



Música

Tiempo para escuchar

Aportes para la enseñanza

ESCUELA PRIMARIA



Música

Tiempo para escuchar

Aportes para la enseñanza
ESCUELA PRIMARIA

Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Ministerio de Educación.
Dirección General de Planeamiento Educativo. Dirección de Currícula y Enseñanza
Música : tiempo para escuchar. - 1a. ed. - Buenos Aires : Ministerio de Educación
Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2011.
64 p. ; 30x21 cm. - (Aportes para la enseñanza. Escuela primaria)

ISBN 978-987-549-475-6

1. Enseñanza Primaria. 2. Educación Musical. I. Título.
CDD 372.87

ISBN 978-987-549-475-6

© Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires
Ministerio de Educación
Dirección General de Planeamiento Educativo
Dirección de Currícula y Enseñanza, 2011
Hecho el depósito que marca la Ley n° 11.723

Este documento se presenta junto con un disco compacto que reúne ejemplos musicales.

Esmeralda 55. 8° piso
C1035ABA, Buenos Aires
Teléfono/fax: 4343-4412
Correo electrónico: dircur@buenosaires.edu.ar

Permitida la transcripción parcial de los textos incluidos en esta obra,
hasta 1.000 palabras, según Ley N° 11.723, art. 10°, colocando el apartado
consultado entre comillas y citando la fuente; si éste excediera la extensión
mencionada deberá solicitarse autorización a la Dirección de Currícula y Enseñanza.
Distribución gratuita. Prohibida su venta.

Jefe de Gobierno
Mauricio Macri

Ministro de Educación
Esteban Bullrich

Subsecretaria de Inclusión Escolar y Coordinación Pedagógica
Ana María Ravaglia

Directora General de Planeamiento Educativo
María de las Mercedes Miguel



Aportes para la enseñanza. ESCUELA PRIMARIA.

Dirección de Currícula y Enseñanza

Gabriela Polikowski

Coordinación Educación Primaria

Susana Wolman

Adriana Casamajor

Coordinación Artes

Helena Alderoqui

Elaboración del documento

Clarisa Álvarez

Gustavo Vargas

Colaboración y lectura crítica

Ivana López

Marina Sauber

Nancy Sánchez

Agradecimientos

A Litto Nebbia, y a través suyo a la gente de Melopea, por la generosidad con la que han permitido que utilicemos las grabaciones del sello.

Edición a cargo de la Dirección de Currícula y Enseñanza

Coordinación editorial: Paula Galdeano

Edición: Gabriela Berajá, María Laura Cianciolo, Marta Lacour, Virginia Piera y Sebastián Vargas

Coordinación de arte: Alejandra Mosconi

Diseño gráfico: Patricia Leguizamón y Patricia Peralta

Apoyo administrativo: Andrea Loffi, Olga Loste, Jorge Louit y Miguel Ángel Ruiz

PRESENTACIÓN

El Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires se ha propuesto intensificar, a través del Programa de Diversificación Curricular,* un área del conocimiento en las escuelas primarias de jornada completa con la meta de garantizar una base común de aprendizajes y además ofrecer alternativas diversas a los alumnos. Con este Programa se buscó promover en cada distrito escolar un modelo de jornada completa que ofreciera a los alumnos una experiencia formativa enriquecida, aprovechando el tiempo que esta modalidad de organización escolar brinda.

El proyecto de Intensificación en Artes se inició en el año 2003 en una escuela del Distrito Escolar N° 18. Desde 2009, se cuenta con 21 escuelas ubicadas en diferentes distritos de la Ciudad.

Como sustento del Proyecto se ha elaborado, a partir del *Diseño Curricular para la Escuela Primaria,*** un *Marco Curricular**** para las escuelas con Intensificación en Artes en el que se incorporan los contenidos específicos de los nuevos lenguajes incluidos: Teatro, Danza y Medios Audiovisuales que junto con los ya existentes de Plástica y Música contribuyen a ampliar las experiencias estético expresivas de los alumnos.

Desde la Dirección de Currícula y Enseñanza se ha elaborado una serie de materiales concebidos como un aporte a la tarea de los docentes y a la institución en su conjunto para acercar ideas, recursos, reflexiones a las aulas, los talleres, los patios.

En el caso de los materiales elaborados para Música y Plástica se ha tomado la decisión de que lleguen a todas las escuelas de la Ciudad, siguiendo las sugerencias de los Supervisores Coordinadores de Educación Plástica y Musical. Los documentos de Medios Audiovisuales, Danza y Teatro se destinarán específicamente a las escuelas con Intensificación en Artes.

Los textos de *Aportes para la enseñanza* pretenden estar disponibles para todos: tanto para los docentes de Artes como para todos los maestros de la institución escolar; asegurar su acceso a través de las bibliotecas resulta indispensable para conocerlos, utilizarlos y compartirlos.

* Dentro del programa de Diversificación Curricular se incluyen las escuelas Plurilingües, las de Intensificación en Educación Física y las de Intensificación en Actividades Científicas.

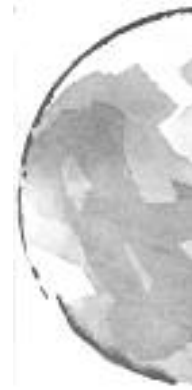
** G.C.B.A., Secretaría de Educación, Dirección General de Planeamiento, Dirección de Currícula, *Diseño Curricular para la Escuela Primaria, Primer ciclo y Segundo ciclo de la Escuela Primaria / Educación General Básica*, 2004.

*** G.C.B.A., Secretaría de Educación, Subsecretaría de Educación, Dirección General de Planeamiento, Dirección de Currícula, *Intensificación en Artes. Marco Curricular para la Escuela Primaria*, 2005.

ÍNDICE

Introducción	9
Trabajar la audición como contenido en el aula	10
Acerca de la selección de obras musicales	11
Obras musicales seleccionadas	13
Música académica.....	13
Folclore	14
Música ciudadana	14
Música popular universal	15
REFERENCIAS DE LAS OBRAS QUE COMPONEN LA SERIE	16
Música académica	16
Folclore	19
Música ciudadana	25
Música popular universal	31
Orientaciones generales para el abordaje didáctico	35
Recursos materiales para la audición en el aula	39
¿POR QUÉ SIEMPRE ES IMPRESCINDIBLE ANALIZAR LA ESTRUCTURA FORMAL?	39
Guía de audición para la obra “El Ekeko” (Ariel Ramírez)	43
Guía de audición para la obra “Libertango” (Astor Piazzolla)	44
Guía de audición para la obra “La engañadora” (Enrique Jorrín)	45
Dos propuestas de audición y producción musical para el aula	47
A modo de cierre	57
Bibliografía general	59

INTRODUCCIÓN



La escuela primaria brinda el acceso a los bienes culturales y simbólicos –entre ellos, el arte en general y la música en particular– a "todos" los que asisten a ella. De la escuela depende la "formación del gran público", para que "todos" se sientan con derecho de producir y apreciar el arte y nadie quede al margen de un aspecto importante de la construcción de la cultura de la humanidad.

Respecto de la música en particular, participar de la experiencia musical nos compromete en procesos tales como escuchar obras musicales, interpretarlas o crear las propias. En tal sentido, es importante ofrecer a los alumnos un conjunto de situaciones que tiendan al progreso de las capacidades implicadas en cada uno de los procesos mencionados.

Muchas veces, las propuestas de audición en el aula no encuentran el mismo grado de desarrollo que las de producción, como cantar o participar de conjuntos instrumentales. Cada cultura produjo una forma particular de organizar los sonidos, otorgando a su música rasgos que le son propios y que la caracterizan. A través de la escucha podemos acceder a otros mundos posibles, emocionarnos y extender nuestro conocimiento desde el aquí y ahora hacia otras épocas y culturas. Por tal razón, la formación de los alumnos como oyentes es un compromiso ineludible de la escuela primaria y es necesario pensar en estrategias específicas para ofrecer a los alumnos la posibilidad de aprender a escuchar.

En la enseñanza de la música, los materiales musicales cumplen un rol determinante, dado que es en torno a ellos que se estructura una propuesta. En relación con la audición musical, las obras que se ofrezcan resultan primordiales para favorecer el desarrollo de las habilidades de recepción. En tal sentido, la acción del maestro se inicia en el análisis y el reconocimiento de los ejemplos musicales que resulten más adecuados para poner de relieve los contenidos por tratar.

El presente texto acompaña un disco compacto. Este soporte digital contiene una selección de obras de diferentes características. La música en su conjunto, tal como es escuchada, ejecutada y compuesta en la experiencia cotidiana, es la que constituye el material propuesto para la enseñanza. Se incluyen obras de diferente tipo y procedencia, priorizando la música de nuestro país, diferentes versiones de una misma obra y grabaciones realizadas en contextos originales.

En el desarrollo de este texto habrá referencias a cada una de las obras que integran el disco compacto. Se han reunido algunas características generales y una descripción de los rasgos musicales más salientes de cada obra, de modo de orientar un

posible abordaje didáctico. Luego, se presentan algunas orientaciones para el trabajo en el aula, ejemplos de fichas de audición con diversos formatos y dos propuestas didácticas en las que, a partir del trabajo de audición, se extiende la experiencia hacia la interpretación y la creación musical.

Trabajar la audición como contenido en el aula

La audición musical resulta un fenómeno complejo, ya que la música como arte temporal compromete al auditor a procesar información sonora que acontece tanto en el plano sucesivo como en el plano simultáneo. Los eventos se organizan de acuerdo con un criterio diacrónico, de sucesión a través del tiempo, y también a un criterio sincrónico, de simultaneidad en un instante determinado. Las relaciones formales, rítmico métricas y melódicas son ejemplos de la organización diacrónica de los eventos sonoros del discurso, en tanto las relaciones de tipo armónicas y texturales se organizan de acuerdo con un criterio de sincronía de tales eventos. Podríamos decir entonces que escuchar música implica “seguir el hilo” del discurso musical procesando información que transcurre en el plano diacrónico y sincrónico.

En la música, los modos de relación entre los sonidos hacen que las personas operen con reglas de construcción musical simplemente por vivir en un medio cultural. Por esta razón, todos tenemos un conocimiento musical implícito, adquirido por el solo hecho de escuchar y/o participar de diversas prácticas musicales de nuestras culturas.

Trabajar la audición en el aula es hacer explícito aquello que, por el contacto cultural, está implícito. La simple exposición a escuchar no basta: en ese caso, se estaría ofreciendo solo una oportunidad más de entrar en contacto con la música. Para dar lugar a la enseñanza será necesario que el docente “problematice” la situación de escucha, formule preguntas que guíen la atención de los alumnos hacia diferentes aspectos que, intencionalmente, desee focalizar en cada experiencia de audición propuesta.

Escuchar es encontrar sentido a las relaciones presentes en una obra musical. Comprender este tipo de discurso requiere extraer desde la audición patrones, modos de organización, sucesiones reiteradas, desarrollos temáticos, etc. Un camino para facilitar el acceso a la audición significativa consiste en descubrir, en las obras que se proponen para la experiencia, elementos discursivos claramente distinguibles para utilizarlos como referencia en la propuesta de audición.

En relación con la audición, uno de los aprendizajes esperados al terminar la escuela primaria es que los alumnos paulatinamente vayan transformando ese conocimiento intuitivo en un conocimiento formal. Un modo posible de dar cuenta de dicha adquisición en el segundo ciclo es que puedan asignar rótulos: estos son una

herramienta que facilita la comprensión en la experiencia concreta con la **audición** de música. Otra manera es la verbalización: es una premisa compartida que cuando las personas tienen que hablar de sus percepciones, el solo hecho de trasladar emociones y estados inconscientes a palabras las ayuda a comprenderlos más acabadamente. El placer de escuchar se corresponde con el placer de identificar y comprender.

