



# **EDUCACIÓN AUDITIVA**

**ORIENTACIONES PRÁCTICAS PARA SU DESARROLLO**

**María Inés Burcet**

Burcet, María Inés

Educación auditiva : orientaciones prácticas para su desarrollo / María Inés Burcet ; prólogo de Shifres Favio. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música - SACCOM, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-3902-04-8

1. Notación Musical. 2. Educación Musical. 3. Música. I. Favio, Shifres, prolog. II. Título.

CDD 780.71

Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas

[www.saccomm.org.ar](http://www.saccomm.org.ar)

Primera edición, 2013

ISBN 978-987-3902-04-8

© 2019 - SACCoM

# ÍNDICE

<b>ÍNDICE</b> .....	3
<b>PREFACIO</b> .....	6
<b>UNIDAD I: Aspectos generales de la notación musical</b> .....	10
Práctica 1. Primer Movimiento Sinfonía 40 de Wolfgang Amadeus Mozart.....	12
Práctica 2. Concierto para Violín en La Menor de Johann Sebastian Bach.....	15
Práctica 3. Shape of my heart de Sting; Cachua al nacimiento de Cristo, anónimo Perú; Canción de las simples cosas de Cesar Isella; Variaciones y fuga de Benjamín Britten.....	17
Práctica 4. Liebesleid de Fritz Kreisler.....	19
Práctica 5. Adagio de Tomaso G. Albinoni.....	20
<b>UNIDAD II: La experiencia del tiempo tipo narrativa y tipo reloj</b> .....	23
Práctica 6. Thunderstruck de Ac/Dc.....	24
Práctica 7. Por una cabeza de Carlos Gardel .....	26
<b>UNIDAD III: Estructura de agrupamiento y estructura métrica: niveles y jerarquías</b> .....	28
Práctica 8. The Thrill is Gone de Rick Darnell y Roy Hawkins.....	29
Práctica 9. Gavota de la Suite Orquestal Nro 1 de Johann Sebastian Bach.....	30
<b>UNIDAD IV: Estructura de agrupamiento y estructura métrica: relaciones y funciones</b> .....	31
Práctica 10. Pa'l Abrojal de José Carvajal .....	32
Práctica 11. Fuego en Animaná de Armando Tejada Gómez y César Isella.....	33
<b>UNIDAD V: La organización rítmica</b> .....	35
Práctica 12. Segundo Movimiento de la Sinfonía Nro 94 Sorpresa de Franz J. Haydn.....	36
Práctica 13. Rejoice Greatly, O Daughter Of Zion de Georg Friedrich Händel.....	37
Práctica 14. Look Down de Alain Boublil y Claude-Michel Schönberg.....	39
Práctica 15. A Banda de Chico Buarque y Demons de Imagine Dragons.....	41

<b>UNIDAD VI: Contorno melódico y estabilidad relativa.....</b>	<b>43</b>
Práctica 16. A Groovy Kind of Love de Toni Wine y Carole Bayer Sager.....	45
Práctica 17. Melodías especialmente elaboradas para el desarrollo de la actividad.....	49
Práctica 18. Chaconne Op 62 de Auguste Durand.....	50
Práctica 19. La Lavandera de Violeta Parra.....	57
<b>UNIDAD VII: La organización melódica.....</b>	<b>59</b>
Práctica 20. El Moldava de Bedrich Smetana.....	60
Práctica 21. Russians de Sting.....	62
<b>UNIDAD VIII: La sonoridad gobernante al largo plazo.....</b>	<b>65</b>
Práctica 22. While My Guitar Gently Weeps de G. Harrison, J. Lennon y P. McCartney....	66
Práctica 23. Mariel y el Capitán de Charly García.....	68
<b>UNIDAD IX: Factores de acentuación.....</b>	<b>69</b>
Práctica 24. Cuando seas grande de Victor Jara.....	70
Práctica 25. Hasta siempre de Carlos Puebla.....	72
<b>UNIDAD X: Compás y metro.....</b>	<b>74</b>
Práctica 26. Waltz 2 de la Jazz Suite Nro 2 de Dimitri Shostakovich.....	75
Práctica 27. Castle on a Cloud de Alain Boublil y Claude-Michel Schönberg.....	78
<b>UNIDAD XI: Niveles tonales.....</b>	<b>80</b>
Práctica 28. El romance del clavel, popular mexicana.....	81
Práctica 29. Obertura de la Suite La Arlesiana Nro 1 de Georges Bizet.....	83
Práctica 30. Menuetto en Mi B Mayor de Georges Bizet.....	86
Práctica 31. Chamarrita de los milicos de Alfredo Zitarrosa.....	88
<b>UNIDAD XII: Funciones armónicas.....</b>	<b>91</b>
Práctica 32. Canción de cuna de Johannes Brahms.....	92
Práctica 33. As de basto, Starosta y Schotis, interpretadas por Chango Spasiuk.....	94
Práctica 34. Se me olvidó otra vez de Juan Gabriel.....	96

<b>UNIDAD XIII: Las particularidades del modo menor</b> .....	98
Práctica 35. Fly me to the moon de Bart Howard.....	99
Práctica 36. Tribulaciones, lamentos y ocaso de un tonto rey imaginario, o no de Charly García y Nito Mestre.....	100
<b>UNIDAD XIV: Valores rítmicos irregulares</b> .....	102
Práctica 37. Tango de Isaac Albéniz.....	103
Práctica 38. Malagueña de Isaac Albéniz.....	104
<b>Unidad XV: Intervalos</b> .....	105
Práctica 39. Concierto para piano Nro 1, Op. 23 de Pyotr Tchaikovsky.....	106
Práctica 40. Susto en el litoral de Ariel Zimbaldo y M. Cristina Castro.....	107
<b>Unidad XVI: Repaso final</b> .....	109
Práctica 41. Guadalkivir de Gilberto Rojas.....	110
Práctica 42. Una furtiva lacrima de Gaetano Donizetti.....	112
Práctica 43. Canción de cuna, Popular rusa.....	115
Práctica 44. Habanera de la Suite Carmen Nro 2 de Georges Bizet.....	117
Práctica 45. I was made for loving you de Paul Stanley.....	119
Práctica 46. Círculos viciosos de Chicho Sánchez Ferlosio.....	122

## PRÓLOGO

La Educación Auditiva es una actividad que se desarrolla bajo diferentes denominaciones y desde diversos enfoques en la inmensa mayoría de los ámbitos de formación de músicos profesionales. Esta ubicuidad se fundamenta en una serie de supuestos pedagógicos musicales encadenados. En primer lugar, se asume que un músico debe tener “buen oído” y debe leer y escribir música con fluidez. En segundo lugar, se supone que tener un buen oído implica reconocer al escuchar ciertos atributos de la música que son descriptos por la Teoría Musical Occidental. En tercer lugar, que esos conceptos teóricos están codificados en el sistema de notación. Finalmente, si se conoce el código y se pueden reconocer esos atributos al escuchar, las habilidades de reconocimiento auditivo y de escritura musical están directa y fuertemente relacionadas. Se escribe y se lee música para desarrollar el oído musical; se desarrolla el oído musical para leer y escribir música. Así, se trabaja la escritura y la lectura de música, y se *entrena* el reconocimiento de atributos musicales descriptos por la teoría, de manera rápida y automática.

En la Cátedra de Educación Auditiva de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata pensamos que esa concepción de la actividad es exigua y distorsionada. Nos resulta imposible extendernos aquí sobre los fundamentos de este pensamiento. Venimos trabajando en ello desde hace varios años y hemos mostrado: que esa concepción de Educación Auditiva es funcional a un modelo de mente y una perspectiva de la cognición musical que no es sensible al contexto (Shifres, Valicente y Sicilia 2018); que además da cuenta de una serie de idealizaciones epistemológicas soslayadas (Shifres 2018); que limita el potencial epistemológico del sistema de notación tradicional y de otros sistemas de representación musical (Burcet 2017); que distorsiona la naturaleza del sistema de notación musical (Burcet 2018); que es eurocéntrico en su contenido y por ello representa el modo en el que la teoría occidental y sus concepciones derivadas colonizan nuestras prácticas (Holguín y Shifres 2015; Shifres 2017; Castro y Shifres 2017) y las expectativas institucionales y personales de los estudiantes (Castro y Shifres 2018), generando tensiones al interior del aula universitaria (Shifres y Castro 2019). Por todo ello, el trabajo de la cátedra se aleja del entrenamiento de la respuesta cuasi automática al estímulo musical, y sus implicancias en la construcción de un código de notación basado en el sistema de notación musical occidental, para centrarse en el desarrollo de una *práctica de sentido* que dé lugar a intervenciones

musicales útiles e inteligentes de los músicos en una infinidad de situaciones musicales a los que su vida profesional pueda llevarlos.

Entendemos por *práctica de sentido* toda acción deliberada para la construcción del conocimiento a través de dotar de sentido la experiencia musical. Cuando nos hallamos en una experiencia musical, o la recordamos o planeamos, realizamos una serie de acciones, abiertas o implícitas, que de acuerdo con nuestros conocimientos previos contribuyen a la construcción de sentido. En la vida musical existe un número considerable de situaciones en la que esta predisposición para la práctica de sentido se activa. Las hemos denominado, *instancias de práctica de sentido musical*. Particularmente en el marco del trabajo de la Cátedra, nos concentramos deliberadamente en algunas de ellas: la *participación*, la *descripción*, la *explicación*, la *representación* y la *interpretación*. Todas ellas tienen en común una intencionalidad comunicativa, y en ellas pasamos de producir acciones que generan energía musical directa, a accionar en el plano de los discursos, pasando por generar formas múltiples de representación de dicha energía por fuera del lenguaje verbal.

Así, el trabajo desarrollado en la asignatura consiste en lograr un involucramiento intenso en la experiencia musical que dé lugar a una construcción de sentido amplia, profunda e interesante, ajustada al contexto y las necesidades de cada persona en cada momento. Para ello es necesario desarrollar las capacidades para sostener las diferentes instancias de práctica de sentido. El conjunto de prácticas presentadas en este volumen, han sido diseñadas por María Inés Burcet con el propósito de favorecer ese desarrollo. Ellas proponen actividades concretas que recorren las diferentes instancias de práctica de sentido, las entrelazan, y demandan al estudiante una respuesta elaborada que permita comunicar el sentido construido. El conocimiento que se pretende configurar con ellas surge tanto de las acciones concretas que se realizan para responder las consignas como del ejercicio metacognitivo que se ponga en práctica con relación a las instancias de práctica de sentido activadas, la elaboración de la respuesta sonora, gestual, gráfica, discursiva, etc., y el valor comunicacional de dichas respuestas. Por lo tanto, no deben entender como meros *ejercicios* cuyo énfasis está puesto en la veracidad de la respuesta dada. Por el contrario, el valor radica en el proceso realizado, la fluidez de su desarrollo y la posibilidad de vincularlo con experiencias análogas. Es necesario atender al desarrollo y complejización progresivos de los discursos, representaciones y participaciones producidas. En ese sentido es importante también dar lugar a reelaboraciones de las respuestas. Así como una adecuada anotación de

la música requiere de un uso comunicacionalmente satisfactorio del sistema de notación musical occidental, las instancias de práctica de sentido que se apoyan en el plano discursivo (la descripción, la explicación, la interpretación) requieren de un adecuado desarrollo de la escritura formal para cada uno de esos registros. Es por ello que es muy importante que las respuestas se vuelquen con claridad por escrito y que puedan ser repensadas y reelaboradas a partir de las escrituras iniciales.

Asimismo, las prácticas van demandando un número creciente de conceptualizaciones teóricas relativas a las formas de experimentar el tiempo y el espacio en la música. En ese sentido queda claro, entonces, que este material no constituye un recurso de auto-instrucción. Por el contrario, es claramente un complemento de las clases teóricas y prácticas de la cátedra, de modo que no podrán ser adecuadamente consideradas sin tener en cuenta el desarrollo de los conceptos de dichas clases.

Cada práctica gira en torno a piezas de diferentes épocas, géneros y estilos y en muchos casos dejan espacio a la exploración de otro material musical con actividades similares.

El conjunto de prácticas está organizado en unidades de acuerdo con conceptos derivados de la teoría tradicional y desarrollados en las clases: aspectos generales de la notación musical; la experiencia del tiempo tipo narrativa y tipo reloj; la estructura de agrupamiento y la estructura métrica (niveles y jerarquías / relaciones y funciones); la organización rítmica; el contorno melódico y la estabilidad relativa; la organización melódica, la sonoridad gobernante al largo plazo, factores de acentuación; compás y metro; niveles tonales; funciones armónicas; las particularidades del modo menor, valores rítmico irregulares; intervalos. La confrontación de estos conceptos con músicas diversas y con diferentes performances de una misma obra, problematiza el alcance de las teorías y alienta la búsqueda de marcos teóricos afines y relevantes para cada experiencia.

De este modo, los conceptos desarrollados son sometidos permanentemente a crítica en función del contexto sobre el que se está trabajando y la intencionalidad del trabajo. Al mismo tiempo se van configurando en una matriz de complejidad creciente que emerge en las sucesivas prácticas de manera cada vez más explícita. Así, las prácticas finales involucran muchos más conceptos teóricos que las primeras y de manera similar vinculan más completamente las diversas prácticas de sentido.



Finalmente, el conjunto de actividades propuesto configura una unidad conceptual, por lo que es necesario completarlo para satisfacer la construcción del sentido como una totalidad. Como con cualquier construcción intelectual, se requiere además continuidad y fluidez en el trabajo realizado. Algunas prácticas pueden demandar mucho más tiempo que otras y por ello es importante administrar conscientemente el trabajo. Seguramente, también, cada práctica es una invitación a imaginar nuevas acciones que podamos realizar en la tarea de construcción de sentido. Invitamos a realizarlas y compartirlas.

**Favio Shifres**

## Referencias

- Burcet, M. I. (2017). Hacia una epistemología decolonial de la notación musical. *Revista Internacional de Educación Musical*, 5(1), 129-138.
- Burcet, M. I. (2018). Notación Musical: ¿Código o sistema de representación? Implicancias psicológicas y educativas. *Revista Del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega,"* 32, 85-103.
- Castro, S. T., y Shifres, F. (2017). Mi primera clase de guitarra. En *1er. Congreso Internacional de Música Popular. Epistemología, didáctica y producción* (pp. 151-160). La Plata: Facultad de Bellas Artes - Universidad Nacional de La Plata. Disponible en <http://www.fba.unlp.edu.ar/webActual/index.html>
- Castro, S. T., y Shifres, F. (2018). Colonialidad musical y desobediencia epistemológica en el sentido común de los estudiantes iniciales universitarios. *Átemus*, 3(5), 19-26. Disponible en <https://revistaatemus.uchile.cl/index.php/atemus/index>
- Holguín Tovar, P. J., & Shifres, F. (2015). Escuchar música al sur del Río Bravo: Desarrollo y formación del oído musical desde una perspectiva latinoamericana. *Revista Calle 14*, 10(15), 40-53. Disponible en <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/index>
- Shifres, F. (2017). Revisando algunas categorías para pensar la música : Contra el desperdicio de nuestra experiencia musical. *Percepta. Revista de Cognição Musical*, 4(2), 17-31. Disponible en <http://www.abcoamus.org/journals/index.php/percepta/article/view/95/100>
- Shifres, F. (2018). Realidad e idealización del dominio de la notación musical. *Foro de Educación Musical, Artes y Pedagogía*, 3(4), 14-44. Disponible en <http://www.revistaforo.com.ar/ojs/index.php/issue/view/8/showToc>
- Shifres, F., Valicente, M. H., & Sicilia, N. (2018). Contricciones desde la experiencia musical al debate sobre la naturaleza de la mente. *Revista de Psicología*, 17(1), 51-68. <http://doi.org/10.24215/2422572Xe013>
- Shifres, F., y Castro, S. T. (2019). El aula universitaria de música como escenario intercultural: asimilación y resiliencia. En A. Ferreira Corrêa y M. Westvall (eds.) Dossier: "Music and Interculturality". *El Oído Pensante*, 7, (1). Disponible en <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>

## **UNIDAD I: Aspectos generales de la notación musical.**

La Unidad I del libro comprende las prácticas 1 a 5, cuyo propósito es reflexionar acerca de diferentes aspectos generales de la notación musical y su vinculación con la audición.

A partir de las consignas se propone impulsar el establecimiento de relaciones entre la música y la notación musical con diferentes niveles de correspondencia, ya sea al nivel de la nota, el motivo o una frase. Se entiende que estas instancias proporcionan oportunidades para comenzar a hipotetizar acerca de las relaciones que los estudiantes establecen entre los elementos y dimensiones de la música y aquellos que son representados en la notación musical.

Para promover actividades que vinculen lo sonoro con lo escrito, en algunos casos se propone identificar relaciones de repetición o secuencia, por ejemplo, entre partes escritas y partes faltantes, para luego completar las partes faltantes en partituras de diferentes instrumentos o grupos instrumentales. Así, los estudiantes producen escritura estableciendo correspondencias con lo sonoro a un nivel que trasciende la nota.

A su vez, a partir de las tareas de transcripción, se promueve la adquisición de los principios básicos de la notación musical: la ubicación de las notas en el pentagrama de acuerdo con las líneas y los espacios, la utilización de líneas adicionales, la ubicación de las alteraciones accidentales y el uso de diferentes claves.

Algunas prácticas proponen explicitar la función de diferentes signos tales como claves, ligaduras, silencios, puntillos, agrupamientos de figuras rítmicas y sus equivalencias, signos de articulación, cifra indicadora de compás y otros que surjan en el contexto del uso de las partituras.

