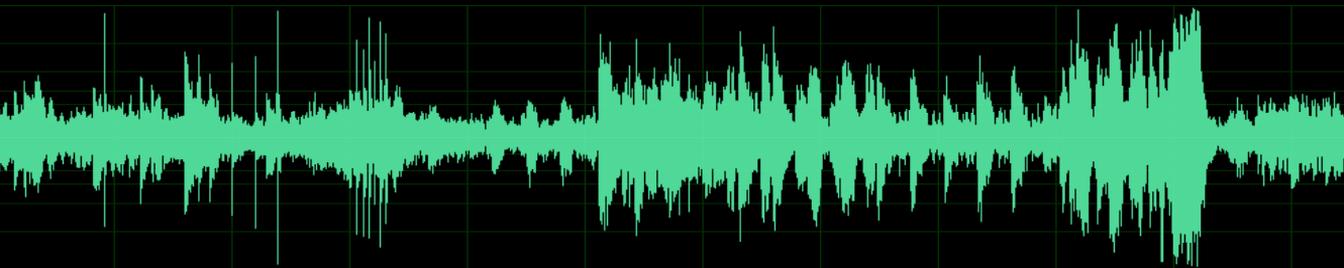


A close-up, warm-toned photograph of a musical score with several staves and notes, serving as the top background for the cover.

LEER DE OÍDO

Repertorios para el Desarrollo de la Lectura Musical Expresiva

Primera Parte



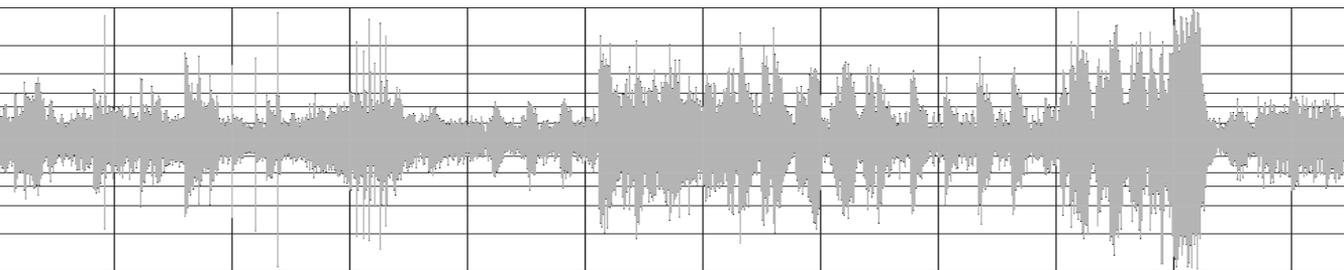
Favio Shifres y María Inés Burcet

A close-up, warm-toned photograph of a musical score, similar to the top image, serving as the bottom background for the cover.

LEER DE OÍDO

Repertorios para el Desarrollo de la
Lectura Musical Expresiva

Primera Parte



Favio Shifres y María Inés Burcet

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

Favio Shifres

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

ISBN 978-987-3902-00-0

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

Editorial SACCoM

www.saccom.org.ar

Editado bajo licencia Creative Common 4.0



Introducción

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

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

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

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

Más allá de las actividades propuestas en este texto, las piezas que conforman estos repertorios representan, en sí mismas, oportunidades para el hacer musical, y es esto lo que en definitiva promueve el desarrollo que se persigue. Se presenta, en definitiva, cada una de estas obras

como un motivo de encuentro en y con la música, en el que el desarrollo de las habilidades musicales sea una consecuencia natural de la celebración de la reunión con los sonidos y las personas que los producen.

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

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



Favio Shifres y María Inés Burcet
Abril de 2015

Índice

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

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

Repertorio I

Lecturas Rítmicas

Lectura del ritmo musical

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

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

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

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

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

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

Tumbalalaika

Canción del folklore ruso judío

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

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

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

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

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

*Narisher bokher, vos darfstu fregn?
A shteyn ken vaksn, vaksn on regn.
Libe ken brenen un nit oyfhern.
A hart's ken benken, veynen on trern.*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

The image displays a musical score for the song 'Tumbalalika' in 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a percussive accompaniment line. The lyrics are written below the notes, and the percussion line uses vertical stems to indicate the rhythm.

System 1 (Measures 1-4):
 Lyrics: Tum - ba - la, Tum - ba - la Tum - ba - la - lai - ka
 Percussion: A steady quarter-note rhythm.

System 2 (Measures 5-8):
 Lyrics: Tum - ba - la Tum - ba - la Tum - ba - la - lai - ka
 Percussion: A steady quarter-note rhythm.

System 3 (Measures 9-12):
 Lyrics: Tum - ba - la - lai - ka shpil ba - la - lai - ka
 Percussion: A steady quarter-note rhythm with some rests.

System 4 (Measures 13-16):
 Lyrics: Tum - ba - la - lai - ka frey - lekh zol zayn
 Percussion: A steady quarter-note rhythm.

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

Musical score for the melody of *Tumbalalaika*. The score is written in 3/4 time and consists of four systems of music. The lyrics are in Hebrew and are transcribed below the notes. The score includes a treble clef, a 3/4 time signature, and a piano dynamic marking. The lyrics are:

System 1: Tum - ba - la, Tum - ba - la Tum - ba - la - lai - ka
 System 2: 5 Tum - ba - la Tum - ba - la Tum - ba - la - lai - ka
 System 3: 9 Tum - ba - la - lai - ka shpil ba - la - lai - ka
 System 4: 13 Tum - ba - la - lai - ka frey - lekh zol zayn

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

With a little help from my friends

John Lennon y Paul McCartney (1967)

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

A

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

B

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

A

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

B

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

C

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

A

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

B

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

C

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

B

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

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

The image displays four musical staves, each representing a different rhythmic pattern. Staff A is in 12/8 time and features a sequence of eighth notes with a dotted quarter note, followed by a quarter note with a dotted eighth note, and a quarter note with a dotted eighth note. Staff B is in 3/4 time and consists of a sequence of quarter notes, with some notes beamed together in pairs. Staff B' is in 3/4 time and features a sequence of quarter notes, with some notes beamed together in pairs. Staff C is in 3/4 time and consists of a sequence of quarter notes, with some notes beamed together in pairs.

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

Sambou sambou

João Donato y João Mello (1965)

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

The image shows a musical score for a bongó in 4/4 time. The score is written on a single staff with a treble clef. The key signature is one flat (Bb). The time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 5, 9, 13, 17, and 21 indicated at the beginning of their respective lines. The first four measures (1-4) are the introduction. From measure 5 onwards, the main melodic line is repeated. The score ends with a final measure (measure 25) marked with a decrescendo (*dim.*) and a double bar line.

Figura 1.5. Ritmos para acompañar *Sambou Sambou*.

Hey Jude

John Lennon y Paul McCartney (1968)

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

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

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

Hey Jude, don't carry the world upon your shoulders.

*For well you know that it's a fool
who plays it cool
by making his world a little colder*