Acerca de la selección de obras musicales

Las obras musicales que componen el disco compacto fueron seleccionadas tomando como punto de partida una serie de criterios. Todas permiten trabajar algunos contenidos para el segundo ciclo señalados en el *Diseño Curricular para la Escuela Primaria*¹ en el eje de apreciación; se incluyen propuestas de trabajo que avanzan sobre contenidos del eje de producción y contextualización.

Respecto de los criterios de selección, se tuvo en cuenta:

- **La riqueza discursiva:** las obras seleccionadas interesan por la estructura y la claridad con que se presentan los elementos del discurso musical.
- **La trascendencia artística:** las obras seleccionadas son valoradas y reconocidas más allá de la época y lugar de origen; son interesantes por el manejo estético de los recursos musicales.
- **La diversidad de géneros y estilos:** se acerca un abanico de posibilidades que incluye tanto música académica como música popular.
- **La procedencia:** se busca intencionalmente una variedad de músicas del mundo, para ampliar el campo de experiencias de los alumnos, y acercar obras y/o ejemplos musicales a los que no accederían fácilmente.
- **La duración:** las obras en general son muy breves; la mayoría no supera los dos o tres minutos de duración.

¹ G.C.B.A., Secretaría de Educación, Dirección General de Planeamiento, Dirección de Currícula, *Diseño Curricular para la Escuela Primaria, Primer ciclo y Segundo ciclo de la Escuela Primaria / Educación General Básica*, 2004.

OBRAS MUSICALES SELECCIONADAS



■ **Música académica**

- 1. "Baile de los polluelos" (de "Cuadros de una exposición") (1' 14")**
Versión para piano
Modesto Mussorgsky.
Intérprete: Alfredo Corral (piano).
En *Obras rusas para piano*.
FM100.3 Cultura Musical Leader Music 7554 2 0 (2006).
- 2. "Baile de los polluelos" (de "Cuadros de una exposición") (1' 15")**
Versión orquestal
Modesto Mussorgsky.
Versión orquestal: Maurice Ravel.
Intérprete: New York Philharmonic.
Director: Zubin Metha.
CD 76880 CBS Masterworks (1979).
- 3. "Baile de los polluelos" (de "Cuadros de una exposición") (1' 07")**
Versión en sintetizador
Modesto Mussorgsky.
Versión en sintetizador: Isao Tomita.
En *Tomita in surround*.
60576-2-RG-BMG (1991).
- 4. "Marcha de los payasos" (de "Los comediantes") (Op. 26) (1' 18")**
Dmitri Kabalevsky.
Director: Kiril Kondrashin, RCA Victor Symphony Orchestra.
BMG 09026-63302-2 (1999).
- 5. "Ionisation" (5' 48")**
Edgar Varèse.
Intérpretes: Orquesta Filarmónica de Chicago.
Director: Pierre Boulez.
En *Boulez conducts Varese*.
Sony [45844] (1990) AVGD W 24930.

Folclore

6. "Chacarera. Salavina" (54")

Intérpretes: Antonio Aguirre y Mario Díaz (violín y guitarra).

En *Documental folklórico de Santiago del Estero*.

Recopilación de Leda Valladares.

Serie "Mapa Musical de la República Argentina", volumen 7,
editado por Melopea y el Centro Cultural Ricardo Rojas.

7. "Tren expreso" (aire de chamamé) (3' 43")

Raúl Barboza.

En *Cherópage*.

607000339 EPSA Music (2003).

8. "El Ekeko" (bailecito) (2'06")

Ariel Ramírez.

Intérpretes: Cuarteto de Los Andes.

En *Manka fiesta* (1988).

9. "Buscapié" (gato) (2' 07")

Juan Falú.

Intérpretes: Juan Falú / Marcelo Moguilevsky.

En *Folklore argentino - Improvisaciones*.

Serie "Guitarras del Mundo 5".

17070 EPSA Music (1996).

10. "Herederos del viento" (2' 55")

Gustavo Patiño.

En *Heredero del viento*.

CD E 80357 Distribuidora Belgrano Norte SRL (2001).

Música ciudadana

11. "El esquinazo" (2'26")

Ángel Villoldo.

Intérprete: Roberto Firpo.

En *De la guardia vieja*.

Serie "Reliquias".

BN 7243 8 37477 2 6 EMI (1996).

(Incluye EMI ODEON SAIC ARG, 1936).

12. "El esquinazo" (1' 43")

Ángel Villoldo.

Arreglos: Marcelo Moguilevsky.

Intérpretes: Cuatro Vientos.

En *Soplando una historia a los cuatro vientos*.

CDSMI 003, Melopea Discos, 2000.

13. "Canaro en París" (2' 51")

Alejandro Scarpino y Juan Caldarella.

Intérpretes: Quinteto Real con Salgán.

En *Nuestros 30 mejores tangos*.

CBS Music CB 493754.

14. "Milongueando en el 40" (2'45")

Armando Pontier.

Intérpretes: Walter Ríos Orquesta.

En *El tango y la danza*.

CDM 144, Melopea Discos (2001).

15. "Libertango" (2'44")

Astor Piazzolla.

En *Libertango*.

MH 10010-1, Music Hall (1987).

16. "Fuga y misterio" (3' 15")

Astor Piazzolla.

En *Piazzolla x Piazzolla*. Performed by Daniel Piazzolla Octect.

Milán Sur - BMG (1995).

Música popular universal

17. "De perdidos al río" (2' 13")

Carles Benavent.

En *Los jóvenes flamencos*. Volumen I.

CDMPV 1090, Melopea Discos (1995).

18. "El reloj sincopado" (2' 22")

Leroy Anderson.

Intérprete: Saint Louis Synphony Orchestra.

MCA 99815 Universal Special (1998).

19. "La engañadora" (2' 31")

Enrique Jorrín.

Intérprete: Rubén González.

En *Introducing... Rubén González*.

79477-2 World Circuit / Nonesuch (1997).

REFERENCIAS DE LAS OBRAS QUE COMPONEN LA SERIE

En el comentario de cada obra se incluye:

- información para el trabajo de contextualización. Los datos se refieren al compositor, la época, información general de diferente índole acerca de la obra, etcétera;
- descripción de algunas de las características musicales más destacadas a partir de las cuales es posible encarar distintas propuestas didácticas.

Música académica

Las obras que integran esta parte de la colección se caracterizan por una duración breve para facilitar el trabajo de audición centrado en algunos componentes de la estructura musical. Se incluyen diferentes versiones de una misma obra y una obra de música contemporánea que permita acercar a los alumnos a las producciones musicales del repertorio académico que se difunden con menor frecuencia.

Obra: “Baile de los polluelos”.

Compositor: Modesto Mussorgsky (1839-1881).

Intérpretes:

- a) Alfredo Corral (piano).
- b) New York Philharmonic. Director: Zubin Metha (versión orquestal: Maurice Ravel).
- c) Isao Tomita (versión en sintetizador).

Mussorgsky nació en Karevo (Rusia) en marzo de 1839 y murió en marzo de 1881. Siendo oficial del ejército ruso frecuentó en San Petersburgo las reuniones del grupo llamado posteriormente de los cinco. Compuso las óperas “Boris Godunov” y “Kovanchina”, la fantasía sinfónica “Una noche en el Monte Calvo” y las piezas para piano “Cuadros de una exposición”, en 1874. Su lenguaje expresionista se adelantó a su época, siendo considerado uno de los más importantes renovadores de la música escénica.

“Cuadros de una exposición” es una composición pianística. Por su riqueza de imágenes, atrajo la curiosidad de numerosos músicos que convirtieron las piezas para piano en obras orquestales, entre ellos Taneiev y Leopold Stokowski. Sin lugar a duda, la versión más oída (y más interpretada) es la de Maurice Ravel.

Mussorgsky escribió esta obra basándose en los cuadros de una exposición que se realizó en 1874, con obras de su íntimo amigo, el pintor Víctor Hartmann, que había fallecido poco tiempo atrás. Entre los cuadros descritos musicalmente por Mussorgsky, se encontraba “El baile de los pollitos en sus cascarones”. El cuadro de Hartmann estaba destinado al decorado de un ballet.

La sucesión de sonidos cortos, el sonido largo de final de frase y los diseños melódicos ascendentes son los rasgos más destacados de la melodía de la sección A de este fragmento.

Se presentan tres versiones que permiten realizar una audición comparativa: una versión para piano, una para orquesta y una en sintetizador.²

Obra: “Marcha de los payasos”.

Compositor: Dmitri Kabalevsky (1904-1987).

Intérpretes: RCA Victor Symphony Orchestra. Director: Kiril Kondrashin.

Kabalevsky nació en St. Petersburg, Rusia, en 1904, y murió en Moscú, en 1987. Fue alumno en el Conservatorio de Moscú, donde luego ejerció la docencia como maestro de composición. Cultivó multitud de géneros musicales, desde la ópera hasta las pequeñas composiciones para piano. Autor de tres conciertos para piano y orquesta, cuatro sinfonías, ballets, las óperas “Colas Breugnon”, “La familia Tarass”, “Nikita Vershinin”, “Las hermanas”; treinta piezas para niños, veinticuatro piezas simples para niños y la suite orquestal “Los comediantes”. A esta última obra (integrada por tres partes: “Galop”, “Marcha de los payasos” y “Scherzo”), pertenece el material incluido en esta serie.

En este fragmento se destaca el contraste entre sonidos cortos y largos, y los contornos melódicos descendentes por grados conjuntos y por *glissandi*.

La organización de las frases, que se advierte con mucha claridad, responde a la estructura A A B A.

Sobre la base de estas características, se realizó uno de los desarrollos didácticos que se presentan en este material.³

² Véase ficha de audición comparativa en “Recursos materiales para la audición en el aula”, en este documento, pág. 42.

³ Véanse “Dos propuestas de audición y producción musical para el aula”, en esta publicación, pág. 47.

Obra: "Ionisation".

Compositor: Edgar Varèse (1883-1965).

Intérpretes: Orquesta Filarmónica de Chicago. Director: Pierre Boulez.

Varèse nació en París en 1883. Se preocupaba por la música en sí y los nuevos instrumentos, particularmente los instrumentos electrónicos. En 1915 se trasladó a los Estados Unidos; allí escribió su obra "Amériques", finalizada en 1921. En 1928, Varèse volvió a París para modificar una parte de "Amériques" e incluir las *ondes Martenot*.⁴ Tras ello compuso su pieza no electrónica más famosa, titulada "Ionisation" (compuesta entre 1929 y 1931).

"Ionisation" es una pieza para trece intérpretes que tocan treinta y siete instrumentos de percusión, en su mayor parte de alturas indeterminadas. Ionizar significa disociar, separar un compuesto en iones. Según algunos autores, la aparición de las sirenas y las campanas busca recordar el bullicio y la disociación de una gran ciudad y representar las sonoridades metálicas y descarnadas de las urbes. Aunque fue escrita para instrumentos preexistentes, "Ionisation" fue compuesta como una exploración de nuevos sonidos y métodos para crearlos. Pertenece a un mundo completamente alejado de la nota; al universo del sonido, del color, del timbre y del espectro sonoro. La escuela espectral⁵ toma como principios de la composición estas categorías musicales; el sonido y toda la información físico-acústica que este proporciona son elementos primordiales, así como la aportación de las nuevas tecnologías.

La obra fue estrenada en el Carnegie Hall de Nueva York. El tema es un desafío considerable para el que lo escucha y, en el momento de su aparición, horrorizó a los críticos. Era el anticipo de la forma que iban a tomar las cosas venideras, y un acontecimiento cultural apenas superado en intensidad y magnificencia.

Esta obra se caracteriza por el tipo de agrupación de las fuentes sonoras, por la variedad y los modos de acción de los mismos: dos sirenas, dos tam-tams, gong, címbalo, bombo, bongó, tambor militar, calabaza con palillo de madera, matraca, castañuelas, yunque, cencerro, "rugido de león", güiro, *glockenspiel*, triángulo, látigo, cascabeles, cocos, maracas, claves y piano. Este último ha sido tratado a la manera de un instrumento de percusión.