A su vez, durante el desarrollo de estas prácticas se favorecerán instancias para poner en uso el metalenguaje que refiere a la notación musical. Discursivamente referiremos a unidades como nota, compás, corchea, blanca, negra, etc. Todo ello en virtud de hablar acerca de la partitura y por su intermedio, también acerca de la música.

Finalmente, también se hará referencia a las diferentes funciones que la partitura puede desempeñar. Por ejemplo, en la práctica 1, es posible que la notación musical nos lleve a

descubrir ciertos sonidos que están presentes en la música y que tal vez no los habíamos advertido desde la audición.

Es importante registrar todos los aspectos sobre los cuales se reflexiona durante el desarrollo de cada una de las prácticas que forman esta primera parte, para generar una dinámica que permita trascender el mero acto de completar casillas.

---

# Práctica 1

---

## PRIMER MOVIMIENTO SINFONÍA 40 – WOLFGANG AMADEUS MOZART

### Actividades

1. Escuchar el comienzo de la sinfonía en [https://www.youtube.com/watch?v=jzUJWDU\\_1Rg](https://www.youtube.com/watch?v=jzUJWDU_1Rg) y cantar la melodía principal.
2. Completar en la partitura las notas que faltan en las partes de violín I y violín II, considerando que ambas se desarrollan a distancia de octava.

Allegro molto

Oboe

Clarinete en Si<sup>b</sup>

Flauta

Oboe

Fagot

Violín I

Violín II

Viola

Violoncelo y Contrabajo

*p*

*p*

*p*

*p*

Oboe  
 Clarinete en Si<sup>b</sup>  
 Flauta  
 Oboe  
 Fagot  
 Violin I  
 Violin II  
 Viola  
 Violoncello y Contrabajo

This musical score is for a string quartet and woodwind section. The woodwinds (Oboe, Clarinet in B-flat, Flute, Oboe, Bassoon) are currently silent, indicated by whole rests. The string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass) is playing in a key with two flats (B-flat major or D minor). The Viola part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I part has a melodic line with a slur over the final two measures. The Violin II part has a melodic line with a slur over the final two measures. The Cello/Double Bass part has a simple bass line with a whole note in the final measure.

Oboe

Clarinete en Si<sup>b</sup>

Flauta

Oboe

Fagot

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello y Contrabajo

3. Agregar el nombre a las notas de los últimos 3 compases que corresponden a la viola y el violoncello, atendiendo especialmente a las claves. Explicar la función que tienen las claves en la notación musical. ....

.....

4. Cantar la melodía del violín con nombre de notas atendiendo especialmente al final de las primeras dos frases (compases 5 y 9). ¿Encuentra alguna diferencia entre lo escrito y la versión que cantó en el comienzo de la actividad? .....

.....

---

## Práctica 2

---

### CONCIERTO PARA VIOLIN EN LA MENOR - JOHANN SEBASTIAN BACH

#### Actividades

1. El concierto de Bach presenta 3 movimientos: Allegro, Andante y Allegro Assai. Escuchar y seguir la partitura en <https://www.youtube.com/watch?v=uInUkHEIPYM>. Registrar los todos grupos de figuras rítmicas que aparecen en el primer movimiento (Allegro, 0:00 a 3:51) y en el último movimiento (Allegro Assai, del 11:13 a 14:40).

ALLEGRO: .....

.....

.....

ALLEGRO ASSAI: .....

.....

.....

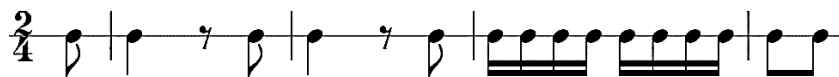
2. Indicar en cada caso el compás en el que están escritos ambos movimientos. ¿Qué implica esa diferencia en la notación musical?

.....

.....

.....

3. En el comienzo del Allegro, el violín solista junto con los primeros violines presentan el tema principal del movimiento. El ritmo del fragmento inicial se encuentra transcrito abajo. Seguir la partitura, identificar los lugares donde aparece esa misma idea rítmica, transcribir en el pentagrama e indicar a cargo de qué instrumento se presenta cada vez.



Handwriting practice area consisting of six sets of four horizontal lines each, intended for musical notation.

4. En el Allegro Assai aparece reiteradas veces la figura rítmica de tres corcheas. Por lo general aparecen escritas tal como se muestra abajo. Sin embargo, en algunos compases, esas tres corcheas aparecen escritas de otro modo. Transcribir cómo aparecen y explicar la diferencia.



\_\_\_\_\_

Handwriting practice area consisting of four sets of four horizontal lines each, intended for musical notation.



---

## Práctica 3

---

### Actividades

1. Las siguientes partituras corresponden a fragmentos iniciales de diferentes piezas musicales. En cada una de ellas hay notas faltantes. Se propone escuchar los ejemplos siguiendo la partitura, advertir el tipo de relación melódica que hay entre las partes escritas y las faltantes (repetición o secuencia) y completar la partitura.

#### EJEMPLO 1:

Shape of my heart – Sting - <https://www.youtube.com/watch?v=037uSAIahho>

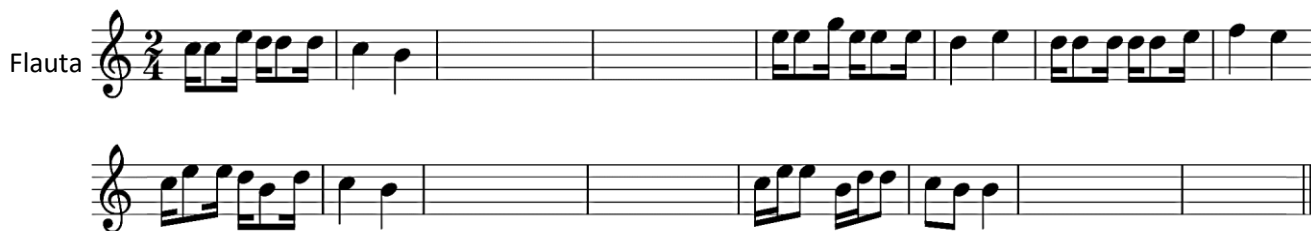
Guitarra



#### EJEMPLO 2:

Cachua al nacimiento de Cristo – anónimo Perú - <https://www.youtube.com/watch?v=9tYZWN0ZQzI>

Flauta



EJEMPLO 3:

Canción de las simples cosas – Cesar Isella - <https://www.youtube.com/watch?v=fXvz4bkQRZI>

Canto



U - no se des - pi - de in - sen - si - ble - men - te de pe - que - ñas co - sas,  
lo mismo que un ár - bol que en tiem - po de o - to - ño se que - da sin ho - jas.  
Al fin la tris - te - za es la muer - te len - ta de las sim - ples co - sas,  
e - sas co - sas sim - ples que que - dan do - lien - do en el co - ra - zón.

EJEMPLO 4:

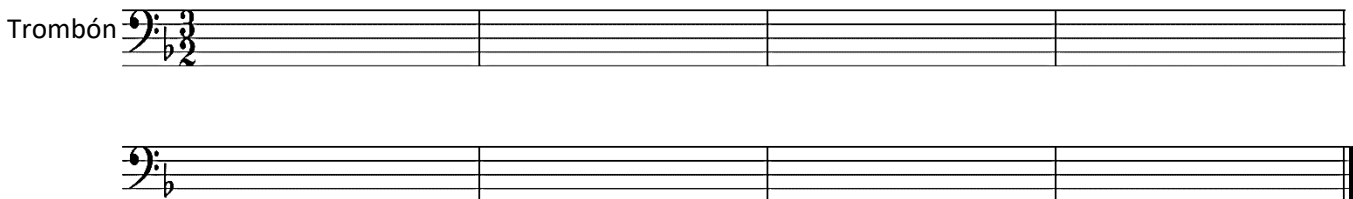
Variaciones y fuga – Benjamín Britten - [https://www.youtube.com/watch?v=suOse\\_GU9SQ](https://www.youtube.com/watch?v=suOse_GU9SQ)

Violín



2. Transcribir la melodía de Britten en clave de FA.

Trombón



---

## Práctica 4

---

### LIEBESLEID - FRITZ KREISLER

#### Actividades

1. Escuchar el comienzo de la pieza interpretada por Itzhak Perlman y Samuel Sanders, y cantar la melodía inicial <https://www.youtube.com/watch?v=hJEkEL6Obzk>
2. A continuación, se presenta un fragmento inicial de la partitura, en la cual hay algunos compases incompletos y otros vacíos. Escuchar la pieza, identificar el tipo de relación melódica que hay en esas partes y completar la partitura.



3. Explicar las similitudes y/o diferencias que hay entre los siguientes pares de signos:

El puntillo en:



.....

El punto en:



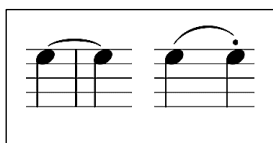
.....

La duración en:



.....

La ligadura en:



.....

La semicorchea en:



.....

---

## Práctica 5

---

### ADAGIO - TOMASO G. ALBINONI

#### Actividades

1. Escuchar la interpretación de la pieza <https://www.youtube.com/watch?v=lJXeoZpMnNc> (fragmento 0:00 a 3:15) y cantar la melodía.
2. El diseño melódico de esta pieza comprende relaciones de secuencia. Se propone escuchar la pieza siguiendo la partitura y prestando atención especialmente a las partes faltantes en los recuadros para ir completando las notas que corresponden en esos lugares según sea la secuencia. En cada caso debe prestar atención a la clave en el comienzo del pentagrama.

The image shows a musical score for the piece "Adagio" by Tomaso G. Albinoni. The score is arranged in four staves: Viola, Violoncello, Contrabajo, and Organo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Viola part is mostly blank, with a few notes in the first measure. The Violoncello and Contrabajo parts are marked with "pizz." (pizzicato) and "p" (piano) in the first measure, and "simili" (simile) in the second measure. The Organo part is marked "O.E. p dolce" (Organ Extraordinario, piano dolce). There are two rectangular boxes highlighting specific notes in the Organo part: one in the second measure and one in the third measure.

Violín 1 *p dolce, ma pieno*

Violín 2 *pp*

Viola *p*

Violoncello

Contrabajo

Organo *Manuale*

Violín 1 *mf*

Violín 2

Viola

Violoncello

Contrabajo

Organo

Violín 1

Violín 2

Viola

Violoncello

Contrabajo

Organo

*p* *ppoco fraseggiando*

*p* *arco* *pizz.*

*p* *arco* *pizz.*

*p*

Violín 1

Violín 2

Viola

Violoncello

Contrabajo

Organo

*simili*

*simili*

*arco*

*arco*

1. 2.

## **UNIDAD II: La experiencia del tiempo tipo narrativa y tipo reloj.**

La Unidad II del libro comprende las prácticas 6 y 7, cuyo propósito es producir descripciones que pongan en juego el conjunto de conceptos relacionados con la organización temporal. A partir de diferentes piezas musicales se propone describir aspectos de la temporalidad que enfatizan una experiencia narrativa que dé cuenta del transcurrir del tiempo, como así también que enfatizan una experiencia cronométrica o de tipo reloj a partir de la medición en unidades de tiempo

Para producir una descripción de la música orientada a una experiencia narrativa del tiempo, será necesario jerarquizar sucesos o eventos, ya sea porque llaman nuestra atención o porque resultan organizadores en el desarrollo temporal de la pieza, para luego recuperar discursivamente el modo en que esos eventos, sucesos o partes se van hilvanando. A veces nos referiremos a estos eventos o sucesos como marcas temporales, ya que permiten demarcar el transcurrir del tiempo. A su vez, producir una descripción de la música orientada a una experiencia cronométrica o de tipo reloj nos llevará a seleccionar una unidad de tiempo a partir de la cual resulte posible hacer mediciones, estimando así cuantas unidades de tiempo dura una parte y entonces a partir de ello, por ejemplo, podremos comparar partes entre sí.

En estas prácticas se presenta un ejemplo inicial a partir del cual se propone hacer una descripción que considere tanto aspectos narrativos como cronométricos y luego se propone una segunda versión del mismo tema en el cual esos aspectos descriptos serán problematizados, ya sea porque la pieza tiene una organización secuencial diferente, porque algunas de las partes mencionadas antes no están en la segunda versión, porque se agregan partes o bien porque la duración de tal o cual parte es mayor o menor.

En todos los casos la actividad consiste en focalizar sólo en las diferencias que refieran a aspectos temporales de la música, valiéndose de aquellos que derivan de los dos modos de vivenciar la temporalidad para argumentar y/o justificar las similitudes y diferencias entre las versiones.

---

## Práctica 6

---

### THUNDERSTRUCK – AC/DC

#### Actividades

1. Escuchar la canción interpretada por el dúo croata 2Cellos, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=uT3SBzmDxGk> y producir una descripción a partir de la experiencia narrativa del tiempo. Es decir, describir los sucesos o partes con relación al modo en que se suceden en el tiempo. Para ello es necesario jerarquizar ciertos momentos, estableciendo así marcas a partir de las cuales luego es posible narrar los sucesos que transcurren. Tenga en cuenta que este tipo de descripciones son subjetivas por lo tanto encuentre su propio modo de narrarlo. A su vez, considere una unidad de pulso a partir de la cual le resulte posible medir la duración de las partes antes consignadas.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....





---

## Práctica 7

---

POR UNA CABEZA – CARLOS GARDEL

**Actividades**

1. Escuchar la canción interpretada por Diego “El Cigala”, disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=BQr\\_jz4zP2Q](https://www.youtube.com/watch?v=BQr_jz4zP2Q) y producir una descripción a partir de la experiencia narrativa del tiempo. Es decir, describir los sucesos o partes con relación al modo en que se suceden en el tiempo. Para ello es necesario jerarquizar ciertos momentos, estableciendo así marcas a partir de las cuales luego es posible narrar los sucesos que transcurren. Tenga en cuenta que este tipo de descripciones son subjetivas por lo tanto encuentre su propio modo de narrarlo. A su vez, considere una unidad de pulso a partir de la cual le resulte posible medir la duración de las partes antes consignadas.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....



### **UNIDAD III: Estructura de agrupamiento y estructura métrica: niveles y jerarquías.**

La Unidad III comprende las prácticas 8 y 9, cuyo propósito es valerse de los conceptos relacionados con la estructura de agrupamiento y la estructura métrica para producir discursos que articulen descripciones, explicaciones o interpretaciones. Asimismo, en estas prácticas el foco estará puesto en la producción de representaciones gráficas que permitan comunicar aspectos de la estructura de agrupamiento y de la estructura métrica.

En primer lugar, la práctica 8 propone representar gráficamente la estructura de agrupamiento para luego, a partir de las posibilidades que nos permite el gráfico como abstracción misma de la organización temporal de la pieza, pensar la segunda versión tomando la representación gráfica como referencia. Durante la elaboración del gráfico es importante poder reflexionar sobre las variadas estrategias que implica tal elaboración. Por un lado, es necesario asumir la complejidad que implica el hecho de que el nivel básico de la estructura de agrupamiento sea un nivel variable, y entonces cada uno debe encontrar aquel que le resulta más organizador al momento de iniciar la representación gráfica. Pero, además, el abordaje de la tarea puede variar de acuerdo con la música misma o a la familiaridad que tienen el oyente con el estilo musical. Así, mientras que algunos estudiantes tenderán a graficar de a un nivel por vez, otros irán aproximando desde el inicio una representación multinivel.

Por último, y para facilitar la comunicación del gráfico, la medición de las unidades también será reflejada en la dimensión de los arcos. De este modo, al observar el gráfico resultante podremos encontrar representadas ciertas relaciones temporales tales como: dura igual, dura el doble o la mitad.

Por su parte, en la Práctica 8 se propone hacer el gráfico que representa la estructura de agrupamiento y luego hacer una reflexión metacognitiva sobre las propias decisiones tomadas al momento de hacer la representación, en particular acerca de los criterios de agrupamiento estimados. Para ello tomaremos los aspectos generales de los criterios de agrupamiento propuestos por la Teoría Generativa de la Música<sup>1</sup> de Lerdahl y Jackendoff (1983). La puesta en común de las reflexiones individuales permitirá poner a prueba la propuesta de los autores.

<sup>1</sup>Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: The MIT Press.

---

## Práctica 8

---

THE THRILL IS GONE - RICK DARNELL Y ROY HAWKINS

### Actividades

1. Escuchar la interpretación de la canción por Aretha Franklin, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=RNR0iLw92Gc> y representar la estructura de agrupamiento registrando al menos dos niveles. Indicar en el gráfico las partes vocales e instrumentales. En el caso que sean instrumentales especificar qué instrumentos están a cargo.

2. Percutir el nivel métrico 1 para medir la duración de cada parte y registrarlo en el gráfico.

3. Elegir una de las siguientes versiones del mismo tema: la interpretada por B.B. King y Eric Clapton, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=HzT1B-TjAzM> o la interpretada por Pavarotti y B.B. King, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Wq4yFgyeOjo> Describir las diferencias que identifica en la interpretación elegida con respecto al gráfico realizado antes y la información consignada allí.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

---

## Práctica 9

---

### GAVOTA DE LA SUITE ORQUESTAL NRO 1 – JOHANN SEBASTIAN BACH

#### Actividades

1. Escuchar el fragmento inicial de la Gavota (0:00 a 1:10) disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Gz7m26mf6j0> ¿En cuántas partes podría segmentar el fragmento? Representarlas con arcos.