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

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

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

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

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

Estrofa 1

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

Estrofa 2

Estrofa 3

Estrofa 1

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

Beleza pura

Caetano Veloso (1979)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

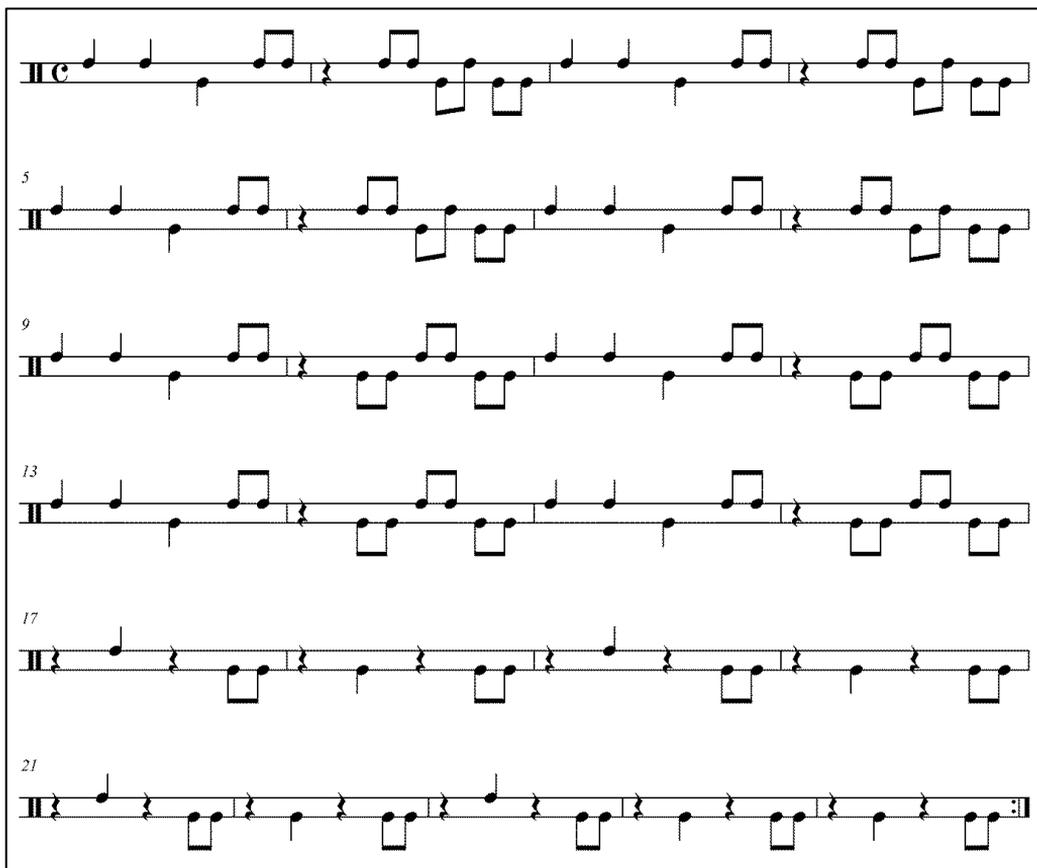


Figura 1.7. Acompañamiento para tocar con *Beleza Pura* de C. Veloso

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

En la repetición algunas partes son más extensas, atienda a la duración de cada una y proponga una solución en aquellas que lo requieran para poder ensamblar con el ritmo.

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

We will rock you

Brian May (1977)

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

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

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

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

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

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

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

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

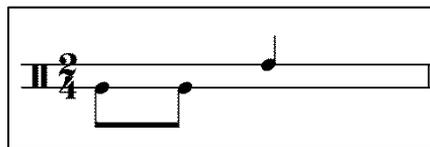


Figura 1.8. *Ostinato* de la introducción de *We will rock you* de B. May

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

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

Estrofa 1

Estribillo

Estrofa 2

Estribillo

Estrofa 3

Estribillo

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

Crying

Steven Tyler, Joe Perry y Taylor Rhodes (1993)

Escuche el fragmento de la canción,

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

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

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

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

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

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

Must Be One And The Same

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

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

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

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

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

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

Para el estribillo elabore un ritmo y escríbalo en el espacio correspondiente en la figura 1.11.



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

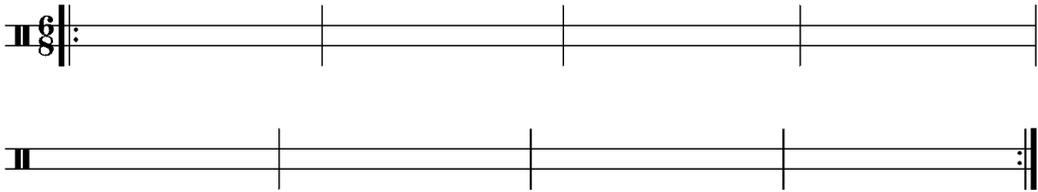


Figura 1.11. Plantilla para anotar un acompañamiento rítmico para la estrofa C de *Crying* de Tyler, Perry y Rhodes.

Sous le ciel de Paris

Hubert Giraud (1951)

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

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

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

Repertorio II

Lectoaudición de Melodías

La lectoaudición

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

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

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

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

En todos los casos se sugieren grabaciones para realizar la tarea de lectoaudición. Éstas proporcionan el contexto tonal y métrico para la ejecución cantada. Pero, además, proveen un marco expresivo sobre el cual es necesario ajustar los detalles de la propia voz que está leyendo-escuchando, de acuerdo con las características de cada pieza (tempo, dinámica, articulaciones). Se

recomienda hacer uso de la partitura como lo hacen los ejecutantes quienes además de descodificar el contenido musical, la aprovechan para realizar sus propias indicaciones de todo aquello considerado necesario para recordar el sentido expresivo buscado durante la ejecución (por ejemplo, establecer e indicar donde prevé respirar). En caso que el ámbito en que se desarrolla la melodía sea muy amplio, o bien cuando no se adecue a su propio registro, se sugiere definir y luego indicar en la partitura los lugares donde requerirá cambiar la octava al cantar. Para ello siempre es necesario tener en cuenta el sentido de la melodía, por ejemplo, en caso que deba cambiar la octava, es aconsejable hacerlo siempre en el inicio de la frase, antes que en el medio de la misma.

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

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

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

The image displays a musical score for the first system of the Swan Lake Suite, Op. 45, by Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The score is arranged in two systems of staves. The top system consists of eight staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and six piano accompaniment staves (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, and Piano). The bottom system consists of four staves: two vocal staves (Tenor and Bass) and two piano accompaniment staves (Piano and Double Bass). The music is in 3/4 time and D major. The vocal lines feature melodic phrases with dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The piano accompaniment includes arpeggiated chords and rhythmic patterns. The score is numbered 25803 at the bottom center.

Figura 2.3 (continuación). Facsimil de la Edición P. Jurgenson, n.d. [1900], Moscú, del Nº 1 de la Suite de *El Lago de los Cisnes* de P.I. Tchaikovsky, fragmento (segunda parte).

Wiegenlied Op. 49 N° 4

Johannes Brahms (1868)

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

The image shows a violin transcription of the melody for 'Wiegenlied Op. 49 N° 4' by Johannes Brahms. The score is in 3/4 time and G major. It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a simple, lullaby-like style with a mix of eighth and quarter notes, often beamed together. The second staff begins with a measure number '5'. The third staff begins with a measure number '9'. The fourth staff begins with a measure number '13' and ends with a double bar line and repeat dots. The word 'rit.' is written below the final measure of the fourth staff.

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

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

Wiegenlied.

(An B. F. in Wies.)

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

Zart bewegt.

Singstimme.

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

Pianoforte.

p

Detailed description: This system shows the beginning of the piece. The vocal line (Singstimme) is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The piano accompaniment (Pianoforte) is in bass clef. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic and features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Ro-sen be-dacht, mit Näg-eln be-steckt schlup' un-ter die

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

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

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

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

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

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

Jazz suite Nº 2 – Vals 2

Dmitri Shostakovich (1938)

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

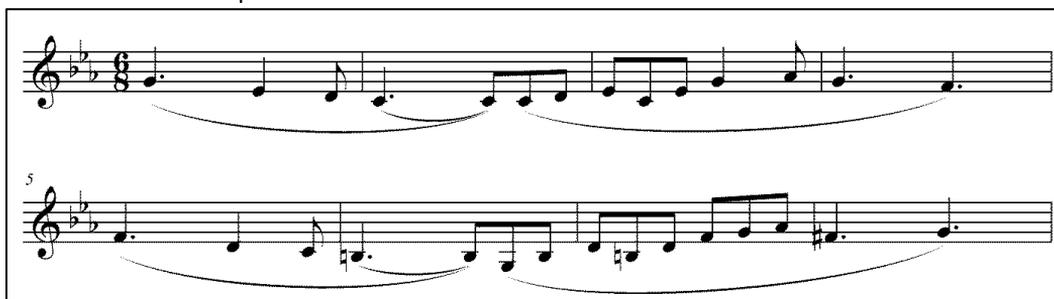


Figura 2.6. Transcripción de la melodía principal del *Vals 2 de la Jazz Suite 2* de D. Shostakovich.

