa - les tú. The score is divided into two systems. The first system contains the first two lines of music, and the second system contains the remaining three lines. A red bracket is placed above the first system, and a blue bracket is placed above the second system. The number '1' is written above the first measure of the second system, and the number '1a' is written above the first measure of the third system. The piano part consists of simple chords and single notes.

Pe - dro Pi - ca - pie - dras di - jo sí
da - ba da - ba sa - les tú.

1

1a

Capítulo 4

Resultados

1. Análisis

La información relevada del estudio de los juegos de manos se consigna en tres planillas de volcado de datos organizadas de acuerdo a los aspectos determinados en la plantilla de análisis. (Ver cap. 3 ítem 3).

Cuadro 1: Estructura rítmica – métrica- formal – coreográfica.

Cuadro 2: Clasificación de acuerdo a características músico literarias (concertación y tempo).

Cuadro 3: Congruencia entre estructuras rítmica – métrica – formal- coreográfica –

1.1 Estructura rítmica – métrica- formal -coreográfica (Cuadro 1¹⁹ p. 149)

Los ejemplos analizados presentan entre 8 y 104 tactus²⁰ de extensión, la media se establece en 22 tactus. Resulta interesante que seis juegos tienen 16 tactus; dos 24 tactus y los demás con diferente cantidad se ubican en los extremos del rango descripto.

8;10;16;16;16;16;16;16;18; 22 ; 24;24;26;28;39;48;89;96;104.

De los ejemplos seleccionados cinco (Ejemplares N° 9;12,13,16,18) presentan estructura formal conformada por un agrupamiento que contiene una o dos microestructuras segmentarias; diez (Ejemplares N°1,5,6,7,8,11,14,15,17,19) presentan dos agrupamientos formales conformado por dos a cuatro microestructuras segmentarias; tres (Ejemplares N° 2,3,4) muestran tres agrupamientos conformados por secciones integradas de 2 a 4 microestructuras segmentarias y sólo un ejemplo (N° 10) presenta cuatro agrupamientos conformado por dos y tres secciones integradas por 2 a 4 microestructuras segmentarias.

El modelo frecuente es de dos agrupamientos formales conformados por dos a cuatro microestructuras segmentarias.

En cuanto a la métrica en los ejemplos analizados se estructuran sobre metro de dos tactus excepto en el ejemplar “Chocolate” que se percibe como metro duplicado (2/2), es decir,

¹⁹ En este cuadro la numeración de los ejemplares va de 1 a 19 porque se consideran por separado las dos versiones de los Juegos Shu Shu y El Rey de España.

²⁰ 2 Tactus: Pulso de mayor saliencia op cit Cap. 3 (Ver 2.1.)

“...cada localización espacial de la batuta contiene dos tactus” (Malbrán, 2004, p19). Esta estructura de metro particular resulta de la adecuación al fraseo del texto.

Los textos de los juegos de manos seleccionados responden a una ritmización de tipo silábica con acentos métricos y fenoménicos (Lerdhal y Jackendoff 2003) que se desprenden del sentido del argumento.

Se han podido determinar 52 microestructuras segmentarias, 37 de comienzo anacrúsico y 14 de comienzo tético. En el ejemplo N°9 *Ética*, la segunda microestructura comienza acéfala.

Es interesante advertir que si bien comienza el recitado de la rima con el acento métrico en las siguientes frases va cambiando de acuerdo a los requerimientos del texto, produciendo diferentes articulaciones según el fraseo.

Estas microestructuras segmentarias en su gran mayoría, 32 casos, tiene una extensión de cuatro tactus, también se encontraron 8 casos de ocho, 1 de seis, 3 de tres y 8 de dos tactus de extensión.

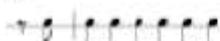
Los esquemas rítmicos combinan negras, corcheas, silencios de negra, silencios de corchea y semicorcheas. Son combinaciones frecuentes en las microestructuras de cuatro tactus:

Cuatro Tactus

1


2


3


4


5


Con Silencio

6


7


8


9


10


Con Síncopa

11


12


13


14


Combinaciones con semicorcheas

En las microestructuras de ocho tactus algunas combinan esquemas rítmicos anteriores. Por ejemplo en:

 se combinan el esquema rítmico 5 y 3

 se repite el esquema rítmico 6

U otras combinaciones.



Menos frecuentes son las estructuras segmentarias de dos y tres tactus con combinaciones tales como:

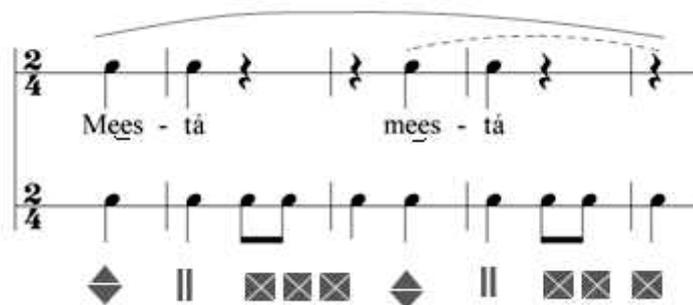


Respecto a los dos juegos cantados que se analizan en este trabajo presentan estructura diferente. *Popeye* utiliza esquemas rítmicos con síncopa de tiempo (12) que se repite en diferentes combinaciones a lo largo del ejemplo. Se construye sobre dos agrupamientos de dos estructuras segmentarias cada uno que se perciben por la articulación rítmica del texto. La melodía describe contorno de loma ascendente al inicio y descendente al final de la frase, repite contorno similar y termina en línea ascendente. El esquema armónico combina I-; IV-I-; IV-I- y V-I.

El Juego de la Oca utiliza esquemas rítmicos que combinan semicorcheas, corcheas y negras, presenta un agrupamiento de dos estructuras segmentarias que se perciben por cambio rítmico melódico y de altura.

El contorno es descendente. La extensión total es de sexta y se desarrolla en un ámbito plagal, terminando sobre la tónica. El esquema armónico combina I-IV-I y I- V-I.

Dentro de las estructuras formales se presentan secciones que cumplen función de introducción como en el juego *Me está*.



Al igual que *Flin Paf*, en *Ética*, la introducción es un recitado libre expresivo.

Recitado libre

... “Yo tenía una gatita muuuuuuy... chiquitita, que era....”

La Introducción en los juegos de manos prepara para el comienzo del juego y es el momento previo para establecer acuerdos entre los participantes.

Otros juegos presentan un apéndice final que, en los casos analizados, sirve para realizar el conteo y así terminar el juego. Por ejemplo en *Los Simpsons* y *El Juego de la Oca* el verdadero juego es la selección a través del conteo y la primera sección prepara para ello.

1.2 Clasificación de acuerdo a características músico literarias - concertación y tempo. (Cuadro N° 2 p. 148)

En los juegos seleccionados hemos encontrado juegos de palabras sin sentido como en las jitanjáforas *Apetem* y *Ética*; de sorteo como *Pinocho* y *Pedro Picapiedras*; de enumeración como *Flin Paf* que nombra las partes del cuerpo y *Pancho Perico* que nombra los objetos que son vendidos para...; disparates como *Me está* e historias mínimas de personajes fantásticos como *Pinocho*, *Pedro Picapiedras*, *Chapulín* y cantilenas como *Popeye* y *El juego de la Oca*. A su vez algunos ejemplos combinan elementos de los tipos descriptos.