La obra está elaborada sobre la base de aglomeraciones de ritmos, colores instrumentales y combinaciones dinámicas.

⁴ Se trata de un instrumento electrónico monofónico controlado por un teclado. Fue creado por el músico francés Maurice Martenot y patentado en 1928. Su objetivo era crear un instrumento electrónico versátil que fuese familiar a los músicos de la orquesta. Produce un sonido cristalino; con un pedal se controla el *glissando* y el *vibrato*. Fue utilizado frecuentemente en bandas de sonido para cine.

⁵ La escuela espectral también otorga importancia a la relación entre la escritura (partitura) y la percepción real de esta. El nombre *espectral* deriva de espectro, entidad sonora basada en las leyes de Fourier, matemático francés que vivió entre 1768 y 1830, quien enunció que cualquier sonido complejo podía descomponerse en la suma de ondas sinusoidales simples.

Folclore

Los ejemplos seleccionados muestran distintos géneros o especies⁶ folclóricas con diferente tipo de tratamiento: tradicional, folclore de proyección y fusión. A través de los mismos es posible observar la estructura formal, las formaciones instrumentales y la región de procedencia geográfica. También resultan ejemplos claros para observar distintos tratamientos en cuanto a los diseños rítmico-melódicos, el juego concertante y los cambios de *tempo*.

Obra: “Chacarera. Salavina”.

Compositor: anónimo.

Intérpretes: Antonio Aguirre y Mario Díaz (violín y guitarra).

Esta chacarera recopilada por Leda Valladares forma parte del *Documental folklórico de Santiago del Estero*.⁷ Se trata de una grabación de campo, que como tal tiene un valor documental. Es una expresión espontánea y genuina de los hombres de la región.

Al respecto, Leda Valladares dice: “Para escuchar y comprender este documental conviene situarse en un plano sonoro distinto al que está habituado el hombre de la ciudad, que escucha música elaborada con otros ingredientes y recursos. Las sonoridades de una voz de campo o de un violín de rancho traen un mundo muy diferente de vibraciones. Arrastran elementos premusicales, saturaciones orgánicas y cósmicas que se mezclan al fenómeno musical. (...) el que escucha sin prejuicio o sin manías sabe traducir esta desperejura y este temblor a su verdadera esencia: misterio y maravilla del alma de un pueblo que se expresa a borbotones, empeñando su corazón”.

En este caso, los intérpretes son Antonio Aguirre, violín de Salavina, y Mario “Cachilo” Díaz, guitarrero y compositor de sabrosas chacareras.

⁶ El uso del término “especie” para el análisis y la clasificación del repertorio musical popular y folclórico se debe, en gran parte, a la impronta trazada por el investigador Carlos Vega, cuya perspectiva y metodología plasmó en su vasta obra, especialmente en el *Panorama de la Música Popular Argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del Folklore*. Las ideas y la terminología propuestas por Vega y luego por Isabel Aretz fueron difundidas por otros notables musicólogos y docentes. En las últimas décadas del siglo XX hubo revisiones críticas sobre la obra de estos autores y, si bien en algunos ámbitos de nuestro país aún se emplea la palabra especie, entre los estudiosos de la música popular provenientes de diversos campos disciplinares se ha adoptado el término *género* (en inglés *genre*) para definir formas y/o ritmos musicales. También, por razones institucionales y académicas, en congresos y publicaciones nacionales e internacionales el término *género* musical funciona como convención internacional para el estudio de las músicas populares y folclóricas del mundo. No obstante, esta acepción del término puede dar lugar a confusiones, porque en español también se usa *género* para distinguir los repertorios del Folclore, Tango, Jazz o Rock, y en el ámbito de la música erudita se lo emplea en referencia al tipo de obras o formaciones, por ejemplo, se dice género de cámara, coral o sinfónico.

⁷ Serie “Mapa Musical de la República Argentina”, volumen 7, editado por Meloepa y el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

Esta chacarera ofrece la posibilidad de escuchar la sonoridad propia de las interpretaciones del ámbito rural, en este caso sólo violín y guitarra.

Se aprecia claramente la estructura de la chacarera (introducción - sección A - primer interludio - segunda sección A - segundo interludio - tercera y cuarta sección A). Se destacan los diseños melódicos semejantes y diferentes que conforman A.

Obra: "Tren expreso".

Compositor: Raúl Barboza (1938).

Intérprete: Raúl Barboza.

Raúl Barboza nació en Buenos Aires, en junio de 1938, hijo de padres de origen guaraní. A los 7 años, su padre le regala su primer acordeón, con el que aprende el arte del chamamé. Es un acordeonista argentino muy destacado y reconocido. Participó en innumerables giras por todo el mundo difundiendo el chamamé, género del cual es su embajador por excelencia. Por tal razón recibió el premio "Konex" (1985), Sadaic le otorgó el premio "Francisco Canaro" (1995) y la Honorable Cámara de Diputados de la Nación le entregó un diploma de honor en el mismo año. Participó junto a Paco de Lucía, Dave Brubeck y B. B. King del festival "Alte Oper Frankfurt" en 1988, entre otros festivales. El Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia le otorgó la orden de "Chevalier de l'ordre des arts et des lettres" (*Caballero de las artes y de las letras*), el 25 de mayo de 2000.

El *chamamé* es un baile típico del litoral, con epicentro en la provincia de Corrientes. Es el género musical más representativo de esa provincia. El *acordeón* es un instrumento aerófono, construido originalmente en Alemania, hacia 1822. Posee un complejo sistema de lengüetas cónicas libres contenido en sendas cajas armónicas rectangulares de madera dispuestas en sentido vertical y unidas por un fuelle. Un mecanismo de palancas accionado por botones o teclas que se oprimen con los dedos permite seleccionar los sonidos, que se producen por compresión y descompresión del fuelle.

El acordeón a piano posee un teclado similar al del piano en su caja armónica derecha, y un mayor tamaño que le otorga gran volumen sonoro, por lo que es particularmente apreciado para interpretar músicaailable. En el litoral forma parte de los conjuntos chamameceros. Algunos artesanos especializados modifican el mecanismo del instrumento, lo cual permite una agilidad de digitación para ejecutar este repertorio. Uno de los pioneros en aprovechar las ventajas de esta modificación fue Raúl Barboza.

El rasgo saliente de esta obra es la ambientación realizada básicamente por el acordeón para darnos la imagen sonora del recorrido de un tren. Comienza con una campana y un silbato que anuncian la partida; aquí se destaca el *accelerando* que realiza el acordeón hasta llegar al comienzo del tema A. Durante el desarrollo de A se escuchan claramente los finales de frase con movimientos ascendentes y descendentes, o ascendentes con repetición de la última altura.

En B se aprecian diseños melódicos semejantes y diferentes. Aparece nuevamente la imagen sonora del tren, con la inclusión de la imitación de bocinas de autos.

Hacia el final, se presenta nuevamente parte del tema A y del tema B, para concluir destacando nuevamente la imagen sonora del tren, esta vez con un marcado *ritardando*, hasta detenerse. Aunque se destaca en los tres momentos descriptos, la imagen sonora del tren en movimiento es mantenida durante toda la obra por la percusión.

Obra: "El Ekeko".

Compositor: Ariel Ramírez (1921-2010).

Intérprete: Cuarteto de Los Andes.

Ariel Ramírez nació en Santa Fe, en 1921. Estudió piano en su ciudad natal y, luego de obtener su título de maestro de escuela, buscó familiarizarse con las manifestaciones de instrumentistas y cantores populares. Conoció a Atahualpa Yupanqui, quien lo impulsó a conocer el noroeste.

Para la Navidad de 1964 da a conocer su "Misa Criolla", con la cual se abre uno de los períodos más brillantes en su labor creativa; luego llegan "Navidad nuestra", "Los caudillos", "Mujeres argentinas" y "Cantata sudamericana". Sus canciones han sido objeto de múltiples grabaciones de artistas internacionales y se conocen versiones pertenecientes no solo al mundo hispano-parlante sino muchas registradas en inglés, italiano, francés, hebreo y árabe. Algunas de las más difundidas son: "Alfonsina y el mar", "La peregrinación", "Los Reyes Magos", "La anunciación", "Antiguo dueño de las flechas", "Juana Azurduy" y "Navidad en verano", todas ellas con poesía de su más frecuente colaborador, el destacado historiador, doctor Félix Luna.

La representación contemporánea del Dios de la abundancia de la mitología aimara, llamado "Ekeko", es un muñequito bien vestido, cargado de objetos suntuosos y billetes de banco como símbolo de opulencia. Su rostro eufórico denota la alegría del que todo lo tiene.

En esta obra de proyección folclórica se enfatiza el juego concertante entre instrumentos solistas y *tutti*, de fuentes propias del Noroeste (guitarra, charango, bombo, quena y siku) y piano.

También se destacan la estructura propia del bailecito (Intro, A A' B A, estructura que se repite dos veces igual) y los diseños melódicos idénticos y diferentes.⁸

Obra: "Buscapié".

Compositor: Juan Falú (1948).

Intérpretes: Juan Falú y Marcelo Moguevsky.

Juan Falú comenzó a tocar guitarra a los ocho años. Sobrino de Eduardo Falú, le costó asumir la pesada herencia y se alejó por completo del estudio académico de la música. Es psicólogo clínico egresado de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Estuvo exiliado en Brasil, donde retomó la música con un lenguaje propio, luego de casi diez años en que la guitarra quedara en un segundo plano. Comenzó a componer parte de las obras que más satisfacciones le produjeron, como "Chacarera ututa" y "De la raíz a la copa". Residiendo en Brasil (San Pablo) incorporó elementos de su música que, de manera espontánea y no programada, fueron integrándose a sus composiciones de música argentina.

Con el retorno de la democracia, regresó a la Argentina en el año 1984. En 1985 se editó "Con la guitarra que tengo", íntegramente con obras propias. Ofreció centenares de conciertos en Europa, Asia, África y América. En el año 2003 presentó a las autoridades de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires el proyecto de creación de la primera carrera oficial superior de Tango y Folclore, que se concretó en el Conservatorio Manuel de Falla de Buenos Aires.

Marcelo Moguevsky es compositor e intérprete de clarinete, clarinete bajo, saxo soprano, flautas dulces, armónica, gaita y doudouk.

Ha compuesto música para danza contemporánea, video arte y teatro, como "M.Butterfly" dirigida por Sergio Renán, "Extrañas Figuras" de Carlos Pais, la música del film "Locos de contento" con Luis Brandoni, la música original para ballet de la compañía "Nucleodanza", la música de "Arena" y "Agua", video-danza de Margarita Bali, la música original de "En órbita" de La trup (circo contemporáneo) y el arreglo musical del film "Sol de Otoño" con Federico Luppi y Norma Aleandro, entre otros.

⁸ Véase ficha de audición en "Recursos materiales para la audición en el aula", en este documento, pág. 43.

Forma parte del dúo Moguilevsky - Lerner, de música *klezmer*, con el cual participaron de numerosos festivales nacionales e internacionales a lo largo de toda Europa y los EE.UU.

Desarrolla paralelamente un dúo de música folclórica argentina junto a los guitarristas Juan Falú (en la Argentina, América latina y Europa) y Quique Sinesi (en Europa).

El *gato* es una danza muy arraigada en la tradición criolla, de carácter picaresco, con pareja suelta independiente, conocida también con los nombres de *perdiz* (más utilizada en Chile) o *Mis-mis*. Se destacan otras variantes, como el gato correntino y el gato con relaciones. En este último se alternan versos entre copla y copla: una vez el hombre dice el verso y otra le contesta la dama. Coreográficamente, se combinan figuras: vuelta entera, giro, media vuelta, vuelta y zapateo / zarandeo, entre otras.

