



*Universidad Nacional de San Juan*  
Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes



Curso de Ingreso 2017-2018  
Departamento de Música  
Apunte - Análisis  
Prof.: Lic. Leandro Doñate

# **APUNTE – CURSO INGRESO**

## **MÓDULO ANÁLISIS**

Profesor: Leandro Doñate

Departamento de Música, FFHA – UNSJ  
SAN JUAN

AÑO: 2017 - 2018



### **Ubicación temática**

En el módulo “Análisis”, estudiamos principalmente armonía. Para entrar de lleno en el estudio de la armonía tonal, es necesario tener muy presente una serie de conceptos que constituyen los “elementos básicos del lenguaje armónico”.

Recuerden que este cuadernillo es solo un apunte. Deben considerarlo como un apoyo para el cursado de la asignatura, pero deben completarlo con sus propios apuntes de lo que trabajamos entre todos en la clase.

En la primera parte del curso, hemos recuperado todos esos elementos básicos que mencioné, y luego nos adentramos a los primeros conceptos y nociones de la armonía.

Los aspectos de los que se encarga este apunte son:

- El sistema de organización de las alturas
- El sistema tonal y sus escalas
  - La escala Mayor
  - Las armaduras de clave
  - Las escalas menores relativas
  - Intervalos: cantidad y cualidad
  - El transporte
- El origen de la armonía
  - Resonancia Superior de la Cuerda
- La Tonalidad y sus Acordes Resultantes
- Inversión de los acordes
- Cadencias
- Cifrado americano



## El sistema de organización de las alturas

El sistema de organización de las alturas hace referencia a la forma en la que se ordena una cierta cantidad de notas que forman parte de una composición. Por ejemplo, hay sistemas que organizan sus notas en escalas, hay sistemas que las organizan en series (series de alturas, de notas), y cada una tiene distintas características.

Los sistemas de organización de alturas a los que estamos acostumbrados y que comúnmente escuchamos y cantamos, organizan sus alturas en escalas de siete notas (heptafónicas) y la nota final repite la primera (eso se llama “escala octavante”). Estos sistemas escalísticos se denominan modales.

El sistema escalístico modal heptafónico octavante fue evolucionando, hasta que en el Siglo XVI (alrededor del 1500 d.C.) se desarrolló el sistema que se usó durante toda la modernidad musical y sigue siendo el que, generalmente, usamos en nuestra música popular y folclórica: **el sistema tonal**.

Otros sistemas de organización de alturas que conocemos son:

- El tritónico: que usa solo tres notas distintas. Como por ejemplo el caso de las Bagualas.
- La pentafónica (o pentatónica): es un sistema escalístico modal octavante, de cinco sonidos.
- La hexafónica (o escala por tonos enteros): que también es un sistema escalístico modal octavante pero de seis sonidos. Tiene la particularidad que se construye con tonos, y que solo existen dos transposiciones posibles: DO-RE-MI-FA#-SOL#-LA#-DO // o: DO#-RE#-FA-SOL-LA-SI-DO#.
- Los modos antiguos: dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y jónico: son sistemas escalísticos heptafónicos (de siete alturas diferentes) octavantes (terminan con la repetición del primer sonido).
- El sistema tonal: donde están las escalas mayores y menores que conocemos. La particularidad del sistema tonal es que es un sistema escalístico heptafónico octavante **jerárquico**: cada nota de la escala tiene una relación de mayor o menor importancia con respecto a la tónica (fundamental de la escala), de lo cual surgen las **funciones tonales** que caracterizan al sistema tonal.
- El sistema tonal no-funcional: es un sistema tonal en el que no se respetan las naturales y tradicionales funciones tonales.
- El sistema atonal: es un sistema de organización de alturas que se basa en estructuras interválicas y no en notas específicas. Por ejemplo, si la composición usa las notas MI, SOL y SIb, el sistema atonal está organizado por 3ras menores (terceras menores).
- Sistemas seriales, como el dodecafonismo, el serialismo y el serialismo integral: que responden a otras lógicas de organización de las alturas.



## El sistema tonal y sus escalas

Centrémonos en el Sistema Tonal. Como sabemos, el sistema tonal es un sistema escalístico heptafónico octavante jerárquico. Es decir, es un sistema que utiliza escalas para sus composiciones. Y esas escalas tienen tres características: 1-Son de 7 (siete) notas diferentes; 2-Terminan con la repetición de la nota fundamental pero a la octava; y 3-Cada nota de la escala tiene una importancia relativa a (o está en función de) la tónica o fundamental.

Las características 1ª y 2ª, las comparte con las escalas de los modos antiguos (como la escala dórica, por ejemplo). Eso es porque, en efecto, el sistema tonal es una evolución del sistema modal antiguo, y surgió por la tendencia (alrededor del año 1500) de los compositores a utilizar dos de los modos antiguos: el jónico y el eólico. Estos modos les permitían sensaciones sonoras agradables y nuevas, sobre todo en la combinación de los sonidos superpuestos. Porque descubrieron que ciertas combinaciones sonoras producían sensaciones de tensión (desagradables) y de distensión o reposo (agradables), con las que podían enriquecer sus canciones y composiciones. Lo que descubrían era la tercera de las características de las escalas del sistema tonal: que las notas están en relación jerárquica unas respecto de las otras. Esa práctica, es lo que hoy llamamos armonía.

Veamos cómo es la estructura del modo jónico, que a partir de ahora le llamaremos **Modo Mayor**, del sistema tonal.

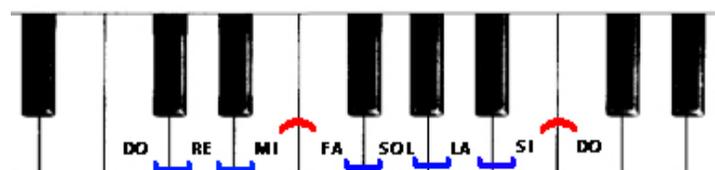
### La escala Mayor

El modo mayor, es la escala de siete notas natural (o diatónica, es decir sin alteraciones) que va del do al do:



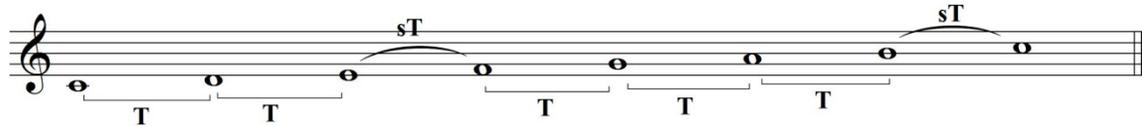
Tanto la sonoridad de la escala como las posibilidades armónicas que presenta, hizo que los músicos quieran tocar esta misma escala pero desde otras notas (desde otras *tónicas*), por lo que fue necesario estudiar la estructura que presentaba, para poder trasponerla a todas las notas.

Para ayudarnos a pensar la estructura de esta escala recurrimos al dibujo del teclado del piano, que muestra muy visualmente la distribución de los tonos enteros y de los semi-tonos entre las notas de la escala:





Lo cual en el pentagrama es lo mismo que:

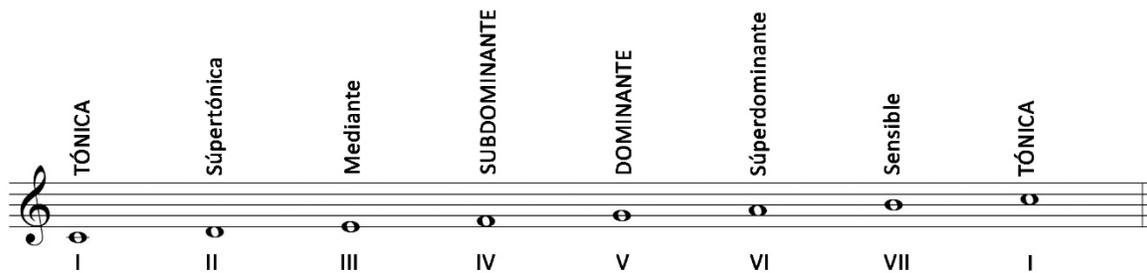


Es decir, que la estructura de la escala mayor (esto es, la distribución de tonos y semitonos) es:

Tono – T – semiTono – T – T – T – sT.

### Nombre de los grados de la escala

Cada nota de la escala ocupa un lugar. A ese lugar le llamamos **grado**. Y cada grado de la escala tiene un nombre característico que pone de manifiesto la relación jerárquica dentro de la escala. Los nombres son:



El Ier grado es la **TÓNICA**, es la nota que da nombre a la tonalidad y la fundamental de la escala.

El IIdo grado, por estar sobre la tónica, lleva el nombre de **Súper-tónica**.

El IIIer grado de una escala se llama **Mediante** porque es la que determina el Modo de la escala. Que, en el sistema tonal, puede ser Mayor (como en este caso, la escala de Do Mayor), o puede ser Menor (que la recordaremos en las páginas siguientes).

El IVto grado es la **SUBDOMINANTE**, se llama así por estar por debajo de la dominante.

El Vto grado de una escala del sistema tonal es la nota más importante luego de la tónica, es la nota que genera tensión y que tiende a la resolución sobre el Ier grado, o tónica. En el sistema modal, el Vto grado tenía el nombre de *repercutio*. En el sistema tonal es la **DOMINANTE**.

El VIto grado se llama **Súper-tónica**, por estar por sobre la dominante de la escala.

El VIImo grado es la **Sensible** o sub-tónica. En las escalas mayores, la sensible es la nota que resuelve por semitono ascendente hacia la tónica.



## Las sensibles

Como vemos, el VIIº grado de la escala lleva el nombre de SENSIBLE, y es porque el salto melódico del Iº al VIIº grado (se puede probar tocándolo o cantándolo), produce una tensión que tiende a resolver a la octava. Y esa tensión se da porque entre el VIIº grado y el octavo (que vuelve a ser la tónica), hay uno de los semitonos que estructuran la escala mayor.

Pero hay otro semitono en la escala mayor. Entre el IIIº y IVº grado. La estructura de la escala mayor hace que entre el IVº grado y el VIIº haya un intervalo único en la escala que es el intervalo de 4ta aumentada, o si lo invertimos (es decir del VIIº al IVº), de 5ta disminuída. Es un intervalo de tres tonos enteros conocido como "tritonio".

La característica de este intervalo es que ejerce una extrema tensión en el contexto de la tonalidad. Si se ejecuta simultáneamente el VIIº y el IVº grado de una escala mayor (supongamos que tocamos simultáneamente el SI y el FA, en DO mayor) vamos a percibir cómo los sonidos generan una disonancia que tiende a resolver hacia adentro, achicando el intervalo (en nuestro ejemplo, el SI resuelve ascendentemente al DO, y el FA resuelve descendentemente al MI; prueben tocar esto en un instrumento). Si procedemos con el intervalo invertido: el FA como nota grave y, sobre este, el SI; la resolución a la que tiende el intervalo armónico es a ampliar el intervalo: el FA desciende al MI, y el SI asciende al DO:

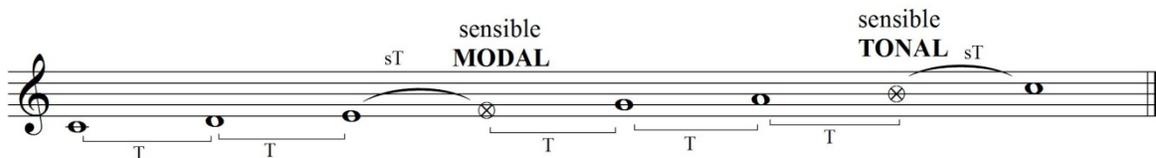
Ejemplo en Do Mayor:



Por esta razón, el VIIº grado es sensible de la tónica, y se llama **SENSIBLE TONAL**.