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

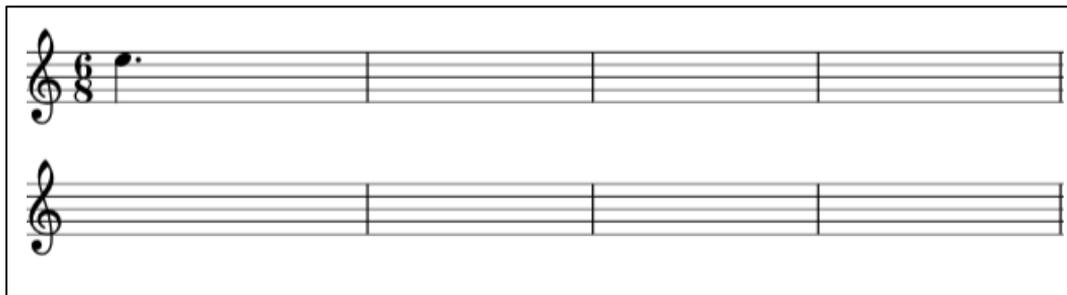


Figura 2.7. Plantilla para transcribir la melodía principal del *Vals 2 de la Jazz Suite 2* de D. Shostakovich de acuerdo con la convención de notación para el saxofón en mi b.

Canción triste Op. 40 N° 2

Pyotr Ilych Tchaikovsky (1878)

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

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

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

№ 2.

ГРУСТНАЯ ПЬЕСЕНКА.CHANSON TRISTE.

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

2902.102

Figura 2.9. Facsímil de la edición D. Rather (s/d) Hamburgo, de *Canción Triste* Op. 40 № 2 (primera parte) de P.I. Tchaikovsky.

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The first system shows the initial melodic and harmonic material. The second system includes the markings *poco riten.* and *a tempo*. The third system has a *p* dynamic marking. The fourth system has *p* and *mf* markings. The fifth system has *p* and *pp* markings. The sixth system has a *ppp* marking. The score ends with a double bar line.

2902. 402

Figura 2.9 (continuación). Facsímil de la edición D. Rather (s/d) Hamburgo, de *Canción Triste* Op. 40 N° 2 (segunda parte) de P.I. Tchaikovsky.

Pavana para una infanta difunta

Maurice Ravel (1899 / 1910)

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



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

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

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

PAVANE

POUR UNE INFANTE DÉFUNTE.

Maurice Ravel.

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

PIANO. *p*

cédez
mf

En mesure

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

E. Demets, Éditeur de Musique, 2 Rue de Louvois (III^e Arr.) Paris. E. 628 D.

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

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

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

Música Acuática, Suite Nº 3 - Menuet

Georg Frederic Haendel (1717)

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

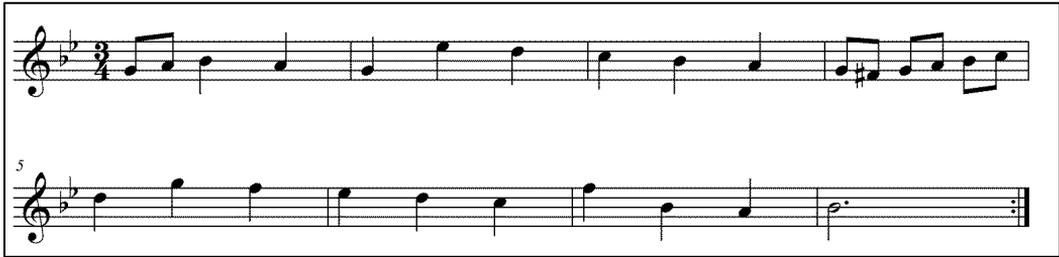


Figura 2.14. Melodía inicial del Menuet de la Música Acuática Suite Nº 3 de G.F. Haendel

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

19. Menuet

Violino I, II

Viola

Bassi
(*Violoncello,*
Violone,
Fagotto,
Cembalo)

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

Concierto para clarinete K 622 - Adagio

Wolfgang Amadeus Mozart (1791)

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

The image displays a musical score for the beginning of the Adagio from Mozart's Clarinet Concerto K. 622. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two parts: Clarinet soloist and Orchestra. The Clarinet soloist part begins at measure 1 and ends at measure 16. The Orchestra part begins at measure 9 and ends at measure 30. The score is divided into measures 1-8, 9-16, 17-24, and 25-30. The tempo is marked 'rit.' (ritardando) at the end of measures 8, 16, 24, and 30. The melody is a simple, elegant line of eighth and quarter notes.

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

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

The image shows a page of a musical score for the Adagio of Mozart's Clarinet Concerto K622. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flauti, Fagotti, Corni in D, Clarinetto principale in A, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is marked 'Adagio.' and the performance instruction 'SOLO' is present at the beginning. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The bottom of the page is marked 'W. A. M. 622.'

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

Repertorio III

Patrones melódicos

La lectura de patrones melódicos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Os saltimbancos - Minha canção

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

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

The image shows a musical score for the song "Minha Canção" in 4/4 time. It consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Portuguese and are written below the notes. The first staff starts with a 5-measure rest, then continues with the melody. The lyrics are: "Dor mea ci da de Res tau, co ra çao Mis te ri o so Faz u mai lu sao". The second staff starts with a 5-measure rest, then continues with the melody. The lyrics are: "So le traum ver so Lar gaa me lo di a Sin ge la men te Do lo ro sa men te". The third staff starts with a 9-measure rest, then continues with the melody. The lyrics are: "Do ce a mú si ca Si len ci o sa Lar gao meu pei to Sol ta se noes pa ço". The fourth staff starts with a 13-measure rest, then continues with the melody. The lyrics are: "Faz se cer te za Mi nha can çao Rés tia de luz on de Dor me meu ir mao".

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

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

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

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

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

Frisco Train Blues

Joe King Oliver
Texas Alexander

INTRODUCCIÓN



5 PRIMERA ESTROFA



I went to the station laid my suitcase down

9



I went to the station laid my suitcase down

13



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

17 SEGUNDA ESTROFA



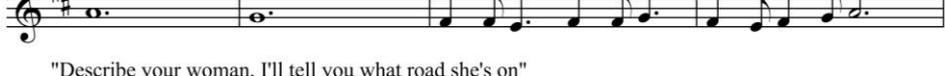
He looked at me and began to moan

21



He looked at me and began to moan

25



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

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

29 TERCERA ESTROFA

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

33

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

37

She blowed so loud 'til it blowed the station down

41 INTERLUDIO INSTRUMENTAL

45

49

53 FINAL CANTADO (SIN TEXTO)

57

61

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

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

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

Canon en re mayor

Johann Pachelbel (ca. 1680)

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

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

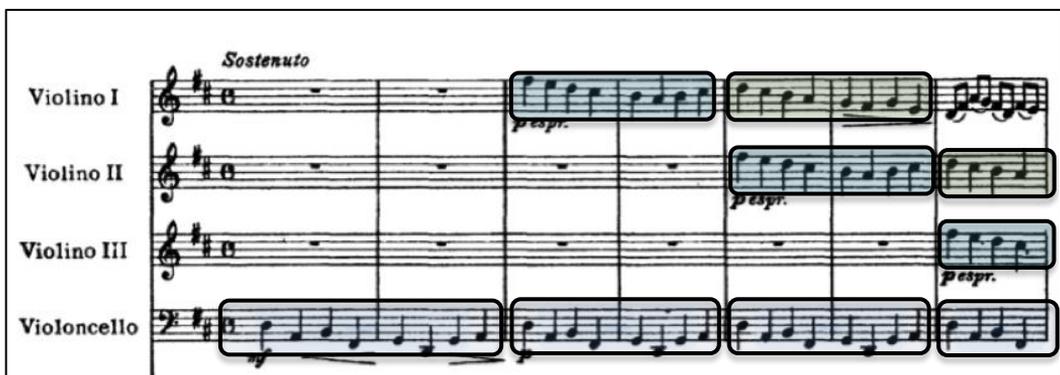


Figura 3.4. Fragmento de la partitura del Canon en Re Mayor de Johann Pachelbel, compases 1-7. Facsímil de la edición de Kistner & Siegel Leipzig (1929). Reimpreso por Kalmus, (1933).