Este particular gato, también de proyección folclórica, presenta un interesante juego concertante entre la guitarra y el clarinete, donde la primera alterna los roles de acompañamiento y línea melódica.

En la introducción, el clarinete realiza un diseño melódico haciendo cambios de registro de altura y también se destacan los *glissandi* y *frulatto* que realiza en la segunda parte.

Obra: "Herederos del viento".

Compositor: Gustavo Patiño (1959).

Intérprete: Gustavo Patiño.

Gustavo Patiño nació en Lima, provincia de Buenos Aires, pero vivió la mayor parte de su vida en Tilcara, provincia de Jujuy. Vivió los últimos años en España, y volvió a Tilcara en noviembre de 2006. Intérprete de sus propias canciones, canta y ejecuta una gran variedad de instrumentos musicales, desde los convencionales y actuales hasta aquellos pertenecientes a la región andina. Algunos de los instrumentos arqueológicos que han desaparecido, como quenás de hueso de llama y antara de piedra, fueron reconstruidos por Patiño respetando los modelos que se hallan en los museos del Noroeste argentino.

En los siguientes párrafos, el músico trata de describir qué significa la música andina para él y para su pueblo.

“Gran parte de mi vida se desarrolló en la Quebrada de Humahuaca, precisamente en el pueblo de Tilcara, provincia de Jujuy.

“Allí, la música es un hecho cotidiano, necesario, que no tiene obstáculos de ningún tipo, siempre y cuando esté contenido por el sentimiento personal y popular. [...] Un territorio que se junta con el cielo, mi casa, los sueños, la paz, la armonía del hombre con su paisaje. El centro del mundo, el mío, el de los míos, al menos. [...] Creo que la música andina tiene una magia increíble, acorde con su paisaje, con su gente, por momentos refleja tristeza y, en otros, una gran alegría, que a pesar de todo lo sucedido y que aún sucede, sus pueblos mantienen como uno de los estandartes de su cultura...”

En “Herederos del viento”, obra con aire de huayno, es posible escuchar una muy variada gama de instrumentos de viento del Noroeste argentino que se van presentando de acuerdo con la organización formal.

En la introducción se escucha un toque de erke (sonidos del acorde mayor) acompañado con el efecto sonoro de viento, en ritmo libre. La presentación de A, en ritmo métrico, está a cargo de un siku de importantes dimensiones (por su registro grave) junto con una base armónica en el sintetizador.

En la repetición de A permanece el siku y se destaca un “contracanto” en las pausas realizado por quenás; también se agregan un bajo eléctrico y la percusión (batería y sonajeros de uñas). En la siguiente aparición de A, sobresale el cambio de registro de la melodía principal, esta vez a cargo de la quena.

En el tema B se escucha la línea melódica a cargo de una ocarina y se destaca el acompañamiento del charango. Le sigue la sección C, donde sobresalen las anatas; hacia el final de la sección se escucha nuevamente la quena que permanece en la última presentación de A que, ampliada por una breve *coda*, cierra la obra.

Música ciudadana

Entre los ejemplos de música ciudadana seleccionados, hay variedad de materiales que van desde las propuestas más típicas hasta las menos tradicionales. Permiten, además, observar distintos tratamientos en relación con la textura, los cambios de *tempo* en una misma obra, el juego concertante, los recursos de interpretación característicos del género y ciertas particularidades del tratamiento rítmico.

La formación instrumental más frecuente en los conjuntos de tango fue el trío compuesto por violín, flauta y guitarra. Con el paso del tiempo, la guitarra fue paulatinamente sustituida por el piano y la flauta por el bandoneón. Este trío (violín, piano y bandoneón) sería la columna vertebral de la orquesta típica. La estructuración instrumental definitiva llegaría tiempo después sobre la base del sexteto típico (dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo).

En esta selección se incluyen dos versiones de una misma obra: “El esquinazo”, en la versión de Roberto Firpo, y el particular arreglo realizado por el cuarteto de saxos Cuatro vientos que permiten apreciar los contrastes entre ambas versiones. También se incluye una obra realizada por una formación tradicional, otra interpretada por gran orquesta y dos composiciones de Piazzolla.

Obra: “El esquinazo”.

Compositor. Ángel Gregorio Villoldo (1861-1919).

Intérpretes:

- Roberto Firpo.
- Cuatro Vientos (arreglo: Marcelo Moguilevsky).

Ángel Villoldo fue compositor, guitarrista y cantante. Autor de “El porteño” y “El choclo”, entre otros tangos. “El esquinazo” es un tango arquetípico de su tiempo, heredero directo de la milonga antigua. Se supone que se estrenó alrededor de 1900 y fue uno de los grandes éxitos del músico.

La expresión *esquinazo*, según José Gobello, significa: acto de plantar a uno, dejarlo burlado o abandonado.

La leyenda asocia este tango con un local famoso desde fines del siglo XIX, fundado como Restaurante 3 de Febrero, y conocido en distintas épocas como “Lo de Hansen” (por Juan Hansen, a cargo del concesionario) y como “Café Tarana” (por Anselmo Tarana, otro de sus encargados). Este local de Palermo, por sus altas tarifas, limitaba la concurrencia a grupos de gente acomodada. Se supone que “El esquinazo” era habitualmente interpretado por los músicos que pasaban por “Café Tarana” y que llegó a ser prohibido en el local, dado que el golpeteo que deben

hacer los músicos en el comienzo solía ser acompañado por los parroquianos, quienes a la vez golpeaban copas con tanto entusiasmo que el destrozo de vajilla llegó a amenazar la economía del lugar. Se dice que un día apareció un cartelito en el que se leía: “Terminantemente prohibida la ejecución de 'El esquinazo'. Se ruega prudencia en tal sentido. El dueño”.

Como Villoldo era, además de compositor, cantante, la mayor parte de sus obras tuvieron letra y, con frecuencia, más de una. Se supone que “El esquinazo” también tuvo versos suyos; sin embargo, de haber existido, no sobrevivieron a la época de las primeras ediciones de la obra en partitura. La letra conocida fue escrita décadas más tarde por Carlos Pesce y A. Tirmani (Antonio Polito). Sus versos están inspirados en el título y justifican con picardía el golpeteo.

En la versión de “El esquinazo” de Roberto Firpo se percibe una organización formal diferente, sin modificaciones de *tempo* entre secciones, y un sonido característico de una formación instrumental de corte más tradicional: se trata de una grabación de 1939.⁹

En la versión a cargo de Cuatro Vientos, los registros de cada instrumento de viento permiten distinguir claramente los planos sonoros que conforman la textura de la obra. Además, se destacan la reiteración de motivos característicos y los cambios de tempo por secciones y modificaciones progresivas (retardando y acelerando).

⁹ Véase ficha de audición comparativa en “Recursos materiales para la audición en el aula”, en esta publicación, pág 42.

Obra: “Canaro en París”.

Compositores: Alejandro Scarpino (1904-1970) y Juan Caldarella (1891-1978).

Intérpretes: Quinteto Real con Salgán.

Este tango recuerda la actuación de Francisco Canaro en París, que se extendió entre 1925 y 1926. El bandoneonista Alejandro Scarpino y el guitarrista Juan Caldarella se inspiraron en el titular de un diario de la fecha en que terminaron de componerlo, que aludía al éxito que Canaro estaba cosechando en París. Fue dedicado a Canaro y a su orquesta, quienes lo grabaron por primera vez en 1926. El tango finaliza con una vertiginosa variación para bandoneones, fragmento favorito para lucimiento de bailarines de tango.

El Quinteto Real se conforma en 1960, cuando al dúo Salgán - De Lío se suman Francini en violín, Ferro en contrabajo y Laurenz en bandoneón. Su repertorio ha sido confeccionado por el propio Salgán, con arreglos suyos de temas de tango, milongas y valeses; incluye obras de su autoría en versiones especiales para esta formación. En la década del ochenta, en ocasión de grabar un disco compacto editado en Japón, se integró un Nuevo Quinteto Real que, con algunos cambios en su formación, sigue en actividad hasta la actualidad.

Salgán ha sido un innovador dentro del género. Incorporó el clarinete bajo en la orquesta típica y la “percusión libre” (efecto logrado cuando cada ejecutante realiza sobre su instrumento motivos rítmicos percutiendo libremente). También incluyó una idea rítmica creada por el propio Salgán y ejecutada con bombo legüero y cocos, llamada “Ritmo del balanceo” o “De la gota de agua”: se trata de un motivo independiente del que realizan el resto de los instrumentos y sirve de acompañamiento, dotando al tango de un carácter más temperamental y dinámico. Otro aporte ha sido el uso de la cuerda en registro grave y los bandoneones en agudo; es decir, en sentido inverso al usado hasta entonces. Estas y otras ideas novedosas dieron al tango nuevas posibilidades expresivas.

La formación más típica del tango puede apreciarse en esta obra. A través de su desarrollo temático, si bien se destacan el violín y el bandoneón como figuras solistas, también se escuchan fragmentos a cargo del piano y hacia el final, aunque breve, del contrabajo.

Obra: "Milongueando en el 40".

Compositor: Armando Pontier (1917-1983).

Intérpretes: Orquesta de Walter Ríos.

Armando Pontier, compositor, bandoneonista, director y arreglador nació en Zárate, provincia de Buenos Aires, el 29 de agosto de 1917 y falleció en 1983; su verdadero nombre era Armando Punturero. En 1945 formó un dúo con el primer violinista Francini que duró diez años. Se lo reconoce como uno de los valores sobresalientes de la Generación del Cuarenta. La mayoría de sus obras son clásicos indiscutidos: "Tabaco", "Trenzas", "Corazón no le hagas caso", "Cada día te extraño más", "Anoche", "El milagro", "Claveles blancos", "El vals soñador", "Milongueando en el 40", "Bien criolla y bien porteña", "A los amigos", "A José Manuel Moreno", "A Zárate", "A tus pies bailarín" y "Pichuco", entre otros.

En una entrevista, Pontier dijo: "Al tango no se lo puede explicar. Pero, desde ya, que no es un accidente en la vida de nadie. Desde el vientre, entiendo que hay una tendencia a hacer algo".

En la versión que se incluye, la orquesta está integrada por cuatro bandoneones, violín, violoncello, contrabajo, piano, y también teclados, batería, guitarra y bajo eléctrico. La grabación (en vivo) corresponde a una serie de conciertos que realizó Walter Ríos con su orquesta durante una gira por Japón en 1997.

Esta obra también permite escuchar otra formación instrumental típica del tango: la orquesta. Se puede observar diferente tratamiento tímbrico de acuerdo con la organización de las secciones, se destaca la inclusión de la batería.

Aparecen algunos de los recursos de interpretación característicos del género como *glissandi* en los violines y *estrapata*¹⁰ en los instrumentos de cuerda grave. También sobresalen los cambios de intensidad y en el final de la obra la variación a cargo del bandoneón en el tema B, que es una característica habitual del género.

¹⁰ "Estrapata": término utilizado por los intérpretes de tango, para indicar el golpeteo con el arco sobre las cuerdas, generando un efecto sonoro particular. Similar a la indicación de la música académica "col legno".

Obras: “Libertango” y “Fuga y misterio”.

Compositor: Astor Piazzolla (1921-1992).

Astor Pantaleón Piazzolla nació el 11 de marzo de 1921 en la ciudad de Mar del Plata. Su infancia la pasó entre Buenos Aires y Nueva York. Empezó a estudiar música a los 9 años en los Estados Unidos y continuó el aprendizaje en Buenos Aires.

Su carrera comenzó al incorporarse como bandeonista en la orquesta de Aníbal Troilo. En 1955, luego de estudiar en París, Astor volvió a Buenos Aires y formó el Octeto Buenos Aires. Con este grupo se atrevió con arreglos y timbres poco habituales para el tango, como la introducción de la guitarra eléctrica.

En los años sesenta, Piazzolla debió salir a defender vehementemente su música, avasallada por las fuertes críticas. La controversia iba a propósito de si su música era tango o no, a tal punto que Astor tuvo que llamarla “música contemporánea de la ciudad de Buenos Aires”.