2. Tomar como unidad de medida un nivel de la estructura métrica y consignar cuánto dura cada unidad graficada. Indicar el nivel de la estructura métrica elegido.

3. De acuerdo con la Teoría Generativa de la Música Tonal<sup>1</sup> (Lerdahl y Jackendoff, 1983), al escuchar música tendemos a organizar la música de acuerdo con un conjunto de reglas o criterios de agrupamiento adquiridos por enculturación. Los autores explican que un silencio, un cambio de registro, dinámica, articulación, simetría o una nota más larga son algunos de los criterios que aplicamos para agrupar (ver ejemplos en el Capítulo 3 de *Escuchar y pensar la música: Bases teóricas y metodológicas – Shifres y Burcet 2013*). Se propone volver al gráfico justificar en cada una de las unidades graficadas el o los criterios de agrupamiento que estaría considerando.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

<sup>1</sup>Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: The MIT Press.

## **UNIDAD IV: Estructura de agrupamiento y estructura métrica: relaciones y funciones.**

La Unidad IV comprende las prácticas 10 y 11 las cuales intentan abordar algunos de los problemas que forman parte de las relaciones y las funciones en la estructura de agrupamiento (o forma musical), y en la estructura métrica.

Se presentan dos problemas particulares:

En primer lugar, la Práctica 10 contiene dos versiones de una misma canción. En este caso el concepto de estabilidad métrica permite jerarquizar ciertas alturas del diseño melódico, localizarlas y marcarlas en el texto para luego comparar las diferentes interpretaciones en torno a esas marcas. Así, el concepto de estabilidad métrica, resulta aquí un concepto de referencia para abordar de ambas versiones.

El segundo problema está orientado a focalizar en la relación entre la estructura métrica y la estructura de agrupamiento. En la Práctica 11, el tema musical que se propone presenta cambios en las relaciones métricas, y estos se articulan en vinculación con la estructura de agrupamiento. En esta práctica, a su vez, no sólo se solicita describir lo que ocurre, sino también explicarlo es decir establecer de qué modo se produce ese cambio; y finalmente se propone producir una interpretación que permita vincular ese cambio con el contenido narrativo de la canción. Así, se invita al estudiante a producir una mirada particular y propia de ese fenómeno en relación con el modo y el lugar donde sucede.

---

## Práctica 10

---

PA'L ABROJAL - JOSÉ CARVAJAL

### Actividades

1. Escuchar la interpretación de Adriana Varela y Jaime Ross siguiendo la letra. Audio disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0kS8BhqvkfA>

El domingo llegó  
olvidándose el sol  
y en el rancho el Macario  
retumba y retumba  
guitarra y cantor.  
A un rincón el fogón  
donde el flaco Martín  
va dorando las tortas  
que a muchos bolsillos  
tecleando dejó.  
La chamarra es pueblo  
pueblo de verdad  
nació en el baldío  
bajo el abrojal.  
Trote que trota  
y salta de boca en boca  
son muchas manos que ya la tocan  
se hace lenguaje de la amistad  
Trote corto y parejo  
sobre los tientos  
se desparrama a los cuatro vientos  
más siempre vuelve pa'l abrojal.

Pegadito al candil  
el Macario ha copao  
y se manda unas cuecas  
que al más embustero  
lo deja doblao.  
Lucianito cayó  
bastantito adobao  
cantando tacuruses  
y alguna de López  
se ha entreverao.  
La chamarra es pueblo  
pueblo de verdad  
nació en el baldío  
bajo el abrojal.  
Trote que trota  
y salta de boca en boca  
son muchas manos que ya la tocan  
se hace lenguaje de la amistad.  
Trote corto y parejo  
sobre los tientos  
se desparrama a los cuatro vientos  
más siempre vuelve pa'l abrojal

El domingo llegó  
con agüita de Dios  
tortafrita con mate  
y en cualquier agujero  
se ríe señor.  
El domingo se fue  
y los mozos también  
sólo quedan las cuerdas  
templando este trote  
recuerdos de ayer  
La chamarra es pueblo  
pueblo de verdad  
nació en el baldío  
bajo el abrojal.  
Trote que trota  
y salta de boca en boca  
son muchas manos que ya la tocan  
se hace lenguaje de la amistad.  
Trote corto y parejo  
sobre los tientos  
se desparrama a los cuatro vientos  
más siempre vuelve pa'l abrojal

2. Señalar en el texto con una llave, los versos que corresponden a una misma estrofa, agregar letras para indicar las relaciones entre las estrofas, y señalar el estribillo.
3. Señalar en la primera parte del texto (panel izquierdo), las sílabas que coinciden con la articulación del nivel 1 y que por lo tanto son métricamente estables.
4. Escuchar la interpretación de El Sabalero, siguiendo el texto. Audio disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=mYbi3MolrNU> ¿Qué ocurre con respecto a las sílabas marcadas antes? Explicar las similitudes y diferencias entre las interpretaciones.

.....

.....

.....

.....

.....



---

## Práctica 11

---

### FUEGO EN ANIMANÁ - ARMANDO TEJADA GÓMEZ Y CÉSAR ISELLA

#### Actividades

1. Escuchar la canción, señalar con una llave los versos que corresponden a una misma estrofa, señalar dónde hay partes instrumentales y cuanto duran. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=bRurOgMk7iE> interpretada por Mercedes Sosa y en <https://www.youtube.com/watch?v=Inw2dLpjwPQ> interpretada por Jacinta Condorí.

Dicen que yo, de solo estar  
fui apagándome  
como la luz lenta y azul  
de un atardecer  
piensan que estoy secando el sol  
de la soledad  
que por estar en mi raíz  
ya no crezco más  
es que yo soy, esa que soy  
la misma nomás  
mujer que va buscándose  
en la eternidad  
si es por saber de dónde soy  
soy de Animaná  
sepan los que no han sabido  
que no estoy de solo estar  
que estoy parada en el grito  
bagualero del pujay  
Si yo me voy, conmigo irá  
todo lo que soy  
lejos de mí, lejos de aquí  
yo no seré yo  
déjenme estar, de solo estar  
viendo el sol volver  
yo quiero ver en mi país  
el amanecer  
soy pa' durar, como el maíz  
simple y cereal  
soy pa' durar, porque yo se  
pasar y pisar  
si es por saber de dónde soy  
soy de Animaná  
soy de Animaná  
es que yo soy ese que soy  
el mismo nomás  
hombre que va buscándose  
en la eternidad  
si es por saber de dónde soy  
soy de Animaná

2. Indicar en el texto de la canción las relaciones y funciones que tiene cada parte señalada.
3. Describir, en cada caso el/los criterios de agrupamiento utilizados para establecer cada parte señalada en el gráfico.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

4. Describir las relaciones métricas que pueden establecerse en cada una de las partes señaladas, explicar las diferencias.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

5. Producir una interpretación que permita vincular el contenido narrativo de la canción con los cambios en las relaciones métricas que se producen.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

## **UNIDAD V: La organización rítmica.**

La Unidad V comprende las prácticas 12 a 15. En ellas se proponen ejemplos musicales que problematizan diferentes aspectos de la organización rítmica. En las Prácticas 12 y 13 las actividades se orientan al establecimiento de relaciones entre eventos gestuales (del director) o sonoros (de la ejecución), y los niveles de la estructura métrica. Así los niveles métricos constituyen un anclaje para pensar la música. A su vez, luego se propone emparejar los eventos rítmicos con los niveles métricos, especialmente los niveles inferiores (0, -1 y -2), para a través de ellos orientar el proceso de transcripción. La Práctica 13, además presenta dos versiones musicales de la misma pieza musical, en las que, las relaciones métricas cambian y ello afecta la organización rítmica.

Además, como vimos en las unidades anteriores, los niveles métricos permiten medir, y por su intermedio es posible contar, por ejemplo, la cantidad de veces que se repite un mismo grupo o patrón rítmico. Esta estrategia facilita la transcripción especialmente cuando se trata de frases extensas como ocurre en la Práctica 13.

Por su parte, la relación entre los niveles métricos superiores (1 o 2) y el modo en que éstos se relacionan con la estructura de agrupamiento, también resulta fundamental en la notación, especialmente para poder establecer la posición de las figuras rítmicas en torno a las barras de compás. Esto es abordado en la Práctica 14 en la cual se proponen diferentes notaciones para representar un mismo fragmento y la cuestión reside en poder desentrañar los principios que subyacen a cada una de ellas. En cada caso se debe advertir tanto aquello que la notación no representa, como así también estimar qué es lo que sí representa.

Por último, la práctica 15 propone una actividad que implica ciertos desafíos relacionados con la posibilidad de abstracción que deriva de la escritura rítmica. Se trata de encontrar similitudes en los patrones rítmicos de dos canciones muy disímiles. Precisamente allí se propone poner en valor las posibilidades que proporciona la notación musical, en tanto su potencialidad para abstraer ciertas relaciones más allá de nuestra percepción.

---

## Práctica 12

---

### SEGUNDO MOVIMIENTO DE LA SINFONÍA NRO 94 SORPRESA - FRANZ J. HAYDN

#### Actividades

1. Escuchar la pieza en <https://www.youtube.com/watch?v=VOLy6JxEDLw> atendiendo especialmente a estructura métrica. ¿Qué nivel métrico enfatiza el director al comenzar la pieza? .....
2. Identificar las relaciones entre niveles métricos contiguos: 0 y -1: ..... 0 y 1: .....
3. En el siguiente gráfico se encuentra representada la estructura de agrupamiento que corresponde a un fragmento inicial de la obra (fragmento 0:00 a 2:13). Establecer y consignar con letras las relaciones entre las unidades menores representadas con arcos.



4. Atender a la parte **A** ¿Con qué nivel de la estructura métrica coincide mayormente la melodía de los violines? ..... ¿Y la parte del bajo? .....
5. Transcribir el ritmo de la melodía (a cargo de los violines) y el bajo (a cargo de violas, violoncello y contrabajos) de la parte **A**.

Musical notation for transcription. It consists of two staves. The top staff is for Violines and the bottom staff is for violas cellos contrabajos. Both staves are in 2/4 time. The top staff has a double bar line followed by a 2/4 time signature. The bottom staff has a double bar line followed by a 2/4 time signature. Both staves are empty for transcription.

6. ¿Con qué nivel de la estructura métrica coincide la 2da voz (contramelodía) de **A'**? .....
7. ¿A qué figuras se correspondería en la notación musical? .....

---

## Práctica 13

---

REJOICE GREATLY, O DAUGHTER OF ZION - GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

### Actividades

1. Escuchar la pieza en <https://www.youtube.com/watch?v=dGkn9lywbsU> y completar:

- ¿qué nivel métrico coincide mayormente con la parte de las cuerdas? .....
- ¿qué nivel métrico coincide mayormente con la línea del bajo? .....
- ¿cómo es la relación entre los niveles 0 y -1? .....
- ¿y entre los niveles 0 y 1? .....

2. La pieza presenta una alternancia entre orquesta y solista. Indicar la cantidad de pulsos de nivel 0 que permanece la solista en cada intervención e indicar el tipo de comienzo en cada caso.

*orquesta solista orquesta solista orquesta solista orquesta solista orquesta solista orquesta solista orquesta*

	A	B	C	D	E	F
Cantidad pulsos 0	.....	.....	.....	.....	.....	.....
Tipo de comienzo	.....	.....	.....	.....	.....	.....

3. Transcribir el ritmo de todas las intervenciones de la solista.

A

\_\_\_\_\_

B

\_\_\_\_\_

C

\_\_\_\_\_

D

\_\_\_\_\_

E

\_\_\_\_\_

F

\_\_\_\_\_

4. Escuchar la pieza en <https://www.youtube.com/watch?v=6oedwza428A> y completar:

- ¿qué nivel métrico coincide mayormente con la parte de las cuerdas? .....
- ¿qué nivel métrico coincide mayormente con la línea del bajo? .....
- ¿cómo es la relación entre los niveles 0 y -1? .....
- ¿y entre los niveles 0 y 1? .....

5. Explicar la diferencia que presenta esta versión en la escritura del ritmo.

.....  
.....  
.....

6. Transcriba el ritmo de la solista 1.

---

---

---

---

## Práctica 14

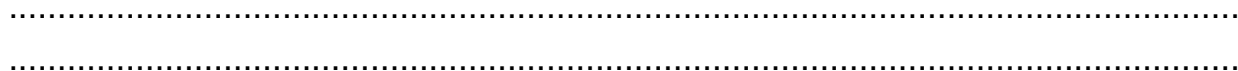
---

LOOK DOWN - ALAIN BOUBLIL Y CLAUDE-MICHEL SCHÖNBERG

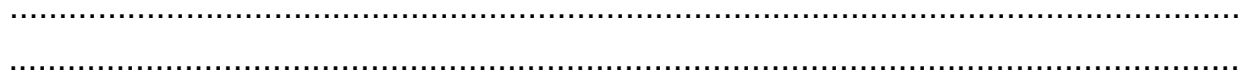
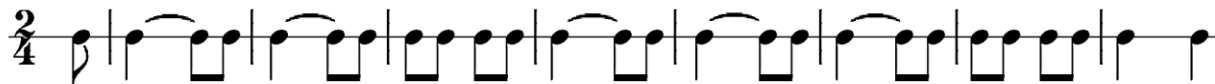
### Actividades

1. Escuchar la pieza en <https://www.youtube.com/watch?v=jOLB0rEsrOU> y atender especialmente a la parte que interpreta el coro.
2. Abajo se encuentran 5 transcripciones posibles (A, B, C, D y E). ¿Cuál o cuáles resultan posibles para representar el ritmo de la melodía que interpreta el coro? En caso de negativa justificar por qué y describir qué aspectos del ritmo estarían representados y cuáles no.

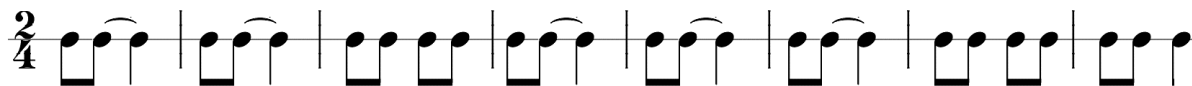
A



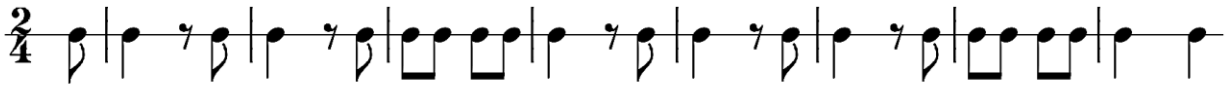
B



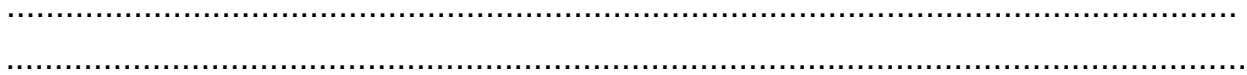
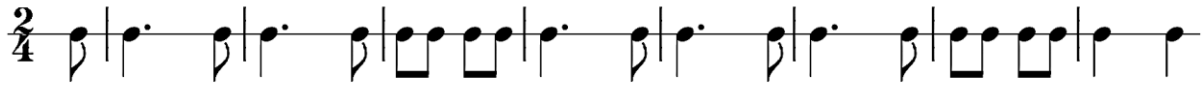
C



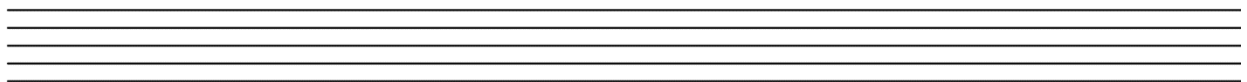
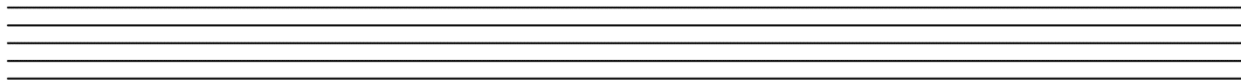
D



E



3. Transcribir la melodía con tónica FA.





---

## Práctica 15

---

A BANDA - CHICO BUARQUE  
DEMONS - IMAGINE DRAGONS

### Actividades

1. Escuchar la canción *A banda* en diferentes versiones, seguir la letra y cantarla.

[https://www.youtube.com/watch?v=wFPPawLq\\_5Q](https://www.youtube.com/watch?v=wFPPawLq_5Q)

<https://www.youtube.com/watch?v=ZO5cNdQS-Do>

<https://www.youtube.com/watch?v=EMI3KYXJSaY>

Estava à toa na vida  
O meu amor me chamou  
Pra ver a banda passar  
Cantando coisas de amor  
A minha gente sofrida  
Despediu-se da dor  
Pra ver a banda passar  
Cantando coisas de amor  
O homem sério que contava dinheiro parou  
O faroleiro que contava vantagem parou  
A namorada que contava as estrelas  
Parou para ver, ouvir e dar passagem  
A moça triste que vivia calada sorriu  
A rosa triste que vivia fechada se abriu  
E a meninada toda se assanhou  
Pra ver a banda passar  
Cantando coisas de amor  
Estava à toa na vida  
O meu amor me chamou  
Pra ver a banda passar  
Cantando coisas de amor  
A minha gente sofrida  
Despediu-se da dor  
Pra ver a banda passar  
Cantando coisas de amor

O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou  
Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou  
A moça feia debruçou na janela  
Pensando que a banda tocava pra ela  
A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu  
A lua cheia que vivia escondida surgiu  
Minha cidade toda se enfeitou  
Pra ver a banda passar  
Cantando coisas de amor  
Mas para meu desencanto  
O que era doce acabou  
Tudo tomou seu lugar  
Depois que a banda passou  
E cada qual no seu canto  
E em cada canto uma dor  
Depois da banda passar  
Cantando coisas de amor  
Depois da banda passar  
Cantando coisas de amor  
Depois da banda passar  
Cantando coisas de amor  
Depois da banda passar  
Cantando coisas de amor  
Depois da banda passar  
Cantando coisas de amor

2. Señalar sobre el texto las estrofas y estribillos, asignar letras de acuerdo con las relaciones.

3. Señalar delante de los versos, utilizando un mismo signo, aquellos versos cuyo ritmo es igual entre sí. Analizar en cada caso el tipo de comienzo que presenta y transcribir el ritmo.