Diversas variantes se advierten en los textos que se adaptan a los personajes o situaciones contemporáneas al contexto de los niños, como en caso de *Pancho Perico*, donde se agregan nombres como Superman, Mujer Maravilla entre otros, pero no varían en la estructura músico-formal. En otros casos estas variantes influyen en la estructura musical como en *El Rey de España* y *Shu Shu*, por eso en su análisis se han considerado dos versiones para atender sus particularidades.

Los juegos de manos responden al modelo concertante, muestran diferentes tipos de concertación individual o grupal. Dentro de los grupales se rescatan juegos en conjuntos de entre seis a diez participantes que se va desgranando en los conteos finales como en *El juego de la Oca*, *Los Simpsons* y los juegos de pareja que son los más frecuentes (se han relevado doce de los diecinueve ejemplares seleccionados).

Dentro de los juegos individuales encontramos dos tipos muy diferentes entre sí: *Ética* donde el rol dramático expresivo está a cargo de un participante y los demás resultan observadores de la velocidad y del control sobre el error, y *Pinocho*, *Apetem* y *Pedro Picapiedras* donde un participante realiza la acción y los demás esperan en silencio su salida o permanencia. En su gran mayoría se desempeñan roles al unísono y homorrítmicos (Ejemplares N°1, 2,3,4,5,7,8,10,11,1 2,15,16,17), en los demás son sucesiones lineales como en *El Juego de la Oca*. La extensión temporal de los juegos oscila entre un minuto a dos y se relaciona con las posibilidades atencionales de los participantes.

Respecto al tempo en que desarrollan los juegos de manos es variable y responde a su carácter performativo espontáneo. Se consignan aproximaciones de velocidad de la Negra desde 80 hasta 180, es decir, desde 6 a 15 tactus cada 5 segundos. En algunos casos es evidente la diferencia de velocidad entre la introducción y el desarrollo del juego (Por ejemplo *Me Está* 144/180 y *Ética* 120/144) o entre dos versiones del mismo juego (Por ejemplo *El Rey de España* Versión 1: Negra 80 y Versión 2 Negra: 96.).

Las variaciones de timing están íntimamente relacionadas con las características expresivas dramáticas que presenta cada juego. Es decir, la disminución de velocidad cuando cambia la serie

de movimientos o el aumento de velocidad cuando termina el juego y el jugador quiere ganar. (Por ejemplo *Los Simpson* y *El juego de la Oca*).

Los rasgos descriptos de la estructura rítmica –métrica- formal de los juegos se completan con la estructura coreográfica para así establecer sus relaciones.

La estructura coreográfica (ver cap.2 ítem 4) que muestran los juegos seleccionados está conformada por una, dos o tres series de movimientos encadenados, que contienen de uno a cinco movimientos.

La más sencilla es la de un movimiento que se reitera congruente con el tactus o el metro. Es el caso de *Apetem*, *Ética*, *Los Simpson*, *El juego de la Oca*, *Viuda Casada*, *Pedro Picapiedras* y *Pinocho*.

Hay ocho juegos que presentan dos series de movimientos de dos, tres, cinco y ocho movimientos cada uno.

Descripción.

En el caso de *Chapulín Colorado* se presentan dos series: la primera de un movimiento, golpe de punta de pie en el piso congruente con el tactus en el primer agrupamiento y cambia en el segundo agrupamiento con una serie de dos movimientos, cruzar y descruzar las piernas hasta el final (congruente con el metro).

En *Me está*, también de dos series, la primera es de cinco movimientos: un golpe de palmas ascendente y descendente, un golpe de palmas enfrentadas y tres golpes de palmas entre sí, sobre un ostinato rítmico de dos negras y dos silencios que se presenta en dos de los agrupamientos A y C. Hay congruencia entre estructura rítmico métrica y coreografía y una

I

The image shows musical notation for the phrase "Mees - tá" in 2/4 time. The top staff contains a melody with notes and rests, with a slur over the second half. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with diamond and square symbols. The text "Mees - tá" is written below the notes.

serie de tres movimientos para los agrupamientos B y B', que se superponen con la factura rítmica del texto de cuatro tactus, lo que origina un metro cruzado. Presenta dos series métricas superpuestas equivalentes al nivel del tactus y no equivalente al nivel del metro. Hay congruencia parcial.

II

mees-tá gustandoun chi-co que andaen bi-ci-cle-ta

The notation consists of two staves. The first staff has a melody with lyrics: "mees-tá gustandoun chi-co que andaen bi-ci-cle-ta". Brackets group "gustandoun" and "andaen". The second staff shows choreography symbols: a diamond with a vertical line, a square with an 'X', a diamond with a vertical line, a square with an 'X', a diamond with a vertical line, and a square with an 'X'.

El caso de *Flin Paf*, la primera serie es igual a I- y la segunda tiene una secuencia de ocho movimientos: señalar con la mano el codo, el pie y la rodilla, saltar ,hacer los gestos de tocar la guitarra, hacer medio giro , giro entero y quedar en posición congelada. La coreografía es congruente con la métrica.

III

ma-no co-co pie to-di-lia un sel-ti-tro rock and roll

Me-dia vuel-ta vuel-tam-te-ra y me pon-go en po-si-ción

The notation consists of two staves. The first staff has a melody with lyrics: "ma-no co-co pie to-di-lia un sel-ti-tro rock and roll". The second staff shows choreography symbols: a hand pointing, a hand pointing left, a foot, a hand pointing up, a hand pointing down, a musical note, and another musical note.

En *Señorita le suplico* la primera es una serie de cuatro movimientos, un golpe de palmas entre sí, un golpe de palma cruzada, enfrentada (izquierda con derecha), un golpe de palmas entre sí y un golpe de palma cruzada, enfrentada (derecha con izquierda).Presenta congruencia entre coreografía y métrica. La segunda serie es igual a I-

IV

The notation consists of two staves. The first staff has a melody. The second staff shows choreography symbols: a square with an 'X', a hand pointing right, a square with an 'X', and a hand pointing right.

Pancho Perico presenta la primera serie igual a II- ampliando el final con un gesto alusivo a diferentes objetos, quedando la serie conformada por siete movimientos. Presenta congruencia entre estructura coreográfica y métrica.

V

Popeye tiene la primera serie de ocho movimientos, un golpe de entrechoque de palmas en posición inicial, un golpe de entrechoque de palmas por arriba, un golpe de entrechoque de palmas en posición inicial, un golpe de entrechoque de palmas por abajo, un golpe de entrechoque de palmas en posición inicial y tres golpes de entrechoque de palmas por arriba. Se repite la serie pero los tres golpes de entrechoque de palmas finales son por abajo. Presenta congruencia entre estructura coreográfica y métrica.

VI

La segunda serie de un golpe de entrechoque de palmas en posición inicial y un golpe de entrechoque de palmas por arriba o un golpe de entrechoque de palmas en posición inicial y un golpe de entrechoque de palmas por abajo. Al final se realizan dos gestos de tirar del cordel. Presenta congruencia entre estructura coreográfica y métrica.