Frente a tanta polémica, Piazzolla dejó de preguntarse si debía hacer tango, música contemporánea o incluso jazz. Combinó todo lo que le gustaba para crear un estilo propio, tal vez casi un género nuevo.

Pero no era solo eso: Piazzolla provocaba a todos con su vestimenta informal, con su pose para tocar el bandoneón (actuaba de pie, frente a la tradición de ceñirse al fuelle sentado) y con sus declaraciones que sonaban a reto.

Con “Adiós Nonino”, “Decarísimo” y “Muerte de un ángel” comenzó a elaborar un camino de éxito que tendría picos en su concierto en el Philharmonic Hall de Nueva York y en la musicalización de poemas de Jorge Luis Borges.

En sus últimos años, Piazzolla prefirió presentarse en conciertos como solista acompañado por una orquesta sinfónica y realizó alguna que otra presentación con su quinteto. Así recorrió el mundo y fue ampliando la magnitud de su público en cada continente.

Astor Piazzolla falleció en Buenos Aires el 4 de julio de 1992. Dejó como legado su inestimable obra –que abarca unos cincuenta discos– y la enorme influencia de su estilo.

Piazzolla alguna vez expresó: “Tengo una ilusión: que mi obra se escuche en el 2020, y en el 3000 también”.

“Libertango”. En esta obra se destaca la superposición de dos líneas melódicas (una más rítmico-armónica y otra más *cantabile*) que conforman una interesante propuesta textural. Por otra parte, el tratamiento rítmico propio de la obra de Piazzolla, que genera una polirritmia a partir de los distintos modos de agrupamiento de las divisiones (3+3+2 y 2+2+2+2) percibidas por las acentuaciones.¹¹

La fuga es un procedimiento compositivo, con reglas fijas. Básicamente, se trata de una polifonía, en la que las voces o partes aparecen en forma sucesiva, imitando el “tema”, llamado sujeto. Se habla de pasaje en “estilo fugado”, cuando forma parte del desarrollo de una composición sinfónica, pero no se atiene a todas las reglas constitutivas de la fuga.

“'Fuga y misterio', por ejemplo, bien podría ser un cuarteto de cuerdas de lo que algunos llaman 'música culta' –advierte Pablo Wittner, en Revista *La Maga*–. Sin embargo, si se acentúa bien el 2 por 4, se huele su aire de tango. Pero 'Fuga y misterio' no se ejecuta con un cuarteto de cuerdas ni se toca con un acentuado 2 por 4, y es por eso que no es música contemporánea ni es tango: es un Piazzolla auténtico, original e imposible de comparar.”

“Fuga y misterio”. La fuga que da inicio a la primera sección resulta un procedimiento fácilmente reconocible dado que el material temático es presentado por distintos instrumentos: bandoneón, guitarra eléctrica, flauta y, por último, piano y contrabajo. Luego de esta presentación, la batería da lugar a la siguiente exposición temática, culminando la sección con la reexposición del tema de la fuga con otra textura.

En la sección B se identifica un contraste importante respecto del *tempo* y del clima y, en términos de la textura, es posible observar el procedimiento de melodía acompañada.

¹¹ Véase ficha en “Recursos materiales para la audición en el aula”, en este documento, pág. 44.

Música popular universal

Dados los límites de extensión de este trabajo, esta parte reúne tres obras que fueron seleccionadas por la riqueza de su factura. Permiten realizar algunas propuestas didácticas en torno al reconocimiento de fuentes sonoras, juego concertante y conceptos vinculados con la estructura métrica.

Obra: “De perdidos al río”.

Compositor: Carles Benavent (1954).

Intérprete: Carles Benavent.

Carles Benavent, bajista español nacido en Barcelona en 1954, es un destacado intérprete y compositor. Ha sido siempre un autodidacta. Ha llegado a crear toda una forma de interpretar el bajo eléctrico “a lo flamenco”. Como músico de jazz actuó junto a reconocidos músicos del género, como Quincy Jones, Chick Corea o Miles Davis. A pesar de su origen catalán, se destaca por su producción de música flamenca. Desde 1980, y en distintos períodos, forma parte del grupo de Paco de Lucía, con el que ha realizado giras por Europa, América y Japón. El tema que se incluye pertenece al disco “Agüita que corre”, editado en 1995.

En esta grabación de 1993 realizada en Barcelona, junto a Carles Benavent en bajo eléctrico y mandola, participan Paco de Lucía en guitarra, Gil Goldstein en acordeón y Tino Di Geraldo con palmas.

El flamenco es un arte nacido en el sur de España que se manifiesta en tres formas: el cante, el baile y la guitarra. Los orígenes se encuentran en los cantos y danzas populares que existieron históricamente en Andalucía, con influencias de otras culturas como la gitana, la árabe, la judía.

La reiteración de motivos melódicos a cargo de distintas fuentes sonoras es una de las características salientes de esta obra, como también el rol solista asignado al bajo eléctrico. También, la inclusión de palmas (típicas del flamenco) que realizan diversos diseños rítmicos, en los que sobresalen ataques fuera del tiempo.¹²

¹² Véase cuestionario de audición en “Recursos materiales para la audición en el aula”, en esta publicación, pág. 41.

Obra: “El reloj sincopado”.

Compositor: Leroy Anderson (1908 - 1975).

Intérpretes: Saint Louis Synphony Orchestra.

Leroy Anderson, músico estadounidense, nació en 1908 en Cambridge y murió en 1975 en Woodbury. En 1935 se convirtió en arreglador y pianista de la Orquesta Boston Pops. Arthur Fiedler, director musical de los Pops, quedó impresionado por el talento de Anderson y le encargó algunas obras. Esas creaciones lograron inmediato éxito entre el público y Anderson continuó componiendo pequeñas piezas livianas y novedosas por los siguientes veinticinco años, todas ellas famosas por sus melo-días contagiosas y algunos aspectos ingeniosos.

En este tema se destacan la claridad de la organización formal, la estructuración de los diseños melódicos internos de cada sección y la percusión que imita la rítmica del reloj.

A partir de estas características, se realiza el segundo desarrollo didáctico que se incluye en este material.¹³

Obra: “La engañadora”.

Compositor: Enrique Jorrín (1926-1987).

Intérprete: Rubén González.

Enrique Jorrín nació en Candelaria, Cuba, en 1926 y murió en La Habana en 1987. Estudió en el Conservatorio Municipal de Música de La Habana, alternó sus actividades entre la música popular y la sinfónica.

Compositor, violinista y director de orquesta, fue integrante de las orquestas Arcaño y América, hasta fundar su charanga.¹⁴ En 1951 compuso el primer chachachá.

Como el mismo Enrique Jorrín lo describía, el chachachá es un baile intermedio, ni muy despacio, ni muy rápido, lo que permitió al ciudadano común desplegar, sin prejuicios, sus capacidades dancísticas y, al mismo tiempo, disfrutar de la música.

¹³ Véase “Dos propuestas de audición y producción musical para el aula”, en esta publicación, pág. 54.

¹⁴ Charanga: banda de música formada por instrumentos de viento y percusión, que interpreta música de carácter jocoso.

El chachachá es una especie de origen urbano. Se trata de un baile de pareja enlazada independiente. La combinación rítmica rige la coreografía, define un paso básico de avance y retroceso, con deslizamientos o fricción de los pies sobre el suelo, y la combinación de vueltas y medias vueltas, mientras la pareja puede hacer evoluciones, tanto enlazada como suelta. También se practica este baile en rueda.

El nombre que todos conocemos nació con ayuda de los bailarines, cuando al inventarse el baile que se acoplaba con el ritmo, se descubrió que los pies marcaban un sonido peculiar al rozar el suelo, precisamente en tres tiempos seguidos, chachachá, y de ese sonido, nació, por onomatopeya, el nombre.

Incluyó textos cantados a coro, con un sentido de crítica social: “La engañadora”, “El alardoso”, tendencia que siguieron otros músicos creadores de chachachá. “La engañadora” es la pieza que definió la especie. A partir de la aparición de este primer chachachá en 1951, casi todas las orquestas nuevas adoptaron este género, compartiéndolo con el danzón tradicional.

Rubén González fue el último de los grandes pianistas de la música afro-cubana. De su piano brotaba todo el sabor característico de los ritmos cubanos. González comenzó a tocar el piano cuando era solo un niño y en su extensa vida pasó por las agrupaciones más afamadas de la nación caribeña, entre ellas la Orquesta América y la Jorrín, de la que también fue director. Ya retirado como otros de sus colegas, fue convocado, a mediados de los noventa, por Ry Cooder para el Buena Vista Social Club, con lo que resurgió el enorme potencial de los antiguos soneros en la isla.

En esta obra se escuchan diferentes combinaciones de figura-fondo, organizadas según las secciones: en A, la figura es la trompeta y el fondo piano, percusión y contrabajo; en B, el piano es figura y el resto de los instrumentos, fondo.

En la sección A, además, se destaca la inclusión del motivo rítmico (chachachá) y el contorno melódico descendente y descendente aserrado en los finales de A y A', respectivamente.

Las frases de A son téticas, las de B, anacrúsicas y las de C, acéfalas.

La estructura de la obra es A A' B B' C B' D, y en la última sección se aprecia un cambio de *tempo*.¹⁵

¹⁵ Véase ficha de audición en “Recursos materiales para la audición en el aula”, en esta publicación, pág. 45.

ORIENTACIONES GENERALES PARA EL ABORDAJE DIDÁCTICO

A partir de las obras que componen esta selección es posible abordar los contenidos del *eje apreciación*; fundamentalmente, aquellos vinculados con la audición de relaciones musicales.

Según el tipo de propuesta de clase y el contenido por desarrollar, es posible encarar la experiencia con una sola obra o bien utilizar varias obras o fragmentos de las mismas. Este último caso es necesario cuando la comparación facilita la comprensión de los conceptos que se abordan, por ejemplo: identificación auditiva de música de diferente tipo, diferentes *tempi*, tipos de textura, entre otros. Respecto de los contenidos vinculados con la audición de relaciones sonoras, la audición de obras puede permitir abordar la denominación y la identificación auditiva de fuentes instrumentales de formaciones de diverso tipo (folclórica, ciudadana, académica, etcétera).