Mientras que el IVº grado es sensible de la medianta, y se llama **SENSIBLE MODAL**.

En la escala de DO Mayor:

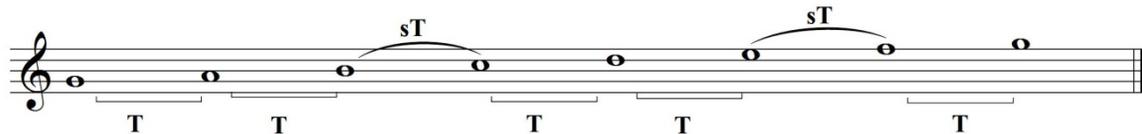




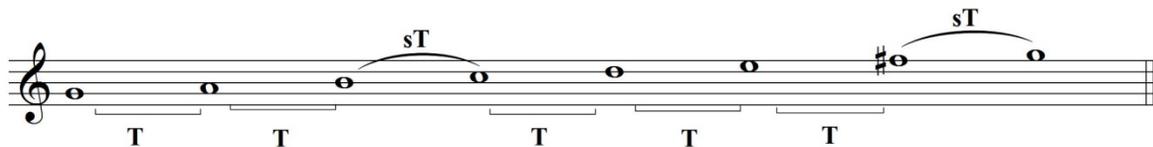
### Las armaduras de clave

Como dijimos más arriba, el interés por la sonoridad y las posibilidades de esta escala hizo necesario reproducirla sobre otras tónicas además de DO. Por lo tanto surge la necesidad de mantener la misma estructura melódica (misma distribución de tonos y semitonos) pero desde nuevas tónicas.

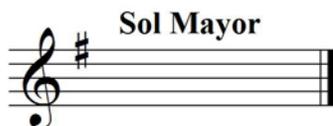
El procedimiento fue avanzar en la construcción de las escalas de las DOMINANTES. Entonces, se construye la escala de SOL a SOL:



Casi mantiene la estructura, excepto al final. Para forzar la misma sonoridad, **se asciende** el VIIº grado, para generar **la SENSIBLE TONAL**:



Así sucesivamente, se van construyendo las transposiciones de la escala Mayor, de quinta en quinta ascendente (DO-SOL-RE-LA-etc...). Y en cada paso, se conserva las alteraciones de la anterior, y se agrega la de la sensible tonal. Por lo que siempre el último sostenido que aparece, corresponde al VIIº grado (sensible tonal) de la escala a la que pertenece la armadura de clave:

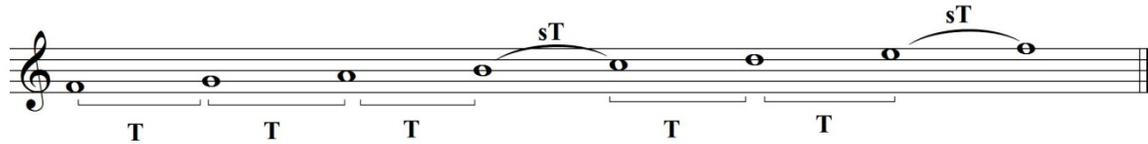


*El último sostenido que aparece en la armadura de clave, es la sensible tonal de la tonalidad a la que pertenece esa armadura.*

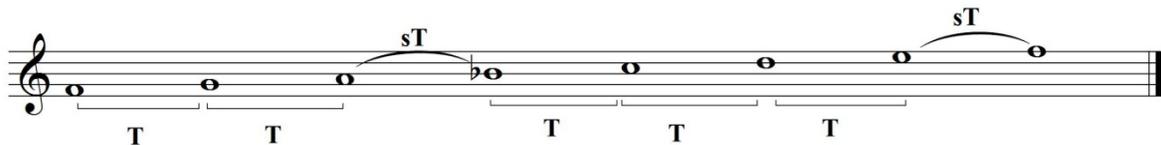
*¡¡¡Así sabrás rápidamente a qué tonalidad pertenece cada armadura de clave!!!*



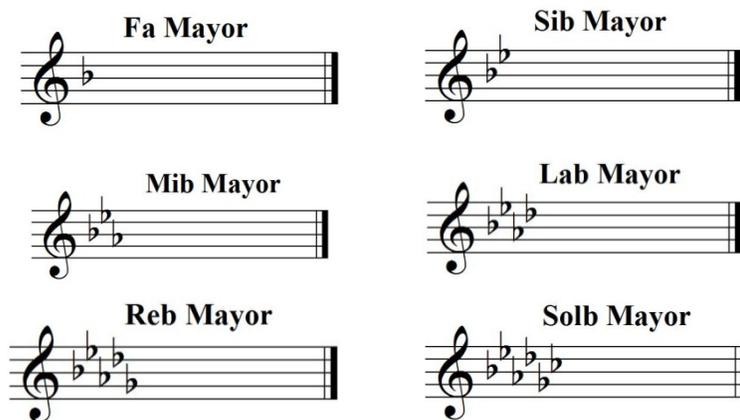
Otra posibilidad es trasponeo descendente. Cuando lo hacemos, también por quintas (ahora descendentes), encontramos que una quinta descendente de DO, es la nota FA. Y cuando construimos la escala de FA a FA encontramos esta estructura:



Casi mantiene la estructura de la escala mayor, excepto en el primer tetracordio (primeros cuatro sonidos). Para forzar la estructura, **hay que descender** el IVº grado, la **SENSIBLE MODAL**:



Y así sucesivamente, a medida que vamos descendiendo por quintas justas (DO-FA-Sib-Mib-etc...). Y en cada paso, se conservan las alteraciones de las anteriores tonalidades y se agrega la sensible modal. Siempre, el anteúltimo bemol corresponde a la tónica de la tonalidad que lleva esa armadura de clave:



*El anteúltimo bemol que aparece en la armadura de clave, es la tónica de la tonalidad a la que pertenece esa armadura.*

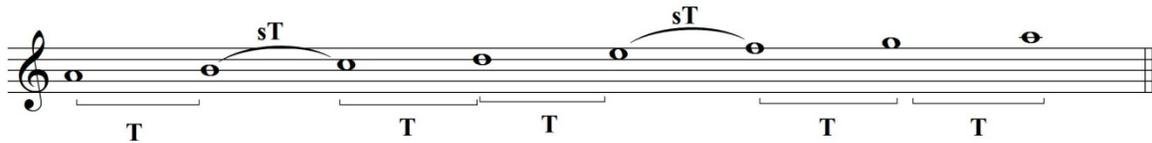
*¡¡¡Así sabrás rápidamente a qué tonalidad pertenece cada armadura de clave!!!*



### Las escalas menores relativas

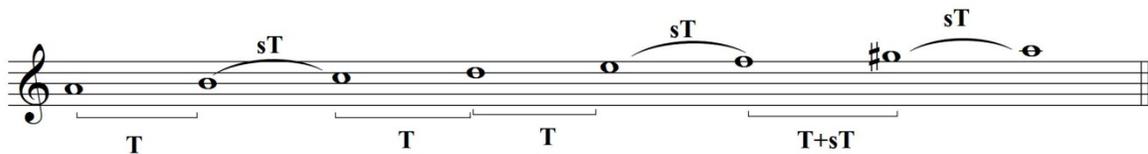
Cuando hablamos del sistema tonal y sus escalas, dijimos que en un momento, los compositores tendieron a preferir las sonoridades de dos modos antiguos: el modo jónico, que devino la escala mayor en el sistema tonal, y el modo eólico.

El modo eólico es lo que conocemos, en el sistema tonal, como **ESCALA MENOR NATURAL** (o antigua). Es la escala que se construye desde el LA y que diatónicamente tiene esta **estructura**:



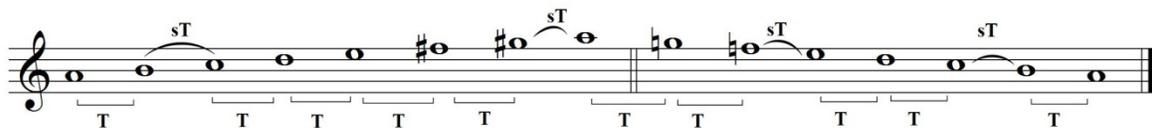
Entonces: **las escalas menores son relativas a las escalas mayores, ya que se construyen desde el sexto grado de una escala mayor conservando su misma armadura de clave.**

Para mantener las propiedades de tensión de la dominante (y el tritono entre las sensibles), los compositores y músicos de aquella época (alrededor de 1600) elevaban el VIIº grado de la escala, produciendo lo que hoy conocemos como la **ESCALA MENOR ARMÓNICA**:



Como vemos, en esta escala hay un intervalo entre el VIº y VIIº grado de un tono y medio, muy característico de esta escala. (Prueba tocar y cantar estas escalas y explora sus diferencias).

Para evitar el intervalo de tono y medio entre el VIº y VIIº grado, se empezó a ascender también el VIº grado, originando la **ESCALA MENOR MELÓDICA**. Aunque esta escala tiene la particularidad de que los giros melódicos ascendentes, llevan alterados el VIº y VIIº grado, pero en los giros melódicos descendentes, no lleva alteraciones:



En otras palabras: **SUBE CON VIº Y VIIº ASCENDIDO, BAJA CON VIº Y VIIº DESCENDIDO...**



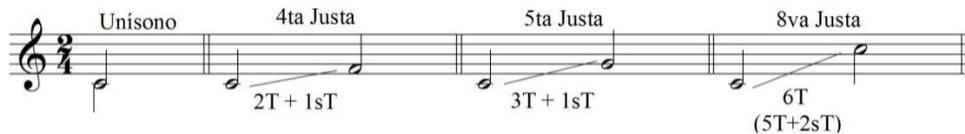
### Intervalos: cantidad y cualidad

La distancia entre las notas se cuenta en *intervalos*. Un intervalo es la distancia que hay entre dos sonidos. El mínimo intervalo posible es el unísono. Y el intervalo que le sigue es el de segunda.

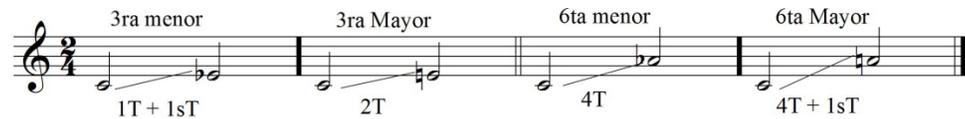
En nuestro sistema de afinación, el sistema temperado, o de temperamento igual, medimos los intervalos por la cantidad de semitonos que integran. El intervalo más pequeño entre notas diferentes, es el intervalo de un solo semitono. Por ejemplo, entre MI y FA, hay un intervalo de semitono. Ese se llama intervalo de **segunda** (porque si MI es la primer nota, y FA la segunda, solo es un intervalo de 2da) **menor**, porque es el intervalo de segunda más chico que puede haber en nuestro sistema. En cambio el intervalo entre DO y RE, se llama de segunda mayor, porque entre Do y RE hay dos semitonos (o un tono).