VII

co - mien-does-pi-na-ca be - san-doa la fla-ca Po - pe-yeel Ma-ri - no soy uh uh.

Yo con todos presenta una serie de seis movimientos. Un golpe de palmas entre sí, un golpe de entrechoque con las palmas de los compañeros abriendo los brazos hacia los costados, un golpe de palmas entre sí, un golpe de entrechoque de palmas con compañero de la derecha un golpe de palmas entre sí y un golpe de entrechoque de palmas con el compañero de la izquierda, (ampliación de la microestructura segmentaria 1 ver Cap. 3 ejemplo 10). Presenta congruencia entre estructura coreográfica y métrica.

VIII

Yo con to-dos yo con vos yo con vos

Y la segunda serie de cuatro movimientos, un golpe de palmas entre sí, un golpe de entrechoque de palmas con compañero de enfrente cruzando por arriba, un golpe de palmas entre sí y un golpe de entrechoque de palmas con el compañero de enfrente cruzando por abajo. Congruencia entre estructura coreográfica y métrica. Presenta congruencia entre estructura coreográfica y métrica.

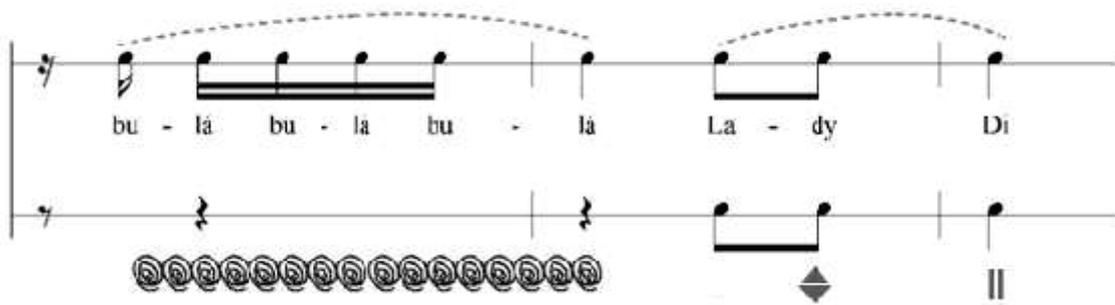
IX

El *Rey de España* presenta la primera serie similar a II- son los mismos movimientos pero dispuestos en forma diferente que generan una nueva serie; un golpe de palmas entre sí, un golpe de palmas ascendente y descendente y un golpe de palmas enfrentadas. Esta serie de tres movimientos sobre el subtactus se ejecuta sobre la factura rítmica del texto en dos tactus de pie binario, se produce metro cruzado, la sucesión de movimientos en congruente con el subtactus. Presenta congruencia parcial.

X

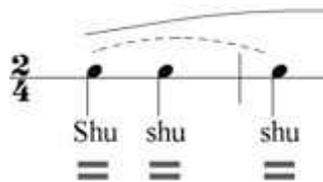
La segunda serie combinación de movimientos áfonos alusivos al sentido del texto y la serie anterior o tres movimientos de abrir y cerrar pies sobre el piso o golpes de punta, talón, punta de pie (de acuerdo a la versión). Hay congruencia entre estructura coreográfica y métrica.

XI



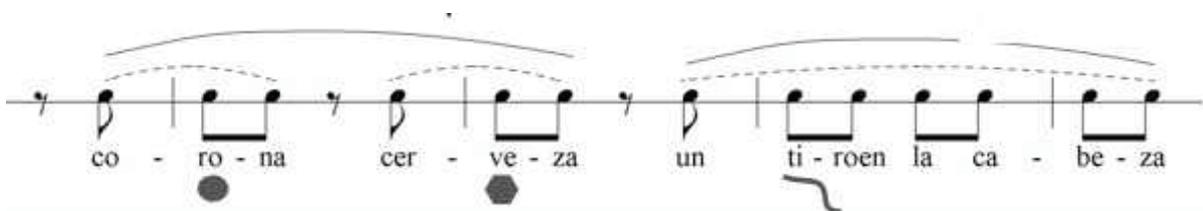
Shu Shu presenta la primera serie de tres movimientos iguales, tres golpes de entrechoque manos juntas, dedos entrecruzados, palmas hacia afuera. Hay congruencia entre estructura coreográfica y métrica.

XII



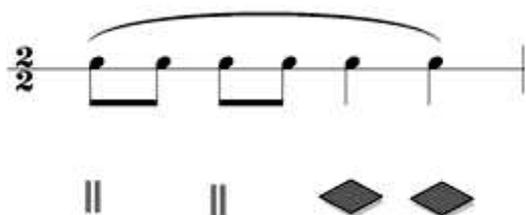
La segunda serie de cuatro movimientos igual a IV. Hay congruencia entre coreografía y métrica. La tercera serie de tres movimientos no pulsados continuos y movimientos pulsados no escandidos y áfonos alusivos tanto a las acciones como a los objetos nombrados en el texto. Se repite la serie tres veces. Hay congruencia entre la estructura coreográfica y métrica.

XIII

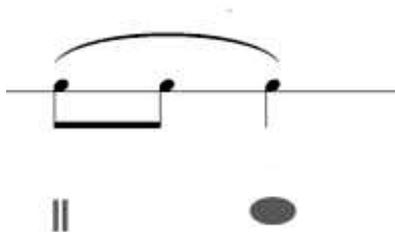


El caso de *Chocolate*, presenta tres series de tres movimientos cada una. La primera: dos golpes iguales (entrechoque de palmas enfrentadas) y dos golpes diferentes, la primera vez entrechoque de dorso de manos enfrentadas y la segunda entrechoque de puño cerrado de manos enfrentadas.

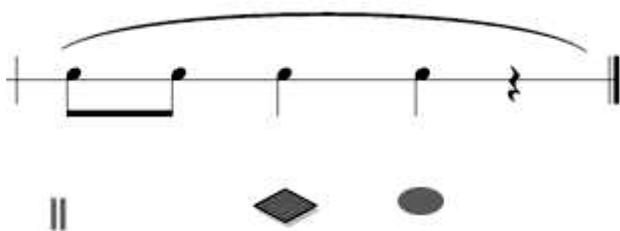
XIV



La segunda serie contiene dos golpes diferentes: uno de entrechoque de palmas enfrentadas y otro de entrechoque de dorso de manos enfrentadas o uno de entrechoque de palmas enfrentadas y otro de entrechoque de puño cerrado de manos



Y la tercera serie de tres golpes diferentes: entrechoque de palmas enfrentadas, entrechoque de dorso de manos enfrentadas y entrechoque de puño cerrado de manos enfrentadas.



Presenta congruencia entre estructura coreográfica y métrica.

1.3. Coreografía y congruencia (Cuadro N° 3 p. 145)

Los datos relevados muestran congruencia entre forma y coreografía, la estructura de agrupamiento formal respeta la coreografía. En gran parte de los juegos seleccionados la

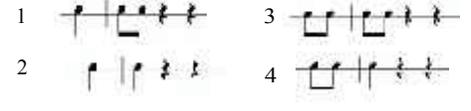
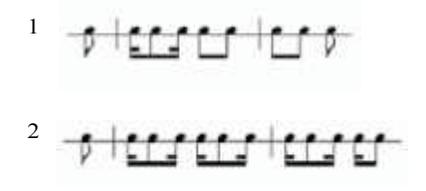
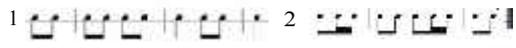
congruencia entre estructura rítmico métrica y sucesión de movimientos es total (Ejemplos N° 1, 6, 9, 13, 14, 18 y 19).