---

---

---

---

---

4. Escuchar la canción *Demons* de Imagine Dragons, disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=mWRsgZuwf\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=mWRsgZuwf_8) mientras sigue la letra (sólo se presenta la primera parte de la canción)

When the days are cold  
and the cards all fold  
and the saints we see  
are all made of gold

I want to hide the truth  
I want to shelter you  
but with the beast inside  
there's nowhere we can hide

When your dreams all fail  
and the ones we hail  
are the worst of all  
and the blood's run stale

No matter what we breed  
we still are made of greed  
this is my kingdom come  
this is my kingdom come

5. Señalar delante de los versos, utilizando un mismo signo, aquellos versos cuyo ritmo es igual entre sí. Analizar en cada caso el tipo de comienzo.

6. ¿Encuentra alguna similitud entre los patrones rítmicos señalados en *A banda* y alguno de los patrones que identifica en esta canción? Explique las similitudes y diferencias.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

## **UNIDAD VI: Contorno melódico y estabilidad relativa.**

La Unidad VI comprende 4 prácticas que van de la 16 a la 19. En ellas el foco está puesto en los problemas que suscita el sonido musical en su doble dimensión de altura y croma, como así también las modalidades de representación que implica cada una.

Mientras que la dimensión de altura alude a las relaciones de ascenso y descenso a partir de las cuales es posible describir el contorno melódico; la dimensión de croma refiere las condiciones de estabilidad de una altura y entonces nos permite referir a la estabilidad relativa que tienen cada uno de los sonidos de una melodía (aunque por cuestiones operativas, por lo general pondremos el foco en las alturas iniciales o finales)

La práctica 16 presenta un ejemplo musical a partir del cual se propone describir el contorno melódico y la estabilidad relativa de algunas alturas. La propuesta se orienta hacia el análisis de los principios de la representación de la altura (la representación en el eje vertical y la reflexión sobre la función tonal de los grados de la escala). En tal sentido, se proporciona una partitura que corresponde a otra versión de la canción, la cual funcionará como andamiaje para abordar la notación de la melodía en cuestión.

En la Práctica 17 el objetivo está centrado en la posibilidad de manipular las alturas y su condición de estabilidad. En ella se presentan algunas melodías a las cuales les falta la nota final, tanto del antecedente como del consecuente. La idea es abordar inicialmente la tarea de un modo intuitivo (tocando las melodías en un instrumento y completándolas) para luego reflexionar sobre el grado de la escala que se utilizó para completar cada frase. La reflexión finalmente será grupal, de modo tal que la resolución de la tarea permita poner en evidencia los conocimientos que los estudiantes han desarrollado a partir de su experiencia con la música tonal.

La práctica 18 propone también una instancia de transcripción musical donde los estudiantes deberán valerse de los contenidos propuestos antes, es decir el contorno melódico y la estabilidad relativa de las alturas para poder completar una melodía a la cual le faltan ciertas notas. En todos los casos las notas faltantes implican ascensos o descensos por la escala.

Finalmente, la última práctica que forma parte de esta unidad propone abordar las ideas centrales de la Teoría de las Fuerzas Musicales<sup>2</sup> (Larson, 2004). Allí los estudiantes deberán

<sup>2</sup>Larson, S. (2004). "Musical forces and melodic expectations: comparing computer models and results". *Music Perception*, 21(4), 457-498.

explicar de qué modo estas fuerzas estarían reforzándose o eludiéndose al direccionar el diseño melódico hacia las notas señaladas en una transcripción. El objetivo en este caso es producir explicaciones que pongan en uso los conceptos de la teoría.

---

## Práctica 16

---

### A GROOVY KIND OF LOVE - TONI WINE Y CAROLE BAYER SAGER

#### Actividades

1. Escuchar la canción interpretada por Phil Collins, seguir el texto, señalar las estrofas y estribillos e indicar las relaciones entre las estrofas. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=zrspTXOO1-A>

When I'm feeling blue,  
all I have to do  
is take a look at you,  
then I'm not so blue.

When you're close to me,  
I can feel your heart beat  
I can hear you breathing  
near my ear.

Wouldn't you agree,  
baby you and me  
got a groovy kind of love.

Anytime you want to  
you can turn me onto  
anything you want to,  
anytime at all.

When I kiss your lips,  
ooh I start to shiver  
can't control the quivering  
inside.

Wouldn't you agree,  
baby you and me  
got a groovy kind of love, oh.

When I'm feeling blue,  
all I have to do  
is take a look at you,  
then I'm not so blue.

When I'm in your arms,  
nothing seems to matter  
my whole world could shatter,  
I don't care.

Wouldn't you agree,  
baby you and me  
got a groovy kind of love.

We got a groovy kind of love

2. Cantar la canción atendiendo al contorno melódico y señalar aquellos versos cuyo diseño va del grave al agudo, por lo cual se considera que presentarían una direccionalidad ascendente. Y del mismo modo señalar aquellos versos cuyo diseño melódico va del agudo al grave y por lo tanto su direccionalidad es descendente.

3. Atender especialmente a las condiciones de estabilidad y señalar en cada estrofa si la misma finaliza en tensión o en reposo.

4. Señalar los versos que presentan relaciones de secuencia melódica.

5. Señalar los versos en los que identifica saltos melódicos y describirlos en términos de su direccionalidad.

6. La música de esta canción está inspirada en el Rondó de la Sonatina en sol mayor de Muzio Clementi. Escuchar la pieza en <https://www.youtube.com/watch?v=Ch5-7UErTLQ> y seguir la partitura.

**Allegro molto**

*p a)* *b)*

*f*

*sf*

*p*

*cresc.* *f risoluto* *c)*

This musical score is for a piano piece in G major and 4/4 time. It consists of six systems of two staves each. The notation includes various dynamics such as *dim.*, *p*, *sf*, *f*, *pp*, and *frisoluto*. The piece is characterized by intricate fingerings and articulation marks, including slurs, accents, and breath marks. The final system concludes with the instruction *Fine*.

7. Describir las similitudes y diferencias que encuentra entre ambas piezas.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

8. Transcribir la melodía de las dos primeras estrofas de la interpretación de Phil Collins.

=====

=====

=====

=====

=====

=====

=====

=====

=====

=====

=====

=====

=====

=====

=====

=====

=====

=====



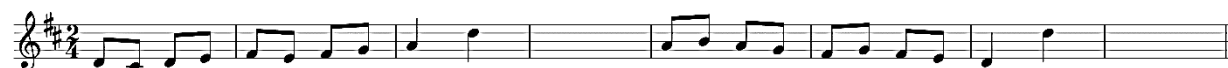
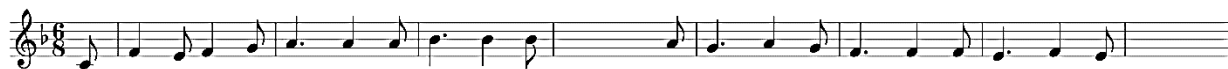
---

## Práctica 17

---

### Actividades

1. A continuación, se presentan cuatro melodías que están organizadas en antecedente-consecuente. A cada una de ellas les falta la nota final del antecedente y la nota final del consecuente. Cantar y completar.



2. Indicar en cada melodía la nota que corresponde a la tónica.
3. Indicar para cada melodía los grados de la escala con que se corresponden las notas agregadas.
4. Compartir la resolución dada con los demás estudiantes e identificar las melodías en las cuales hay más coincidencia. Explicar los motivos por los que estima hay mayor coincidencia en esas melodías.

.....

.....

.....

.....

.....

---

## Práctica 18

---

### CHACONNE OP 62 - AUGUSTE DURAND

#### Actividades

1. Escuchar la pieza, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=DnPgZs8H04E> y seguir la partitura. En la misma hay partes incompletas cuyo ritmo, a modo de orientación, se encuentra agregado arriba. Completar la partitura atendiendo especialmente a las relaciones melódicas de repetición y secuencia, pero también al contorno melódico ya que en algunos casos las notas faltantes no corresponden a repeticiones o secuencias y es necesario atender a las relaciones de altura para poder transcribirlas. Asimismo, cuando retoma el tema principal, deberá transcribir los primeros compases, estos sin orientación rítmica, aunque al tratarse del tema inicial la partitura misma y lo resuelto antes orientarán la tarea.
2. Cantar con nombre de notas el tema principal de la Chaconne.

*Allegretto.*

*p*

*poco rit.* *tr* *a tempo.* *staccato il basso.*

The image displays five systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first system shows a melodic line in the treble clef with eighth notes and a bass line with quarter notes. The second system includes dynamic markings: *cresc.*, *mf*, *p*, and *f*. The third system features a complex rhythmic pattern in the treble clef with sixteenth notes. The fourth system has a *pp* marking and a *p* marking. The fifth system shows a melodic line in the treble clef with eighth notes and a bass line with quarter notes. The notation is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

This page of musical notation is divided into five systems, each with a treble and bass staff. 
   
 System 1: The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a simple eighth-note bass line. A *poco rit.* marking is present in the right hand.
   
 System 2: The right hand features a trill on a note, followed by a rest and then a melodic line. The left hand plays a staccato bass line. Markings include *a tempo* and *staccato il basso.*
  
 System 3: The right hand plays a melodic line with accents, and the left hand plays a bass line. Markings include *cresc.* and *mf*.
   
 System 4: The right hand plays a complex melodic line with fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 2) and a dynamic marking of *p* followed by *f*. The left hand plays a bass line.
   
 System 5: The right hand plays a rapid sixteenth-note passage, and the left hand plays a bass line. A *pp* marking is present in the right hand.

*p*

*poco rit.*

*a tempo.*

*mf*

First system of a musical score for piano. It consists of two staves, treble and bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of the musical score. It continues the complex rhythmic pattern. A *cresc.* marking is present in the middle of the system, and a *f* dynamic marking appears towards the end.

Third system of the musical score. The rhythmic complexity continues. A *f* dynamic marking is present in the middle, and a *ff* dynamic marking appears at the end of the system.

Fourth system of the musical score. The music transitions to a more regular rhythmic pattern. Dynamic markings include *ff*, *f*, *f* *sans ralentir.*, *pp*, and *p*. A hairpin crescendo is shown above the staff.

Fifth system of the musical score. The music continues with a steady rhythmic pattern. A hairpin crescendo is shown above the staff.

Sixth system of the musical score. The music concludes with a *poco rit.* marking. A hairpin crescendo is shown above the staff.

*a tempo.*  
*staccato il basso.*

*cresc.* *mf* *p* *f*

*pp* *p*

*retenez beaucoup.* *très lent.*

The musical score consists of six systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with the tempo marking 'a tempo.' and the instruction 'staccato il basso.' in the bass line. The second system includes dynamic markings 'cresc.', 'mf', 'p', and 'f'. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system features 'pp' and 'p' dynamics. The fifth system shows a change in texture with more active bass lines. The sixth system concludes with the instruction 'retenez beaucoup.' and the tempo marking 'très lent.'.



---

## Práctica 19

---

### LA LAVANDERA – VIOLETA PARRA

#### Actividades

1. Escuchar la canción en <https://www.youtube.com/watch?v=Ch4WgRj6bTc> y cantarla.

Aquí voy con mi canasto  
de tristezas a lavar  
al estero del olvido,  
dejen, déjenme pasar.

Lunita, luna,  
no me dejes de alumbrar.

Tu cariño era el rebozo  
que nos abrigó a los dos,  
lo manchaste una mañana  
cuando me dijiste adiós.

Lunita, luna,  
no me dejes de alumbrar.

En la corriente del río  
he de lavar con ardor  
la mancha de tu partida  
que en mi pañuelo quedó.

Lunita, luna,  
no me dejes de alumbrar.

Soy la triste lavandera  
que va a lavar su ilusión  
el amor es una marcha  
que no sale sin dolor

Lunita, luna,  
no me dejes de alumbrar.

2. Cantar la melodía con nombre de notas y señalar con arcos las partes que se corresponden con los versos de la canción.



3. Señalar sobre la transcripción los grados de la escala con que se corresponde cada una de las notas.
4. Explicar en términos de las fuerzas musicales (gravedad, magnetismo e inercia), cuál o cuáles de ellas se estarían reforzando o eludiendo al direccionar el diseño melódico hacia las notas señaladas.

The image shows a musical score in 3/4 time, consisting of two staves. The first staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C#5, D5, E5, F5, G5. The notes G5 and F5 are circled and labeled '1' and '2' respectively. The second staff contains: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The notes C5 and G5 are circled and labeled '3' and '4' respectively. The piece ends with a double bar line.

1. ....  
 .....  
 .....
2. ....  
 .....  
 .....
3. ....  
 .....  
 .....
4. ....  
 .....  
 .....

## **UNIDAD VII: La organización melódica.**

La Unidad VII comprende dos prácticas que problematizan aspectos generales de la organización melódica poniendo el énfasis en su relación con la notación musical. En la primera práctica el problema está centrado en la reflexión sobre los criterios de verosimilitud de las representaciones, en la segunda el problema está centrado en las relaciones entre la audición y la adecuación en la representación.

En la Práctica 20 se presentan dos transcripciones de una misma pieza, las cuales están disponibles en internet. Se propone replicar un problema que habitualmente se presenta cuando queremos buscar la partitura de una canción o tema conocido y encontramos una variedad de partituras diferentes. Si bien en algunos casos es posible encontrar diferentes transcripciones que resultan igualmente adecuadas; en otros casos podemos encontrar partituras que implican cierta dificultad para su comprensión. Se trata entonces de reflexionar sobre las transcripciones verosímiles e inverosímiles.

En la Práctica 21 se presenta una canción de Sting que está inspirada en una pieza del compositor ruso Prokofiev. A partir de la identificación de la melodía de Prokofiev en la canción de Sting, se proponen hacer una serie de adecuaciones tanto rítmicas como melódicas. En esta Práctica además se hace referencia a conceptos que ya fueron presentados y que son puestos en práctica aquí para producir descripciones y explicaciones.

---

## Práctica 20

---

### EL MOLDAVA – BEDRICH SMETANA

#### Actividades

1. Escuchar la pieza y cantar la melodía, disponible en

<https://www.youtube.com/watch?v=VW-u7jTW5LE>

2. La pieza comienza con una melodía a cargo de las flautas acompañadas por los pizzicatos de las cuerdas, se incorporan los clarinetes y luego aparece el tema principal de la pieza a cargo de los violines y los vientos (maderas). Las transcripciones que se presentan abajo están tomadas de diferentes sitios web. Explicar las dificultades que encuentra en cada una para leerlas.

A. <https://paletamidi.blogspot.com/2018/11/midi-el-moldava-bedrich-smetana-cancion.html>



.....

.....

.....

.....

B. [http://www.juntadeandalucia.es/averroes/centros-tic/11000435/helvia/aula/archivos/38/html/240/concierto-junio/el\\_moldava\\_smetana.html](http://www.juntadeandalucia.es/averroes/centros-tic/11000435/helvia/aula/archivos/38/html/240/concierto-junio/el_moldava_smetana.html)



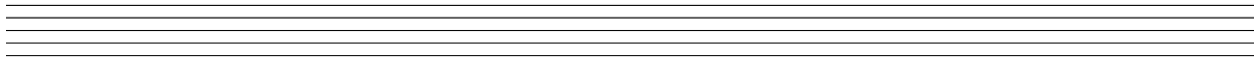
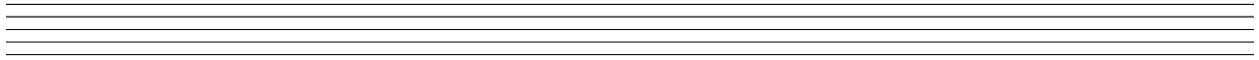
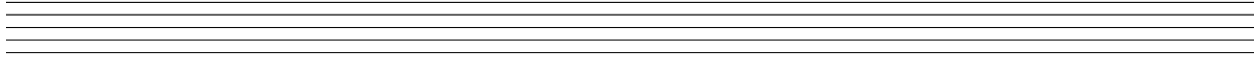
.....

.....

.....

.....

1. Transcribir la melodía como lo considere más adecuado.



---

## Práctica 21

---

### RUSSIANS - GORDON SUMNER

#### Actividades

1. Escuchar la canción interpretada por Sting disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=8pkNyjeFoBO> seguir el texto y señalar en cada uno de los versos de la primera estrofa, si finaliza en tensión o reposo.

In Europe and America  
there's a growing feeling of hysteria  
conditioned to respond to all the threats  
in the rhetorical speeches of the Soviets  
Mr Khrushchev said, "We will bury you"  
I don't subscribe to this point of view  
It'd be such an ignorant thing to do  
If the Russians love their children too.

How can I save my little boy?  
from Oppenheimer's deadly toy?  
There is no monopoly on common sense  
On either side of the political fence  
We share the same biology,  
regardless of ideology  
Believe me when I say to you,  
I hope the Russians love their children too.