Los intervalos se clasifican en:

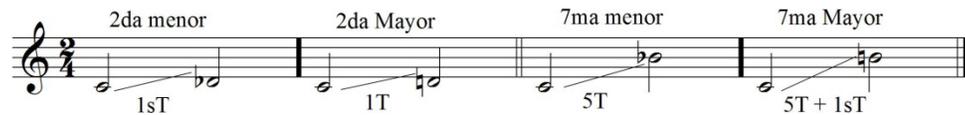
- **Consonantes Perfectos:** Son intervalos que al invertirlos siguen teniendo la misma calidad, aunque cambie la cantidad. Son el Unísono, la 4ta Justa, la 5ta Justa y la 8va Justa:



- **Consonantes Imperfectos:** Son intervalos que al invertirlos, cambia tanto la cantidad como la calidad. Son los intervalos de 3ras y 6tas mayores y menores:



- **Disonantes:** Las 2das y 7mas mayores y menores. Y los intervalos aumentados o disminuídos:



Armónicamente, los intervalos se cuentan siempre desde el sonido más grave, o bajo. Podemos resumirlos en este ejemplo:





Además, todos los intervalos se pueden aumentar o disminuir con alteraciones. Por ejemplo, el intervalo entre do y do#, es un intervalo de unísono aumentado. Suena igual que el intervalo DO-REb, pero al no cambiar de nota, se le llama unísono.

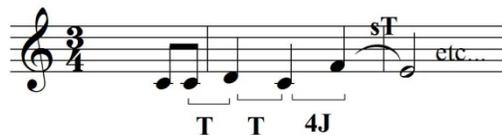
### El transporte

Así como las escalas pueden transportarse, cualquier melodía se puede transportar. Para que una melodía suene igual pero partiendo de distintas tónicas, lo que hay que hacer es transportar cada intervalo manteniendo la cantidad y la cualidad. Es decir, debo tener en cuenta si es un intervalo de 2da, 3ra, etc..., y también si es un intervalo mayor, menor, etc...

Por ejemplo, para esta melodía:



Supongamos que quiero que empiece desde MI, en lugar de DO. Lo que tengo que transportar es la cantidad **Y** la calidad de los intervalos para que suene igual. En este caso, tenemos estos intervalos:



Entonces desde la nota MI, la melodía tendría que tener las alteraciones necesarias para mantener esos intervalos en cantidad y calidad:



Esto es algo que al cantar lo hacemos naturalmente, y es un poco más complejo entenderlo desde la escritura. Pero ahora que entendemos los por qué, resulta más sencillo.

**Una práctica:** Intentá cantar una melodía que conozcas, buscá con ayuda de un instrumento la primera nota que cantas. Luego tocá otra nota cualquiera, e intentá cantar la misma melodía desde esa nota. Luego escribí ambas versiones.



## Origen de la Armonía

La armonía es un arte y es una ciencia, ya que es un conocimiento fundado sobre los principios y las causas del fenómeno sonoro reproducibles en laboratorio. Los orígenes de la armonía se pueden abordar desde dos perspectivas: la histórica y la física.

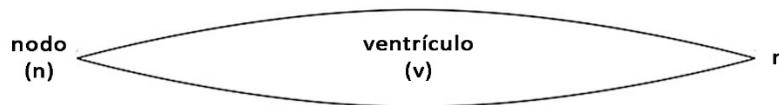
Dado que el tiempo que tenemos es acotado, no nos detendremos en la evolución histórica de la armonía, más allá de lo comentado en clase. Aunque sabemos que ésta ha tenido un rol fundamental en el desarrollo de la historia de la música de occidente.

Entramos, entonces, en los fundamentos físicos (o acústicos) de la armonía.

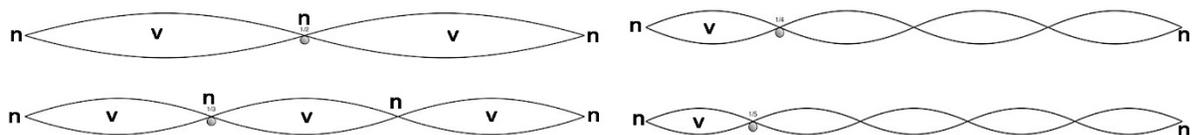
### Resonancia superior de la cuerda

Al imprimir un movimiento a una cuerda tensa (o una columna de aire, como cuando se sopla por un tubo), ésta efectúa oscilaciones isócronas (es decir, periódicamente iguales) y produce un sonido. Esas vibraciones en un tiempo dado, son inversamente proporcionales a la longitud de la cuerda (o tubo). Es decir, cuanto más largo es el cuerpo vibrante, más lentas serán las oscilaciones que se producen en un tiempo dado, y, por lo tanto, más grave será el sonido producido.

Inicialmente, la cuerda vibrante oscila produciendo un gran ventrículo, que se forma entre los extremos que sujetan la cuerda, a los que llamamos nodos:

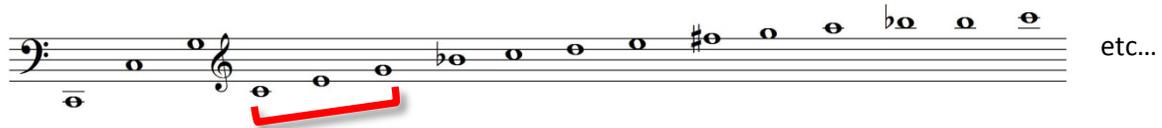


Apenas producido el movimiento, la cuerda se irá segmentando y el ámbito de oscilación se dividirá en dos, formando un tercer nodo a la mitad de la longitud total de la cuerda y dos ventrículos. Ese fenómeno físico produce un nuevo sonido que se percibe mucho más suave, y que resulta del doble de frecuencia de oscilación, por lo que es la 2<sup>a</sup> ascendente del sonido fundamental. El proceso sigue, dividiéndose en tres, cuatro y cada vez más segmentos, fraccionándose la cuerda en partes cada vez más pequeñas que van originando nuevos sonidos a intervalos cada vez más próximos entre sí. A estos sonidos se los denomina “armónicos” o “parciales”:





A ese fenómeno físico se lo denomina “Resonancia Superior” y de ella surge la llamada “Serie de armónicos naturales”. Considerando los primeros 16 sonidos de la serie armónica, y suponiendo que tomamos una cuerda que da una fundamental de nota DO, tenemos la siguiente serie de armónicos:



Al reunir los primeros 3 sonidos consecutivos que son diferentes (es decir: el 4, 5 y 6to parcial) obtenemos el acorde perfecto mayor (APM). Si sumamos el 7mo parcial, obtenemos el acorde de séptima de dominante (en este caso, sería el acorde de séptima de dominante de Fa mayor).

Las relaciones que surgen de la serie de armónicos fueron la base para los sistemas de afinación de los sonidos, y su organización en series de alturas ordenadas (como los modos antiguos o las escalas mayores y menores que conocemos). Desde el sistema de afinación de Pitágoras (500 a.C.) hasta el sistema de temperamento igual, vigente hasta nuestros días. (Aunque agotado y superado por las tendencias de la música contemporánea que se dieron desde 1950 a la actualidad).

Si se procede a la inversa: tomamos una cuerda como fundamental, luego tomamos otra cuerda con el doble de longitud, luego le sumamos un tercio, y así sucesivamente, se llega a lo que llamamos “resonancia inferior”, y los armónicos o parciales 4, 5 y 6to nos dan el Acorde Perfecto Menor (APm). Esta experiencia fue tomada por Rameau en 1722 para fundamentar su tesis de que tanto el acorde perfecto mayor como el menor, estaban en la naturaleza, y podían obtenerse de la serie de armónicos. Sin embargo, a partir del s XX surgieron nuevas teorías para justificar este acorde.

Hasta aquí lo relativo a la Resonancia Superior de la Cuerda, como fundamento teórico del origen de la armonía, y de la inherencia de ésta en el fenómeno sonoro natural.

Si tenemos en cuenta que el 3er parcial de la serie es la primera nota diferente a la fundamental, y que se encuentra en relación de 5ta justa ascendente (más una octava) y a una 4ta justa descendente del siguiente sonido (del 4to parcial, que es otra octava de la fundamental), podemos inferir el por qué se ha dado, natural y teóricamente, tanta importancia al 5to grado de la escala y por qué su fuerza natural de tensión, que tiende a resolver hacia la tónica.



### La tonalidad y sus acordes resultantes

Como la estructura de las escalas (la distribución de tonos y semitonos) es siempre la misma, la estructura de los acordes que resultan de la construcción de tríadas sobre cada uno de sus grados, también lo es. Así tenemos, por ejemplo, que los acordes de Ier, IVto y Vto grado de una escala mayor, son siempre acordes perfectos mayores; los de IIdo, IIIer y VIto son acordes perfectos menores; y el VIImo grado que contiene las sensibles tonal y modal de la escala (que conforman un tritono, o 5) es siempre un acorde de quinta disminuida:

DoM

I APM    II APm    III APm    IV APM    V APM    VI APm    VII A5

La m

I APm    II A5    III A5aum    IV APm    V APM    VI APM    VII A5

En resumen:

- **ACORDES MAYORES:**                    Iº, IVº y Vº grados de escalas mayores.  
   IIIº, VIº y VIIº de escalas menores naturales.  
   Vº y VIº de escalas menores armónica.
- **ACORDES MENORES:**                    IIº, IIIº y VIº de escalas mayores.  
   Iº, IVº y Vº de escalas menores naturales.  
   Iº y IVº de escalas menores armónica.
- **ACORDES DE 5:**                            VIIº de escalas mayores.  
   IIº de escalas menores naturales.  
   IIº y VIIº de escalas menores armónica.

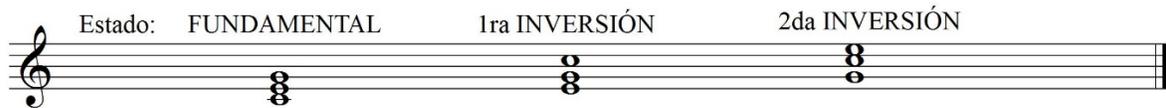


### Inversión de los Acordes

Hasta ahora hemos visto los acordes en forma de tríada, es decir, tres notas superpuestas por intervalo de tercera. Sin embargo, en uno de los trabajos prácticos nos encontramos con acordes que tenían más de tres notas (una de ellas se repetía) y que no estaban en estado fundamental.

Se llama estado fundamental a un acorde que tiene escrita en la voz más grave la nota fundamental. Pero también podemos encontrarnos con acordes que en la voz más grave tienen alguna de las otras notas que lo conforman.

Veamos este ejemplo de un acorde de DO mayor:



En los tres casos tenemos un acorde de DO mayor (APM desde DO), y si probamos en un instrumento, los tres suenan muy similares.

Cuando el acorde está en estado fundamental, está dispuesto de manera que en la voz más grave, es decir, en el bajo, nos encontramos con la nota fundamental (en este caso el DO). De ahí que el estado se llame FUNDAMENTAL.

Si la nota fundamental la escribimos por sobre el resto del acorde, en el bajo nos queda la tercera del acorde. Esa es la 1ra (primera) inversión.

Y en el caso de la 2da (segunda) inversión, en el bajo queda la 5ta del acorde.

Si prestamos atención a los intervalos entre el bajo (la nota más grave) y la nota fundamental del acorde en cada caso, nos encontramos que:

- En el caso del estado fundamental: el bajo ¡ES LA FUNDAMENTAL!
- En el caso de la primer inversión: entre el bajo (la tercera del acorde) y la nota fundamental, hay un intervalo de 6ta (sexta).
- En el caso de la segunda inversión: entre el bajo (la quinta del acorde) y la nota fundamental, hay un intervalo de 4ta (cuarta).



Por esa razón, en el cifrado tradicional nos encontramos con esos números que son los intervalos entre las notas del acorde:

DO Mayor

FUNDAMENTAL      1ra INVERSIÓN      2da INVERSIÓN

I<sub>5</sub>      I<sub>6</sub>      I<sub>6</sub>/<sub>4</sub>

Algunas aclaraciones...