	Contenido	Contenido específico	Obra
Audición de relaciones musicales	Relaciones formales	<p>Identificación auditiva de la estructura formal: introducción, desarrollo, coda o final. Frases / secciones y unidades menores a la frase.</p> <p>Identificación auditiva de la estructura de bailecito y chacarera. Denominación de componentes de la estructura musical utilizando rótulos específicos.</p>	<p>"Tren expreso" (ABA) "Marcha de los payasos" (AABA) "El reloj sincopado" (AA'BA'CCA'A') "Herederos del viento" (Intro. AAABCA) "La engañadora" (AA'BB'CB'D)</p> <p>"El Ekeko" (Intro. AA'BA') Chacarera de autor anónimo (Intro. A, interludio 1, A, interludio 2, A, A)</p>
	Relaciones melódicas	Identificación auditiva de diseños melódicos idénticos, diferentes y similares. Movimiento melódico ascendente, descendente, sonidos repetidos y diseños internos variados.	<p>"Baile de los polluelos" "Marcha de los payasos" "Tren expreso" "Buscapié" "El Ekeko" "Libertango"</p>
	Relaciones rítmico-métricas	<p>Identificación auditiva de diferentes <i>tempi</i>. Modificaciones progresivas.</p> <p>Identificación auditiva de la organización temporal del sonido: ritmo libre y ritmo métrico.</p> <p>Identificación del tiempo en obras musicales y aplicación de la medida en número de tiempos.</p> <p>Identificación de ataques fuera del tiempo.</p>	<p>"La engañadora" (cambio de <i>tempi</i> por sección) "Tren expreso" (acelerando/ritardando) "El esquinazo" (versión cuatro vientos: modificaciones progresivas de <i>tempi</i>)</p> <p>"Herederos del viento"</p> <p>"El reloj sincopado" "La engañadora"</p> <p>"De perdidos al río" (palmas)</p>

Audición de relaciones musicales	Relaciones expresivas	Identificación auditiva de características expresivas atendiendo a la dinámica.	"Milongueado en el 40"
	Juego concertante	Identificación auditiva de los tipos de concertación utilizados en obras musicales: solista, dúo, cuarteto, tutti, etcétera.	"La engañadora" "De perdidos al río" "El Ekeko" "Buscapié" "Herederos del viento" "El esquinazo" "Canaro en París" "Fuga y misterio" "Libertango"
	Relaciones texturales	Identificación auditiva de diferentes tipos de textura.	"Libertango" (dos planos sonoros y melodía acompañada) "Buscapié" y "La engañadora" (figura / fondo) "Fuga y misterio" (fuga y melodía acompañada)
	Audición comparativa	Identificación auditiva de las características discursivas (permanencia y modificaciones) en diferentes versiones de una misma obra.	"Baile de los polluelos" "El esquinazo"
Audición de relaciones sonoras	Altura	Identificación auditiva de variaciones continuas de altura.	"Milongueado en el 40" "Buscapié" "Ionisation"
	Sonido	Identificación auditiva de fuentes sonoras: percusión y electrónica. Identificación auditiva de instrumentos del NOA. Identificación auditiva de fuentes instrumentales de formaciones de diverso tipo (folclórica, ciudadana, académica).	"Ionisation" "Herederos del viento" Chacarera de autor anónimo "El esquinazo" (versión Firpo) "Marcha de los payasos"

RECURSOS MATERIALES PARA LA AUDICIÓN EN EL AULA

Analizar las propiedades de un objeto al que podemos observar facilita su descripción, porque lo tenemos frente a nuestra vista. Pero escuchar música implica decodificar información que transcurre en el tiempo en el plano diacrónico y sincrónico. Podríamos afirmar que la música pertenece al intangible mundo de las ideas. La representación gráfica es la manera de tornarla más concreta. En tal sentido, los gráficos parecerían ser el único “artificio” que permite “detener la música en el tiempo” para proceder a su estudio. Esta es una de las razones por la cual resulta un recurso muy eficaz adoptar algunos modos de representación a la hora de ayudar a los auditores a comprender cómo se estructuran algunos componentes de la obra musical. Diversos materiales, como fichas, cuestionarios, guías de audición, permiten al alumno llevar un registro de las obras escuchadas, recordar sus características y retener alguna de sus particularidades.

Algunos de los materiales propuestos son de índole más general, como las fichas; otros ofrecen un tratamiento más profundo y específico, como los cuestionarios y las guías de audición. Estas guías fueron diseñadas a partir de tres obras que integran esta serie: “El Ekeko”, “Libertango” y “La engañadora”. Las actividades que se presentan son a modo de ejemplo para la confección de fichas de audición. El docente las adecuará según los conceptos desarrollados con los alumnos anteriormente. En este caso, el trabajo con la ficha requiere de sucesivas audiciones para resolver las actividades ordenadas por dificultad, las últimas requieren un mayor número de exposiciones al estímulo para ser resueltas.

Las guías de audición fueron elaboradas tomando como base las versiones que se incluyen en el disco compacto. Debido a que en la música popular es muy frecuente “versionar” las obras (modificando, por ejemplo, la estructura total por cambios en las reiteraciones de una sección), en caso de utilizar otra versión de alguna de las obras propuestas, es probable que el docente necesite ajustar las consignas.

Como se podrá observar, en la confección de las guías de audición específicas para una obra determinada y en el desarrollo de las clases que se proponen en el final de este trabajo, siempre se considera el análisis de la estructura formal.

¿POR QUÉ SIEMPRE ES IMPRESCINDIBLE ANALIZAR LA ESTRUCTURA FORMAL?

La estructura formal de una obra musical se desarrolla en el plano diacrónico, constituye la dimensión sintáctica del discurso y resulta uno de los componentes fundamentales para comprender la música a través de la audición en tiempo real. Para

seguir el hilo de lo que se está escuchando es necesario identificar cuáles son las ideas que aparecen en un discurso musical, cómo se ordenan y organizan. A su vez, esto nos permite identificar otras relaciones presentes en la obra, como el juego concertante de voces o fuentes instrumentales, advertir las diferencias y semejanzas entre los diseños melódicos o las diferencias de texturas. Por esta razón, podemos considerar la estructura formal como el “escenario” o plataforma en la que se desarrollan otros componentes del discurso y de allí su importancia para organizar la experiencia de audición.

Comprender el desarrollo de la sintaxis nos permite estructurar la experiencia musical, ya que se constituye en un organizador importante tanto para la audición como para la interpretación y la creación musical. Por ejemplo, para instrumentar una obra, analizar su estructura y representarla en un gráfico nos ayudará posteriormente como guía para la ejecución. Por esta razón, los aprendizajes alcanzados serán el prerrequisito tanto para abordar los siguientes en el plano sincrónico como para abordar cualquier acción didáctica.

Ejemplos de fichas de audición

Fecha de la audición
Título de la obra
Compositor
Intérpretes
Estilo/ procedencia
Instrumentos que se destacan
.....
.....
.....
Me gustó: mucho <input type="checkbox"/> medianamente <input type="checkbox"/> nada <input type="checkbox"/>
Porque
.....
.....

Obra		
Compositor	Intérpretes	Tipo de estructura, introducción, interludio, secciones, coda, etc.
Estilo/procedencia	Época	
Carácter		Rápido/moderado/lento, modificaciones por sección, modificaciones progresivas, etc .
Instrumentos que se destacan		
Relaciones musicales		
<u>Estructura formal</u>		Ritmo libre/ritmo métrico, instrumento o elemento de la textura que enfatiza los tiempos/divisiones, relación entre tiempo y división (binaria/ternaria).
<u>Tempo (Velocidad)</u>	<u>Características rítmico - métricas</u>	
<u>Textura predominante</u>		Melodía acompañada/polifonía/ostinato, etc.
<u>Comentarios</u>		
		Apreciación personal (gusto).

Ejemplo de cuestionario

Obra musical "De perdidos al río", de Carles Benavent (2`12")

1. ¿Qué instrumentos reconocés?
2. ¿Cuáles aparecen como solistas?
3. ¿Cuál entra primero?
4. ¿De qué tipo de música se trata (estilo)?
5. ¿De qué origen creés que es (lugar, región, país)?
6. ¿Con qué elementos está formada la percusión?
7. Las palmas, ¿coinciden con los tiempos o aparecen fuera de ellos?
8. ¿Cuántas "ideas" musicales diferentes podés reconocer?
9. ¿Cuántas veces aparecen estas "ideas" y cómo se organizan dentro de la obra?
10. Las melodías pasan de un instrumento a otro. ¿Podrías describir el recorrido a través de los instrumentos?
11. ¿Te gusta? Tratá de explicar brevemente en qué se fundamenta tu opinión.
12. ¿Qué sentimientos te produce?
13. ¿Qué opinión te merece la calidad de la grabación y la interpretación de los músicos?
14. ¿Te parece que es difícil ejecutar esta obra? ¿Por qué?

Ejemplos de fichas de audición para diferentes versiones de una misma obra

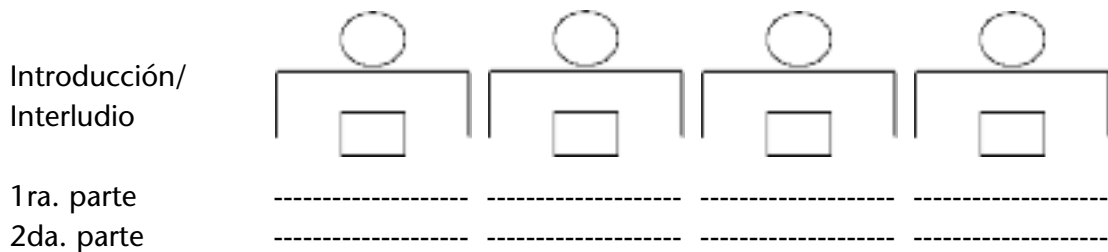
“Baile de los polluelos” (de <i>Cuadros de una exposición</i>) (Modesto Mussorgsky)			
Estructura formal:			
	Versión A	Versión B	Versión C
Duración			
Fuentes sonoras			
Velocidad			
Tratamiento por secciones			
Otras diferencias detectadas			
Apreciación personal (gusto)			
Comentarios			

“El esquinazo” (Ángel Villoldo)		
Estructura formal:		
	Versión de Roberto Firpo	Versión de Cuatro vientos
Duración		
Fuentes sonoras		
Velocidad		
Tratamiento por secciones		
Otras diferencias detectadas		
Apreciación personal (gusto)		
Comentarios		

Guía de audición para la obra "El Ekeko" (Ariel Ramírez)

Actividades

a) Este gráfico representa la estructura formal de la obra:



Completar en cada caso:

- dentro de cada círculo, la letra que le corresponda a cada sección, de acuerdo con la relación formal;
- dentro de cada recuadro, el número de tiempos de permanencia de cada sección;
- sobre las líneas de puntos, el/los instrumento/s que se destacan en cada sección.

b) Describir la secuencia de instrumentos que se presentan en:

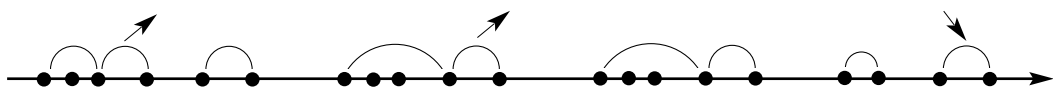
- la Introducción
- el Interludio

c) El siguiente gráfico representa las cuatro unidades que componen la sección A.



- Adjudicar diferentes signos □ , ○ , ⊗ etc. según los diseños melódicos (semejantes o diferentes) sobre la línea de puntos.
- ¿Cuál es el número de orden de la unidad que se presenta en registro agudo?
.....
- Consignar el tipo de comienzo (tético o acéfalo –ausencia del primer sonido–) de la melodía de cada unidad en los recuadros.

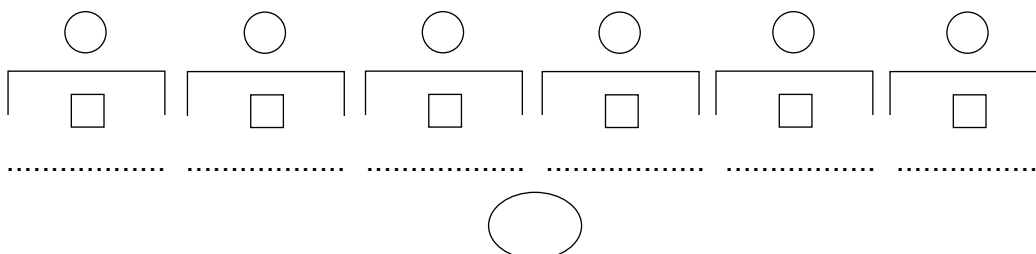
d) Cada uno de los puntos graficados sobre la línea del tiempo representa el sonido que articula la melodía de la primera sección A. Los puntos que presentan menor distancia entre sí se corresponden con los sonidos que se escuchan más cercanos entre sí en el tiempo. Completar la direccionalidad de la melodía entre los sonidos señalados con arcos (flecha para diseños ascendentes o descendentes y guiones para los sonidos repetidos).