There is no historical precedent  
To put the words in the mouth of the president  
There's no such thing as a winnable war,  
It's a lie we don't believe anymore  
Mister Reagan says "We will protect you"  
I don't subscribe to this point of view  
Believe me when I say to you,  
I hope the Russians love their children too.

We share the same biology,  
regardless of ideology  
But what might save us, me and you,  
Is if the Russians love their children too

2. Señalar con arcos en la transcripción que se presenta abajo, las unidades que se corresponden con los versos. Luego, indicar el grado en que finaliza la unidad.

5

8

11

14

3. Explicar los 3 elementos enunciados por Lerdahl y Jackendoff<sup>1</sup> (1983) para definir la tonalidad (conjunto de alturas, punto de mayor estabilidad y medida de estabilidad relativa) y ejemplificar vinculando las definiciones con las relaciones indicadas en los puntos anteriores.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

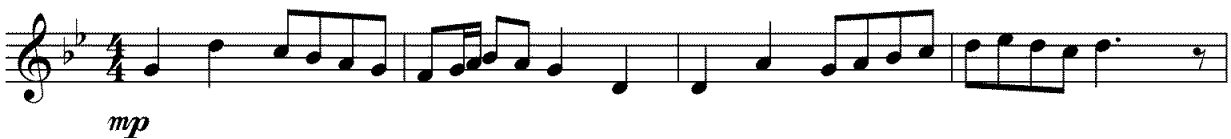
.....

.....

.....

.....

4. La música de la canción de Sting fue inspirada en una composición del pianista ruso Sergei Prokofiev llamada *Romance* que pertenece a la Suite *Lietenant Kije*. El fragmento que se transcribe aquí corresponde a la pieza de Prokofiev. Tocar la melodía en un instrumento, cantarla y luego señalar en qué parte o partes de la canción de Sting identifica esta melodía. La melodía ¿se presenta completa? (si se presenta sólo un fragmento especificar de qué compases se trata, si se presenta completa especifique cuántas veces se repite). Describir los cambios que identifica.



.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

<sup>1</sup>Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: The MIT Press.

.....  
.....  
.....  
.....

5. Transcribir el fragmento que corresponde a los dos primeros versos de la canción de Sting en la misma tonalidad de la melodía de Prokofiev.

.....  
.....  
.....

6. Percutir el pulso que se corresponde con la figura de negra en la transcripción de la canción de Sting. Percutir ese mismo pulso mientras escucha la melodía de Prokofiev. ¿Con qué figura rítmica se corresponde ese pulso en la composición de Prokofiev? .....  
¿Qué diferencias presentan ambas transcripciones respecto al pulso de base?

.....  
.....

7. Transcribir la melodía de Prokofiev utilizando el mismo pulso de base de la transcripción de la pieza de Sting.

.....  
.....  
.....

.....  
.....  
.....

.....  
.....  
.....



## **UNIDAD VIII: La sonoridad gobernante al largo plazo.**

Esta Unidad comprende dos prácticas en las cuales se propone identificar y describir los cambios que se producen en la sonoridad gobernante de una pieza, cambios que en algunos casos afectan el modo y en otros, afectan el centro tonal. Asimismo, se propone luego explicar el proceso de cambio para lo cual los estudiantes deberán valerse de diferentes conceptos teóricos, ya sea para localizar los cambios como así también para caracterizarlos. Si bien las dos prácticas presentan actividades similares, en el caso de la Práctica 23 se propone realizar una interpretación que vincule los cambios con el contenido narrativo de la canción.

Estos procesos de cambio en la sonoridad gobernante son recursos muy utilizados en diferentes estilos musicales, en los cuales aparecen especialmente articulados con la forma musical. Se propondrá a los estudiantes reflexionar sobre esta particularidad en su propio repertorio.

---

## Práctica 22

---

### WHILE MY GUITAR GENTLY WEEPS - GEORGE HARRISON

#### Actividades

1. Escuchar la canción interpretada por Paul McCartney y Eric Clapton atendiendo a la relación entre las estrofas, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=CrTMc2i6Lzc>

I look at you all see the love there that's sleeping  
While my guitar gently weeps  
I look at the floor and I see it needs sweeping  
Still my guitar gently weeps.

I don't know why nobody told you  
How to unfold your love  
I don't know how someone controlled you  
They bought and sold you.

I look at the world and I notice it's turning  
While my guitar gently weeps  
With every mistake we must surely be learning  
Still my guitar gently weeps.

I don't know how you were diverted  
You were perverted too  
I don't know how you were inverted  
No one alerted you.

I look at you all see the love there that's sleeping  
While my guitar gently weeps  
Look at you all  
Still my guitar gently weeps.

2. Describir las diferencias entre las estrofas de acuerdo con la tonalidad (cambio de centro tonal o cambio de modo). Explicar la relación que se produce en esos cambios.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

3. Seleccionar una canción que presente cambios de un modo similar, especificar

- Nombre del tema: .....
- Autor: .....
- Intérprete: .....

4. Describir la sucesión de cambios haciendo referencia a las partes de la canción y explicar la relación que se produce en esos cambios.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

---

## Práctica 23

---

### MARIEL Y EL CAPITÁN – CHARLY GARCÍA

#### Actividades:

1. Escuchar la canción en <https://www.youtube.com/watch?v=bWc29XuaQ0Y> señalar sobre el texto las funciones y las relaciones de cada parte.

Ella toma el ascensor a la mañana sin temor a que se caiga, baja en el 5º piso y toca con dos golpes a la puerta "C" se abre y entra Mariel.

En el 5º vive él, es el valiente capitán de la fragata y cuando llega Mariel deja la gorra y sirve té con limón o a lo mejor café.

El consorcio se reunió y del capitán se habló y las damas indignadas protestaban pero el capitán faltó y a la reunión no asistió era natural estaba con Mariel.

Ella toma el ascensor a la noche sin temor a que se caiga pero al 5º no llegó, alguien la cuerda le cortó y se cayó y así Mariel murió

Y el pobre capitán lleno de espanto y de dolor se suicidó Y al instante el consorcio una fiesta organizó, ¿a dónde fue? Fue en el 5º "C"

El consorcio festejó y del capitán se habló y las damas satisfechas sonrieron. Pero el capitán faltó y a la reunión no asistió era natural estaba con Mariel ¿A dónde estaba él?

Ella toma el ascensor a la mañana sin temor a que se caiga, baja en el 5º piso y toca con dos golpes a la puerta "C" se abre y entra Mariel.

En el 5º vive él, es el valiente capitán de la fragata y cuando llega Mariel deja la gorra y sirve té con limón o a lo mejor café.

El consorcio se reunió y del capitán se habló y las damas indignadas protestaban pero el capitán faltó y a la reunión no asistió era natural estaba con Mariel.

Ella toma el ascensor a la noche sin temor a que se caiga pero al 5º no llegó, alguien la cuerda le cortó y se cayó y así Mariel murió

Y el pobre capitán lleno de espanto y de dolor se suicidó Y al instante el consorcio una fiesta organizó, ¿a dónde fue? Fue en el 5º "C"

El consorcio festejó y del capitán se habló y las damas satisfechas sonrieron. Pero el capitán faltó y a la reunión no asistió era natural estaba con Mariel ¿A dónde estaba él?

2. Describir los cambios en la tonalidad (centro tonal o modo) y explicar la relación.

.....  
.....

3. Producir una interpretación que relacione los cambios de centro tonal o de modo, con el contenido del texto de la canción.

.....  
.....  
.....  
.....

## **UNIDAD IX: Factores de acentuación.**

Esta unidad comprende dos prácticas las cuales se proponen favorecer instancias para reflexionar sobre los factores de acentuación.

La propuesta contribuye a problematizar un supuesto que resulta frecuente en torno a la acentuación, y es la tendencia a relacionarla directamente con la sonoridad, entendiendo que una nota acentuada es siempre una nota más fuerte. Por el contrario, como se presentará en el teórico no sólo diferentes autores han encontrado dificultad para poder definir el concepto de acentuación, sino que, además, son numerosos y variados los factores que pueden llevar a destacar una nota por sobre otras y estos factores involucran un gran número de elementos y relaciones musicales.

En esta unidad se abordarán especialmente las acentuaciones métricas y textuales. En tal sentido la Práctica 24 propone confrontar estos dos factores de acentuación y entonces advertir si los mismos coinciden o se contradicen. Mientras que, en la Práctica 25 se propone valerse del concepto de acentuación métrica, para describir las diferencias que presentan dos versiones de un mismo tema. Si bien esta actividad aparenta tener un objetivo similar al de la Práctica 10, aquí se busca poder producir discursos que articulen diferentes conceptos antes presentados, tales como tipos de comienzo, agrupamientos, entre otros.

---

## Práctica 24

---

### CUANDO SEAS GRANDE – VICTOR JARA

#### Actividades

1. Escuchar la canción interpretada por Cecilia Todd y cantarla. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=9C0h6Su6E3Q>

Arrorró mi niño  
que tengo que hacer,  
lavar los pañales  
sentarme a coser.  
Don José trabaja  
y maría también,  
y yo trabajando  
te doy de comer.

Coso una bandera  
de rojo y azul,  
estrellitas blancas  
dorada la luz.  
En esas manitos  
que fuertes serán,  
por llanura y sierras  
banderas cantarán.

Banderas de Pedro,  
banderas de Juan.  
Cuando seas grande  
podré descansar,  
la voz de Bolívar  
en ti vibrará,  
la voz de Bolívar  
en ti vibrará.

2. Señalar en el texto los lugares donde hay interludios e indicar la cantidad de pulsos de nivel 1 que duran.

3. ¿Qué elemento de la textura proporciona más indicios del nivel métrico -1? .....

4. ¿Qué elemento de la textura proporciona más indicios del nivel métrico 1? .....

5. ¿Cómo es el tipo de comienzo? ..... ¿Es igual en todas las estrofas? .....

6. Señalar las sílabas que están acentuadas métricamente y analizar esas acentuaciones con relación a las acentuaciones textuales. Señalar en qué casos coinciden y en cuáles no.

.....  
.....  
.....  
.....

7. Identificar los cambios en la tonalidad (cambio de centro tonal o cambio de modo) que se dan en el transcurso de la canción, localizarlos con relación al texto y describir las particularidades.

.....  
.....

.....  
.....  
.....  
.....

8. Transcribir la melodía de la primera estrofa, tomando como tónica la.

=====

=====

---

## Práctica 25

---

HASTA SIEMPRE - CARLOS PUEBLA

### Actividades

1. Escuchar y cantar la canción interpretada por Verónica Rapela, disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=8SZ6Ml6jziE>

Aprendimos a quererte  
desde la histórica altura  
donde el sol de tu bravura  
le puso cerco a la muerte.

Aquí se queda la clara,  
la entrañable transparencia  
de tu querida presencia,  
comandante Che Guevara.

Tu mano gloriosa y fuerte  
sobre la historia dispará,  
cuando todo Santa Clara  
se despierta para verte.

Aquí ...

Vienes quemando la brisa  
con soles de primavera  
para plantar la bandera  
con la luz de tu sonrisa.

Aquí ...

Tu amor revolucionario  
te conduce a nueva empresa,  
donde esperan la firmeza  
de tu brazo libertario.

Aquí ...

Seguiremos adelante  
como junto a ti seguimos  
y con Fidel te decimos:  
"Hasta siempre, Comandante!"

Aquí ...

2. Indicar sobre el texto las sílabas que coinciden con el nivel 2 de la estructura métrica, y que por lo tanto presentan una acentuación métrica.

3. ¿Cómo es el tipo de comienzo en la estrofa? ..... ¿y en el estribillo? .....

4. Escuchar otra versión de la canción interpretada por "De los comanches" disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=GxtwzU0-wPM&t=19s> y cantarla.

5. Marcar sobre el texto las sílabas que coinciden con la articulación del metro utilizando otro color para advertir las diferencias entre ambas versiones. Describir las diferencias.

.....  
.....  
.....  
.....



.....  
.....

6. Transcribir la estrofa y el estribillo de la primera versión tomando como tónica LA.

**Estrofa**

---

---

---

---

---

---

---

---

**Estribillo**

---

---

---

---

---

---

---

---

7. Describir las diferencias que presenta el diseño melódico en la estrofa y en el estribillo haciendo referencia a los siguientes conceptos: contorno melódico, saltos, aparición de la tónica.

ESTROFA	ESTRIBILLO

## **UNIDAD X: Compás y metro.**

La Unidad X comprende dos prácticas las cuales proponen diferentes problemas en torno a los conceptos de compás y metro. La Práctica 26 se enfoca en las diferencias que hay respecto a estos dos conceptos, particularmente entre el metro como unidad para pensar la música y el compás como convención de escritura. Para ello las primeras actividades estarán orientadas a identificar las relaciones métricas, establecer el metro y transcribir el ritmo de la pieza de acuerdo con esas relaciones; para luego confrontar la transcripción con la que ofrece la partitura del autor. Es importante reflexionar sobre las diferencias que es posible encontrar entre aquellas representaciones más orientadas a nuestras percepciones, las cuales siempre serán consideradas en el marco de la cátedra; y las representaciones orientadas a los usos estilísticos.

La práctica 27 propone reflexionar sobre la unidad de medida del metro y su articulación con diferentes elementos y relaciones musicales. El ejemplo que aquí se seleccionó presenta una unidad de metro que suele ser menos habitual en la música occidental. Por lo tanto, se pondrán a prueba y luego se someterán a discusión las estrategias utilizadas para establecerlo.

---

## Práctica 26

---

### WALTZ 2 DE LA JAZZ SUITE NRO 2 - DIMITRI SHOSTAKOVICH

#### Actividades

1. Escuchar la pieza interpretada por el quinteto de violoncellos *Cellostrada*, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=jOSnOuvVsBE> y cantar la melodía del tema principal.
2. Atendiendo a los niveles métricos, consignar:
  - ¿Cómo es el pie? .....
  - ¿Cuál sería el metro? .....
  - ¿Cuál sería el compás? .....
  - ¿Con qué nivel coincidiría la ejecución del violoncello que inicialmente acompaña haciendo pizzicatos? .....
  - ¿Con qué figura rítmica se corresponderían los pizzicatos del violoncello? .....
3. Transcribir el ritmo de la melodía principal.

---

---

---

4. Aun cuando podemos pensar la música de acuerdo con las relaciones métricas establecidas antes, y llevarla a la escritura estableciendo el compás y su consecuente organización rítmica, la notación musical muchas veces está sujeta a ciertas convenciones que incluso, pueden entrar en contradicción con las relaciones establecidas antes. En este caso, y por tratarse de un Vals, la partitura de Shostakovich está escrita en un compás de metro 3 y pie binario (3/4), tal como se encuentra transcrita abajo. Se propone completar la transcripción de la melodía principal (en clave de sol) de acuerdo con el compás y considerando el agregado de los nombres de las notas que están en la partitura.

RE DO SI SOL SI RE SI RE FA SOL LA FA# SOL MI RE DO  
 SI LA FA RE DO SI SI SOL MI FA SOL SOL FA SOL LA FA FAMI FA SOL MI SOL  
 MI FA SOL SOL FA SOL LA FA FAMI FA SOL MI SOL DO RE MI MIREMIFA REDOREMI SI

5. Explicar qué diferencias implicaría esta transcripción respecto a la transcripción inicial, en cuanto a la elección del nivel 0.

.....

.....

.....

.....

6. La melodía principal aparece reiteradas veces durante la pieza. Escuchar la versión orquestal en <https://www.youtube.com/watch?v=O4gQEslOKjI> y señalar cuántas veces y a cargo de qué instrumentos se presenta cada vez.

.....

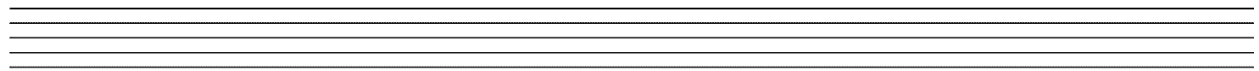
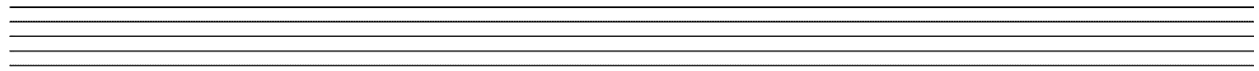
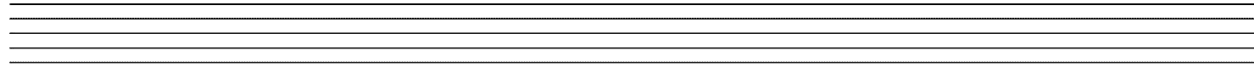
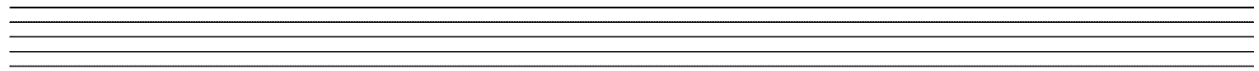
.....

.....