Si agregamos notas repetidas, el acorde sigue siendo el mismo:

Do M

I

La nota que define si el acorde está o no en inversión es el bajo, es decir, la nota más grave. Por sobre el bajo podemos encontrar las notas desordenadas, pero el estado del acorde será definido por cuál sea la nota más grave:

DoM

I<sub>6</sub>      I<sub>6</sub>      I<sub>6</sub>      I<sub>6</sub>/<sub>4</sub>      I<sub>6</sub>/<sub>4</sub>

Algunos ejemplos más:

DoM

I      I      I<sub>6</sub>      I<sub>6</sub>      I<sub>6</sub>      I<sub>6</sub>/<sub>4</sub>      I<sub>6</sub>/<sub>4</sub>      I<sub>6</sub>/<sub>4</sub>      I<sub>6</sub>/<sub>4</sub>



## Cadencias

En lingüística, la cadencia tiene que ver con la variación del tono o incluso con la velocidad del habla durante un discurso. De la misma manera, en música las cadencias cumplen la función de articular el discurso sonoro. Durante una canción o frase musical, percibimos ciertas fragmentaciones en el devenir sonoro, y esto se logra con cadencias. Por ejemplo, al cantar la popular canción infantil "Fray Santiago", percibimos como hacia la mitad de la canción hay una fragmentación, y en el final sentimos que la canción termina. Es porque en ambos lugares suenan cadencias armónicas.

Las cadencias armónicas son secuencias de acordes que enlazados producen sensaciones de fragmentación en el discurso musical. Se clasifican de acuerdo a la sensación conclusiva o suspensiva que producen, y también hay diferentes tipos de acuerdo a la cantidad de funciones armónicas que participan de la secuencia.

- Una posible clasificación de cadencias:

### Conclusivas:

#### Simples:

Auténtica (V-I)

Plagal (IV-I)

#### Compuestas:

Auténtica de 1er aspecto II o IV  $\rightarrow$  V-I

Auténtica de 2do aspecto II o IV  $\rightarrow$  I<sub>4</sub><sup>6</sup> - V - I

### Suspensivas:

#### Semi-cadencia:

A la Dominante (V)

A la sub-dominante (IV)

#### Cadencia Rota:

o evitada, o de engaño

Natural (V - VI)

Artificial (V - IV<sub>6</sub>)



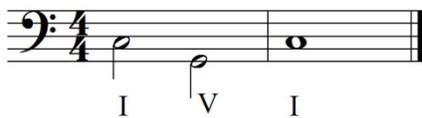
- **Para el reconocimiento auditivo**

Además de reconocer las cadencias al verlas escritas en una progresión de acordes en una partitura (por ejemplo, al ver que en una partitura hay un enlace de los acordes de Vto y Ier grado -lo cual sería una cadencia auténtica-), es muy importante poder reconocer auditivamente esas progresiones.

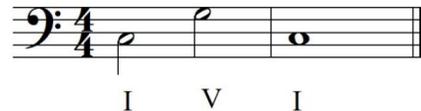
Por lo general, las cadencias suenan más fuertes si el bajo armónico hace movimientos melódicos particulares, el conocerlos nos permite tener más posibilidades de reconocer qué acordes están sonando en la cadencia que estamos escuchando.

Para tener éxito, hay que practicar mucho cantando los siguientes movimientos de bajo, e intentar hacerlo en las canciones y músicas que escuchamos cotidianamente.

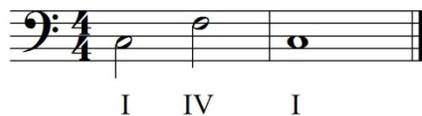
**Movimiento característico del bajo en cadencia auténtica:**



o bien:



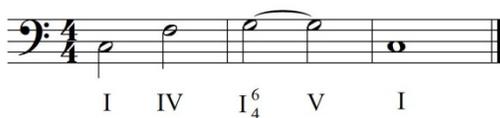
**Movimiento característico del bajo en cadencia plagal:**



**Movimiento característico del bajo en cadencia auténtica de 1er aspecto:**



**Movimiento característico del bajo en cadencia auténtica de 2do aspecto:**

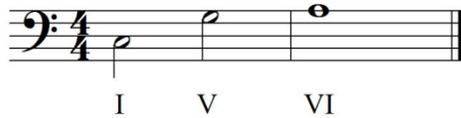


o bien:

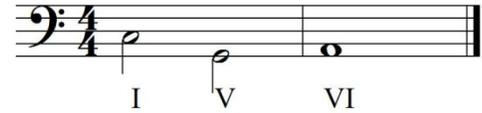




### Movimiento característico del bajo en cadencia rota:



o bien:



Por supuesto que no siempre vamos a encontrar estos movimientos melódicos en el bajo, pero si los tenemos bien presentes, y podemos cantarlos, será mucho más fácil reconocer estas cadencias.

En el caso de las cadencias suspensivas como la semicadencia a la dominante o a la subdominante, el movimiento del bajo puede venir de cualquier grado de la escala y quedarse en la fundamental del Vto grado, o IVto grado respectivamente.

Y en el caso de la cadencia rota artificial, si bien el último acorde es el IV de la tonalidad, éste debe estar en primera inversión, con lo cual la nota del bajo, es la misma que la fundamental del Vto grado.

Ahora solo queda practicar y practicar... La capacidad de reconocer cadencias, como cualquier capacidad audio-perceptiva, se entrena. Y, si bien en clase destinamos parte del tiempo en este tipo de ejercicio, el éxito en el reconocimiento auditivo depende en gran medida del tiempo que cada uno le dé a escuchar, reconocer, analizar, tocar y cantar, sobre todos los ejemplos musicales que nos rodean cotidianamente.

Aunque peque de reiterativo, los insto una vez más a ser concientes de la co-responsabilidad a la que nos obliga cualquier acto educativo. Estos apuntes, y el trabajo que propongo para las clases, es tan solo una parte de lo que construimos entre todos en el espacio "Análisis". Espacio en el que, como personas adultas, elegimos pertenecer, participar y desarrollar nuestras competencias musicales. ¡A seguir trabajando entonces!



### Cifrado americano

Durante la historia de la evolución de la armonía han surgido distintos sistemas para el cifrado de los acordes. El tradicional, que es el que hemos venido utilizando, es el que ha evolucionado desde la edad media centro-europea y se caracteriza por señalar el grado de la escala desde el que está construido el acorde, con número romano, más el agregado de números arábigos que determinan intervalos que hacen referencia a la inversión de dichos acordes.

Este cifrado, solo sirve para ser usado en el contexto de un sistema tonal de organización de las alturas. Y la información que nos brinda del acorde que señala, se completa sabiendo la tonalidad a la que pertenece. Es decir, para saber cuál es este acorde: “I<sub>6</sub>”, tengo que saber en qué tonalidad estoy.

Otros sistemas de cifrado han evolucionado paralelamente, y uno de ellos muy popular es el cifrado americano. De tradición alemana, terminó apartado de la teoría de la música académica pero retomó importancia para los músicos estadounidenses durante el siglo veinte, sobre todo en los ámbitos de la música popular.

Actualmente, el cifrado americano es utilizado comúnmente en música de todo tipo, y en música popular es la regla. En principio, veremos algunas de las reglas y nomenclatura que utiliza e iremos expandiéndolas a medida que avancemos en los contenidos del módulo.

El cifrado americano utiliza las letras del alfabeto para designar los acordes:

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>D</b>	<b>E</b>	<b>F</b>	<b>G</b>
<b>La</b>	<b>Si</b>	<b>Do</b>	<b>Re</b>	<b>Mi</b>	<b>Fa</b>	<b>Sol</b>

Pero no señala notas, es decir, **A** no quiere decir nota La; **A**, quiere decir **acorde de La Mayor**. Entonces, se agrega ciertas letras para completar la denominación de la estructura de los acordes:

**Am** = Acorde de La menor

**Adim** = Acorde de La disminuido

**Aaum** = Acorde de La aumentado

Y para señalar las inversiones, el cifrado americano designa la nota del bajo, separada por una barra /:

A/C# = Acorde de La mayor con bajo en do sostenido, es decir, primera inversión.

Am/C = Acorde de La menor con bajo en do.

E/B = Acorde de Mi mayor con bajo en si.



**Adriana Fernández  
Gabriela Ortega  
María Inés Graffigna**

# **LENGUAJE MUSICAL**

## **CURSO DE INGRESO AL NIVEL UNIVERSITARIO**

**Universidad Nacional de San Juan  
Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes  
Departamento de Música**

**[www.musica.unsj.edu.ar](http://www.musica.unsj.edu.ar)  
[musica@unsj.edu.ar](mailto:musica@unsj.edu.ar)  
4225926 int. 22**

<b>LA MÚSICA : ARTE TEMPORAL</b>	<b>1</b>
<b>PULSO</b>	<b>1</b>
<b>ACENTO</b>	<b>1</b>
Inicio tético	
Inicio anacrúsico	
<b>COMPÁS</b>	<b>1</b>
Línea divisoria de compás	2
Gestos de marcación	2
<b>NEGRA</b>	<b>2</b>
Silencio de negra	2
Partes de las figuras	3
<i>Barra de conclusión</i>	3
<b>COMPASES SIMPLES - DIVISIÓN BINARIA</b>	
<b>DOS CORCHEAS</b>	<b>4</b>
<b>BLANCA</b>	<b>5</b>
Ligadura de prolongación	5
El puntillo	5
<b>UBICACIÓN DE LAS NOTAS EN EL PENTAGRAMA</b>	<b>6</b>
Las Notas	6
El Pentagrama	6
La Clave	6
La Clave de Sol	6
<b>NOTAS: Do<sub>4</sub> - Re<sub>4</sub> - Mi<sub>4</sub></b>	<b>7</b>
<b>FRASES</b>	<b>7</b>
Repetición	7
Variación	7
Contraste	8
<b>INTENSIDAD DEL SONIDO</b>	<b>8</b>
Matices	8
Dinámica	8
<b>TIEMPO DE EJECUCIÓN -TEMPO</b>	<b>8</b>
<b>NOTAS: Fa<sub>4</sub> - Sol<sub>4</sub></b>	<b>8</b>
<i>Barra de repetición</i>	9
<i>Calderón</i>	9
<b>NOTA: La<sub>4</sub></b>	<b>10</b>
<b>NOTAS: Si<sub>4</sub> - Do<sub>5</sub></b>	<b>10</b>
Dirección de la plica	10
<b>ESCALA DE DO MAYOR</b>	<b>11</b>
Tonos y semitonos	11
Estructura de la Escala Mayor	11
Acorde y Arpeggio de Do Mayor	11
<i>Casillas de repetición</i>	12
<i>D.C. al Fine</i>	12