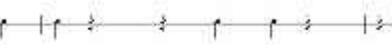
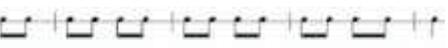
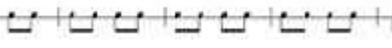
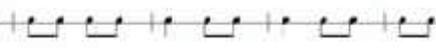
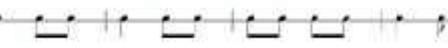
En *Me está* y *El Rey de España* la congruencia es entre algunos de los niveles de la estructura métrica y la sucesión de movimientos, es decir, congruencia parcial. Por ejemplo en *Me está* se observa congruencia entre la sucesión de movimientos y el nivel de tactus y no congruencia entre la sucesión de movimientos y el nivel de metro. En *El Rey de España* se observa congruencia entre la sucesión de movimientos y el nivel de subtactus y no congruencia entre la sucesión de movimientos y el nivel de metro (Ejemplos 2,7 y 8).

Hay casos con congruencia entre estructura formal y estructura tímbrica como en el caso de *Chocolate*, donde cada combinación tímbrica se corresponde con una microestructura segmentaria formal y presenta congruencia entre estructura rítmico-tímbrica y estructura coreográfica, porque para cada diseño rítmico corresponde igual serie tímbrica. En otras congruencias se encuentra una forma de alineación entre estructura métrica y la expresión dramática como en el caso de *Ética*.

El análisis multidimensional realizado permite identificar los componentes de las microformas infantiles en términos de las estructuras que las conforman. Las estructuras observadas confirman la similitud de procedimientos entre juegos orales vigentes y heredados de varias generaciones anteriores, con formas musicales de la música académica y popular de Occidente. Un beneficio adicional del estudio realizado es que las plantillas de análisis diseñadas resultan pertinentes a los fines del estudio de las formas lúdicas del acervo infantil.

| N | Nombre | Esquema formal | Notación métrica | Esquema rítmico | Esquema rítmico-melódico | Esquema armónico |
|---|-----------------------|---|------------------|------------------------------|--------------------------|------------------|
| 1 | Chocolate | Grupo A: 1-1 (8 tactus)
Grupo B: 2-3 (8 tactus) | 2/2 | 1: 2:
3: | | |
| 2 | Me está | Grupo A: 1-1 (8 tactus)
Grupo B: a (2-2-2-2) a' (2a-2a-2a-2a) (32 tactus)
Grupo C: b (3-3-3-3) b (3-3-3-3) (32tactus)
Grupo B': a (2-2-2-2) a (2-2-2-2) (32tactus) | 2/4 | 1:
2:
2a:
3: | | |
| 3 | Shu shu 1 | Grupo A: a (1-2) b (2) (10 tactus)
Grupo B: c (3-3-4) c (3-3-4) c (3-3-4) (12 tactus) | 2/4 | 1:
2:
3:
4: | | |
| 4 | Shu shu 2 | Grupo A: a (1-2) b (2) (10 tactus)
Grupo B: c (3-3- 4-4) d (3-3-4-4) (16 tactus) | 2/4 | 1:
2:
3:
4: | | |
| 5 | Chapulín | Grupo A: 1-2 (8 tactus)
Grupo B: 3-3 a (8 tactus)
Grupo B: 3b-3 a (8 tactus) | 2/4 | 1:
2:
3:
3a:
3b: | | |
| 6 | Apetem | Grupo A: 1-1-1-1 (16 tactus) | 2/4 | 1: | | |
| 7 | El rey de España
1 | Grupo A: 1-1 (8 tactus)
Grupo B: 2-3-3-3-3 (8 tactus) | 2/4 | 1:
2:
3: | | |
| 8 | El rey de España
2 | Grupo A: 1-2 (6 tactus)
Grupo B: 2-3-3-3-3 (10 tactus) | 2/4 | 1:
2:
3: | | |

| NE | Nombre | Esquema formal | Notación métrica | Esquema rítmico | Esquema rítmico-melódico | Esquema armónico |
|----|--------------------|--|------------------|---|---|-------------------------------|
| 9 | Ética | Grupo A: 1-2 (8 tactus) | 2/4 |  | | |
| 10 | Los Simpsons | Grupo A: a (1-2) b (3-4) c (1- 1) (24 tactus)
Grupo B: d (3-2) e (3- 4') (18 tactus)
Grupo B': d (3-1) e (3-4') (18 tactus)
Grupo B'': d' (3-1) e' (3-3') (18 tactus)
Apéndice final (11 tactus) | 2/4 |  | | |
| 11 | Popeye | Grupo A: 1-2 (8 tactus)
Grupo B: 3-4 (8 tactus) | 2/4 |  |  | I-----
IV-I
IV-I
V-I |
| 12 | Yo con todos | Grupo A: 1-2 (10tactus) | 2/4 |  | | |
| 13 | El juego de la Oca | Grupo A: 1-2 (8 tactus)
Apéndice final (10 tactus) | 2/4 |  | I-IV-I
I-V-I | |

| NE | Nombre | Es uema formal | Notación métrica | Esquema rítmico | Esquema rítmico-melódico | Esquema armónico |
|----|-------------------|--|------------------|---|--------------------------|------------------|
| 14 | Pancho Perico | Grupo A: 1 (12 veces) (96 tactus) | 2/4 | 1  | | |
| 15 | Flin Paf | Grupo A: 1 (8 tactus)
Grupo B: 2-2 (16 tactus) | 2/4 | 1 
2  | | |
| 16 | Srta le suplico | Grupo A: 1-1 (16 tactus)
Grupo B: 2-2-2-2-2-2-2-2 (32 tactus) | 2/4 | 1 
2  | | |
| 17 | Pinocho | Grupo A: 1-1-1 (24 tactus)
Grupo B: 2-2 (16 tactus) | 2/4 | 1 
2  | | |
| 18 | Viuda casada | Grupo A: 1 (8 tactus)
Grupo B: 2-2-2-2-2 (20 tactus) | 2/4 | 1 
2  | | |
| 19 | Pedro Picapiedras | Grupo A: 1-1a (16 tactus) | 2/4 | 1 
1a  | | |