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

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

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

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

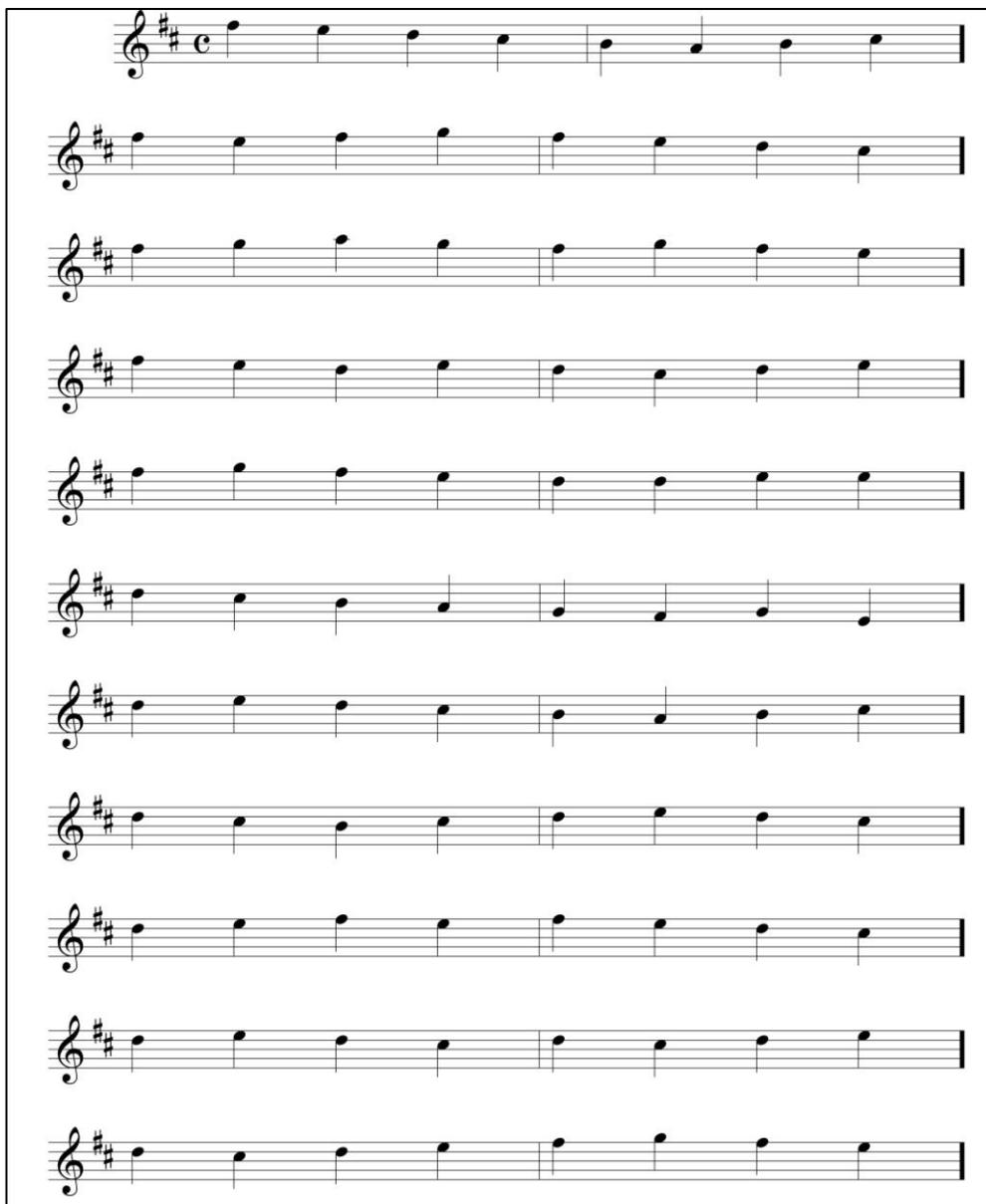


Figura 3.5. Patrones melódicos para cantar sobre la grabación del archivo Pachelbel base.

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

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

The image displays ten staves of musical notation, each containing two measures of music. The notation is in treble clef with a key signature of two sharps (D major). The patterns consist of eighth and quarter notes, some beamed together, and some with stems pointing up or down. The patterns are variations on the melodic lines of the Canon in D major by J. Pachelbel.

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

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

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

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

Johannes Brahms (1857)

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

The image shows a page of a musical score for the finale of Johannes Brahms's Variations on a Theme by Haydn, Op. 56a. The page is numbered (89) 27 in the top right corner. The title 'Finale' is prominently displayed at the top left, with 'Andante' written below it. The score is for a full orchestra, with parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Klar. (B)), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (K-Fag.), Horn in B-flat (Hr. (B)), Violin I (1. Viol.), Violin II (2. Viol.), Trumpet (Br.), Trombone (Vel.), Violoncello (K-B.), and Double Bass (Pk.). The score is divided into two systems. The first system begins at measure 361 and ends at measure 371. The second system begins at measure 372 and ends at measure 381. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andante'. Various performance instructions are present, including 'p leg.', 'cresc.', 'div.', and 'Andante'. A specific motif in the Double Bass part is highlighted with a blue box and labeled 'L'.

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

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

The image displays six staves of musical notation, each representing a different melodic pattern. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (F major or D minor). The staves are numbered 1, 6, 11, 16, 21, and 26, indicating their positions in a larger piece of music. The patterns consist of various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, designed for vocalization or singing over a bass line.

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

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

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

Chacona en mi menor Bux WV 160

Dietrich Buxtehude (ca. 1690)

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

Ciacona in E Minor
BuxWV 160

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

3 DeAl to Ce___ dro voy pa ra Mar ca né Lue goa cue___ to voy pa ra Ma ya ri

5 DeAl to Ce___ dro voy Lue goa cue___ to voy

7

9

11

13

15

17

19

21

23

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

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

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

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a melodic line of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. Below this staff are the markings "Trémolo" and "simile". The second staff continues the melodic line with eighth notes and a half note. The third staff shows the melody with eighth notes and a half note, followed by a series of quarter notes. The fourth staff begins with a half note and continues with quarter notes, ending with a double bar line. Below this staff is the marking "muy expresivo".

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

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



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

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

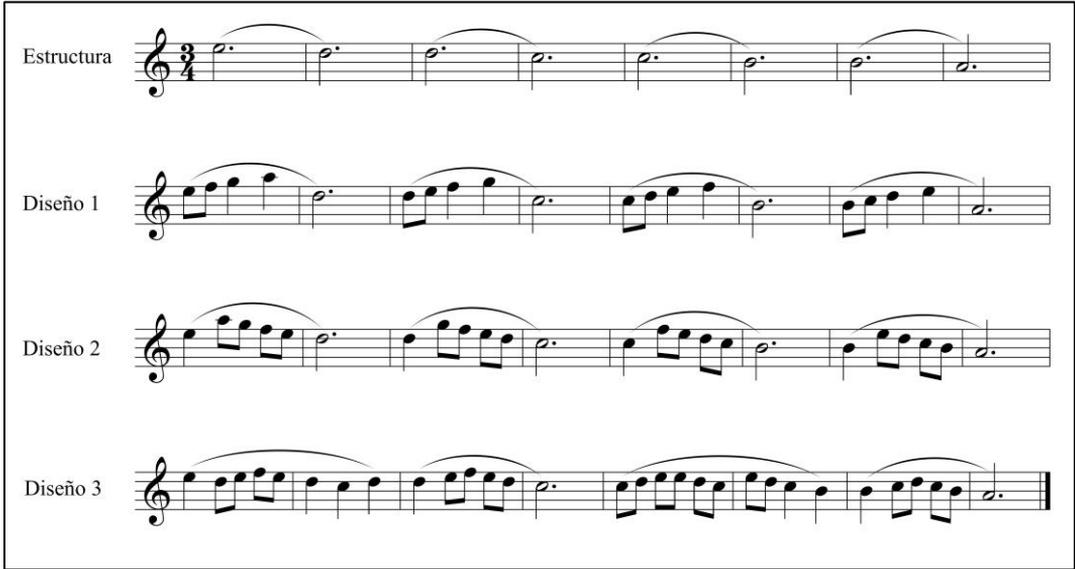


Figura 3.14. Estructura subyacente de *To Yelasto Pedi* y varias realizaciones de superficie.

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

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

Repertorio IV

Marcos para la lectura expresiva autónoma

Autonomía en la lectura expresiva

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

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

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

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

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

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

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

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

En todos los casos atienda especialmente a los detalles expresivos y procure elaborar la ejecución siguiendo dicha pauta expresiva – especialmente en la ejecución (1). En cada caso analice la relación entre el resultado sonoro y lo que está escrito en la partitura. Compare lo que es dable

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

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

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

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

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

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

(iv) las particellas son las partituras individuales de cada instrumento o voz que integra un organismo musical (banda, orquesta, coro, etc.). No pretende expresar la ejecución en su conjunto sino solamente la de uno de sus participantes. Tienen la función de facilitar la lectura de una parte aislada, pero no brindan una visión de conjunto de la obra a ser ejecutada. Las partituras provistas en el repertorio 2 corresponden a este tipo.