<b>NOTAS: Si<sub>3</sub> - La<sub>3</sub> - Sol<sub>3</sub></b>	<b>12</b>
Líneas adicionales	
<b>NOTAS: Re<sub>5</sub> - Mi<sub>5</sub></b>	<b>14</b>
<b>NOTAS: Fa<sub>5</sub> - Sol<sub>5</sub></b>	<b>14</b>
<b>TONALIDADES MAYORES</b>	<b>14</b>
<b>ESCALA DE SOL MAYOR</b>	<b>14</b>
<b>Armadura de Sol Mayor</b>	<b>15</b>
Acorde y Arpeggio de Sol Mayor	15
<b>ESCALA DE FA MAYOR</b>	<b>16</b>
Armadura de Fa Mayor	16
Acorde y Arpeggio de Fa Mayor	16
<b>OTRAS TONALIDADES</b>	<b>17</b>
Escalas con sostenidos	17
Reglas para reconocer y formar armaduras con sostenidos	18
Escalas con bemoles	19
Reglas para reconocer y formar armaduras con bemoles	20
Transporte	20
<b>CUATRO SEMICORCHEAS</b>	<b>21</b>
<b>EL CENTRO TONAL O TÓNICA</b>	<b>23</b>
<b>FUNCIONES FUNDAMENTALES: TENSIÓN Y REPOSO</b>	<b>23</b>
<b>ACORDE DE TÓNICA</b>	<b>23</b>
<b>ACORDE DE DOMINANTE</b>	<b>23</b>
Tónica y Dominante en el Modo Mayor	24
<b>COMPASES COMPUESTOS DIVISIÓN TERNARIA</b>	<b>31</b>
<b>NEGRA CON PUNTILLO - TRES CORCHEAS</b>	<b>31</b>
Silencio de negra con puntillo	31
<b>NEGRA - CORCHEA</b>	<b>32</b>
<b>BLANCA CON PUNTILLO</b>	<b>32</b>
Silencio de blanca con puntillo	32
Dirección de los corchetes	34
<b>LA ESCRITURA EN CLAVE DE FA</b>	<b>35</b>
La Clave de Fa	35
<b>NOTAS EN CLAVE DE FA: Si<sub>3</sub> - La<sub>3</sub> - Sol<sub>3</sub> - Fa<sub>3</sub> - Mi<sub>3</sub> - Re<sub>3</sub> - Do<sub>3</sub></b>	<b>35</b>
<b>Relación entre las claves de Sol y Fa</b>	<b>36</b>
Índice acústico	36
<b>SILENCIO DE CORCHEA – CORCHEA</b>	<b>37</b>
<b>NEGRA CON PUNTILLO – CORCHEA</b>	<b>39</b>
En compás de tres tiempos	41
<b>MODOS MENORES</b>	<b>42</b>
Escala menor antigua o natural	

<b>OTRAS TONALIDADES EN EL MODO MENOR</b>	<b>43</b>
Escalas Relativas	45
Reglas para formar armaduras en el modo menor	45
<b>ARMONÍA DEL MODO MENOR</b>	<b>46</b>
Acorde de tónica	46
Acorde de dominante	46
<b>OTRAS ESCALAS DEL MODO MENOR</b>	<b>47</b>
Escala menor armónica	47
<i>Ateraciones accidentales</i>	47
Escala menor melódica	48
<i>Ateraciones dobles</i>	50
Escala menor bachiana	51
<i>Ateraciones de cortesía o precaución</i>	51
<b>INTERVALOS</b>	<b>52</b>
Clasificación de los intervalos	52
<b>Intervalo de 3era</b>	<b>52</b>
Intervalo de 8va	53
Intervalo de 5ta	54
Intervalo de 4ta	54
<b>NOTAS EN CLAVE DE FA: Re<sub>4</sub> – Mi<sub>4</sub></b>	<b>55</b>
<b>NOTAS EN CLAVE DE FA: Si<sub>2</sub> – La<sub>2</sub> – Sol<sub>2</sub></b>	<b>55</b>
<b>GRUPOS DE SEMICORCHEAS EN DIVISIÓN BINARIA</b>	<b>56</b>
CORCHEA - DOS SEMICORCHEAS	56
SILENCIO DE CORCHEAS – DOS SEMICORCHEAS	58
<b>NOTAS EN CLAVE DE SOL: Fa<sub>3</sub> – Mi<sub>3</sub></b>	<b>59</b>
<b>NOTAS EN CLAVE DE SOL: La<sub>3</sub> – Si<sub>3</sub> – Do<sub>6</sub></b>	<b>59</b>
NEGRA CON PUNTILLO – DOS SEMICORCHEAS	60
<b>NOTAS EN CLAVE DE FA: Fa<sub>2</sub> – Mi<sub>2</sub> – Re<sub>2</sub> – Do<sub>2</sub></b>	<b>60</b>
DOS SEMICORCHEAS – CORCHEAS	61
CORCHEA CON PUNTILLO – SEMICORCHEA	62
<b>TRESILLO DE CORCHEAS – VALOR IRREGULAR</b>	<b>64</b>
<b>DIVISIÓN TERNARIA</b>	
SILENCIO DE NEGRA – CORCHEA	65
CORCHEA – SILENCIO DE CORCHEA – CORCHEA	67
CORCHEA – NEGRA	67
SILENCIO DE CORCHEA – DOS CORCHEAS	69
<b>UNIDAD DE TIEMPO: BLANCA (compases simples)</b>	<b>71</b>
<b>UNIDAD DE TIEMPO: CORCHEA (compases simples)</b>	<b>72</b>
<b>LA SUBDOMINANTE EN EL MODO MAYOR</b>	<b>73</b>
<b>PATRONES ARMÓNICOS EN EL MODO MENOR</b>	<b>74</b>
<b>TÓNICA Y DOMINANTE EN EL MODO MENOR</b>	<b>74</b>

<b>LA SUBDOMINANTE EN EL MODO MENOR</b>	<b>75</b>
SILENCIO DE SEMICORCHEAS - TRES SEMICORCHEAS	77
SEMICORCHEA - CORCHEA - SEMICORCHEA	78
<b>SEMICORCHEA - CORCHEA CON PUNTILLO</b>	<b>81</b>
SILENCIO DE CORCHEA CON PUNTILLO - SEMICORCHEA	82
NEGRA CON DOBLE PUNTILLO - SEMICORCHEA	83
<b>SEMICORCHEAS EN COMPAS COMPUESTO</b>	<b>85</b>
CORCHEA CON PUNTILLO - SEMICORCHEA - CORCHEA	86
CORCHEA CON PUNTILLO - TRES SEMICORCHEA	88
CORCHEA - CORCHEA CON PUNTILLO - SEMICORCHEA	89
EL SILENCIO EN LOS GRUPOS DE SEMICORCHEAS	90
<b>SILENCIO DE CORCHEA – NEGRA (división ternaria)</b>	<b>91</b>
ALTERNANCIA ENTRE 6/8 y 3/4	92
<b>ACENTUACIÓN DIVERGENTE</b>	<b>94</b>
<b>CORCHEA – NEGRA – CORCHEA</b>	<b>94</b>
En el compás de 3/4	99
En el compás de 4/4	100
<b>SINCOPIA</b>	
SÍNCOPA EN DIVISIÓN BINARIA A NIVEL DE CORCHEAS	104
SÍNCOPA EN DIVISIÓN TERNARIA A NIVEL DE CORCHEAS	108
<b>ESCALAS Y MODOS</b>	
Escala tritónica	115
Escala Pentatónica Mayor	117
Escala Pentatónica menor	119
Modo Dórico	120
<b>Modo Frigio</b>	<b>120</b>
Modo Lidio	120
Modo Mixolidio	121
Modo Eólico	121
<b>VALORES IRREGULARES:</b>	<b>124</b>
Variantes del tresillo de corcheas	124
Dosillo	125
Tresillo de semicorcheas	127
Tresillo de negras	128
Cuatrillo	129
Quintillo	130
<b>UNIDAD DE TIEMPO: BLANCA CON PUNTILLO (compases compuestos)</b>	<b>131</b>
<b>UNIDAD DE TIEMPO: CORCHEA CON PUNTILLO (compases compuestos)</b>	<b>132</b>
<b>CAMBIO DE COMPAS</b>	<b>133</b>
<b>GLOSARIO</b>	<b>136</b>

## LA MÚSICA : ARTE TEMPORAL

La música cuenta con dos elementos fundamentales: el sonido (con diferentes alturas, timbres e intensidades) y el tiempo que proporciona el soporte para organizar y relacionar estos sonidos produciendo el discurso musical.

Por ser un arte temporal la música requiere de nuestra memoria ya que los sonidos desaparecen a medida que se producen. Con la memoria logramos capturar la música que transcurre en tiempo real, representar mentalmente lo escuchado y a través de esa representación llegamos a construir un código gráfico: la escritura musical. De manera que los signos que utilizamos para escribir música expresan en el papel, de manera visual, lo que la música transmite de manera auditivo-temporal. La escritura musical, aún con un alto grado de detalle, será sólo una representación de la música, pero no la música.

### PULSO

Escuche música o cante canciones mientras marca con el pie, el “latido” suave que le sugiere la música. Si esta marcación es pareja y constante habrá encontrado el PULSO. No toda música tiene pulso regular. Cuando no podemos mantener un pulso parejo, el ritmo es libre.

### ACENTO

Escuche música y maque el pulso. La misma música lo llevará a marcar un poco más fuerte algunos pulsos; así encontramos los ACENTOS (>). En realidad los acentos no son sonidos más fuertes, sino que nuestra percepción los destaca, jerarquizándolos respecto de los otros pulsos.

### INICIO TÉTICO

Cuando una canción comienza con acento, decimos que tiene INICIO TÉTICO.

### INICIO ANACRÚSICO

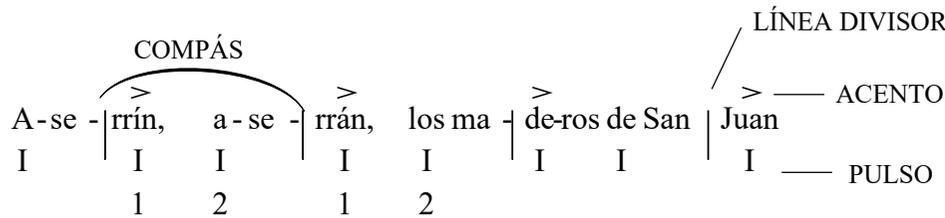
Cuando una canción comienza antes del primer acento, decimos que tiene INICIO ANACRÚSICO. Los sonidos o sílabas anteriores al primer acento se denominan anacrusa.

### COMPÁS

Escuche música y marque los pulsos y acentos de la canción. Cuente cuantos pulsos hay entre un acento y otro. El conjunto de un acento y los pulsos débiles que le siguen es el COMPÁS.

## LÍNEA DIVISORIA DE COMPÁS

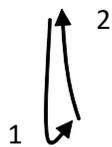
En algunos casos los acentos se suceden cada 2, 3 o 4 pulsos (son los que se utilizan más frecuentemente), pero también pueden aparecer cada 5, 6 o 7 pulsos o bien alternarse en un mismo trozo musical. Los compases están divididos entre sí por una “LÍNEA DIVISORIA DE COMPÁS”; que se coloca antes de los acentos.



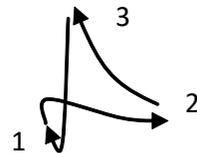
## GESTOS DE MARCACIÓN

Los directores de orquestas y coros para indicar el compás utilizan gestos con el brazo donde marcan claramente el acento. El primer tiempo o sea el acento siempre se marca hacia abajo.

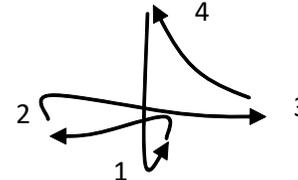
Compás de 2 tiempos



Compás de 3 tiempos



Compás de 4 tiempos



## EJERCICIO

Cante canciones o escuche música. Marque el pulso, determine el acento y finalmente con los brazos realice los gestos de marcación de compás “dirigiendo” la música. ¿Qué canciones conoce de dos, tres y cuatro tiempos?

## NEGRA Y SILENCIO DE NEGRA

Escuche y luego cante la canción Estrellita.

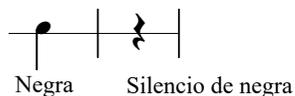
Palmeo imitando exactamente cada sílaba de la canción.

Luego palmeo sin cantar de manera que se reconozca la canción. Este es el RITMO.