Guía de audición para la obra "Libertango" (Astor Piazzolla)

Actividades

a) El siguiente gráfico representa la estructura formal de la obra:

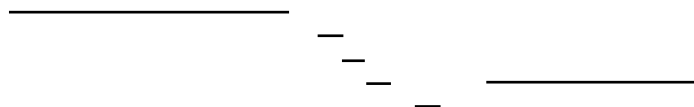


- Completar, dentro de cada círculo, la letra que le corresponda a cada sección de acuerdo con la relación formal.
- Completar, sobre las líneas de puntos, los instrumentos o fuentes instrumentales que se destacan en cada sección.

b) Los siguientes gráficos representan los primeros diseños de los dos motivos principales de la obra, que luego se reiteran con variaciones:



1



2

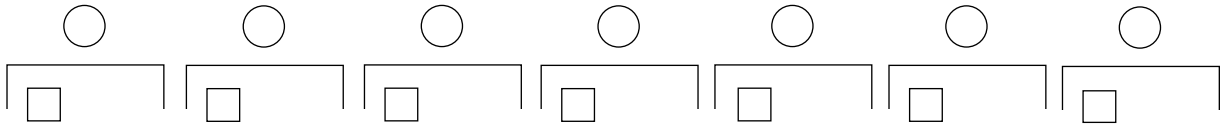
Luego de observar estos diseños, volver sobre el gráfico del punto a), y:

- completar, consignando 1 y/o 2 dentro de los recuadros, cómo se presenta cada uno de los diseños melódicos característicos de acuerdo con las secciones;
- el dibujo del diseño melódico 2 se reitera a partir de diferentes alturas. Consignar en la elipse del gráfico del punto a) el número total de veces que se escucha.

Guía de audición para la obra "La engañadora" (Enrique Jorrín)

Actividades

a) El siguiente gráfico representa la estructura formal de toda la obra:



Completar en cada caso:

- dentro de los círculos, la letra que le corresponda a cada sección de acuerdo con la relación formal;
- sobre las líneas de puntos, el/los instrumento/s que se destacan en cada sección.

La intervención hablada "Me dijiste" aparece al finalizar la sección

El cambio de tempo se produce en la sección

b) Atender los tipos de comienzo en cada una de las secciones y consignarlos en los recuadros del gráfico del punto a):

(T) Tético

(An) Anácrusico

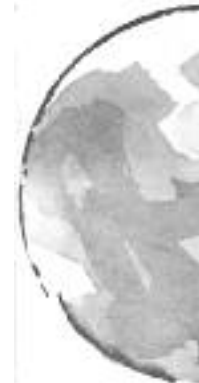
(Ac) Acéfalo

c) El siguiente gráfico representa las cuatro unidades que componen la sección A.



- Consignar, sobre las líneas de puntos, el número de tiempos que dura cada unidad formal.
- El diseño rítmico característico chachachá de la primera y segunda unidad coincide con los tiempos y

DOS PROPUESTAS DE AUDICIÓN Y PRODUCCIÓN MUSICAL PARA EL AULA



Las obras seleccionadas en esta publicación pretenden centrar la atención en el desarrollo de habilidades de discriminación auditiva. No obstante, se espera que, a partir de esta selección, los docentes puedan enriquecer la propuesta de clase con otras actividades de interpretación vocal e instrumental, improvisación y composición, para favorecer diferentes modos de acercamiento a la música. Con este propósito en este apartado se presentan, a manera de ejemplo, proyectos de clase en torno a dos obras que integran la serie.

En cada proyecto habrá diferentes posibilidades de abordar el trabajo de audición en el aula. En el primero, se propone armar una “partitura” que nos permita seguir la audición como resultado de ordenar una serie de gráficos presentados por el maestro. En el segundo, en cambio, esta partitura se va armando “sobre la marcha” a través de las sucesivas audiciones de la obra y de acuerdo con las configuraciones analizadas en la escucha.

Con el objeto de comprender determinadas relaciones que se establecen en el discurso musical, se observará que la secuencia de actividades propone reiteradas audiciones de la obra. Para ello es necesario avanzar desde los aspectos más generales hacia los particulares y colocar cada reiteración de la audición en un contexto de significación diferente del anterior. Esto también posibilita sostener la atención y el interés por la actividad. En este sentido podemos observar:

- una primera audición de carácter global;
- varias reiteraciones de la obra completa o de fragmentos de la misma de carácter más analítico, con el propósito de focalizar la atención en un determinado componente del discurso; y
- una audición final de la obra completa, a través de una actividad que permita sintetizar los conceptos estudiados integrando los fragmentos separados para su análisis.



**“Marcha de los payasos”,
de Los comediantes - Dmitri Kavalevsky**


Audición musical, interpretación instrumental y creación musical a partir de la identificación auditiva de rasgos característicos de la obra.

En esta propuesta, la identificación auditiva de los diseños melódicos presentes en la obra se apoya en el reconocimiento y el ordenamiento de los gráficos ofrecidos por el docente. El resultado final de dicho ordenamiento será una “partitura” que permita seguir el hilo de lo que se escucha.

Posteriormente, este soporte gráfico servirá como guía para la interpretación de un arreglo instrumental sobre banda grabada, que es la propuesta para el segundo momento del proyecto.

Por último, y utilizando como referencia los rasgos característicos de la obra que aparecen representados en los gráficos, se propone realizar una experiencia de creación musical que, a su vez, será motivo de nuevas experiencias de audición e interpretación.

Un trabajo similar puede desarrollarse a partir del fragmento “Baile de los polluelos”, de *Cuadros de una exposición*, de Modesto Mussorgsky.

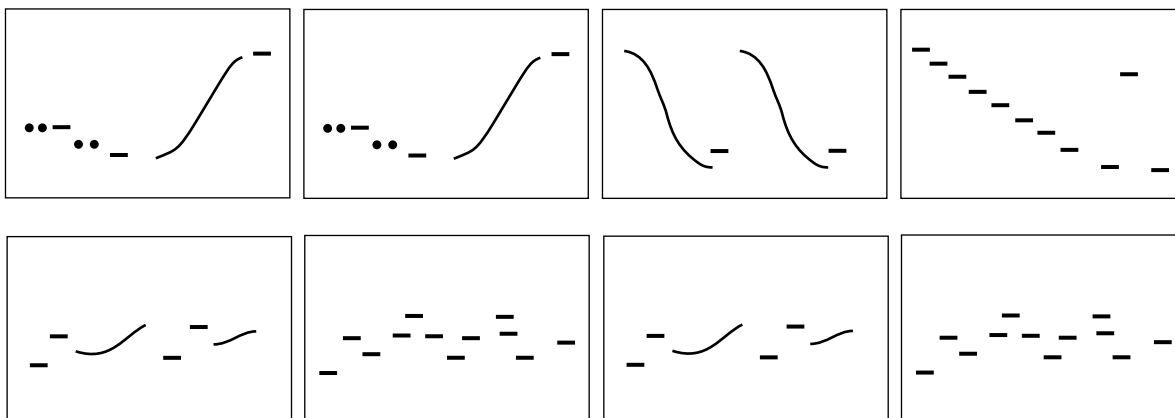


Primer momento: audición musical

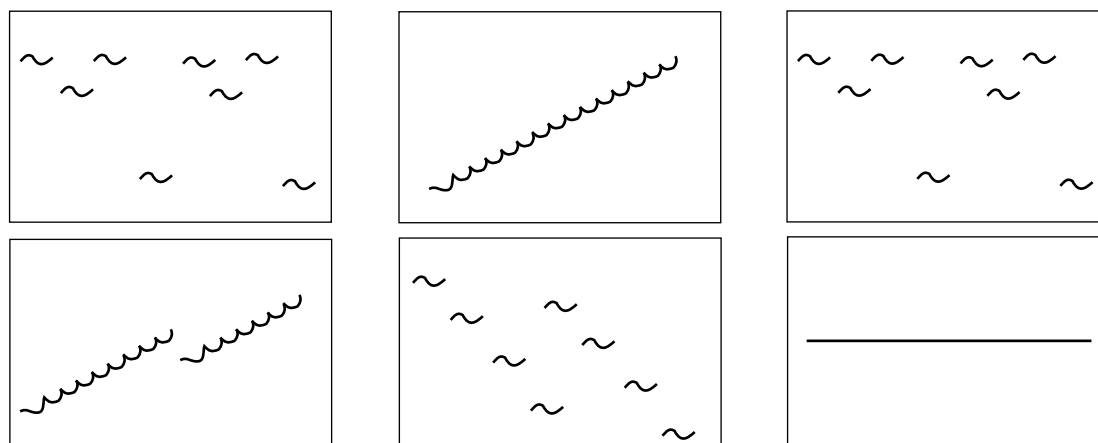
Una secuencia de actividades posible para la propuesta de audición es:

- Escuchar la obra completa.
- Comentar acerca del tipo de música, estilo, procedencia, autor, etcétera.
- Identificar los finales de frase y reconocer frases iguales y diferentes.
- Representar con arcos la estructura discriminada.
- Escuchar nuevamente la obra deteniéndose en cada frase, describiendo las particularidades de los sonidos (duración, movimiento sonoro, etcétera).
- Tararear la melodía junto con la grabación.
- Observar las similitudes y diferencias entre las tarjetas presentadas por el maestro relacionándolas con lo escuchado.
- Ordenar las fichas para configurar el gráfico final.
- Escuchar la obra y señalar en el gráfico el recorrido del discurso musical.

Tarjetas para la obra "Marcha de los payasos", D. Kabalevsky.



Tarjetas para la obra "Baile de los polluelos", de Cuadros de una exposición, M. Mussorgsky.



Sugerencias para el docente

- Es importante crear un clima de expectativa ante la obra que se escuchará.
- Una vez finalizada la primera audición y a partir de preguntas disparadoras, se podrá proponer un intercambio de los saberes previos de los alumnos y ampliar con información respecto de la obra: el estilo, el tipo de música, el compositor, etcétera.
- Algunas preguntas podrán servir de guía a los alumnos para el reconocimiento de la estructura formal, por ejemplo: "¿podrían levantar la mano cada vez que termina una frase?" o: "¿esa frase, ya la escucharon antes?"
- Para que los alumnos adviertan los diseños melódicos característicos de cada obra, pueden formularse preguntas como: "¿podrían describir con palabras los sonidos de la obra?"; "¿cómo son los sonidos iniciales?"

- Resultan fundamentales las “ayudas” que permitan analizar los elementos graficados en las fichas para poder ordenarlas posteriormente con interrogantes como:
 - ¿Qué tienen de similar y qué de diferentes?
 - ¿Los comienzos son iguales? ¿Y los finales?
 - ¿Aparecen elementos que no se presentaron anteriormente?
 - ¿Cuántas veces se repite el sonido?
 - ¿Cuál es la dirección de los diseños melódicos? ¿Ascendentes o descendentes?
- De acuerdo con la experiencia previa del grupo en relación con la audición musical, se puede considerar la posibilidad de presentar todas las fichas completas, o bien dejar algunas partes para que sean los mismos alumnos quienes completen el gráfico.

Segundo momento: a tocar

Continuando con el proyecto, se sugiere que los alumnos interpreten un arreglo instrumental de la obra sobre la grabación. El criterio para la elaboración de dicho arreglo es imitar la rítmica de la melodía asignando diferentes colores tímbricos por frase. Para llevarlo a cabo, se puede proponer la siguiente secuencia de actividades:

- Percutir con palmas, muslos, pies o realizando gestos no sonoros la rítmica de la melodía.
- Seleccionar las fuentes para reemplazar las acciones realizadas (por ejemplo: maderas de diferente altura para el motivo inicial, flauta de émbolo, metalofones o celestines para los *glissandi*, platillos y/o *vibraslap* para los finales de la frase).
- Ensayar las partes instrumentales sobre la melodía que el docente tararea.
- Convenir un referente musical que permita ajustar el comienzo de la ejecución con la banda grabada.
- Ensayar las partes junto con la grabación y ejecutar el arreglo sobre la banda grabada.
- Ejecutar el arreglo bajo la dirección del docente o la de alumnos que quieran asumir el rol, sin la banda grabada.