| Nro | Nombre del ejemplar | Tipo | Concertación | Tempo | | | Notación
Métrica |
|-----|---------------------|-----------|--------------|---------|------|-------|---------------------|
| | | | | I.m. | EstC | /cbio | |
| 1 | Chocolate | Retahíla | Pareja | 140/180 | | x | 2/2 |
| 2 | Me está | Retahíla | Pareja | 144/180 | | x | 2/4 |
| 3 | Shu shu 1 | Retahíla | Pareja | 180 | | x | 2/4 |
| 4 | Shu shu 2 | Retahíla | Pareja | 192 | | x | 2/4 |
| 5 | Chapulín | Retahíla | Pareja | 120 | x | | 2/4 |
| 6 | Apetem | Retahíla | Grupal | 140 | x | | 2/4 |
| 7 | El rey de España 1 | Retahíla | Grupal | 80 | x | | 2/4 |
| 8 | El rey de España 2 | Retahíla | Grupal | 96 | x | | 2/4 |
| 9 | Ética | Retahíla | Pareja | 120/144 | x | | 2/4 |
| 10 | Los Simpsons | Retahíla | Pareja | 168/180 | x | | 2/4 |
| 11 | Popeye | Retahíla | Individual | 180 | | x | 2/4 |
| 12 | Yo con todos | Retahíla | Pareja | 112 | x | | 2/4 |
| 13 | El juego de la Oca | Cantinela | Pareja | 112/140 | x | | 2/4 |
| 14 | Pancho Perico | Retahíla | Grupal | 180 | | x | 2/4 |
| 15 | Plin Plaf | Retahíla | Pareja | 144 | x | | 2/4 |
| 16 | Srta le suplico | Retahíla | Individual | 100 | | x | 2/4 |
| 17 | Pinocho | Retahíla | Grupal | 180 | | x | 2/4 |
| 18 | Viuda casada | Retahíla | Individual | 100 | | x | 2/4 |
| 19 | Pedro Picapiedras | Retahíla | Grupal | 140 | x | | 2/4 |

* I.m.: Indicación metronómica
 Est: Estable
 c/cbio: con cambio

| Nro | Nombre del ejemplar | Congruencia entre estructuras | | | | | |
|-----|---------------------|-------------------------------|-----------------------|----------------------|-------------------|--------------------|--|
| | | Métrica y coreografía | Rítmica y coreografía | Formal y coreografía | Formal y tímbrica | Rítmica y tímbrica | Otras |
| 1 | Chocolates | sí | sí | sí | sí | sí | |
| 2 | Me está | no | no | sí | sí | sí | |
| | Shu shu 1 | no | no | sí | sí | no | |
| 4 | Shu shu 2 | no | no | sí | no | sí | |
| 5 | Chapulín | | no | | | no | |
| 6 | Apetem | sí | sí | sí | sí | sí | |
| 7 | El rey de España 1 | no | no | sí | sí | sí | |
| 8 | El rey de España 2 | | | | | | |
| | Ética | | | | | | congruencia entre métrica
expresión dramática |
| 10 | Los Simpsons | sí | no | sí | sí | no | |
| 11 | Popeye | sí | no | sí | sí | | |
| 12 | Yo con todos | sí | no | sí | no | no | |
| 13 | El juego de la Oca | sí | sí | sí | sí | sí | |
| 16 | Pancho Perico | | | | | | |
| 15 | Flin Paf | | | | | | |
| 17 | Srta le suplico | | | | | | |
| 19 | Pinocho | sí | sí | sí | sí | sí | |
| | Viuda casada | | | | | | |
| | Pedro Picapiedras | | | | | | |

Capítulo 5

Conclusiones y Aportes potenciales

1. Conclusiones

La identificación y descripción de los elementos estructurales de los juegos de manos permite postularlos como un conjunto de actividades de ejecución rítmica, musical, vocal y corporal integradas en una unidad de sentido. El estudio realizado permite definirlos como miniaturas performativas portadoras de microformas estructurales que responden a las construcciones musicales y literarias enculturadas.

La ejecución, en sus modalidades rítmica, musical, vocal y corporal es una de las acciones infantiles manifiestas en las que el movimiento, el ritmo, el juego dramático y de ficción se conjugan como unidades integradas y significantes (ver cap. 1).

En este trabajo la ejecución de los juegos de manos en términos de realización performativa es analizada como reiteración de patrones rítmico-corporales, coreográficos y lingüísticos que se interpretan como microunidades de sentido. El estilo de la práctica, como acción lúdica musical grupal, involucra actividades de sincronización colectiva en las que se refuerzan lazos de solidaridad dentro del grupo, al tiempo que se incrementan los de pertenencia e integración social.

La performance en las artes temporales alude a experiencias que resultan de la relación entre el movimiento físico del ejecutante y el sonido que está siendo producido; esta correspondencia es percibida por otros a través de la percepción simultánea visual y auditiva (Ver cap.1). En este punto un rasgo distintivo es que en la ejecución de los juegos de manos el público receptor está representado por los mismos actores participantes del juego.

Los juegos de manos que se aprenden “jugándolos” de acuerdo a los modelos compartidos, justifican el análisis realizado en torno al rol de la imitación.

Las teorías ideomotora, de programación motora, los modelos de ejecución sincrónica y los conceptos de juego colectivo (López Cano, 2008) (ver cap. 2) fundamentan la concepción sostenida en este trabajo; las prácticas de los juegos de manos pueden considerarse experiencias que demandan:

- habilidades perceptivo-motrices de amplio espectro,
- sincronización individual y colectiva y
- recreación grupal

Todos ellos indicadores que señalan los lazos de solidaridad entre sus integrantes y de incremento de la sensación de pertenencia e integración grupal entre sus participantes.

De acuerdo a los modelos teóricos referidos a la programación motora y la ejecución diestra (Ver cap.2) los juegos de manos muestran la utilización de programas motores que proveen de representaciones de acciones construidas sobre un sistema de control que las organiza en forma jerárquica. La reiteración, característica natural del juego, contribuye a la obtención de altos niveles de performance, que colaboran a desarrollar modelos de mecanismos de distribución regulada en el tiempo (timing) y que dan cuenta de las relaciones temporales que necesitan estar presentes para el ajuste de una secuencia.

Es digno de señalar los rasgos comunes entre los juegos de manos y otras conductas infantiles como las referidas al mejoramiento de los resultados a través de aproximaciones sucesivas; así también la utilización de estrategias propias del desarrollo de la oralidad tales como adecuaciones ritmo – texto; texto- movimiento y esquemas de acción ligados a la narratividad de la trama argumental y la puesta en juego del lenguaje de acción requisito esencial para la memorización oral.

Los antecedentes relativos al ejercicio de la memoria (Ver cap. 2) aportan a la justificación de los juegos de manos como performance rítmico-musical. Sincronizar las acciones de recitado o canto y movimiento con los compañeros en los juegos de manos supone aprendizajes musicales de diversa naturaleza que se alcanzan luego a partir de la reiteración gustosa de su práctica.

La música es definida como estructura en el sentido de aproximación a la descripción de los elementos que la constituyen y sus relaciones. Nattiez²¹ (1945) se refiere a la obra musical como un conjunto de estructuras que reflejan los procesos compositivos y su manifestación en el mundo a través de los actos de ejecución y percepción. En el desarrollo del presente trabajo se ha visto que los juegos de manos, como performances musicales de reducida extensión, presentan microestructuras formales posibles de ser analizadas teniendo en cuenta los elementos que las conforman.