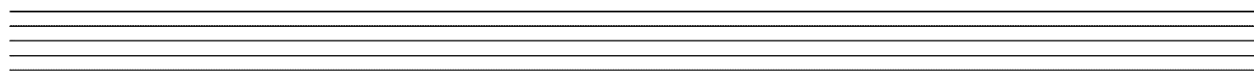
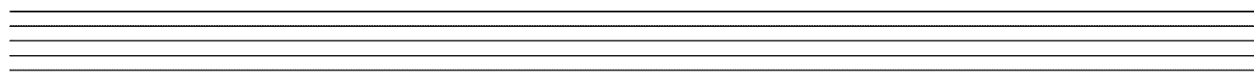
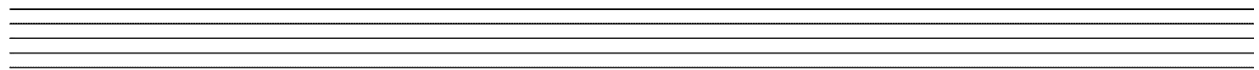
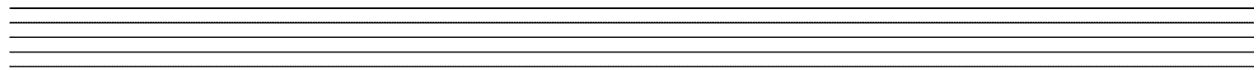
.....

.....

7. En el caso del saxofón alto, por tratarse de un instrumento transpositor, para que su sonido real coincida con la tonalidad de la pieza es necesario escribir su parte en otra tonalidad. En este caso, dado que el instrumento está en Mib (eso significa que cuando toca una nota escrita como do, suena mi bemol), para que el resultado sonoro sea en do menor, es necesario escribir su parte una 3ra menor más abajo, es decir en la menor. Escribir la melodía en esa tonalidad.



8. Por otra parte, el trombón requiere que la partitura se adecúe a su registro, que es una octava más grave que la melodía presentada en el comienzo. Por lo tanto, se utiliza la clave de fa. Transcribir los primeros 24 compases en clave de fa, ya que luego la melodía queda a cargo de otro grupo instrumental. (Tenga en cuenta que el trombón no es un instrumento transpositor, de modo que su partitura se escribe en la tonalidad en la que suena, es decir en do menor)



---

## Práctica 27

---

CASTLE ON A CLOUD - ALAIN BOUBLIL Y CLAUDE-MICHEL SCHÖNBERG

### Actividades

1. Escuchar y cantar la canción, disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=gInoF9LKfKw>

There is a castle on a cloud  
I like to go there in my sleep  
Aren't any floors for me to sweep  
Not in my castle on a cloud

There is a lady all in white...  
Holds me and sings a lullaby  
She's nice to see and she's soft to touch  
She says "Cosette, I love you very much"

There is a room that's full of toys  
There are a hundred boys and girls  
Nobody shouts or talks too loudly  
Not in my castle on a cloud.

I know a place where no-one's lost  
I know a place where no-one's cries  
Crying at all is not allowed  
Not in my castle on a cloud.

2. Asignar letras a cada estrofa indicando la relación formal.

3. Señalar en el texto las sílabas que coinciden con el metro. ¿Qué elementos y/o relaciones musicales se articulan con el metro?

.....  
.....

4. ¿Cuántos pulsos de nivel 0 abarca el metro? .....

5. Describir en términos generales las diferencias que hay entre el ritmo de la estrofa 1 y el ritmo de la estrofa 3.

.....  
.....  
.....

6. ¿Qué relación melódica que hay entre los versos 1 y 2? .....

7. En una primera aproximación, es decir sin analizar de qué grado se trata, al comparar la altura en la que inicia el verso 3 con la altura en la que inicial el verso 4 ¿cuál parece más grave? .....

8. Analizar de qué grado de la escala se trata en cada caso y explicar por qué tiende a establecerse la relación antes identificada.

.....  
.....  
.....

9. Describir el diseño melódico del verso *She says "Cosette, I love you very much"*. Producir una interpretación que vincule las características del diseño melódico con el texto.

.....  
.....  
.....

10. Transcribir la melodía de la primera estrofa completa y señalar con un arco cada verso.

.....  
.....  
.....

.....  
.....  
.....

11. Transcribir la estrofa 3.

.....  
.....  
.....

.....  
.....  
.....

## **UNIDAD XI: Niveles tonales.**

La Unidad IX comprende las prácticas 28 a la 31, en las cuales se proponen algunas herramientas para contribuir a los procesos de transcripción autónoma, esto es la transcripción que deriva de las relaciones establecidas a partir de la audición. Para ello en las clases teóricas se presentarán los niveles tonales, entendidos como caminos o recorridos a partir de los cuales es posible relacionar la conducta melódica.

Considerando que los diferentes niveles tonales son recorridos con los cuales estamos familiarizados, las actividades van a proponer vincular las partes del diseño melódico con el nivel de referencia que resulte más emparentado. De este modo, pensar el diseño melódico como un recorrido en un determinado nivel tonal, permitirá encontrar referencias imprescindibles para abordar la notación de las alturas.

Si bien la escritura autónoma supone un proceso que comienza en la audición, pasa por el análisis (allí el emparejamiento con los niveles tonales) para finalizar en la producción de la escritura, durante el proceso de práctica es importante favorecer instancias que tengan también la dirección opuesta: escuchar una melodía, escribirla a partir del apoyo de un instrumento y luego analizar los niveles tonales. Así, la relación entre lo escrito, lo auditivo y los conceptos teóricos se debería establecer a partir de diversas vinculaciones entre los componentes.

Las actividades que se proponen en estas prácticas también abordan conceptos presentados en otras unidades, la idea es poder establecer argumentaciones cada vez más sólidas que contemplen los conceptos que resultan más pertinentes en cada caso.



---

## Práctica 28

---

### EL ROMANCE DEL CLAVEL – POPULAR MEXICANA

#### Actividades

1. Escuchar la canción interpretada por el conjunto Pro-Música de Rosario, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qP2Q7KRbnno&t=198s> (a partir del minuto 2:03) y percutir un ostinato rítmico como acompañamiento.

2. Escribir el ostinato propuesto: \_\_\_\_\_

3. Luego de la primera presentación de la estrofa, la melodía comienza a presentarse incompleta. Cantar la melodía y completar percutiendo únicamente el ritmo de la parte faltante.

4. Identificar el pie: ....., establecer el metro: ..... y el compás: .....

5. Indicar el tipo de comienzo: .....

6. Cantar el primer verso, y a partir del mismo:

- Identificar el nivel del espacio tonal por el cual se desarrolla la melodía: .....
- Describir la direccionalidad del contorno melódico:  
.....
- Identificar el grado de la escala de inicio: .....
- Transcribir las alturas tomando como tónica DO.

---

---

---

---

7. Tocar la melodía escrita en un instrumento, cotejar las alturas, buscar los acordes que podrían acompañar ese verso. Escribirlos debajo de la melodía.

8. Explicar qué ocurre en las dos últimas alturas del verso con respecto al nivel tonal.

.....

.....

9. Proceder del mismo modo con el segundo verso:

- Identificar el nivel del espacio tonal por el cual se desarrolla la melodía: .....
- Describir la direccionalidad del contorno melódico:  
.....

- Identificar el grado de la escala de inicio: .....
- Transcribir las alturas a partir de la misma tónica dada.

---

---

---

---

10. Tocar la melodía escrita en un instrumento, cotejar las alturas, buscar los acordes que podrían acompañar ese verso. Escribirlos debajo de la melodía.

11. Explicar qué ocurre en las dos últimas alturas del verso con respecto al nivel tonal.

.....

.....

12. Elaborar una melodía para cantar en la parte donde sólo se escucha la base instrumental. Cantar junto con la grabación (percutir en las estrofas incompletas), cantar la melodía elaborada junto con la base y repetir la melodía elaborada junto con la repetición de la canción en el final (a modo de segunda voz).

---

---

---

---

---

---

---

---

---

## PRÁCTICA 29

---

### OBERTURA DE LA SUITE LA ARLESIANA NRO 1 - GEORGES BIZET

#### Actividades

1. Debajo se presenta la transcripción rítmica que corresponde al tema de la obertura. Escuchar la pieza disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hB1Na9 RCNw&t=138s> identificar las veces que aparece el tema y especificar en cada caso qué instrumento o grupo instrumental está a cargo de la melodía y cuál/es del acompañamiento.



.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2. Describir el modo en que se articulan las relaciones de tensión y reposo con los agrupamientos o las partes del tema.

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

3. Señalar sobre el ritmo los fragmentos en los cuales identifica que el diseño melódico se corresponde con alguno de los niveles tonales. Indicar con cual se corresponde en cada caso.

4. Transcribir la melodía a partir de la tónica do.

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

5. ¿Qué características tiene la pieza que la asemeja a una marcha?

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

6. Esta pieza está inspirada en el villancico navideño Marcha de los reyes. Se propone escuchar el vilancico en: <https://www.youtube.com/watch?v=Wj4VIdire2k&t=34s> atendiendo a las similitudes y diferencias con el tema de Bizet. Luego transcribir y señalar las diferencias y similitudes.

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

## Práctica 30

---

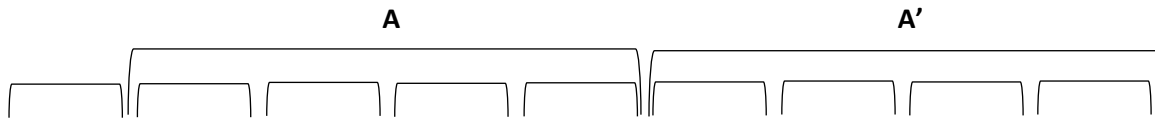
### MENUETTO EN MI B MAYOR - GEORGES BIZET

#### Actividades

1. Escuchar la pieza en <https://www.youtube.com/watch?v=35aaG7-7qhM> y atender a la organización métrica:

- ¿Qué nivel de la estructura métrica coincide con la parte del arpa? .....
- ¿Cuántos pulsos de nivel 0 dura la introducción? .....
- ¿Cuál es el pie y el metro? .....
- ¿Cuál sería el compás? .....

2. En el siguiente gráfico se encuentra representada la estructura de agrupamientos de un fragmento inicial de la pieza (0:00 al 0:55). Asignar letras para señalar las relaciones entre las partes graficadas.



3. Tomando un nivel de la estructura métrica, consignar cuánto dura cada parte graficada en los arcos más pequeños.....

4. Describir el diseño melódico de cada una de las unidades de **A** en términos de los niveles tonales aclarar de qué función armónica se trata cuando identifique el nivel del acorde.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....



.....  
.....  
.....



.....  
.....  
.....

5. Transcribir el fragmento tomando como tónica mi bemol.

.....  
.....  
.....

.....  
.....  
.....

.....  
.....  
.....

.....  
.....  
.....

---

## Práctica 31

---

### CHAMARRITA DE LOS MILICOS - ALFREDO ZITARROSA

#### Actividades

1. Escuchar la pieza [https://www.youtube.com/watch?v=VbgSwjtjK\\_Qk](https://www.youtube.com/watch?v=VbgSwjtjK_Qk) y percudir un patrón rítmico sobre la estrofa y otro sobre el estribillo.

Los boliches del Cerrito  
no son para los ricos;  
si alguno llega a entrar,  
difícil que haya lugar.  
Allí cerca hay un cuartel  
con cañón y coronel.

Chamarrita cuartelera,  
no te olvides que hay gente afuera.

La otra noche en una farra,  
un milico con guitarra,  
mirándolo al patrón  
le cantaba esta canción:  
“aunque salga a hacer mandados,  
un milico es un soldado”.

Chamarrita de los milicos,  
no te olvides que no son ricos.

Los boliches del Cerrito  
están llenos de milicos  
con ropa militar  
y otros de particular:  
una cosa es una cosa  
y otra cosa es otra cosa

Chamarrita cuartelera,  
no te olvides que hay gente afuera.

Si se forma algún merengue,  
el cuartel de los Blandengues  
se queda dónde está  
—cada cosa en su lugar—;  
los milicos no son bobos,  
aunque sirvan para todo.

Chamarrita de los milicos,  
no te olvides que no son ricos.

Los boliches del Cerrito  
están llenos de milicos,  
y el milico cantor  
les entona esta canción:  
“Cuando pasa el presidente,  
los milicos ya no son gente.”

Chamarrita cuartelera,  
no te olvides que hay gente afuera,  
cuando cantes pa’ los milicos,  
no te olvides que no son ricos,  
y el orgullo que no te sobre,  
no te olvides que hay otros pobres.

2. Identificar el pie: ..... establecer el metro: ..... y el compás: .....
3. Escribir el ritmo de los patrones rítmicos propuestos.

ESTROFA: \_\_\_\_\_

ESTRIBILLO: \_\_\_\_\_

4. Transcribir el ritmo que corresponde a la melodía que ejecutan las guitarras en la introducción, y que es el mismo que ejecutan las guitarras en algunos interludios.



---

---

---

5. Describir el diseño melódico de la estrofa y del estribillo en términos de diferencias y/o similitudes. Utilizar los conceptos: niveles tonales, grados de la escala, contorno y relaciones melódicas (secuencia, antecedente-consecuente).

**ESTROFA:**

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

**ESTRIBILLO:**

.....

.....

.....

.....

.....

.....

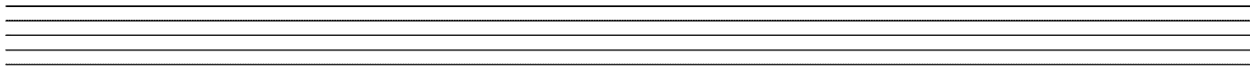
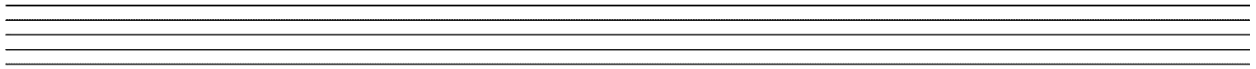
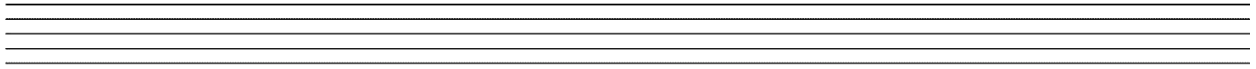
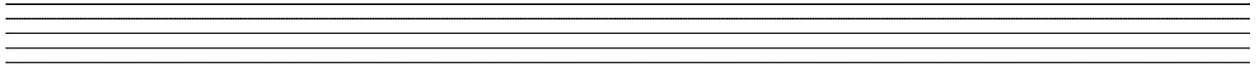
.....

.....

.....

.....

6. Transcriba antes la melodía de ambas partes con tónica sol.



## **UNIDAD XII: Funciones armónicas.**

La Unidad XII comprende 3 prácticas las cuales abordan diferentes dimensiones de los problemas relacionados con las funciones armónicas. En primer lugar, la Práctica 32 propone reflexionar sobre el concepto de estabilidad relativa, en particular vinculado con la sonoridad gobernante al corto plazo. En esta práctica tomamos un ejemplo musical que es muy familiar a partir del cual la propuesta es detenerse en ciertas notas y vivenciar la idea de tensión relativa. De este modo aun cuando la tónica es la nota más estable al largo plazo, su condición de estabilidad es redefinida constantemente en el corto plazo.

En la Práctica 33 se proponen diferentes ejemplos a partir de los cuales se reflexionará sobre la relación entre las funciones armónicas y otros elementos o relaciones de la música como los agrupamientos, el metro, la forma musical, el diseño melódico, etc. Es importante favorecer construcciones discursivas que se valgan de los diferentes conceptos que se vinculan con las funciones armónicas, tales como patrón armónico, articulación armónica y ritmo armónico. En esta práctica también se propone elaborar una melodía para cantar sobre una de las piezas dadas, en el contexto de la clase estas melodías pueden intercambiarse para favorecer la práctica de lectura.

La Práctica 34 propone diferentes actividades tendientes a vincular los conceptos hasta aquí presentados.

---

## Práctica 32

---

### CANCIÓN DE CUNA – JOHANNES BRAHMS

#### Actividades Parte 1

1. Escuchar la pieza siguiendo la partitura en,  
[https://www.youtube.com/watch?v=F5\\_Wvvlsrc0](https://www.youtube.com/watch?v=F5_Wvvlsrc0)
2. ¿En qué tonalidad está la pieza? .....
3. Marcar en cada verso el grado de la escala en que finaliza.

Guten Abend, gut' Nacht!  
Mit Rosen bedacht,  
Mit Näglein besteckt  
Schlupf unter die Deck.  
Morgen früh, wenn Gott will,  
Wirst du wieder geweckt,  
Morgen früh, wenn Gott will,  
Wirst du wieder geweckt.

Guten Abend, gut' Nacht!  
Von Englein bewacht,  
Sie zeigen im Traum  
Dir Christkindleins Baum.  
Schlaf nun selig und süß,  
Schau im Traum 's Paradies.  
Schlaf nun selig und süß,  
Schau im Traum 's Paradies.

4. ¿Cuál es el pie? ..... ¿Y el metro? ..... ¿con qué nivel de la estructura métrica coincide el metro? .....
5. Transcribir la melodía.

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

6. Señalar en la transcripción cada vez que aparece la tónica y que ésta coincide con en el nivel 1 de la estructura métrica. ¿Cuántas veces señaló la tónica? .....

7. ¿Cuáles de esas veces la tónica se presenta como más estable? Explicar por qué.

.....

.....

.....

.....

.....

---

## Práctica 33

---

### Actividades

1. A partir de las siguientes piezas, todas ellas interpretadas por el Chango Spasiuk:

- Hacer una representación gráfica de la estructura de agrupamiento, indicando en el gráfico con letras, las relaciones entre las partes.
- Percutir los diferentes niveles, identificar el pie y consignar el metro.
- Identificar los patrones armónicos de cada parte.
- Transcribir las funciones armónicas en el gráfico.