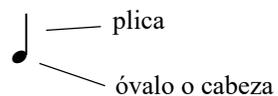
Preste atención a la cantidad de sonidos que hay en cada pulso. Puede ayudarse con el texto.

Si en el pulso se escucha un solo sonido lo representamos a través de la figura rítmica llamada negra.

Si en el pulso no se escucha sonido, lo representamos a través de la figura rítmica llamada silencio de negra.

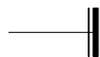


## PARTES DE LAS FIGURAS



## BARRA DE CONCLUSIÓN

Para terminar se coloca doble barra.



$\frac{2}{4}$  La fracción colocada al inicio indica con el numerador la cantidad de pulsos por compás y con el denominador la figura que se usa como pulso. El número 4 representa la negra.

Continúe marcando los acentos y numerando los pulsos de cada compás. Lea marcando siempre un pulso parejo.

### Inicio Tético

1  $\frac{2}{4}$    
1 2 1 2

2  $\frac{3}{4}$    
1 2 3 1 2 3

3  $\frac{4}{4}$    
1 2 3 4 1 2 3 4

### Inicio Anacrúsico

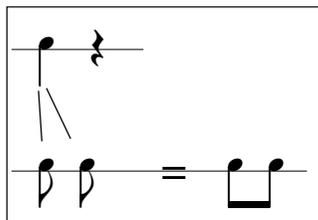
4  $\frac{2}{4}$    
2 1 2

5  $\frac{3}{4}$    
2 3 1 2 3

6  $\frac{4}{4}$    
4 1 2 3 4

## COMPASES SIMPLES -DIVISIÓN BINARIA

### DOS CORCHEAS



Si en el pulso se escuchan dos sonidos lo representamos con dos corcheas.  
Para simplificar la lectura, las corcheas se escriben unidas por una barra formando un pulso.

Marque los acentos y continúe numerando los pulsos de cada compás.

1  $\frac{2}{4}$

2  $\frac{2}{4}$

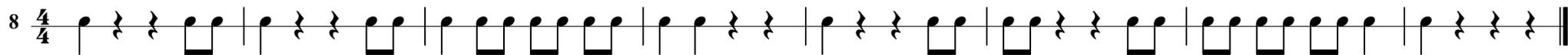
3  $\frac{2}{4}$

4  $\frac{3}{4}$

5  $\frac{3}{4}$

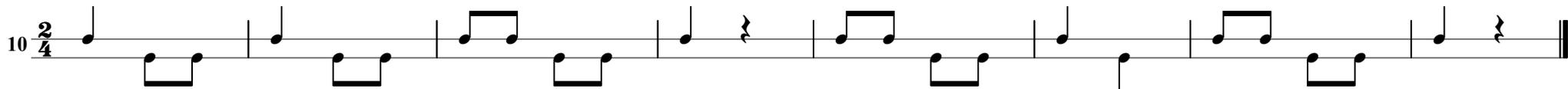
6  $\frac{3}{4}$

7  $\frac{4}{4}$

8  $\frac{4}{4}$  

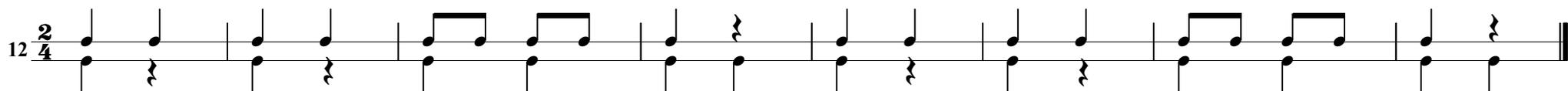
**Ejercicios de coordinación: manos alternadas**

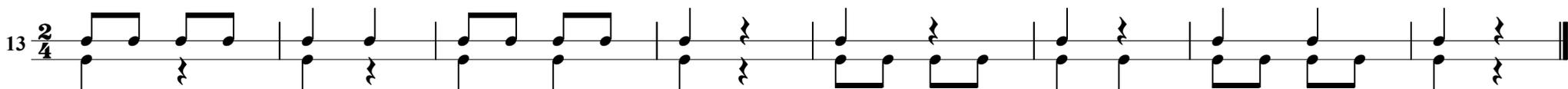
9  $\frac{2}{4}$  

10  $\frac{2}{4}$  

11  $\frac{3}{4}$  

**Ejercicios de coordinación: manos juntas**

12  $\frac{2}{4}$  

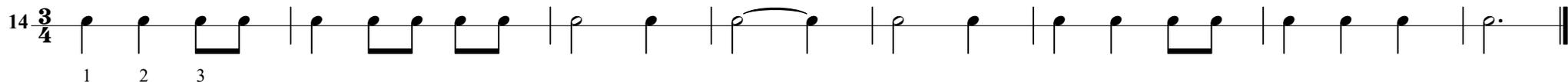
13  $\frac{2}{4}$  

**BLANCA**

 Si el sonido se prolonga durante dos pulsos lo escribimos con una blanca.

Ligadura de prolongación:  
Es una línea curva que une la cabeza de notas de la misma altura sumando sus valores.

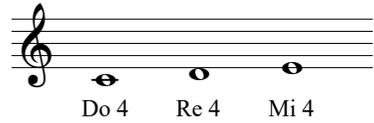
Marque los acentos y continúe numerando los pulsos.

14  $\frac{3}{4}$    
1 2 3

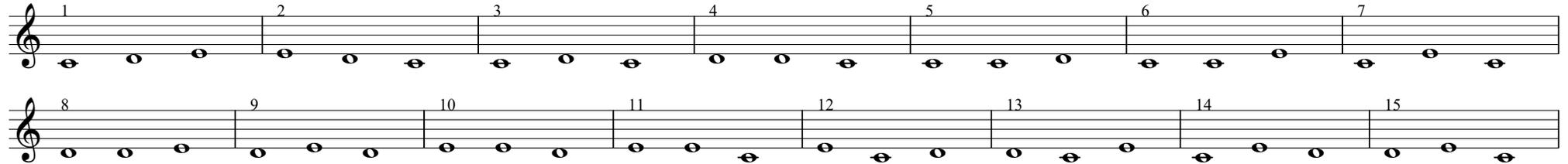
Puntillo: Se coloca después de una figura o silencio y agrega a esta la mitad de su valor.

15  $\frac{3}{4}$  





Cante los siguientes ejercicios nombrando las notas



### FRASES

En la música, igual que en el lenguaje hablado, usamos frases y oraciones para comunicarnos.

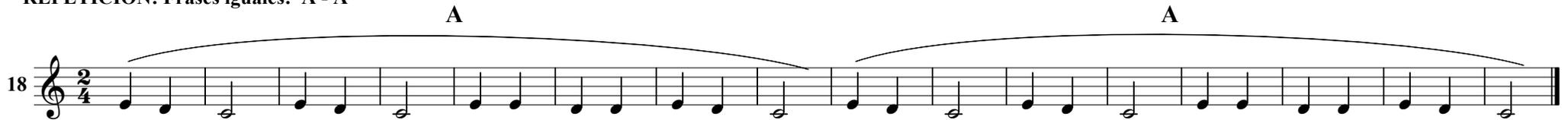
Estas expresan una idea y contienen en sí misma una unidad de sentido.

Las frases pueden ser suspensivas cuando dan lugar a seguir con otra frase o conclusivas cuando termina el mensaje musical.

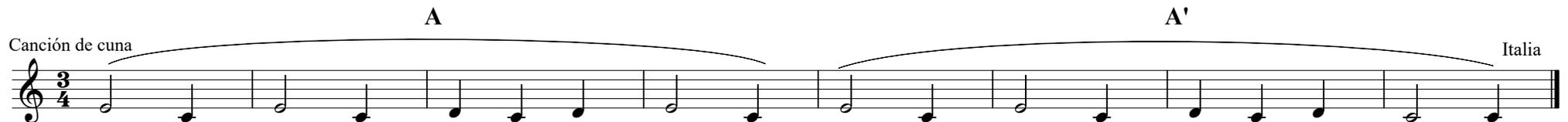
Las indicamos con un arco (llamado ligadura de expresión) desde donde se inicia hasta donde termina y las identificamos, siguiendo los principios de:

<i>Repetición</i>	Frases iguales:	A - A
<i>Variación</i>	Frases parecidas:	A - A'
<i>Contraste</i>	Frases diferentes:	A - B

#### REPETICIÓN: Frases iguales: A - A



#### VARIACIÓN: Frases parecidas: A - A'



**CONTRASTE: Frases diferentes: A - B**

**INTENSIDAD DEL SONIDO - MATICES**

Para indicar cambios en la intensidad del sonido utilizamos términos italianos llamados MATICES.

pianissimo	pp	Muy suave
piano	p	Suave
mezzoforte	mf	Medio fuerte
forte	f	Fuerte
fortissimo	ff	Muy fuerte

19 *f* Ya lloviendo está *p*

**DINÁMICA**

Las distintas variaciones de la intensidad del sonido en el discurso musical reciben el nombre de DINÁMICA y se indican con los términos:

Crescendo *cresc.* Aumentar la intensidad gradualmente

Decrescendo o Diminuendo *dim.* Disminuir la intensidad gradualmente

El crescendo y el diminuendo se indican también por medio de los siguientes signos llamados reguladores:

20 *f* Mi caballo *f*

**TIEMPO DE EJECUCIÓN – TEMPO**

Existe una manera exacta de indicar la velocidad de la ejecución musical que consiste en anotar, al comienzo de la partitura la cantidad de pulsos que se deben ejecutar por minuto.

Esto se mide con un metrónomo.

Así mismo existe la costumbre de agregar o reemplazar esta indicación numérica por alguna palabra italiana que sugiere una velocidad aproximada del pulso y un cierto carácter interpretativo.

Algunas de ellas son:

*Largo* muy lento

*Adagio* lento

*Moderato* moderado

*Andante* andando

*Allegro* rápido

*Presto* muy rápido

También se utilizan términos que traducen la alteración gradual del movimiento:

Accelerando: acelerar paulatinamente la velocidad de los pulsos.

Rallentando/ Ritenuto: retener paulatinamente la velocidad de los pulsos.

21 *f* Pasa el batallón *f* Rosenfeld

Hop hop hop Alemania

Hop hop hop, ca-ba-lli-to soy. Li-ge-ri-to su-bo y ba-jo cues-ta a-ri-ba o cues-ta a-ba-jo do re mi fa sol sol fa mi re do.

La tortuga Schneider

La tor-tu-ga va de via-je y no lle-va e-qui-pa-je só-lo u-sa un gran bas-tón y su ne-gro le-vi-tón.  
La tor-tu-ga con ca-cha-za ya se vuel-ve a su ca-sa, por-que na-da nue-vo vio y muy pron-to se a-bu-rió.

**BARRA DE REPETICIÓN:** Es un signo de abreviación que indica que el pasaje que precede debe repetirse.

Una vez hubo un juez Alemania

U-na vez hu-bo un juez que vi-ví-a en A-ran-juez; fue a pes-car un gran pez u-no dos y tres.  
En la o-ri-lla lo pes-có y al sol-ci-to lo co-mió y des-pués un-dos tres se vol-vió A-ran-juez.

La abeja Francia

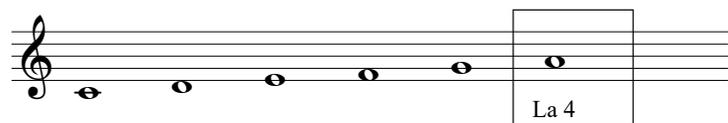
Sam, sam, sam, ven a-be-ja ven. En la ro-sa y la gli-ci-na haz co-se-cha ma-tu-ti-na. Sam, sam, sam, ven a-be-ja ven.