Por otra parte, los conceptos con amplia evidencia empírica relativos al rol de la teoría de agrupamiento (Ver cap. 2) también iluminan el valor de la práctica lúdica de los juegos de manos ya que ponen en juego una duración de las notas del ritmo, interacción entre ritmo y alturas, interacciones entre información melódica y armónica (se conforma por sucesión), los períodos de pulso y la velocidad, atributo considerado “clave” en la ejecución de gran parte de los ejemplares analizados. Asimismo el análisis realizado de los juegos de manos cuando son cantados, presenta estructuras armónicas por sucesión de las alturas y se basan en las funciones pilares de la tonalidad. El análisis de los agrupamientos internos de los ejemplares del repertorio

²¹ Citado por Malbrán s/f b

seleccionado muestra la predominancia de la cuadratura tanto en unidades como en subunidades, lo que daría cuenta de su similitud con los patrones formales de la música tonal y pulsada de Occidente. Como puede verse en los resultados (Ver cap.4), predominan los formatos de 8 y múltiplos de 8, como así también las microestructuras pareadas.

La pertenencia de todos los ejemplares al metro dos es llamativa aunque Edgar Willems al analizar las características rítmicas y métricas de los juegos espontáneos de los niños aseveró que la estructura métrica funcional de la infancia es binaria y que el metro tres es menos frecuente. Las razones que aduce para ello es que el metro ternario contiene más información, resulta infrecuente en los juegos infantiles ya que el balanceo de las madres desde la cuna, el columpio con su ida y vuelta entre otros ejemplos ponen en marcha movimientos pendulares, por ende binarios.

De manera similar a lo que se ha observado respecto de la estructura métrica puede corroborarse que en la muestra no se observan juegos de pie ternario, esto es agrupamientos de tres subtactus. En general la factura rítmica predominante es de valores coincidentes con el tactus, subtactus y los silencios respectivos. Las síncopas y contratiempos son menos frecuentes y el silencio de corchea se presenta generalmente seguido de un valor que juega de anacrusa del segmento siguiente.

Las estructuras de agrupamiento musical descritas están estrechamente relacionadas con el texto. Los juegos de manos construidos generalmente sobre expresiones infantiles de poesía oral, muestran que la palabra se convierte en el juego mismo y funciona como juguete rítmico oral de innumerables posibilidades sonoras.

Estas estructuras se construyen sobre retahílas, que son poemas orales breves, de tradición europea, donde se utiliza la palabra, generalmente sin sentido lógico, de versificación, rimada, que puede ser recitada o cantada, y acompañada de movimientos y desarrollando una acción dramática (Pelegrini Sandaval, 1991).

Por su procedencia de tradición oral los juegos de manos analizados (que superan ampliamente los seleccionados en este estudio) presentan versiones diferentes; conservación e innovación son rasgos característicos de la oralidad en el tiempo generando fusiones entre lo antiguo y lo nuevo en cada ocasión que se juega.

El análisis de la congruencia entre los diversos componentes muestra que en general la coreografía adopta esquemas emergentes de la organización discursiva del texto, que los juegos tímbricos son frecuentemente congruentes con partes del texto que se reiteran o que introducen efectos como onomatopeyas o palabras sin sentido y que la rítmica se basa en distribuciones generalmente silábicas en las que la redundancia de sílabas o palabras es congruente con movimientos o ejecuciones rítmicas coincidentes punto a punto con la palabra.

Puede considerarse que el nivel de experticia que alcanzan algunas ejecuciones registradas en el presente estudio, se ajustan a los saberes entendidos como construcción cultural no erudita. En tal sentido, puede considerarse una contribución del presente trabajo la comprobación empírica de que estos juegos –aparentemente naive- se corresponden con estructuras de la música académica en su estructura formal, el uso de la redundancia, en la puesta en práctica de estructuras métricas de ritmo libre y pulsado, como así también en cruzamientos rítmicos y métricos, lo que se basa en la elaboración lingüística y en el juego coreográfico en concordancia con el texto.

2. Discusión y Aportes potenciales

Los resultados obtenidos señalan posibles direcciones de futuras investigaciones relativas al objeto de estudio. El presente trabajo resultaría enriquecido con otras miradas desde otras disciplinas, que requerirán análisis particulares que luego podrían complementarse y generar nuevo conocimiento.

El formato utilizado puede considerarse de utilidad para analizar otras ejecuciones de disciplinas artísticas como las rutinas de patinaje y gimnasia artística, teatro aéreo, producciones multidisciplinares artísticas, entre otras.

Acciones futuras podrían recuperar algunas de estas prácticas lúdicas como punto de partida para analizar microformas musicales de estructura similar. Así también considerar los procedimientos compositivos utilizados para producir ejemplares, que conservando la esencia del juego, aborden otros contenidos de la música.

Las futuras aplicaciones permitirán ampliar la contribución del presente trabajo e iluminar el estudio de diferentes modalidades performativas infantiles.

La caracterización del objeto de estudio puede tener aplicación en el ámbito pedagógico de la educación en general y de la educación musical en particular al atender a la ejecución de los juegos de manos como estrategia de aprendizaje efectiva que reúne aspectos cognitivos, culturales y sociales.

Forma parte del cometido del presente estudio acercar sus conclusiones a las instituciones educativas comprometidas en el desarrollo artístico de la primera infancia.

REFERENCIAS

- Anta, J., Martínez, I. y Valles, M. (2005). Conocimientos conceptuales y procedimentales en la percepción rítmica – métrica: Un estudio sobre la naturaleza compleja de la cognición musical. *En actas de la I Jornadas de Educación Auditiva*. La Plata: Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de la Plata.
- Bahrick, L. y Hollich, G. (2008). Intermodal perception. En M. Haith y J. Benson (Eds.), *Encyclopedia of Infant and Early Childhood Development*, 2.
- Beer, R. (2008). The dynamics of brain-body-environment systems: a status report. En P. Calvo y T. Gomila (Eds.), *Handbook of cognitive science. An embodied approach*. San Diego: Elsevier Ltd. (pp.99-120).
- Blanco, P., Lucero, M. y Marún, J. (2006). *Juegos en banda*. San Juan: Universidad Nacional de San Juan.
- Blau, J. (2009). *More than “Just” Music: Four Performative Topoi, the Phish Phenomenon, and the Power of Music in/and Performance*. *Revista Transcultural de Música* 13.
Recuperado de: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier>, 2013.
- Bordoni, M. y Español, S. (2011). Moviéndonos juntos: el movimiento en el juego musical imitativo. En R. Herrera y M.I. Burcet (Eds.), *Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música: Musicalidad Humana debates actuales en Evolución, Desarrollo y Cognición e Implicancias Socio-culturales*. Buenos Aires: SACCoM.
- Bravo Valdivieso, L. (1999). *Psicología de las dificultades del aprendizaje escolar. Colección El sembrador*. Chile: Editorial Universitaria.
- Bregman, A. (1990). *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of sound*. Cambridge: Massachusetts.