2. Ejemplo 1: As de basto (Popular ucraniana)

[https://www.youtube.com/watch?v=rGA\\_nrSIV7g&index=26&list=PL9Q67XwaQ1ykhSNuQtCL\\_cztC7zke5IDc](https://www.youtube.com/watch?v=rGA_nrSIV7g&index=26&list=PL9Q67XwaQ1ykhSNuQtCL_cztC7zke5IDc)

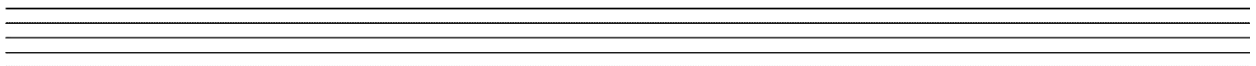
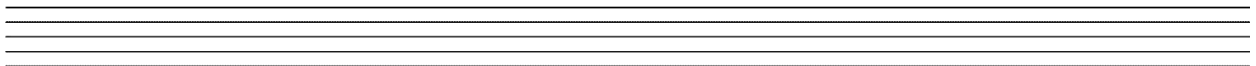
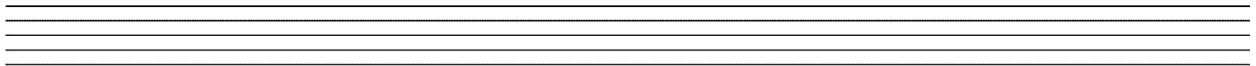
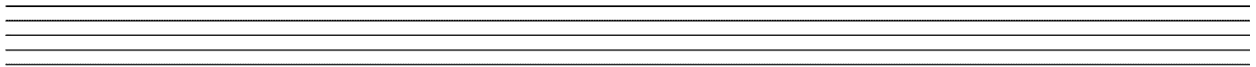
3. Ejemplo 2: Starosta (Padrino)

[https://www.youtube.com/watch?v=5jTMWgqWeqc&index=21&list=PL9Q67XwaQ1ykhSNuQtCL\\_cztC7zke5IDc](https://www.youtube.com/watch?v=5jTMWgqWeqc&index=21&list=PL9Q67XwaQ1ykhSNuQtCL_cztC7zke5IDc)

#### 4. Ejemplo 3: Schotis de Las Tunas

[https://www.youtube.com/watch?v=Wyx2lwLhThU&index=23&list=PL9Q67XwaQ1ykhSNuQtCL\\_cztC7zke5IDc](https://www.youtube.com/watch?v=Wyx2lwLhThU&index=23&list=PL9Q67XwaQ1ykhSNuQtCL_cztC7zke5IDc)

5. Elegir una de las 3 piezas y elaborar una melodía sencilla para cantar junto con cada parte de la pieza.



---

## Práctica 34

---

### SE ME OLVIDÓ OTRA VEZ - JUAN GABRIEL

#### Actividades

1. Escuchar la canción interpretada por su autor siguiendo la letra, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=g5rsnxJWNkM>

Probablemente ya de mí te has olvidado y mientras tanto yo te seguiré esperando. no me he querido ir para ver si algún día que tú quieras volver me encuentres todavía.

Por eso aún estoy en el lugar de siempre en la misma ciudad y con la misma gente para que tú al volver no encuentres nada extraño y sea como ayer y nunca más dejarnos

Probablemente estoy pidiendo demasiado se me olvidaba que ya habíamos terminado que nunca volverás que nunca me quisiste se me olvidó otra vez que solo yo te quise.

Por eso aún estoy en el lugar de siempre en la misma ciudad y con la misma gente para que tú al volver no encuentres nada extraño y sea como ayer y nunca más dejarnos.

Probablemente estoy pidiendo demasiado se me olvidaba que ya habíamos terminado que nunca volverás que nunca me quisiste se me olvidó otra vez que solo yo te quise.

2. Indicar estrofas y estribillos.
3. Explicar la relación entre el ritmo que corresponde a la parte que ejecutan las guitarras y la estructura métrica.
4. Analizar las relaciones métricas y establecer el metro .....
5. ¿Qué elementos y/o relaciones musicales se articulan junto con el metro?

.....  
.....

6. Transcribir las funciones armónicas de la estrofa y el estribillo.

ESTROFA: .....

ESTRIBILLO: .....



7. Explicar las diferencias que hay en los patrones y/o funciones armónicas entre ambas partes.

.....  
.....  
.....  
.....

8. Atender especialmente al final de cada verso. Cantar esas alturas y analizar de qué grados se trata.

9. Considerando que la tónica es LA, transcribir cada una de esas alturas y debajo de ellas consignar la función armónica.

.....  
.....  
.....  
.....  
  
.....  
.....  
.....  
.....

10. Explicar el proceso de acumulación de tensión que se da a partir de la estabilidad relativa que tienen los grados de la escala a los que se arriba en cada parte.

.....  
.....  
.....  
.....  
.....

## **UNIDAD XIII: Las particularidades del modo menor.**

La Unidad XIII propone una serie de prácticas que abordan algunas problemáticas propias del modo menor, en especial con relación al uso de las diferentes posibilidades del 6to y 7mo grado de la escala.

Las Prácticas 35 y 36 proponen localizar estos grados de la escala y elaborar explicaciones que permitan justificar su uso, tanto a partir de las relaciones melódicas como armónicas.

Asimismo, en ambas prácticas, si bien el foco está puesto en los contenidos citados, las actividades promueven la articulación entre el conjunto de contenidos antes presentados.

---

## Práctica 35

---

### FLY ME TO THE MOON - BART HOWARD

#### Actividades

1. Escuchar la canción interpretada por Mina Mazzini y cantarla, disponible en

<https://www.youtube.com/watch?v=XLVW0FPRUIs>

Fly me to the moon  
let me play among the stars  
let me see what spring is like  
on a, Jupiter and Mars.

In other words, hold my hand  
In other words, baby, kiss me.

Fill my heart with song  
and let me sing for ever more  
you are all I long for  
all I worship and adore.

In other words, please be true  
In other words, I love you.

Fill my heart with song  
let me sing for ever more  
you are all I long for  
all I worship and adore.

In other words, please be true  
In other words, in other words I love you.

2. Describir el ritmo de la estrofa en relación con el concepto de estabilidad/inestabilidad métrica. Explicar la dificultad que implica esa relación al escribir el ritmo.

.....

.....

.....

.....

3. Transcribir las alturas de la estrofa tomando como tónica sol.

=====

=====

=====

=====

4. Explicar las alteraciones accidentales que comprende la melodía.

.....

.....

.....

---

## Práctica 36

---

### TRIBULACIONES, LAMENTOS Y OCASO DE UN TONTO REY IMAGINARIO, O NO – CHARLY GARCÍA Y NITO MESTRE

#### Actividades

1. Escuchar la canción en <https://www.youtube.com/watch?v=GnUIBYV0Odg> indicar la relación entre las estrofas y señalar aquellas que están en modo menor y las que están en modo mayor.

Yo era el rey  
de este lugar  
vivía en la cima  
de la colina.

Desde el palacio  
se veía el mar  
y en el jardín  
la Corte reía.

Teníamos sol,  
vino a granel  
y así pasábamos los días.

Tomando el té,  
riéndonos al fin  
¿Por qué murió la gente mía?

Yo era el rey  
de este lugar  
aunque muy bien  
no lo conocía.

Y me habían dicho  
que atrás del mar  
el pueblo entero  
pedía comida.

No los oí,  
qué vil razón  
les molestaba su barriga.

Yo era su rey,  
así lo dijo Dios  
yo era el amor, la luz divina.

Yo era el rey  
de este lugar  
hasta que un día  
llegaron ellos

Gente brutal,  
sin corazón  
que destruyó  
el mundo nuestro

¡Revolución,  
revolución!  
Cantaban las furiosas bestias

La corte al fin  
fue muerta sin piedad  
y mi mansión hoy es cenizas

¡Libertad!!  
¡Libertad!

Yo era el rey  
de este lugar  
tenía cien capas  
de seda fina

Y estoy desnudo  
si quieren verme  
bailando a través de las colinas.

2. Transcribir la primera estrofa tomando como tónica MI.

---

---

---

---

---

---

---

---

3. Señalar en el texto de la primera estrofa las sílabas que coinciden con el 7mo grado de la escala y explicar su uso.

.....  
.....  
.....  
.....  
.....

4. Transcribir la estrofa que se encuentra en modo mayor.

.....  
.....  
.....  
.....  
.....

5. ¿Qué relación hay entre el centro tonal de las estrofas en modo menor y el centro tonal de las estrofas en modo mayor? Explicar el proceso de cambio, tanto del modo menor al mayor como del modo mayor al menor y producir una interpretación que vincule los cambios con el contenido de la canción.

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

## **UNIDAD XIV: Valores rítmicos irregulares.**

La Unidad XIV comprende las prácticas 37 y 38 las cuales se orientan a las problemáticas que subyacen a los valores regulares, tanto desde la percepción como desde la escritura. Desde la percepción la propuesta es identificar los valores irregulares por su sonoridad general, una sonoridad que busca contrastar con la estructura métrica establecida en la pieza. A partir de ello se pueden producir interpretaciones que permitan relacionar el contenido de la pieza con los lugares donde ocurren estas relaciones.

Los valores irregulares pueden producirse entre los diferentes niveles de la estructura métrica, en las prácticas que aquí se proponen afectarán las relaciones entre los niveles 0 y -1, pero también -1 y -2. A partir de ello se reflexionará sobre las figuras que corresponden en la notación musical para cada caso.

Por supuesto que los ejemplos que aquí se presentan no agotan la variedad de valores irregulares que pueden aparecer en la música. Aquí el interés estará puesto en el establecimiento de relaciones ternarias (tresillo) sobre la base de relaciones binarias, y viceversa.

Finalmente, se propone solicitar a los estudiantes que revisen su repertorio con relación a la identificación de tales relaciones, tanto desde la audición como desde las partituras. Asimismo, es necesario reflexionar sobre aquellas piezas y partituras que están escritas en un pie, generalmente binario, e indican sobre la pieza que todas las relaciones deben ser pensadas como tresillos.

Al igual que ocurre con el compás, en la determinación del pie y el modo de escribir los grupos rítmicos, también existen algunos acuerdos estilísticos de escritura.

---

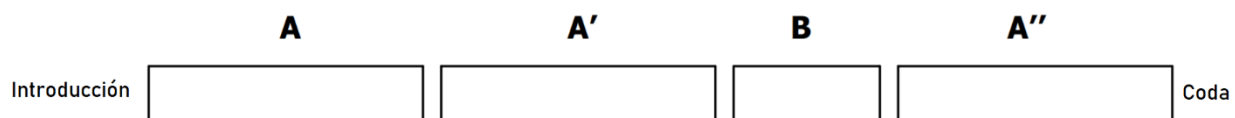
## Práctica 37

---

### TANGO - ISAAC ALBÉNIZ

#### Actividades

1. Escuchar la pieza interpretada por Isaac Perlamn y Samuel Sanders siguiendo el gráfico que representa la forma musical <https://www.youtube.com/watch?v=L4ePL7NKKNk>



2. Identificar la relación entre los niveles 0 y -1 ..... entre los niveles 0 y 1 .....
3. Establecer el metro ..... y la cifra indicadora de compás.....
4. Cantar la melodía de A y hacer un gráfico que represente los agrupamientos internos y las relaciones entre esas partes.
5. Indicar en el gráfico realizado las unidades donde identifica valores irregulares.
6. Transcribir el ritmo de A.

---

---

---

---

---

## Práctica 38

### MALAGUEÑA - ISAAC ALBÉNIZ

#### Actividades

1. A continuación, se presenta la partitura de un fragmento inicial de la pieza, la misma está incompleta en la parte que corresponde a la mano derecha del piano. Escuchar la pieza siguiendo la partitura. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0210LbeMvri>

Allegretto

3. *stacc.* *ten. col Ped.*

*ben ten.*

*ff*

2. Analizar en la partitura la relación entre los niveles métricos 0 y -1: ..... -1 y -2: .....

3. Explicar el uso del tresillo de semicorcheas.

.....

.....

.....

4. Completar los compases de la mano derecha del piano.



## **UNIDAD XV: Intervalos.**

La Unidad XV comprende dos prácticas las cuales presentan ejemplos en los cuales el concepto de intervalo aparece problematizado. Tal como se presentará en las clases teóricas, más allá de la medición objetiva que implica un intervalo, cuando escuchamos una melodía podemos vivenciar la idea de salto como una distancia que contrasta con la del movimiento por grado conjunto en la escala. Así, aunque desde una primera aproximación probablemente no logremos analizar los intervalos, podemos localizar y describir algunos aspectos generales de los saltos, a saber, su amplitud general (pequeño o grande), su direccionalidad (ascendente o descendente); e incluso la relación entre diferentes saltos en cuanto a la nota de inicio (por ejemplo cada uno comienza una nota más grave y el salto se va ampliando) o a la nota de llegada (por ejemplo cada uno llega una nota más arriba y entonces se va ampliando) o bien relaciones como encadenamientos, secuencias, entre otras.

Así, siguiendo este planteo, se proponen aquí dos piezas en las cuales la primera consigna está orientada a la identificación de saltos y su descripción general, para luego hacer la medición del intervalo del cual se trata. En la Práctica 39, luego de solicitar que se señalen los saltos más salientes, se propone justificar esa saliencia, para lo cual se proporcionan una serie de conceptos (de los ya presentados en las clases) para elaborar la respuesta. En la Práctica 40 la propuesta además está direccionada hacia la producción de una interpretación que permita vincular los saltos indicados con el contenido narrativo de la canción.

De este modo, el concepto de tradicional de intervalo se amplía, posibilitando no sólo hacer mediciones objetivas, sino también instalarse como un concepto más de referencia para producir interpretaciones.

---

## Práctica 39

---

### CONCIERTO PARA PIANO NRO 1, OP.23 – PYOTR TCHAIKOVSKY

#### Actividades

1. Escuchar el concierto interpretado por Lang Lang en piano y la Orquesta de París dirigida por Paavo Järvi, disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=Ybg2BEy\\_pu0](https://www.youtube.com/watch?v=Ybg2BEy_pu0) y atender a la organización métrica. Indicar el pie: ....., establecer el metro: ..... y el compás: .....
2. Transcribir el ritmo del tema principal, el cual primero está a cargo de los violines y luego del piano.

---

---

---

---

---

3. Indicar en el ritmo las notas entre las que se producen saltos que considera significativos. Es decir, si bien la melodía tiene numerosos saltos ascendentes y descendentes, no todos tienen la misma impronta. En tal sentido, debe indicar aquellos que considera más destacados.

4. Explicar por qué considera que esos saltos son los más salientes o destacados, para ello puede recurrir a conceptos como: amplitud y direccionalidad del salto, posición métrica, posición con respecto a la estructura de agrupamiento, grados de la escala involucrados, medición del intervalo.

.....

.....

.....

.....

.....

---

## Práctica 40

---

SUSTO EN EL LITORAL - ARIEL ZIMBALDO Y M. CRISTINA CASTRO

### Actividades

1. Cantar la canción siguiendo el texto y atendiendo especialmente a los lugares donde se producen saltos en el diseño melódico. Disponible en:

<https://1drv.ms/u/s!AqA2S6KOE4ea13FJwVfwPJXvy8AM>

Voy remando mi canoa  
aguas arriba del río,  
silbando en la tardecita  
de la costa litoral.

Y de pronto escucho un ruido,  
se asustó el cotorrerío,  
dejé los remos pensando  
que andará pasando acá.

Por entre los camalotes  
de la orilla del río  
un carpincho distraído  
hacia el agua se cae  
y la iguana que lo ve  
se lo cuenta al yacaré  
quien un grito le pegó ó ó  
y el carpincho que lo oyó  
de tal susto que se dio.  
a las aguas se cayó.

2. Señalar en el texto las sílabas entre las que se producen los saltos que considera más salientes o destacados, y describirlos con relación a: la ubicación estructural, la direccionalidad, y la relación entre ellos.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

3. Analizar de qué intervalos se trata.....

4. Proponer una interpretación que permita vincular esos saltos con los lugares donde ocurren considerando para ello el texto mismo de la canción.

.....

.....

.....

.....

.....

5. Buscar una pieza musical en la cual pueda señalar los saltos que considera más salientes y producir una explicación respecto a esa saliencia, a partir de los conceptos teóricos vistos, y luego una interpretación que permita relacionar los saltos con los lugares donde ocurren de acuerdo cno texto o a la narrativa de la pieza.

.....

.....

.....

.....

.....

## **UNIDAD XVI: Repaso final.**

Finalmente, la Unidad XVI propone una serie de prácticas que van de la 41 a la 46. La propuesta es brindar ejemplos musicales a partir de los cuales se pongan en uso todos los conceptos teóricos desarrollados tanto en las prácticas como en las clases teóricas, para poder elaborar descripciones, representaciones, explicaciones e interpretaciones de aquellos aspectos que resultan más interesantes.

De este modo, el objetivo de la asignatura inicialmente propuesto “desarrollar estrategias de comunicación que puedan dar cuenta de la práctica de sentido musical, poniendo de manifiesto el conocimiento de los conceptos teóricos vinculados al espacio y al tiempo en la experiencia musical”, estará cumplido.

---

# Práctica 41

---

## GUADALKIVIR - GILBERTO ROJAS

### Actividades

1. Escuchar la canción interpretada por Tamara Castro, disponible en:

[https://www.youtube.com/watch?v=ohs\\_EghxZbk](https://www.youtube.com/watch?v=ohs_EghxZbk) seguir la letra e indicar las estrofas y estribillos.