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

2

SALUT D'AMOUR.

(Liebesgruss.)

à Caprice

EDWARD ELGAR.
Op. 12.

VIOLON.

Andantino.

PIANO.

p dolce. legitimo.

mf pp

segue

ten. cresc.

p dol. dim. pp rit. rit.

Ped. Ped.

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

Wanderful tonight

Eric Clapton (1977)

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

The image displays a musical score for the song "Wanderful Tonight" by Eric Clapton. It is a reduction for piano and voice. The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Moderately" and the dynamic is "mf".

The score is divided into several systems:

- System 1:** An instrumental introduction. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Chords G, D/F#, and C are indicated above the staff.
- System 2:** The beginning of the vocal line. The piano part provides accompaniment. Chords D, G, and D/F# are indicated. The lyrics are: "It's late in the eve - ning; We go to a par - ty, It's time to go home _ now,".
- System 3:** Continuation of the vocal line. Chords C, D, and G are indicated. The lyrics are: "she's won-d'ring what clothes _ to wear. _ and ev - 'ry - one turns _ to see _ and I've got an ach - ing head. _ She puts on her make - this beau - ti - ful la - So I give her the car _".
- System 4:** Continuation of the piano accompaniment.

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

The image displays a musical score for the song "Wonderful Tonight" by Eric Clapton, specifically the second part of the reduction. It is organized into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. Chord diagrams are provided above the vocal lines.

System 1:

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

System 2:

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

System 3:

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

The piano accompaniment consists of a right-hand melody and a left-hand bass line. The score concludes with a "To Coda" symbol.

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

The image displays a musical score for the song "Wonderful Tonight" by Eric Clapton, specifically the third part. It is arranged for guitar and voice. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a guitar accompaniment line. The guitar part includes chord diagrams for various chords: D, G, C, Em, and D/F#. The lyrics are: "I feel won - der - ful be - cause I see the love light in your eyes. Then the won - der of it all is that you just don't re - al - ize how much I love you." The score includes a repeat sign with a first ending bracket over the first system.

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

The image displays a musical score for the song "Wonderful Tonight" by Eric Clapton, specifically the final section. It is organized into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

- System 1:** Features guitar chords D/F#, C, and D. The piano accompaniment consists of a simple bass line. The instruction "D.S. al Coda" is written at the end of the system.
- System 2:** Labeled "CODA", it includes guitar chords G, D/F#, Em, D, and C. The vocal line begins with the lyrics "Oh, my dar-ling, you are".
- System 3:** Continues the vocal line with the lyrics "won-der - ful to - night." and includes guitar chords D, G, and D/F#.
- System 4:** The final system, featuring guitar chords C, D, and G. The piano accompaniment concludes with a "rit." (ritardando) marking.

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

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

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

Ave verum corpus (motete) K618

Wolfgang Amadeus Mozart (1791)

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

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

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

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

Diakonisse Anna von Soden gewidmet.

W. A. Mozart Ave verum corpus

Gesetzt von
Hjalmar von Dameck.

Adagio.

Violine.

Klavier
(Harmonium
oder Orgel)

p

mp *pp*

p *cresc.* *mf*

p *cresc.* *mf*

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

pp *cresc.* *pp subito*

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

3

The musical score consists of six systems of music. The first system shows the violin part with dynamics *p* and *pp*, and the piano accompaniment with *mf*, *p*, and *pp*. A red box highlights the first measure of the violin part, and another red box highlights the first measure of the piano accompaniment. The second system features a red box around the first measure of the violin part and a blue box around the first measure of the piano accompaniment. The violin part has dynamics *p*, *cresc.*, and *mf*. The piano accompaniment has *p*, *cresc.*, and *mf*. The third system has a blue box around the first measure of the violin part, which includes a *v* marking. The piano accompaniment has *p*. The fourth system has *pp* and *cresc.* markings in both parts. The fifth system has *pp subito* and *mf* markings in both parts. The sixth system has *pp subito*, *mf*, and *f* markings in both parts. The score ends with a double bar line and a fermata.

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

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

Violine.

Gesetzt von
Hjalmar von Dameck.

Adagio.

The musical score is for a violin part, titled 'Violine.' and 'Gesetzt von Hjalmar von Dameck.' The tempo is 'Adagio.' The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score consists of ten staves of music. The first staff has a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. Dynamic markings include *p*, *cresc.*, *mf*, *pp subito*, and *pp*. The score is a facsimile from the 1900 edition by Raabe & Plothow.

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

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

Rondino sobre un tema de Beethoven

Fritz Kreisler (1905)

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

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

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

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

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

To Mischa Elman
RONDINO
(On a Theme by Beethoven)

Allegro grazioso

The musical score is presented in four systems. Each system consists of a violin staff (top) and a piano grand staff (bottom). The tempo is marked 'Allegro grazioso'. The key signature is two flats (B-flat major). The time signature is 3/4. The score begins with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment features a consistent eighth-note pattern in the right hand and a more varied bass line in the left hand. The violin part plays a melodic line with slurs and dynamic markings. The score concludes with a *cresc.* marking in the piano part.

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

Two staves of musical notation. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. The word "cresc." is written below the first measure of the lower staff.

Two staves of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the piano accompaniment. The word "cresc." is written below the first measure of the lower staff.

Two staves of musical notation. The upper staff features a melodic line with a slur. The lower staff features a piano accompaniment with a prominent bass line. The word "p" is written below the first measure of the lower staff.

Two staves of musical notation. The upper staff features a melodic line with a slur. The lower staff features a piano accompaniment with a prominent bass line. The word "p" is written below the first measure of the lower staff.

Two staves of musical notation. The upper staff features a melodic line with a slur. The lower staff features a piano accompaniment with a prominent bass line. The word "p" is written below the first measure of the lower staff.

Two staves of musical notation. The upper staff features a melodic line with a slur. The lower staff features a piano accompaniment with a prominent bass line. The word "p" is written below the first measure of the lower staff.

Two staves of musical notation. The upper staff features a melodic line with a slur. The lower staff features a piano accompaniment with a prominent bass line. The word "p" is written below the first measure of the lower staff.

Two staves of musical notation. The upper staff features a melodic line with a slur. The lower staff features a piano accompaniment with a prominent bass line. The word "p" is written below the first measure of the lower staff.

musical score system 1, featuring piano and bass staves with notes and rests.

musical score system 2, featuring piano and bass staves with notes and rests.

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

musical score system 4, featuring piano and bass staves with notes and rests.

musical score system 5, featuring piano and bass staves with notes and rests.

musical score system 6, featuring piano and bass staves with notes and rests.

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

musical score system 8, featuring piano and bass staves with notes and rests.

The image displays a musical score for the final section of 'Rondino sobre un tema de Beethoven' by F. Kreisler. The score is presented in four systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal line is melodic and expressive. The score includes dynamic markings such as 'p', 'cresc.', and 'p semplice'. The final system concludes with a double bar line.

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

Liebeslied (“Penas de amor”)

Fritz Kreisler (ca. 1910)

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

The image shows a facsimile of the first part of the original score for the waltz "Liebeslied" by Fritz Kreisler. The score is written for piano and features five systems of music. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The tempo is marked "Tempo di 'Ländler'" and the initial instruction is "p con sentimento". The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like "p" and "espress.". The first system begins with a vocal line starting on a whole note, followed by a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with a slur over several notes. The third system shows the vocal line with a slur and the piano accompaniment with a "p" marking. The fourth system features a vocal line with a slur and the piano accompaniment with a "p" marking. The fifth system concludes the first part with a vocal line and piano accompaniment, both marked "espress.".

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

poco meno mosso

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation and dynamics.

Third system of musical notation, featuring a *f* dynamic marking and a triplet of eighth notes.

Fourth system of musical notation, including a triplet of eighth notes and a *f* dynamic marking.

Fifth system of musical notation, concluding with a *poco rit.* marking.