- Bruner, J. S. (1990). *Acts of Meaning (Actos de significado)*. (Trad. J.C. Gómez Crespo y J. Linaza). Madrid: Alianza, 1991. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Clark, A. (1997). *Being There: Putting Brain, Body, and World Together Again*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. [*Estar Ahí. Cerebro, cuerpo y Mundo en la Nueva Ciencia cognitiva*. (Trad.G. Sánchez Barberán.) Barcelona: Paidós, 1999].
- Clarke, Eric F. (1987). Levels of Structure in the Organization of Musical Time. *Contemporary Music Review* 2(1), (pp.211-238).
- Cole, M. (1996). *Psicología Cultural*. Madrid: Morata.
- Cook, N. (2001). Between Process and Product: *Music Theory Online*, 7, (2). *The online journal Society for Music Theory*. Recuperado de:
<http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html> el 19-3-2009.
- (2003). Music as Performance. En M. Clayton, T. Herbert y R. Middleton (eds.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*. New York y Londres: Routledge.
- Cross, I. (2007). *Música, Cultura y Evolución*. U.K: Faculty of Music. University of Cambridge. Recuperado de: <http://www.mus.cam.ac.uk/~cross/>, 2012.
- Cskszentmihalyi, M. (1998). *Aprender a fluir*. Barcelona: Cairós.
- Español, S. (2007). La elaboración del movimiento entre el bebé y el adulto. En M. Jacquier y A. Pereira Ghiena (Eds.), *Actas de la VI Reunión Anual de SACCoM: Música y Bienestar Humano* (pp.1-12). Buenos Aires: SACCoM.
- (2010). Performances en la infancia: Cuando el habla parece música, danza y poesía. *Epistemus. Revista de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música*, 1, Número especial, (pp. 57-95). Buenos Aires: SACCoM.

- Español, S., Bordoni, M., Martínez M., Camarasa, R., Carretero, S. (2010). El estudio del Juego en la infancia. *Actas I Congreso Internacional, II Congreso Nacional y III Regional de Psicología, La Formación Profesional del Psicólogo en el Siglo XX*. Rosario: Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Rosario.
- Español, S.; Martínez, M.; Bordoni, M; Camarasa, y Carretero, S. (2011). El movimiento en el juego musical. En R. Herrera y M.I. Burcet (Eds.), *Actas del X Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música: Musicalidad Humana debates actuales en Evolución, Desarrollo y Cognición e Implicancias Socio-culturales* (pp. 71-82). Buenos Aires: SACCoM.
- Fogelsanger, A. y Afanador K. (2006). Parameters of Perception: Vision, Audition, and Twentieth-Century Music and Dance, (pp.1-15).Congress on Research in Dance 38th Annual Conference. Tempe. Arizona .Recuperado de:
<http://www.armadillodanceproject.com/papers/ParametersProceedingsFootnotes.pdf>, 2010.
- Fornaro, M. y Olarte, M. (1998). *Entre rondas y juegos, Análisis comparativo del repertorio infantil tradicional de Castilla-León y Uruguay*. Universidad de la República: Uruguay.
- Forte, A. y Gilbert, S. (1992-[1982]). *Introducción al Análisis Schenkeriano*. [Introduction to Schenkerian Analysis]. Trad. Pedro Purroy Chicot. Barcelona: Labor.
- Fridman, Ruth. (1968). *Canciones para crecer*. Buenos Aires: Ricordi.
- Fung, L., Fung Ying, L. y Piaw, C. Y.(2013). Perception of Congruence between Music and Movement in a Rhythmic Gymnastics Routine. *Journal of Basic and Applied Scientific Research*. (pp.259- 268). Malaya: Department of Music. Faculty of Ecology. University Putra Malaysia. Recuperado de:
http://www.academia.edu/8767269/Perception_of_Congruence_between_Music_and_Movement_in_a_Rhythmic_Gymn, 2013.

- Furnó, S. (2005). La formación auditiva del oyente reflexivo. *Actas de la I Jornadas de Educación Auditiva* (pp. 27-45). La Plata: Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de la Plata.
- Gainza, V. H. (1973). *Para divertirnos cantando*. Buenos Aires: Ricordi.
- Gainza, V. H. (2000). *Juego de manos*. Buenos Aires: Guadalupe.
- (1988). *El cantar tiene sentido*. Buenos Aires: Ricordi.
- Gallese, V. y Lakoff, G. (2005). The brain's concepts: The role of the sensory - motor system in conceptual knowledge. *Cognitive neuropsychology*, 21, (pp.1-26). Recuperado de: http://www.neurohumanitiestudies.eu/archivio/Gallese-Lakoff_2005.pdf, 2010.
- García, M. A. (2005). *Paisajes sonoros de un mundo coherente. Prácticas musicales y religión en la sociedad wichí*. 1ª ed.- Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.
- García Malbrán, E. (2010). La música y el cuerpo, puntos de cruce. En Maravillas Díaz y María Elena Riaño (Coord.), *Voz, cuerpo y acción: un espacio para la música*. (pp. 97-110). Santander: Publican Ediciones.
- Gardner, H. (1990). *Educación Artística y Desarrollo Humano*. Buenos Aires: Paidós Educador.
- Gibbs, Jr. R. (2005). *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge :University Press (pp.42-79).
- Gibson, J. (1979-1986). *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton-Mifflin.
- Gomila, T. y Calvo, P. (2008). Directions for an embodied cognitive science: toward an integrated approach. En P. Calvo y T. Gomila (Eds.), *Handbook of cognitive science. An embodied approach*. San Diego: Elsevier Ltd.

Hargreaves, D. (1998). *Música y desarrollo psicológico*. Barcelona: Grao.

Huizinga, J. (1072 [2007]). *Homo Ludens*. (Trad.E. Imaz,). Madrid: Alianza Editorial / Emecé editores (pp.11-44).

Izquierdo, C. y Anguera, M. (2000). Hacia un alfabeto compartido en la codificación del movimiento corporal en estudios observacionales (pp.311-314), *Revista Psicothema*, 12, (2). España: Universidad de Oviedo.

Jaquier, M. (2011). *La experiencia narrativa y la comprensión metafórica del tiempo musical*. Tesis de Maestría Psicología de la Música. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.

Johnson, M. (1987). *The Body in the mind. The bodily basis of Meaning, Imagination and Reason*. Chicago and London: University of Chicago Press.

----- (2007). *The meaning of the body*. Chicago: The University of Chicago Press.

Krumhansl, C. L y *Schenck*, D. L. (1997). Can dance reflect the structural and expressive qualities of music? A perceptual experiment on Balanchine's choreography of Mozart's Divertimento. *Musicae Scientiae*, 1 (1), (pp. 63-85).

Lacárcel Moreno (1995). *Psicología de la Música y Educación Musical*. Madrid: Visor Distribuciones. Colección Aprendizaje.

----- (2003). *Psicología de la Música y emoción musical*. (pp.213-226) *Revista Educatio* (20-21).Diciembre 2003.Recuperado de:
<http://revistas.um.es/index.php/educatio/article/viewFile/138/122,13-12-2013>.

Lakoff, G. y Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. [Metáforas de la vida cotidiana (Trad.C. González Marín). Madrid: Ediciones Cátedra, 1998]. Chicago: University of Chicago.