**CALDERÓN**

Signo que prolonga la duración de la nota o silencio a criterio del ejecutante.

Diana, diana México

Dia-na, dia-na pa-ra do-ña Jua-na y un cla-rín pa-ra don Joa-quín.



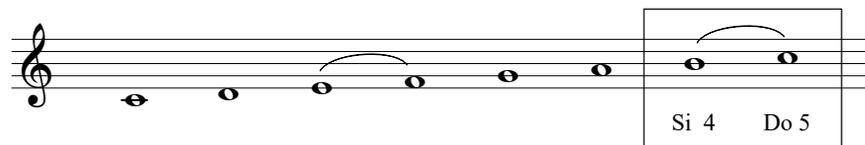
27 **Nana caliche** México

Na - na Ca - li - che no sa - le de ca - sa, por - que los po - llos le co - men la ma - sa.  
 Na - na Ca - li - che no sa - le al ser - món. por - que su pe - rro le co - me el tu - rrón.

28 **El caracol** Silvia Furnó

Do re mi fa sol va can - tan - do el ca - ra - col sol fa mi re do con su ca - sa ya sa - lió.  
 Do re mi fa sol se ha tre - pa - do en el ro - sal, sol fa mi re do ba - ja por el ven - ta - nal.

29 **Danza** Hungria



30 **La canción de Juan** Maria Teresa Dawi

Es - ta es la can - ción de Juan que se mue - ve sin ce - sar, cuan - do su - be la es - ca - le - ra pron - to la vuel - ve a ba - jar.

### DIRECCIÓN DE LA PLICA

La dirección de la plica depende de la ubicación de la nota en el pentagrama.

En las notas escritas por debajo de la tercera línea, la plica se colocará del lado derecho de la figura y hacia arriba.

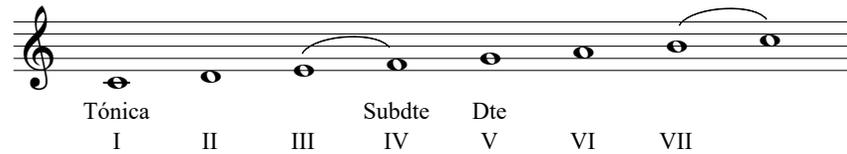
En las notas escritas por encima de la tercera línea la plica se escribe a la izquierda y para abajo.



Las plicas de las notas colocadas en la tercera línea del pentagrama se escriben indistintamente hacia arriba o hacia abajo, por lo general siguen el sentido de las notas anteriores o que le suceden.

## ESCALA DE DO MAYOR

En nuestro entorno cultural existen distintas formas de seleccionar los sonidos, aunque mayormente utilizamos dos: el Modo Mayor y el Modo menor. La escala es el ordenamiento de los sonidos según el Modo (escala = escalera). Si tomamos la nota Do y tocamos en el piano sólo las teclas blancas, tendremos la escala de Do Mayor, donde Do será la tónica.

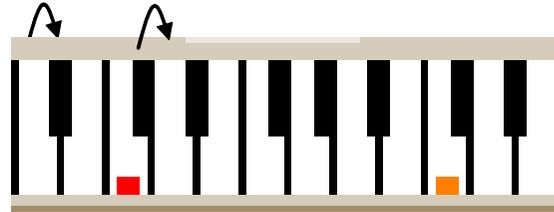


A cada sonido de la escala se lo denomina grado y se indica con un número romano:

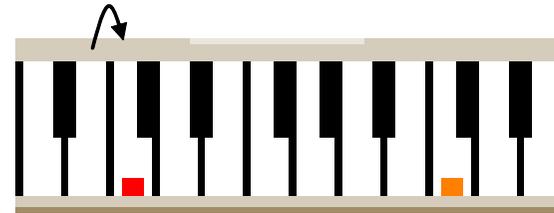
El primer grado recibe el nombre de Tónica;  
 el IV, subdominante;  
 el V, dominante  
 y el VII grado, que se encuentra a distancia de semitono de la tónica, sensible.

## TONOS Y SEMITONOS

Entre los grados de la escala se producen distintas relaciones sonoras. Hay unas que se llaman tonos, y otras que son la mitad de los tonos que se llaman semitonos. En el teclado de un piano, de una tecla blanca a una negra o viceversa, hay un semitono:



También hay un semitono entre dos teclas blancas sin tecla negra intermedia:

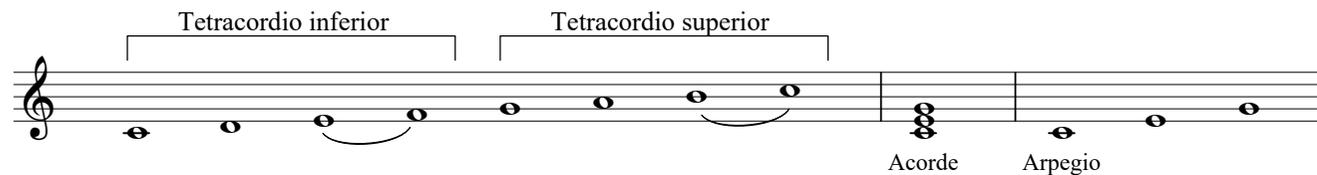


Dos semitonos forman un tono:



## ESTRUCTURA DE LA ESCALA MAYOR

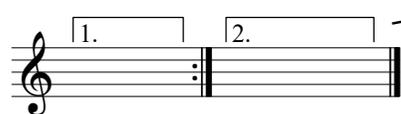
La escala mayor está formada por una estructura fija, donde los semitonos están entre el tercer y cuarto sonido (mi-fa) y entre el séptimo y el octavo (si-do):



ACORDE: es la ejecución simultánea de sonidos.  
 ARPEGGIO: Sonidos del acorde ejecutados en forma sucesiva

Los cuatro primeros sonidos forman el tetracordio inferior, con dos tonos y un semitono (tono-tono-semitono). Esta estructura recibe el nombre de TETRACORDIO MAYOR. Los últimos cuatro sonidos forman el tetracordio superior, con la misma estructura que el primero (tono-tono-semitono).

## CASILLAS DE REPETICIÓN



Estos signos se utilizan para abreviar la escritura.  
En la repetición debe omitirse el primer final señalado con N° 1  
y pasar directamente al segundo final señalado con el N° 2.

31 *La escalerita*

Por la es - ca - le - ri - ta que - ro yo su - bir, pe - ro es tan al - ta que - no tie - ne fin.  
Co - mien - zo de nue - vo con mu - cho te - són des - can - so un po - qui - to ya - rri - ba ya es - toy.

Jacques Offenbach (1819-1880)

32 *Orfeo en los infiernos*

*accel.*



El compás de 4/4 suele indicarse con una **C**

## D.C. (da capo) AL FIN

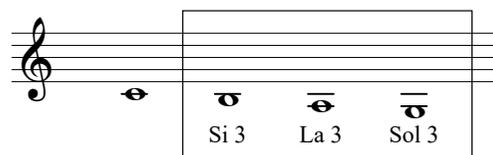
Es un signo de abreviación que indica que la obra ha de repetirse desde el principio y continuar hasta la palabra "Fin", donde termina.

33 *No le daba el sol*

No le da - ba el sol, que le da - ba la lu - na, no le da - ba el sol de la me - dia for - tu - na  
De la me - dia for - tu - na ten - go un ca - pu - llo, si no es ro - sa cum - pli - da tie - ne lo su - yo.

## LÍNEAS ADICIONALES

Existen muchos sonidos más de los que pueden representarse en las cinco líneas y cuatro espacios que tiene un pentagrama.  
Para escribir estos sonidos, nos extendemos agregando líneas y espacios adicionales al pentagrama.



Cante los siguientes ejercicios nombrando las notas

Verde verde Alemania

34  $\frac{2}{4}$  Ver-de ver-de es to-do lo que he vis-to, ver-de ver-de lle-vo to-do yo. Por e-so a-mo to-do lo que es ver-de, pues mi pa-dre es un ca-za - dor.

Los diez negritos Schneider

35  $\frac{2}{4}$  Los diez ne - gri-tos sa-len a pa - sear con sus bas - to-nes mar-can el com - pás. Un pa-so al fren-te o-tro ha-ci a - trás, vuel-tas y vuel-tas bai-lan-do es - tán.

36  $\frac{2}{4}$  Italia

El silencio de blanca, en el pentagrama, se escribe sobre la tercera línea.

Una mula caprichosa Silvia Malbrán

37  $\frac{4}{4}$  En el lo-mo de su mu-la va Lo - li - ta a pa - sear, y la mu-la ca-pri - cho-sa ya no quie-re ca - mi - nar.

Tengo una muñeca

38  $\frac{2}{4}$  Ten - go u - na mu - ñe - ca ves - ti - da de a - zul, con su ve - ti - di - to y su ca - ne - sú.

39  $\frac{4}{4}$  1. 2.

Re 5    Mi 5

Alemania

40

En los alpes

Suiza

41

Fa 5    Sol 5

Sur le pont

Francia

42

Sur le pont d'A - vi - gnon l'on y dan - se, l'on y dan - se. Sur le pont d'A - vi - gnon l'on y dan - se tout en rond.

Cu cú

Alemania

43

## TONALIDADES MAYORES

### ESCALA DE SOL MAYOR

Podemos cantar la "Canción de Juan" partiendo de cualquier nota.

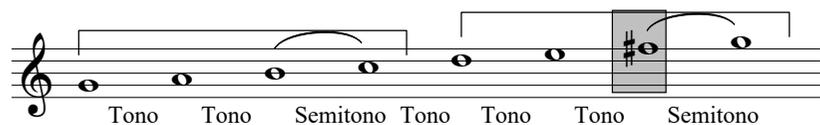
Si la tocamos en un instrumento a partir de la nota sol percibiremos que la nota "FA" suena diferente.

Maria Teresa Dawi

44

Es - ta es la can - ción de Juan que se mue - ve sin ce - sar, cuan - do su - be la es - ca - le - ra pron - to la vuel - ve a ba - jar.

Para descubrir por qué "suena diferente", ordene los sonidos de la canción a partir de Sol y compare la estructura (Tonos y Semitonos) con la escala de Do Mayor. Observe que para mantener la estructura del Modo Mayor (T-T-ST T T-T-ST) necesita ascender un semitono la séptima nota (Fa). Para ello se utiliza la alteración denominada "sostenido" que colocada antes de la nota indica subir un semitono. Su signo es: #

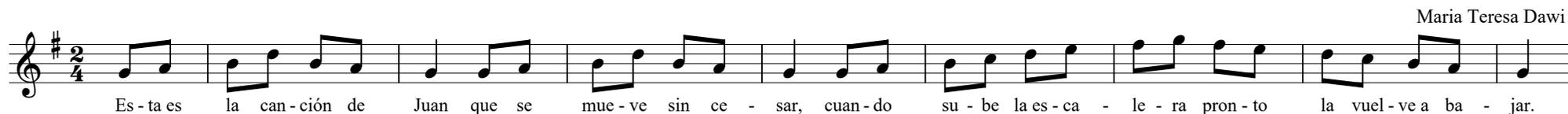


Toque nuevamente la "Canción de Juan" subiendo todas las notas Fa un semitono. Observe que ahora suena igual a la canción que conocía.

### ARMADURA DE SOL MAYOR

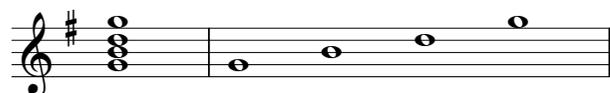


Las alteraciones propias de una tonalidad se escriben al comienzo del pentagrama, inmediatamente después de la clave, en las líneas o espacios que corresponden a cada nota. Esto es la armadura y su efecto dura toda la obra.