Sixth system of musical notation, starting with an *espress.* marking.

Seventh system of musical notation, featuring a *graffioso* marking.

Eighth system of musical notation, marked *con passione*.

Ninth system of musical notation, including *poco rit.*, *dim.*, *graffioso*, and *p* markings.

Tenth system of musical notation, concluding with a *p* dynamic marking.

tempo I

Musical score system 1, right side. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *pp* and *p*.

Musical score system 2, right side. Treble clef, key signature of two sharps. The system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has a more active accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*.

Musical score system 3, right side. Treble clef, key signature of two sharps. The system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has a more active accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*.

Musical score system 4, right side. Treble clef, key signature of two sharps. The system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has a more active accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*.

Musical score system 5, right side. Treble clef, key signature of two sharps. The system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has a more active accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*.

Musical score system 1, left side. Treble clef, key signature of two sharps. The system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has a more active accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*.

Musical score system 2, left side. Treble clef, key signature of two sharps. The system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has a more active accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*.

Musical score system 3, left side. Treble clef, key signature of two sharps. The system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has a more active accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*.

Musical score system 4, left side. Treble clef, key signature of two sharps. The system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has a more active accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*.

Musical score system 5, left side. Treble clef, key signature of two sharps. The system contains two staves of music. The upper staff has a melodic line with slurs and ornaments. The lower staff has a more active accompaniment. Dynamics include *pp* and *p*.

poco rit.
Ritardando

con passione
683/7688
67882.

dim.

poco meno mosso

preludando

psalmodando

pp

Repertorio V

Lecturas de líneas rítmicas

La configuración expresiva de la línea rítmica

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

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

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

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

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

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

Penelopes's song

Loreena McKennitt (2006)

Escuche y cante la canción siguiendo el texto

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Introducción

Estrofa 1

Estrofa 2

Estrofa 3

Estrofa 4

Interludio

The image shows a musical score for a percussion instrument, likely a cajón, for the beginning of the song "Penelope's Song" by L. McKennit. The score is organized into several sections: an introduction, four stanzas (Estrofa 1-4), and an interlude. The introduction and interlude sections contain rhythmic patterns with slurs and triplets. The four stanzas are empty staves, indicating that the student is to improvise or create their own rhythmic accompaniment for these sections. The time signature is 2/4.

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

Estrofa 5

Estrofa 6

||

||

Coda

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

Life goes on

Geoff Zanelli (2012)

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



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

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

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

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

The image displays a musical score for the song "Life goes on" by G. Zanelli. It is organized into three systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).
- The first system (top) shows the first phrase. The vocal line consists of eighth and quarter notes with slurs. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern.
- The second system (middle) shows the second phrase. The vocal line includes a half note and a quarter note, with a 2/4 time signature change at the end. The piano accompaniment continues with eighth notes.
- The third system (bottom) shows the third phrase. The vocal line has a half note and a quarter note. The piano accompaniment is simpler, with fewer notes.
The entire score is enclosed in a rectangular border.

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

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

You're gonna find it hard to believe

Geoff Zanelli (2012)

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

The image displays a musical score for rhythmic accompaniment, consisting of ten staves of music. The score is written in 2/8 time, indicated by the '2' over the '8' in the first staff. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, with frequent rests. The staves are numbered 6, 12, 18, 24, 28, 32, 38, and 44, indicating the measure numbers. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth-note pairs, sixteenth-note pairs, and dotted rhythms. The overall structure is a continuous line of music with some rests, typical of a rhythmic accompaniment part.

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

Busted

Harlan Howard (1962)

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

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

1) 12
 8

2)

3)

4)

5)

6)

The figure displays six rhythmic patterns, numbered 1 through 6, each written on a single staff with a treble clef and a 12/8 time signature. Each pattern consists of a sequence of notes and rests over a 4-measure phrase. Pattern 1 starts with a dotted quarter note, followed by a quarter rest, then a quarter note, and a dotted quarter note. Pattern 2 starts with a dotted quarter note, followed by a quarter rest, then a quarter note, and a dotted quarter note. Pattern 3 starts with a dotted quarter note, followed by a quarter rest, then a quarter note, and a dotted quarter note. Pattern 4 starts with a dotted quarter note, followed by a quarter rest, then a quarter note, and a dotted quarter note. Pattern 5 starts with a dotted quarter note, followed by a quarter rest, then a quarter note, and a dotted quarter note. Pattern 6 starts with a dotted quarter note, followed by a quarter rest, then a quarter note, and a dotted quarter note.

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

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

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

mf

1. My

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

The

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

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

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

The image shows a musical score for voice and percussion, organized into four systems. Each system consists of two staves: a vocal staff (Voz) and a percussion staff (Perc.).

- System 1:** The vocal staff is in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 12/8 time signature. The percussion staff begins with a double bar line.
- System 2:** A '3' is written above the vocal staff, and another '3' is written above the percussion staff.
- System 3:** A '5' is written above the vocal staff, and another '5' is written above the percussion staff.
- System 4:** A '7' is written above the vocal staff, and another '7' is written above the percussion staff. The percussion staff ends with a double bar line.

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

Cante y toque lo anotado en la partitura.

The way you look tonight

Doroty Fields y Jerome Kern (1936)

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

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

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

A – A – B – A // A – A – B – A

Las unidades A constan de 24 tiempos (12 compases) cantados y 8 tiempos (4 compases) de postludio. Los 16 tiempos (8 compases) de las unidades B son cantados. En la segunda sección, la primera unidad A está conducida por una improvisación de la guitarra, mientras que la segunda unidad A está conducida por una improvisación de la voz (tipo scat).

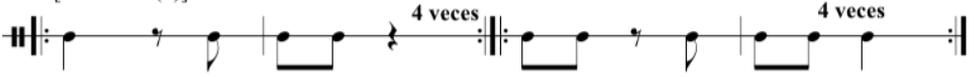
Lea la particella de chasquidos de la figura 5.10 sobre la grabación comenzando directamente en el primer A (con la voz), de acuerdo con las indicaciones de la partitura.

PRIMERA SECCIÓN

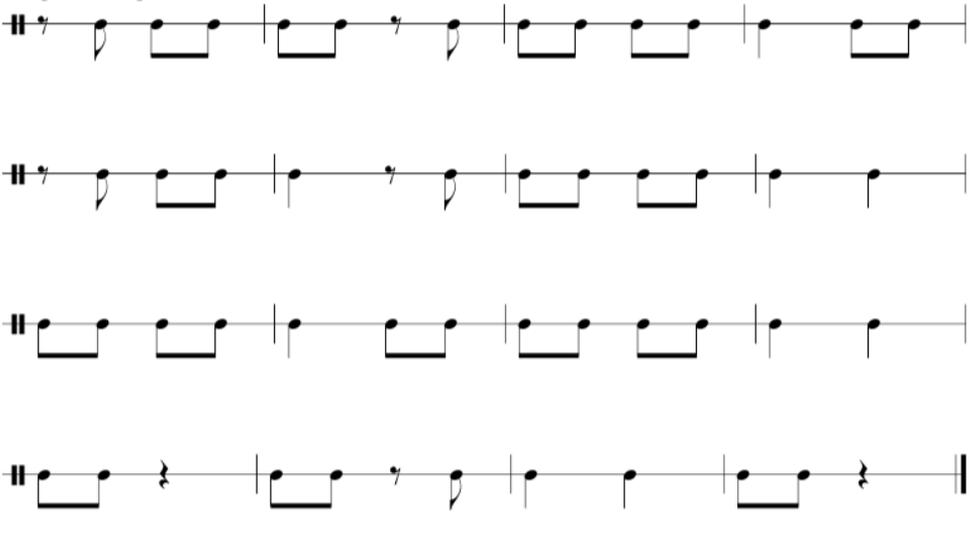
[Unidad A (1)]

chasquidos 2/4 

[Unidad A (2)]



[Unidad B]



[Unidad A (3)]

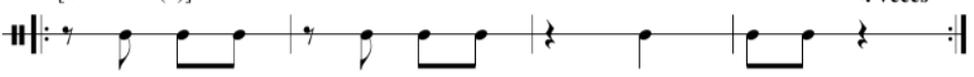


Figura 5.10. Partitura para tocar con chaquidos de dedos acompañando *The way you look to-night* cantada por L. Piro, primera parte

SEGUNDA SECCIÓN

[Unidad A (1) - improvisación guitarra]

4 veces



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

[Unidad A (2) - improvisación scat]

16 veces



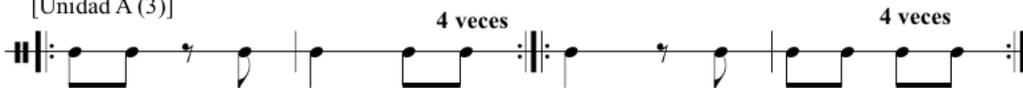
Consigna: improvisar con chasquidos

[Unidad B]



[Unidad A (3)]

4 veces



4 veces

hasta terminar



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

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

The image displays a musical score for the song "The Way You Look Tonight" in G major, 4/4 time, with a tempo of "Moderate swing feeling". The score is divided into two main sections, each with two systems of notation.