Sugerencias para el docente

- Es conveniente que los alumnos aprendan, a partir de la percusión en diferentes partes del cuerpo, la rítmica de la ejecución que luego realizarán con los instrumentos. Con este criterio y de acuerdo con la instrumentación que se presenta en los gráficos, se podrá dividir cada parte –es decir, cada uno de los grupos de instrumentos– entre palmas, muslos y castañetas.
- Cada docente podrá realizar su propia versión de los instrumentos aquí sugeridos. La riqueza de la instrumentación consiste en la variedad de la combinatoria tímbrica. En tal sentido, mantener un mismo color instrumental durante un fragmento extenso empobrece la resultante expresiva.
- En caso de no contar con los instrumentos propuestos, se recomienda reemplazarlos con diferentes objetos con los cuales sea posible obtener sonoridades similares, cuidando siempre la calidad del sonido. Por ejemplo, los parches pueden reemplazarse por contenedores plásticos o bidones vacíos; los *glissandi*, construyendo instrumentos no convencionales con maderas o caños de diferentes longitudes para ordenarlos por la altura del sonido.
- Resulta de gran ayuda que los alumnos ensayen la instrumentación sobre la melodía tarareada por el maestro a medida que aprenden las partes, esto facilitará la tarea en términos de poder adaptar la ejecución en un tempo más lento al de la grabación, repetir partes, unir con anteriores o posteriores, etcétera.
- Una de las dificultades del trabajo sobre bandas grabadas consiste en ajustar el comienzo de la ejecución en vivo. Para ello se sugiere cuantificar los tiempos de la introducción o establecer un referente gestual que permita a los alumnos anticipar el inicio.

Tercer momento: la creación musical

Se propone retomar los primeros gráficos utilizados en la audición de la obra. Estos gráficos servirán como punto de partida para esta experiencia de creación musical en subgrupos, que utilizará como ideas organizadoras de la composición el **contraste**, la **variación** y la **repetición**. Se sugiere la siguiente secuencia:

- Armar subgrupos de 5 ó 6 alumnos cada uno.
- Debatir y acordar ideas para el armado de la obra.
- Crear un nuevo gráfico.
- Seleccionar las fuentes sonoras.
- Ensayar la nueva obra.
- Presentarla al resto de la clase.

Sugerencias para el docente

Resultarán fundamentales las ideas disparadoras que el maestro brinde al grupo para el armado de la nueva obra. Por ejemplo:

En cuanto a la estructura de la obra:

- Respetar el orden de las tarjetas de acuerdo con la obra escuchada, considerando la posibilidad de sacar, invertir o repetir alguna de ellas.
- Utilizar las tarjetas como unidad o fragmentarlas.
- Crear otras tarjetas que reflejen nuevas ideas musicales.

En cuanto a la instrumentación:

- Utilizar los mismos instrumentos propuestos para la instrumentación de la obra o proponer otros.
- Tener en cuenta el cuidado en la selección de los timbres por utilizar.

En cuanto a la textura y los planos sonoros:

- Incluir o no simultaneidad de sonidos usando ostinatos, segundas voces, o ejecutando la obra a modo de canon, etcétera.
- Determinar los planos sonoros propuestos para la obra.

En cuanto a los grupos:

- Sugerimos 5 ó 6 integrantes por subgrupo.
- La participación activa del maestro será inversamente proporcional al grado de experiencias previas de los alumnos: necesitarán más intervención del docente cuantas menos experiencias de creación autónoma haya realizado el grupo.
- Las consignas dadas al grupo también determinan el grado de dificultad de las propuestas. Consignas demasiado abiertas, que dejen en manos del grupo la resolución de gran cantidad de variables, pueden generar confusión en algunos casos.
- En todo este proceso, la actitud de participación del maestro será clave, deberá responder a las necesidades que plantee cada subgrupo tanto desde lo musical como desde la interacción entre pares, observando cuándo alguno de ellos tiene dificultades que no puede resolver sin la ayuda del docente. En estos momentos es necesario que el maestro se acerque y ofrezca alguna sugerencia. En definitiva, proponemos el arte de “estar presente sin que se note”.

Cuarto momento: la evaluación

Las producciones realizadas por los alumnos se constituyen en un buen material para la reflexión sobre las propias obras y las de otros, llevando a cabo un trabajo de coevaluación y autoevaluación.

Para ello proponemos una *guía de reflexión para la evaluación* que les permitirá a los alumnos atender al desarrollo de las obras, analizando los elementos utilizados en ellas y la organización aplicada. Podrán entonces expresar sus opiniones y juicios de valor al respecto.

Aspectos por evaluar	Grupo 1			Grupo 2			Grupo 3		
	Sí	No	A veces	Sí	No	A veces	Sí	No	A veces
¿Fueron seleccionadas correctamente las fuentes sonoras según los gráficos elegidos?									
¿Las ideas musicales fueron enlazadas con continuidad?									
¿Se establecieron signos o referentes de comienzo y finales? ¿Y durante el desarrollo?									
La obra, ¿despertó interés durante todo su desarrollo?									
Otros comentarios <ul style="list-style-type: none"> • ¿Qué sensaciones te produjo escuchar la obra? • ¿Cuáles fueron las partes de la obra que más te conmovieron? • Si tuvieras que poner un nombre a la obra, ¿cómo la llamarías? 									

“El reloj sincopado”, Leroy Anderson

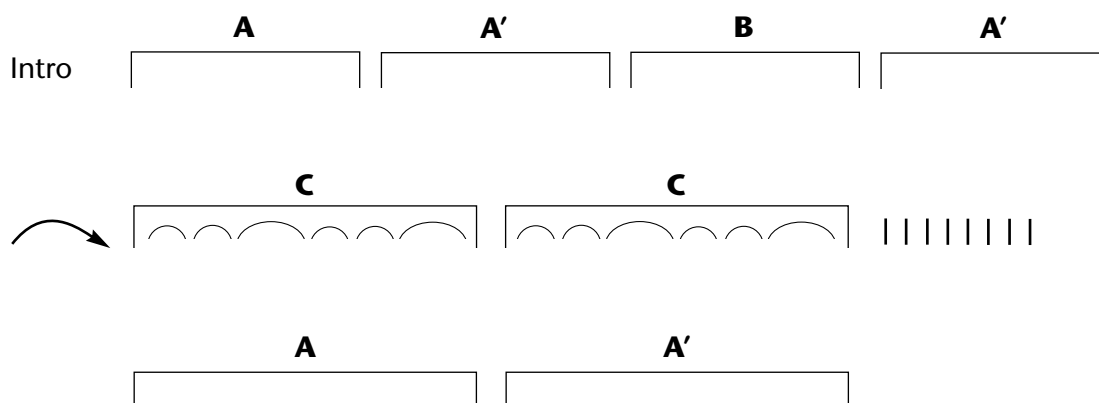
Audición musical e interpretación de un arreglo instrumental sobre la grabación.

En esta experiencia, al escuchar y comprender determinadas relaciones de la estructura de la obra musical, los alumnos van armando un gráfico junto con el maestro que luego será utilizado como partitura para la interpretación del arreglo instrumental.

Primer momento: audición musical

- Escuchar la obra completa.
- Comentar acerca del tipo de música, estilo, procedencia, autor, etcétera.
- Identificar los finales de frase con la ayuda de las palabras “se acabó” y “señora la nena se va” y reconocer frases iguales y diferentes.
- Representar gráficamente la estructura discriminada atendiendo a las categorías de las frases (gráfico 1).
- Escuchar nuevamente la obra atendiendo a la rítmica del reloj (sección A); advertir los ataques isócronos y el cambio de rítmica.
- Recitar la rítmica del reloj apoyados en la siguiente frase:
(1-2-3-4-5-6-7-8/ y sigue igual / 1-2-3-4-5-6-7-8/ se acabó).
- Percutir la rítmica del reloj en muslos y palmas.
- Ídem sobre la grabación (frase A).
- Identificar e incorporar en el gráfico las unidades formales menores de la frase C.
- Escuchar toda la obra. Mientras el maestro u otro alumno señala en el gráfico el recorrido del discurso musical, el resto del grupo realiza las siguientes acciones: percutir la rítmica del reloj en las frases A, improvisar en la frase B y sacudir las manos coincidiendo con los metales de la frase C.

Gráfico 1



Segundo momento: a tocar

- Seleccionar las fuentes para reemplazar las acciones realizadas (por ejemplo: maderas con diferente altura para la rítmica del reloj; parches para imitar la rítmica de los finales de frase de A; lijas para improvisar en la frase B; y fuentes para sacudir coincidiendo con los metales de la frase C).
- Ensayar las partes con la ayuda del gráfico mientras el maestro tararea la melodía.
- Ensayar las partes sobre la grabación.
- Ejecutar todo el arreglo.
- Grabar la producción realizada.
- Escuchar la propia producción y realizar los ajustes necesarios.

A MODO DE CIERRE

Iniciamos este material aludiendo a la responsabilidad que tiene la escuela de acercar los bienes culturales y simbólicos a quienes asisten a ella en calidad de alumnos. De allí la importancia y el aporte del arte en general y de la música en particular en la formación de los chicos de nuestra Ciudad.

En tal sentido, las obras seleccionadas para favorecer el trabajo de audición resultan un recorte que pretende ser disparador para salir a la búsqueda de otras propuestas e ideas de trabajo para el aula que seguramente serán ampliamente enriquecidas por cada uno de los docentes.

Insistimos en que “la sola exposición a las obras” no alcanza para promover el desarrollo de las habilidades vinculadas con la escucha. La tarea de enseñar a escuchar implica un desafío: en todos los casos será necesario pensar y planificar la actividad, elaborar fichas y/o materiales de apoyo que necesitarán ser probados y, en muchas ocasiones, ajustados. Todos los ejemplos incluidos fueron utilizados en el aula; sin embargo, cada grupo presenta particularidades (por sus recorridos previos, por el número de alumnos, por los intereses detectados) que requieren de una adaptación de cada propuesta que se realiza.

Ayudar a los chicos a encontrar significado en la música que escuchan es ayudarlos a enriquecer la práctica espontánea que realizan fuera del ámbito escolar e incrementar de este modo su experiencia estético expresiva.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- De Pégamo, A. M. L.; Goyena, H. L.; de Brusa, A.; de Kiguel, E.; Rey, M. E. (2000), *Música tradicional argentina (aborigen-criolla)*, Buenos Aires, Magisterio del Río de la Plata.
- Del Priore, O. y Amuchástegui, I. (1998), *Cien tangos fundamentales*, Buenos Aires, Aguilar.
- Gómez García, Z. y Rodríguez, V. (1996), *Música latinoamericana y caribeña*, La Habana, Pueblo y Educación.
- Kuri, C. (1997), *Piazzolla, la música límite*, Buenos Aires, Corregidor.
- Pahlen, K. (1963), *La música sinfónica*, Buenos Aires, Emecé.
- Pérez Bugallo, R. (1993), *Catálogo ilustrado de instrumentos musicales argentinos*, Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- Russo, J. A. y Marpegán, S. (1999), *Letras de tango*, Buenos Aires, Basilisco.
- Zamacois, J. (1997), *Curso de formas musicales*, España, Span Press Universitaria.

Sitios de Internet consultados

www.juanfalu.com.ar
www.arielramirez.com

Sobre Edgard Varèse y música espectral:

www.presencias.net/indpdm.html?http://presencias.net/educar/ht1036.html
www.tallersonoro.com (artículos de José Manuel López, 1999)
www.melomanodigital.com

Sobre Rubén González:

www.uaem.mx
www.anapapaya.com

Sobre Marcelo Moguevsky:

www.soloenvivo.com.ar/notas/mm.htm
www.puentecelste.com/integrantes/marcelo.html

Sobre Leroy Anderson:

www.ost.es

Sobre Carles Benavent:

www.flamenco-world.com

Sobre Raúl Barboza:

www.epsamusic.com.ar



Se terminó de imprimir en



Aportes para la enseñanza

ESCUELA PRIMARIA



escuelas