Estás pensando que ya me voy,  
pero a tu lado me quedaré.  
Y si tú te vas lejos de mí  
ya no sabría qué hacer.

De tus ojitos han de brotar  
aguaceritos tanto llorar  
muy engañoso tu corazón  
no dice ni sí ni no.

En Tarija cantaré  
y en las Pascuas volveré  
y si tú te vas de mí  
la cacharpaya se irá con vos.

De tus ojitos han de brotar  
aguaceritos tanto llorar  
muy engañoso tu corazón  
no dice ni sí ni no.

De tus ojitos han de brotar  
aguaceritos tanto llorar  
muy engañoso tu corazón  
no dice ni sí ni no.

Estás pensando que ya me voy,  
pero a tu lado me quedaré.  
Y si tú te vas lejos de mí  
la cacharpaya se irá con vos.

2. Analizar las relaciones métricas, identificar el pie y determinar el metro.....

3. ¿Cuál sería el compás? .....

4. Analizar qué elementos o relaciones musicales se articulan junto con el nivel 1, y cuáles con el nivel 2 en el estribillo.

NIVEL 1:

.....

NIVEL 2:

.....

5. Explicar las diferencias que hay entre el patrón rítmico de la estrofa y el patrón rítmico del estribillo en la canción en cuanto a: cantidad de eventos, niveles rítmicos de referencia, acentuaciones, estabilidad métrica.

.....  
.....  
.....  
.....

6. Cantar la tónica e identificar el modo. Si la tónica es la, ¿cuál es la tonalidad? .....

7. Explicar qué ocurre en la última estrofa en relación con la tonalidad.

.....  
.....  
.....

8. Describir las particularidades que tienen las estrofas y los estribillos en términos de la organización melódica (relaciones, contorno, grados de la escala en que finalizan los versos, niveles tonales) y las funciones armónicas (funciones y patrones)

	ESTROFA	ESTRIBILLO
Aspectos generales de la organización melódica		
Funciones armónicas		

9. Transcribir la melodía de la estrofa y del estribillo, agregar las funciones armónicas.

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

---

## Práctica 42

---

UNA FURTIVA LACRIMA - GAETANO DONIZETTI

### Actividades

1. Escuchar la pieza en <https://www.youtube.com/watch?v=eFTAKOOIGI8> interpretada por Lawrence Brownlee.

2. Hacer un gráfico que represente al menos dos niveles jerárquicos de la estructura de agrupamiento y asignar letras para indicar las relaciones entre las partes graficadas.

3. Describir las diferencias que se advierten entre las partes del nivel jerárquico más alto, especialmente atendiendo al centro tonal y el modo.

4. Escuchar la pieza y seguir la partitura en:

<https://www.youtube.com/watch?v=h2PXYtmUjQA> atendiendo a la organización métrica y completar:

- PIE: .....
- Nivel métrico en que se desarrolla el acompañamiento: .....
- Nivel métrico con el cual coincide mayormente la melodía principal: .....

5. Registrar los grupos de figuras rítmicas que aparecen en toda la pieza.

---

6. Observar en la partitura las diferencias que presenta la organización del ritmo de la melodía principal, primero a cargo del fagot y luego a cargo del cantante. Explicar las diferencias.



.....  
.....  
.....  
.....

7. Cantar la melodía que hace el fagot y que luego repite el cantante, deteniéndose en cada final de frase. Analizar de qué grado de la escala se trata en cada caso y registrarlo en el gráfico realizado antes.

8. ¿Qué relación hay entre la primera y la segunda frase? Explicar.

.....  
.....  
.....  
.....

9. En la transcripción hay dos notas con alteraciones accidentales, ¿de qué grados de la escala se trata? Explicar su uso en cada caso.

.....  
.....  
.....  
.....

10. Transcribir la melodía que hace el fagot en clave de DO, que es la clave en la cual está escrita esta parte en la partitura original. A continuación, se presentan los primeros compases. Completar.

*Larghetto*

Fg. *p*

.....  
.....  
.....

.....  
.....  
.....

11. Marcar en el texto los lugares donde se producen los saltos que resultan más salientes y describirlos. Producir una interpretación que permita relacionar los saltos con los lugares donde ocurren. Indicar de qué intervalo se trata en cada caso.

**Texto original en italiano**

Una furtiva lagrima  
negli occhi suoi spuntò,  
quelle festose giovani  
invidiar sembrò.  
Che più cercando io vo?  
Che più cercando io vo?

M'ama, sì, m'ama, lo vedo, lo vedo!

Un solo istante i palpiti  
del suo bel cor sentir!  
I miei sospir confondere  
per poco ai suoi sospir!  
I palpiti, i palpiti sentir,  
confondere i miei coi suoi sospir!

Cielo, si può morir...!  
Di più non chiedo, non chiedo.  
Ah! Cielo, si può, si può morir...!  
Di più non chiedo, non chiedo.  
Si può morir...  
Si può morir d'amor!

**Traducción al español**

Una furtiva lágrima  
en sus ojos despuntó,  
a aquellas alegres jóvenes  
envidiar pareció.  
¿Qué más buscando voy?  
¿Qué más buscando voy?

Me ama, sí, me ama, lo veo, lo veo.

¡Un solo instante los latidos  
de su hermoso corazón sentir!  
Mis suspiros confundir  
por poco con sus suspiros.  
Los latidos, los latidos sentir,  
¡confundir los míos con sus suspiros!

¡Cielos, se puede morir...!  
No pido más, no pido.  
¡Ah! ¡Cielos, se puede, se puede morir...!  
No pido más, no pido.  
Se puede morir...  
¡Se puede morir de amor!

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

---

## Práctica 43

---

### CANCIÓN DE CUNA - POPULAR RUSA

#### Actividades

1. Escuche la canción en <https://www.youtube.com/watch?v=xkEPe7hWVHc> atendiendo a la estructura métrica e indique:

- el nivel que coincide con las notas que articula la melodía en el comienzo .....
- el nivel que coincide con el cambio de función armónica .....
- la relación entre el nivel 0 y el nivel -1 .....
- la relación entre el nivel 0 y el nivel 1 .....
- el metro ..... y el compás .....
- el tipo de comienzo .....

2. Realice un gráfico que represente la forma del fragmento y establezca la relación entre las partes asignando letras.

3. Atendiendo a las relaciones de la altura, describa el contorno melódico de las unidades graficadas.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

4. Atendiendo a las condiciones de estabilidad, indique en cada unidad graficada si la misma finaliza en tensión o en reposo. Agregue el grado de la escala en que finaliza.

5. Transcriba la melodía tomando como tónica la y consigne debajo las funciones armónicas.

---

---

---

---

---

---

---

---

6. Explique el uso de las alteraciones accidentales que aparecen en la melodía.

.....

.....

.....

.....

.....

7. Considerando el final de cada una de las unidades representadas en el punto 2 justifique, utilizando la teoría de las fuerzas musicales, el arribo a la última nota en el contexto del diseño melódico de cada frase. Señale los ejemplos en la transcripción y explíquelos.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

---

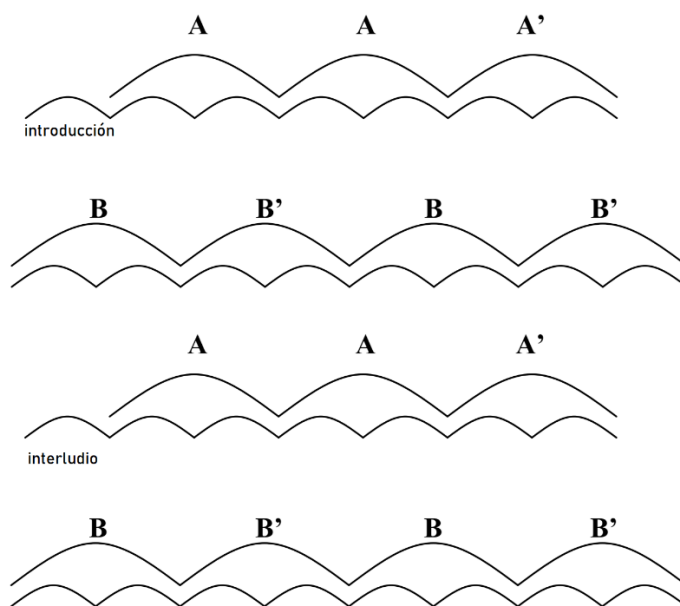
## Práctica 44

---

### HABANERA DE LA SUITE CARMEN NRO 2 - GEORGES BIZET

#### Actividades

1. Escuchar el Aria Habanera interpretada por Elina Garanca, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EYuTUKjI1Nc> y percutir el ostinato que hace el bajo.
2. Indicar el nivel métrico que coincide con la repetición del ostinato: .....; identificar la relación entre los niveles 0 y -1 ..... 0 y 1 .....; establecer el metro: ..... e indicar cómo es el tipo de comienzo: .....
3. El siguiente gráfico representa la forma de la pieza. Cada uno de los arcos menores representa una unidad que dura 8 tiempos. Escuchar la pieza e indicar la parte donde el texto corresponde a “L'amour, l'amour, l'amour, l'amour”.



4. Indicar en cuáles de esas unidades identifica valores rítmicos irregulares.
  5. Transcribir el ritmo de A.
- 
-

---

---

6. Analizar los saltos que se producen en “L'amour, l'amour, l'amour, l'amour”. Describir las características que tienen los saltos y luego analizar los intervalos.

.....  
.....  
.....  
.....

7. Cantar la unidad B. En la misma se produce un cambio de tonalidad, identificar y explicar el cambio.

.....  
.....

8. Transcribir la melodía de B tomado como tónica re.

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

9. Transcribir la melodía de B'

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....

---

## Práctica 45

---

### I WAS MADE FOR LOVING YOU - PAUL STANLEY

#### Actividades

1. Escuchar la canción interpretada por Gemma y Aaron Lyon, disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=K66Fu06bSDc> y seguir la letra.

Tonight,  
boy I give it all to you,  
in the darkness  
so much I want to do.

Its tonight,  
I'm gonna lay it at your feet,  
'cause, boy I was made for you,  
boy, you were made for me

I was made for loving you, baby,  
you were made for loving me,  
and I can't get enough of you, baby,  
can you get enough of me?

Tonight,  
I want to see it in your eyes,  
feel the magic,  
something that drives me wild.

And tonight,  
we're gonna make it all come true,  
'cause, boy, you were made for me,  
boy, I was made for you.

I was made for loving you, baby,  
you were made for loving me,  
and I can't get enough of you, baby,  
can you get enough of me?

2. Identificar el pie: ..... y establecer el metro: .....

3. Justificar la elección del metro describiendo los elementos o relaciones de la música que consideró.

.....  
.....

4. Atender a la ESTROFA 1:

**Verso 1:** Para este verso se presentan 3 posibles transcripciones.

- Agregar el compás de acuerdo con las relaciones métricas antes analizadas.
- Señalar cuál de las transcripciones considera que es la más apropiada.
- Explicar cuál o cuáles serían los motivos por los que descartaría las otras transcripciones.

Transcripción 1

To - night

Transcripción 2

To - night

Transcripción 3

To - night

.....

.....

.....

.....

.....

**Verso 2:**

- ¿Qué tipo de comienzo presenta? .....
- Transcribir la melodía.

=====

=====

=====

**Verso 3:**

- ¿Qué tipo de comienzo presenta? .....
- Transcribir la melodía.

=====

=====

=====

**Verso 4:**

- Describir qué particularidades presenta el diseño de este verso en relación con el ritmo y las alturas que podría derivar en una mayor dificultad para su transcripción .....
- Elaborar un diseño melódico sencillo que pueda reemplazar a ese verso, el mismo deberá respetar la nota inicial y final, la cantidad de notas (una por sílaba) como así también la duración que presenta el mismo.

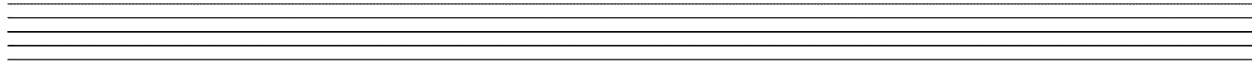
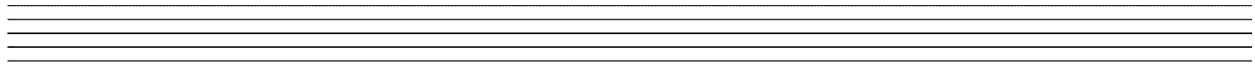
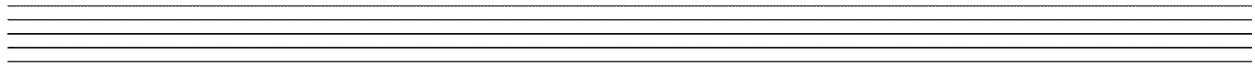
=====

=====

=====

5. Transcribir la ESTROFA 1 completa (para el último verso transcriba la melodía que elaboró). Considere especialmente la posición métrica en que cada uno se inicia (completando con los silencios que considere).





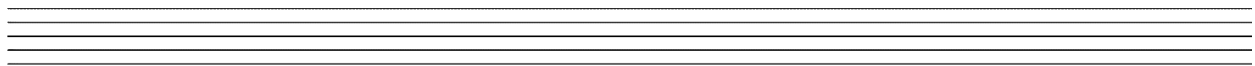
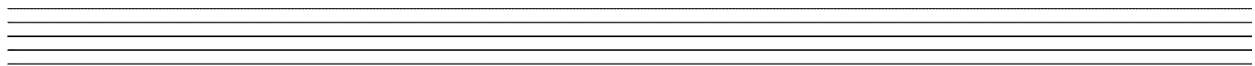
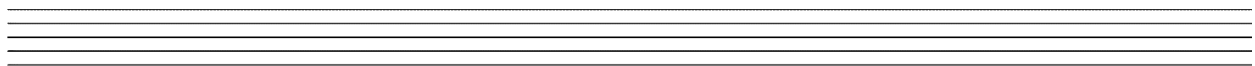
6. Describir las diferencias que presenta la ESTROFA 2 respecto a la ESTROFA 1 (con relación a cada uno de los versos)

.....  
.....  
.....  
.....

7. Describir la melodía del estribillo considerando al menos 4 de los siguientes conceptos: niveles tonales, grados de la escala, fuerzas musicales, relaciones melódicas, contorno melódico, estabilidad relativa.

.....  
.....  
.....  
.....

8. Transcribir la melodía del ESTRIBILLO.



---

## Práctica 46

---

### CÍRCULOS VICIOSOS - CHICHO SÁNCHEZ FERLOSIO

#### Actividades:

1. Escuchar la canción en <https://www.youtube.com/watch?v=6ELtxYthlEA> siguiendo el texto.

Quisiera hacer lo que ayer,  
Pero introduciendo un cambio.  
- No metas cambio Silario  
Que está el jefe por ahí  
- ¿Por qué está de jefe?  
- Porque va a caballo  
- ¿Por qué va a caballo?  
- Porque no se baja  
- ¿Por qué no se baja?  
- Porque vale mucho  
- ¿Y cómo lo sabe?  
- Porque está muy claro  
- ¿Por qué está tan claro?  
- Porque está de jefe  
Eso mismo fue  
Lo que yo le pregunté  
- ¿Por qué está de jefe? (bis)  
-Yo quiero bailar un son  
Y no me deja Lucía  
- Yo que tú no bailarías  
Porque está triste Ramón.  
- ¿Por qué está tan triste?  
- Porque está malito Pili  
- ¿Por qué está malito?  
- Porque está muy flaco  
- ¿Por qué está tan flaco?  
- Porque tiene anemia

- ¿Por qué tiene anemia?  
- Porque come poco  
- ¿Por qué come poco?  
- Porque está muy triste  
- Eso mismo fue  
Lo que yo le pregunté:  
¿Por qué está tan triste? (bis)  
- Quiero formar sociedad  
Con el vecino de abajo  
- Ese no tiene trabajo  
No te fíes Sebastián.  
- ¿Por qué no trabaja?  
- Porque no lo cogen  
- ¿Por qué no lo cogen?  
- Porque está fichado  
- ¿Por qué lo ficharon?  
- Porque estuvo preso  
- ¿Por qué lo metieron?  
- Porque roba mucho  
- ¿Por qué roba tanto?  
- Porque no trabaja  
- Eso mismo fue  
Lo que yo le pregunté:  
¿Por qué no trabaja? (bis)  
- Quiero conocer aquel  
hablarle y decirle hola  
- No le has visto la pistola

Deja esa vaina Javier  
- ¿Por qué la pistola?  
- Porque tiene miedo  
- ¿Por qué tiene miedo?  
- Porque no se fía  
- ¿Por qué no se fía?  
- Porque no se entera  
- ¿Por qué no se entera?  
- Porque no le hablan  
- ¿Por qué no le hablan?  
- Por llevar pistola  
- Eso mismo fue  
Lo que yo le pregunté:  
¿Por qué la pistola? (bis)  
Eso mismo fue,  
lo que yo le pregunté:  
¿Por qué la pistola?  
Eso mismo fue,  
lo que yo le pregunté:  
¿Por qué está tan triste?  
Eso mismo fue,  
lo que yo le pregunté:  
¿Por qué no trabaja?  
Eso mismo fue,  
lo que yo le pregunté:  
¿Por qué esta de jefe?

2. Describir y explicar los atributos y relaciones de la música que podrían estar reforzando la idea de un “círculo vicioso”.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

=====

=====

=====

=====

Esta obra se terminó de imprimir  
en la ciudad de Buenos Aires, Argentina,  
en el mes de marzo de 2019.