Section 1 (Measures 1-4): The first system shows a piano introduction with a treble clef staff containing chords and a bass clef staff with a walking bass line. The second system includes lyrics: "Some day when I'm aw-fly low," with guitar chord diagrams for C, Am7, Dm7, and G11.

Section 2 (Measures 5-8): The third system continues the lyrics: "When the world is cold, I will feel a glow just think-ing" with guitar chord diagrams for C, A7-9, Dm7, and G11. The fourth system shows the continuation of the piano accompaniment.

Section 3 (Measures 15-20): The fifth system starts at measure 15 and the sixth system at measure 20, both showing piano accompaniment with treble and bass staves.

The notation differences between the two systems in each section are subtle but distinct, particularly in the phrasing of the bass line and the placement of accents, which are used to regulate the swing feel.

Figura 5.11. Dos anotaciones de *The way you look tonight* de acuerdo con diferentes ortografías para la regulación temporal del *swing*. (Panel superior tomada de Reader's Digest Festival of Popular Songs (1977), panel inferior tomada de <https://www.youtube.com/watch?v=yye-sLF9KWE> con fines ilustrativos y didácticos)

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

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

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



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

Repertorio VI

Leer melodías a primera vista

La repentización de la melodía

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

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

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

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

³ Heinrich Schenker (1968-1935) fue un compositor y teórico de la música, nacido en Galitzia (Polonia), que realizó un inmenso aporte a la Teoría de la Música al proponer interpretar la música de acuerdo con su estructura subyacente. Si bien no fue el primer teórico en vislumbrar la idea de que las estructuras melódicas pueden ser pensadas en términos de relaciones de notas no contiguas en la superficie musical, fue muy importante en proponer principios compositivos que hacen plausibles estas relaciones. El argumento central de su teoría sostiene la existencia de una estructura de base de la música tonal de extrema simplicidad que, siendo la responsable de proveer coherencia tonal a la composición, es elaborada a través de sucesivas transformaciones (denominadas *técnicas prolongacionales*) hasta lograr manifestarse en la forma única de cada obra musical en particular. El término *schenkeriano* se utiliza entonces para calificar la ascripción de un tipo de análisis o una teoría a los aspectos centrales de su pensamiento (véase principalmente Schenker, H. (1979). *Free Composition*. Nueva York y Londres: Longman). Muchos teóricos han tomado sus ideas y propuesto estrategias de análisis de la música que buscan poner de manifiesto la estructura subyacente de la que parte Schenker, así de va *reduciendo* la superficie musical en la búsqueda de formas más simples de expresión de la estructura subyacente. Esta estrategia recibe el nombre de *reduccional* (véase por ejemplo Salzer, F. (1952) *Structura Hearing: Tonal Coherence in Music*. Nueva York: Charles Boni).

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

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

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

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

Canción para vestirse

María Elena Walsh (1963)

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

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



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

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

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

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

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



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

El momento en que estás (“Presente”)

Ricardo Soulé y Juan Carlos Godoy (1970)

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

El Testament d'Amelia

MELODÍA POPULAR CATALANA

Armonizada por MIGUEL LLOBET

(1900)

Andante espressivo

The musical score is written on five staves. The first staff begins with the tempo marking *Andante espressivo*. The key signature has one flat (F major/D minor) and the time signature is 4/4. The score includes various guitar techniques and markings: *p* (piano), *dolce*, *arm.* (armatura), and *rall. poco*. Chord symbols *C7*, *C5*, and *C1* are placed above the staff. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in parentheses. The score is a facsimile of the 1923 edition by Juan Carlos Anido.

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

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

The musical score for Figure 6.5 is presented on seven staves, all in treble clef, 3/4 time, and one flat key signature. The melody is characterized by long, sweeping phrases connected by large, horizontal slurs. The first staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and continues with a series of quarter notes: E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E365, F365, G365, A365, B365, C366, D366, E366, F366, G366, A366, B366, C367, D367, E367, F367, G367, A367, B367, C368, D368, E368, F368, G368, A368, B368, C369, D369, E369, F369, G369, A369, B369, C370, D370, E370, F370, G370, A370, B370, C371, D371, E371, F371, G371, A371, B371, C372, D372, E372, F3

María Serena mía

Alfredo Zitarrosa (1981)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

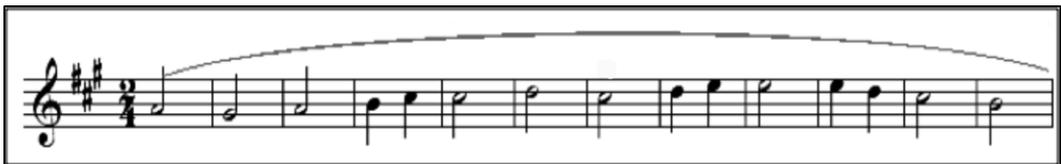


Figura 6.6. Melodía para cantar en las partes instrumentales de la canción *María Serena mía*.

The image displays a musical score for two stanzas, labeled 'a' and 'b'. Both stanzas are written in treble clef, 2/4 time, and have a key signature of two sharps (F# and C#). Each stanza consists of two staves of music. Stanza 'a' begins at measure 1, and stanza 'b' begins at measure 10. The melody is composed of eighth and quarter notes, with long slurs indicating a continuous melodic line. The notes in stanza 'a' are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. The notes in stanza 'b' are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. The score is enclosed in a rectangular border.

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

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

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

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

Introducción (e interludio)

5

Estrofa 1 (y 3)

9

13

Estrofa 2 (y 4)

17

21

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

The image shows a musical score for the song 'Montevideo' by T. Cardoso. It consists of four staves of music in a single system. The first staff is labeled 'Estribillo' and starts at measure 25. The second staff continues the melody and includes a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2. D.C. al Coda'). The third staff is labeled 'Coda' and starts at measure 34. The fourth staff continues the coda and ends with a 'dim.' (diminuendo) marking. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.

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

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

The image shows two sets of blank musical staves for transcribing. The first set is labeled 'Estrofa 3' and consists of two blank treble clef staves. The second set is labeled 'Estrofa 4' and also consists of two blank treble clef staves. The staves are divided into four measures each, corresponding to the structure of the original score.

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

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

Introducción (e interludio)

5

Estrofa 1 (y 3)

9

13

Estrofa 2 (y 4)

17

21

Estribillo

25

29

1. 2. D.C. al Coda

34 Coda

38

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

Somewhere over the rainbow

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

Primera Parte

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

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

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

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

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

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

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

Memorice la canción.

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

The image shows two staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff (Line A) contains the melody for the first line of the song: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter). The second staff (Line B) contains the melody for the second line: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter).

⁶ Disponible en http://jawadaidaoui.com/wp-content/uploads/2014/08/Over_the_Rainbow1.pdf

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

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

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



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



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

Segunda Parte

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

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

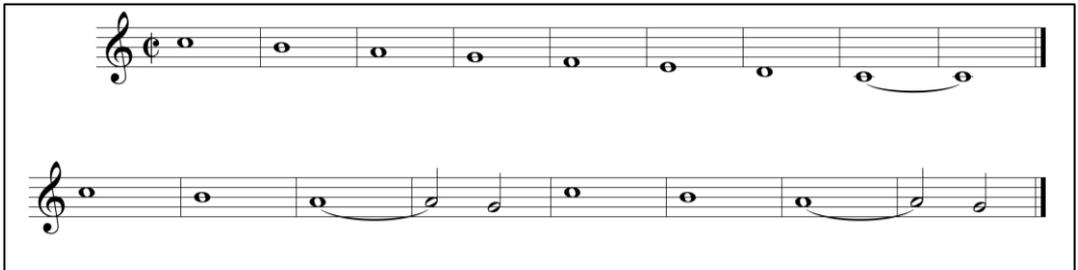


Figura 6.14. Melodías de base para las secciones A (pentagrama superior) y B (pentagrama inferior) de *Somewhere over the rainbow* de H. Harlem y E.Y. Harburg de acuerdo con la performance de I. Kamakawiwo'ole.