- Leman, M. (2008). *Embodied music cognition and mediation technology*. [Cognición Musical Corporeizada y Tecnologías de Mediación (Trad.SACCoM) Buenos Aires: 2011.] (pp. 93.121).Cambridge: The MIT Press.
- Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (2003 [1983]). *Teoría Generativa de la Música Tonal*. Madrid: Akal.
- López Cano, R. (2005). Los cuerpos de la música. Introducción al dossier Música, Cuerpo y Cognición. *TRANS Revista Transcultural de Música*, 9 (Art.8), *Sociedad de Etnomusicología (SibE)*. Barcelona. España. Recuperado de: <http://www.sibetrans.com/trans/trans9/cano2.htm>,2011.
- (2008). Música y retórica. Encuentros y desencuentros de la música de la música y el lenguaje. *Revista Eufonia. Didáctica de la Música* 43. Versión on line. Recuperado de: www.lopezcano.net, 2011.
- (2009). Música, Cuerpo, Mente Extendida y Experiencia Artística: “La gesticulación de Keith Jarret en su Tokyo’ 84 Encore” *Conferencia presentada en la VIII Reunión Anual de SACCoM: La experiencia artística y la cognición musical*. Recuperado de: <http://lopezcano.org/Articulos/2009.Jarret.pdf>, 2011.
- Madrid, Alejandro L. (2009). *¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?* Una introducción al dossier. *TRANS Revista Transcultural de Música Transcultural Music Review* 13Recuperado de: <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/indice13.htm>, 2011.
- Malbrán, S. (s/f a). *El Aprendizaje musical de los niños. (Una propuesta para maestros de jardín y primer ciclo)* Buenos Aires: Ediciones PAC.
- (2004). *El oído de la mente*. La Plata: FEM.

------(s/f b). *La representación en Música, hacia la construcción del “oído de la mente*. En *Escritos sobre Audiovisión. Lenguajes, tecnologías, producciones* (Compiladora S. Espinosa). Libro 2 (pp.87-96). Departamento de Humanidades y Artes. Colección Humanidades y Artes Serie Audiovisión. Buenos Aires: Ediciones de la UNLa.

------(2005). *La Sincronía Rítmica como Forma Particular de la organización temporal*
Tesis Doctoral: Organización Temporal y Sincronía Rítmica. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de la Plata.

----- (2008). *Ritmo musical y sincronía: Un programa de investigación aplicada con proyecciones psicopedagógicas*. (1ed). (pp. 31- 74). Buenos Aires: Educa.

----- (2010). El modelo *cross-modal* aplicado las artes temporales. En Maravillas Díaz y María Elena Riaño (Coord.), *Voz, cuerpo y acción: un espacio para la música* (pp. 75-81). Santander: Publican Ediciones.

Malbrán S. y Furnó S. (2005). Vinculaciones entre investigación y didáctica musical Ficha de circulación interna. *Maestría en Psicología de la Música*. Facultad de Bellas Artes. Seminario de Psicología aplicada a la Educación Musical. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.

Martinez Freire (1995). *La nueva filosofía de la mente*. Madrid: Gedisa.

Martínez, I. (2006). Atención auditiva a niveles más profundos de la estructura subyacente. En *Actas de la V Reunión de SACCOM*. Buenos Aires: SACCoM.

Martínez, I. y Epele, J. (2009). Indicadores de la coexpresión de música y movimiento en frases de Ballet Clásico. En *Actas VIII Jornadas SACCoM*. Córdoba: Universidad de Villa María.

- (2008). Música y corporalidad. Relaciones de la coherencia entre danza y música en coreografías de ballet y de movimiento libre. En M. Jacquier y A. Pereira Ghiena (Eds.), *Actas VII Reunión Anual de SACCoM*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Martinez, M. (2008). Temporalidad y percepción transmodal en la infancia. En *Actas VII Reunión Anual de SACCoM*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.
- Massen, C., & Prinz, W. (2009). Movements, actions and tool-use actions: An ideomotor approach to imitation. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London. Series B, Biological Sciences*, 364 (1528), 2349-2358. Recuperado de: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2865071/>, 2010.
- Mónaco, G. (2012). *Cantar canciones entre los cuarenta y cincuenta meses: Una habilidad en gestación* (pp 49-72). Tesis de Maestría Psicología de la Música. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.
- Palmer, C. y van de Sande, C. (1995). Range of planning in Music performance. *Journal of Experiential Psychology: Human Perception and Performance*. 21(5), (pp.947-962). Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.1037/0096-1523.21.5.947>, 2010.
- Papousek, M. (1996). Intuitive parenting. En I. Deliège and J. Sloboda (Eds.), *Musical beginnings. Origins and a development of musical competence*. Oxford: Oxford University Press.
- Parncutt, R. (1994). Pulse salience and metrical accent. *Music Perception*. 11, (4), (pp.409-464). University of California.
- Pederiva, P. (2004). A Aprendizagem da performance musical e o corpo. Música Hodie. En *Revista do programa de Pós-graduação Stricto-Senso da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás*, 4. Recuperado de: <https://revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/19780/11428>, 2011.

- Pelegrini Sandoval, A. (1992 -1991). *Juegos y poesía popular en la literatura infantil-juvenil 1750-1987*. Trabajo de Tesis. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: biblioteca.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3039401.pdf, 2011.
- Pelinski, R. (2000). *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*, Madrid: Akal, (p.288).
- Peñalba, A. (2005). El cuerpo en la música a través de la teoría de la metáfora de Johnson. Análisis crítico y aplicación a la música. *TRANS. Revista transcultural de la música*. 9. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200912,2009>.
- Pesceti, L.M. (1994). *Taller de animación y juegos musicales*. Buenos Aires: Guadalupe.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Universidad de Buenos Aires.
- Schön, D, Akiva-Kabiri, L. y Vecchi, T. (2012 [2007]). *Psicología de la Música*. [Psicología della música] Trad. Colette O'Haire. La Plata: Maestría en Psicología de la Música. Universidad Nacional de la Plata.
- Serafine, M. L. (1988). *Music as cognition: the development of thought in sound*. Columbia: University Press.
- Stevens, J. A.; Fonlupt, P.; Shiffar, M. y Decety, J. (2000). New aspects of motion perception: Selective neural encoding of apparent human movements. *NeuroReport* 11 (1- 17), (pp.109-115).
- Stuble, E. (1992). Fundamentos Filosóficos. *Handbook of research in Music. Teaching and learning*. Section A-1.
- Varela, F. (1988). *Connaître: Les Sciences Cognitives, Tendances et Perspectives*. Paris: Editions du Seuil. [Conocer: Las Ciencias Cognitivas, Tendencias y Perspectivas.

Cartografía de las Ideas Actuales]. (Trad.C. Gardini) (pp. 1-34).Barcelona: Gedisa, 2005.].

Vargas, G.; López, I. y Shifres, F. (2007). Ontología de la música en la educación auditiva. En M. Espejo (ed.), *Memorias de las II Jornadas Internacionales de Educación Auditiva*. Tunja: UPTC.

Vargas, G. y Chernigoy, L. (2008). Música como texto y música como ejecución en los programas de educación audioperceptiva de la UNR. En M. Jacquier y A. Pereira Ghiena (Eds.), *Actas VII Reunión Anual de SACCoM*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

Vines, B., Krumhansl C., Wanderley, M. y Levitin, D. (2006). Cross-modal interactions in the perception of musical performance. En *Revista Cognition*, 101(1),(pp.80-113). Elsevier.
Recuperado de:
<http://music.psych.cornell.edu/articles/performance/CrossModalInteractions.pdf>,2011.

Willems, E. (1962). *Las bases psicológicas de la educación musical*. Buenos Aires: Eudeba.