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

Escuche una ejecución a cargo de un cello y un piano interpretada por ThePianoGuys. A pesar que sigue el espíritu de la performance de Iz Kamakawiwo'ole, su organización de partes es diferente. Escuche atentamente y determine en qué sitios puede cantar las melodías que compuso correspondientes con las estructuras presentadas en la figura 6.15.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

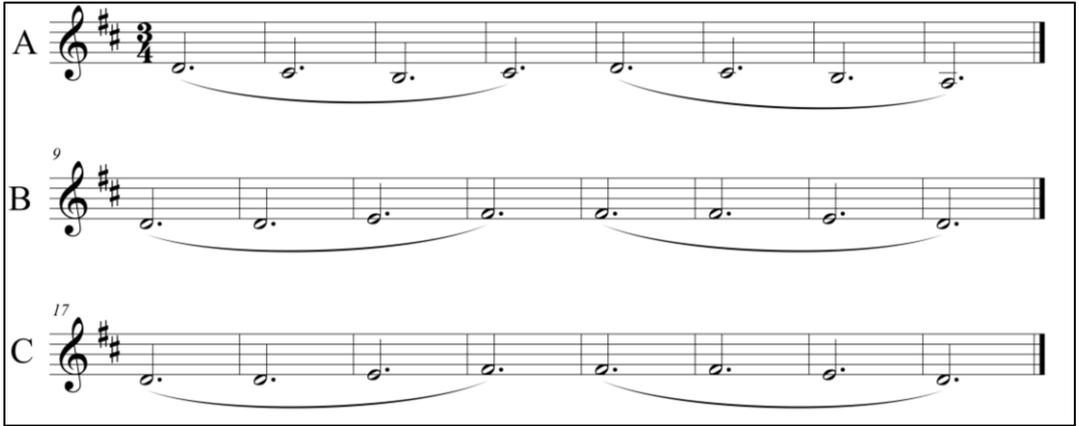


Figura 6.16. Melodías de base para las partes A, B y C de *Le noi da la mare*.

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

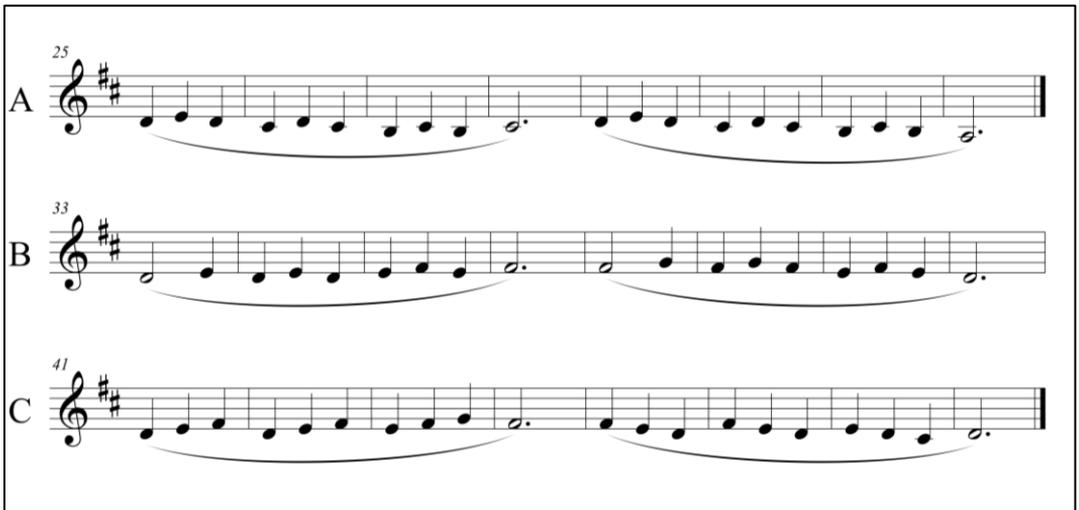


Figura 6.17. Ejemplos de elaboraciones para las partes A, B y C de *Le noi da la mare*.

Referencias

Grabaciones sugeridas para escuchar las piezas mencionadas

(referencias actualizadas al 30/03/2015)

- Ave Verum Corpus*: (compañamiento piano) https://www.youtube.com/watch?v=KrnjnhvIW_t0; (violín y piano) <https://www.youtube.com/watch?v=e4iMqq4YvFA>; (coro y órgano) <https://www.youtube.com/watch?v=HXjn6srhAIY>
- Beleza Pura*: (Caetano Veloso) <https://www.youtube.com/watch?v=ZB0M4IDQ0cM>; (Caetano Veloso y María Gadú) <http://www.youtube.com/watch?v=XTSJJe0aBukn>
- Busted*: (Ray Charles) <https://www.youtube.com/watch?v=F3A6Z462SBs>
- Canción para vestirse*: https://www.youtube.com/watch?v=kOSkapy_p_E&list=RDkOSkapy_p_E
- Canción Triste*: <https://www.youtube.com/watch?v=T3COuOkizgA>
- Canon en Re mayor*: https://www.youtube.com/watch?v=JvNQLJ1_HQ0
- Chacone en mi menor BuxWV160*: (Orquestación de C. Chávez) <https://www.youtube.com/watch?v=RwnoC3g7Ctw>
- Chan-chan*: <https://www.youtube.com/watch?v=tnFfKbxIHd0>
- Concierto Op. 8 Nº 3 Otoño - Allegro*: (ejecución 1) <https://www.youtube.com/watch?v=5rQBBgNAPv0>; (ejecución 2) <https://www.youtube.com/watch?v=z3GcYSrewxQ>
- Concierto para Clarinete y Orquesta K622 - Adagio*: <https://www.youtube.com/watch?v=BxgmorK61YQ>
- Craying*: <https://www.youtube.com/watch?v=qfNmyxV2Ncw>
- El Lago de los Cisnes - Escena 1*: <https://www.youtube.com/watch?v=S76CGGPqI3s>
- El momento en el que estás*: <https://www.youtube.com/watch?v=fYz80x6fY-k>
- El testamento d'Amelia*: (Serrat) https://www.youtube.com/watch?v=a_Yxg-Eym8Q; (Russell) <https://www.youtube.com/watch?v=CRKInwLq5FE>; (Saito) <https://www.youtube.com/watch?v=uMwj7EasRno>
- Frisco Train Blues*: https://www.youtube.com/watch?v=kx9l_X_GYp8
- Hey Jude*: <https://www.youtube.com/watch?v=eDdl7GhZSQA>
- Jazz Suite Nº 2 – Vals 2*: <https://www.youtube.com/watch?v=mmCnQDUSO4I>
- Le noi de la mare*: (de los Ángeles – Parsons) <https://www.youtube.com/watch?v=Zx4Psh0TRxM>; (Ferrán Savall) http://www.dailymotion.com/video/xc95yw_ferran-savall-el-noi-de-la-mare_music; (César Amaro) https://www.youtube.com/watch?v=bT83CFrPg_g

Liebeslied ("Penas de Amor") (Kreisler) <https://www.youtube.com/watch?v=jniNETA36Us>; (Perlman) <https://www.youtube.com/watch?v=hJEkEL6Obzk>; (acompañamiento) <https://www.youtube.com/watch?v=rP8Ufii00f4>

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

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

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

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

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

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

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

Rondino sobre un Tema de Beethoven: (completa) https://www.youtube.com/watch?v=0soGMLo1v_U; (acompañamiento) <https://www.youtube.com/watch?v=zNwoZOqK49Q>

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

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

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

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

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

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

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

Variaciones sobre un Tema de Haydn - Finale: <https://www.youtube.com/watch?v=bYhqktxlz0>

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

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

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

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



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

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

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

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