Maria Teresa Dawi

### ACORDE Y ARPEGGIO DE SOL MAYOR



Busque el centro tonal cantando "chin-pum".



Ester de González

## ESCALA DE FA MAYOR

¿Qué sucede si tocamos la Canción de Juan desde la nota Fa?  
Pinte la nota que se "suenan diferente".

La canción de Juan Maria Teresa Dawi

Es - ta es la can - ción de Juan que se mue - ve sin ce - sar, cuan - do su - be la es - ca - le - ra pron - to la vuel - ve a ba - jar.

Ordene las notas de la canción a partir de Fa, marque los tonos y semitonos, compare con la estructura de la escala mayor.

Observe que para mantener la estructura del Modo Mayor (T-T-ST T T-T-ST) necesita descender un semitono la cuarta nota (Si). Para ello se utiliza la alteración denominada "bemol" que colocada antes de la nota indica bajar un semitono. Su signo es: b

## ARMADURA DE FA MAYOR

En las obras escritas en Fa Mayor el centro tonal o tónica es el Fa.

## ACORDE Y ARPEGGIO DE FA MAYOR

Acorde Arpeggio

Busque el centro tonal cantando "chin-pum".

46

El canto y la danza

47

Laura Nardelli

Cinco lobitos

48

Cin - co lo - bi - tos tu - vo la lo - ba, cin - co lo - bi - tos de - trás de u - na es - co - ba

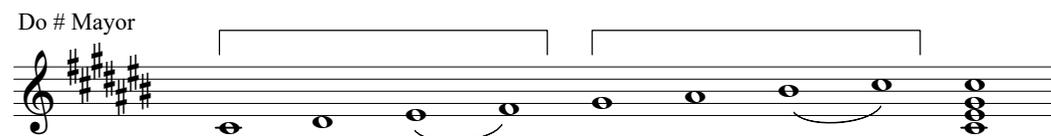
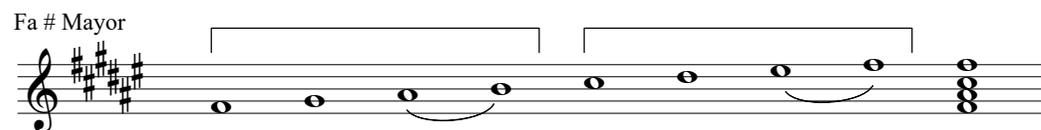
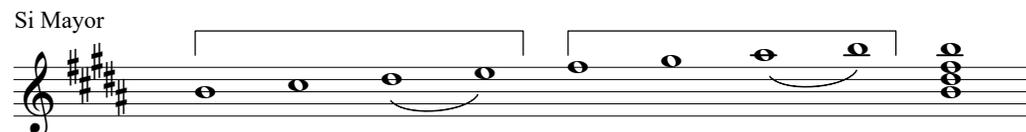
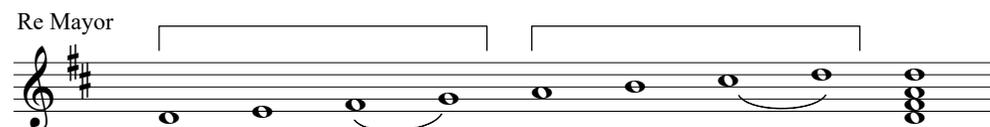
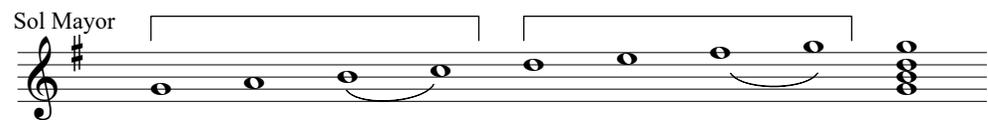
Popular

## OTRAS TONALIDADES ESCALAS CON SOSTENIDOS

---

Las escalas pueden comenzar en cualquier sonido.

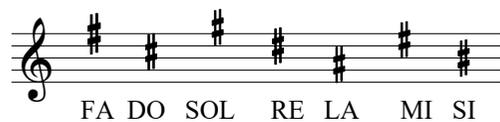
Para conservar su estructura deben mantener siempre la misma relación de Tonos y Semitonos según el modelo de Do Mayor.



## REGLAS PARA RECONOCER Y FORMAR ARMADURAS CON SOSTENIDOS

Primero aprenda de memoria el orden en que aparecen los sostenidos.

### ORDEN DE LOS SOSTENIDOS



La tónica de una escala Mayor con sostenidos, se encuentra un Semitono más arriba que el último sostenido de la serie que le corresponde.



a) Dada la tonalidad:  
Recite el orden de los sostenidos hasta llegar a un Semitono más abajo de la tónica.

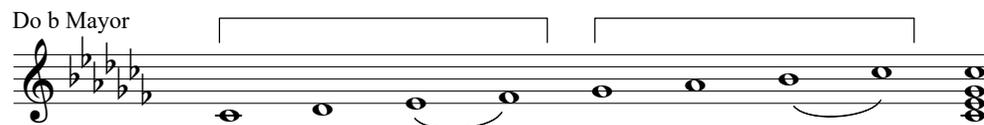
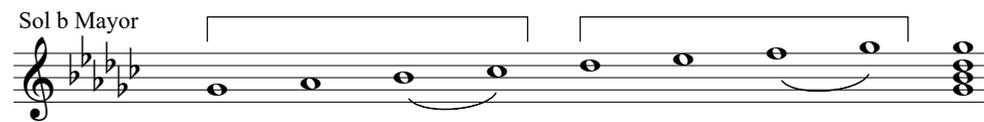
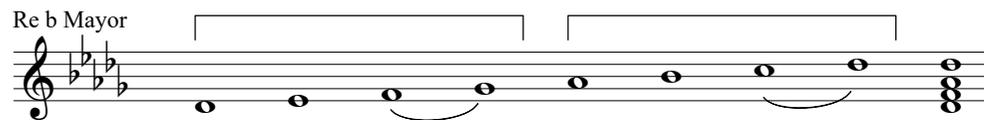
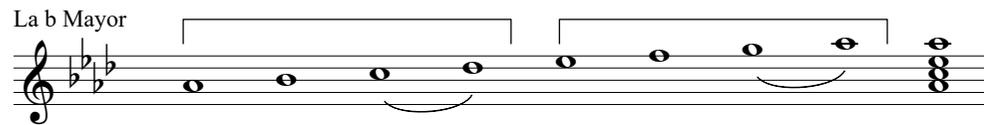
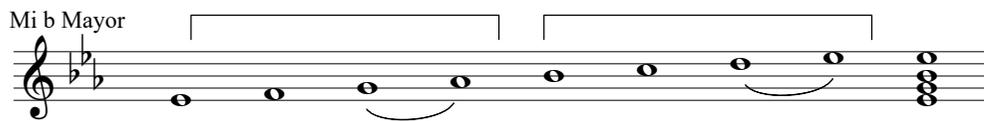
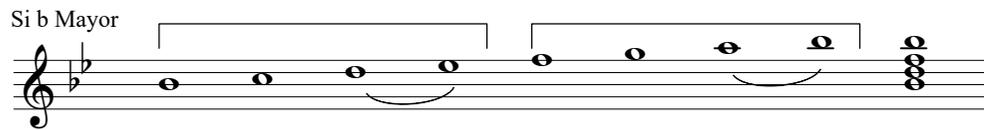
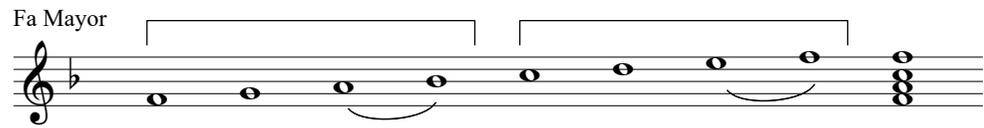
Ejemplo: si la tonalidad es Si Mayor, deberá decir:  
Fa#, Do#, Sol#, Re# y La#,  
ya que La# está debajo de la tónica "Si" a distancia de semitono.



b) Dada la armadura:  
La tonalidad de la escala se encuentra subiendo un semitono desde el último sostenido.

Ejemplo: si en la armadura hay 3 sostenidos, Fa#, Do# y Sol#, suba un semitono el Sol# y encuentre la tónica La.

## ESCALAS CON BEMOLES



Nota:

Salvo Fa Mayor, todas las tonalidades con bemoles tienen la tónica con bemol, por lo tanto el bemol va en su nombre. Ej: Mi b Mayor, La b Mayor, etc. Cuando las tonalidades no tienen bemol en su nombre, como por ejemplo Mi Mayor y La Mayor, tienen sostenidos; excepto Fa Mayor y Do Mayor.

## REGLAS PARA RECONOCER Y FORMAR ARMADURAS CON BEMOLES

Primero aprenda de memoria el orden en que aparecen los bemoles.

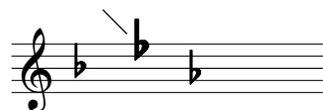
### ORDEN DE LOS BEMOLES



SI MI LA RE SOL DO FA

La escala Mayor que tiene un solo bemol (Sib) es Fa Mayor.  
La Tónica de una escala Mayor con varios bemoles,  
es el penúltimo bemol de la serie de bemoles que le corresponde.

Mi b Mayor

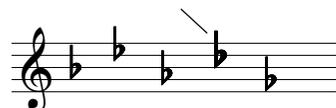


Dada la tonalidad:

- 1) Recite el orden de los bemoles hasta llegar a esa tonalidad
- 2) Agregue un bemol más.

Ejemplo: si la tonalidad es Mi b Mayor,  
recite el orden de los bemoles hasta llegar a Mi b (Si b, Mi b)  
y agregue un bemol más: La b.

Re b Mayor



b) Dada la armadura:

El penúltimo bemol de la armadura indica la tonalidad a la que pertenece la armadura.

Ejemplo: si en la armadura hay 5 bemoles, Si b, Mi b, La b, Re b, y Sol b.  
El penúltimo bemol es Re b, por lo tanto esa armadura  
pertenece a Re b Mayor.

## TRANSPORTE

Cuando cantamos una canción y notamos que nos resulta demasiado aguda o grave, inmediatamente buscamos una altura que nos resulte más cómoda para cantar.

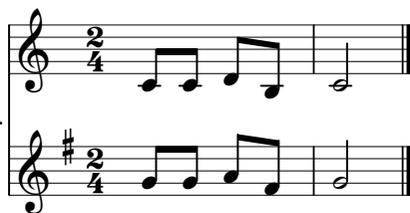
Esta práctica en música se le denomina Transporte, es decir trasladar una melodía desde una tonalidad o centro tonal a otra.

Si transportamos una canción cantando no tenemos dificultades y no se requiere conocimientos musicales para realizarlo ya que es una capacidad intuitiva.

Sin embargo cuando esta misma práctica la realizamos en un instrumento o queremos escribirla en el pentagrama requiere de ciertos procedimientos.

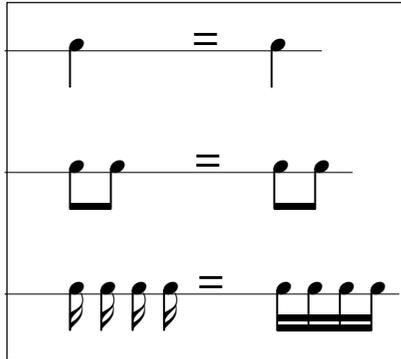
Pasos:

1. Analice la tonalidad de origen.
2. Establezca la tonalidad de transporte.
3. Escriba la armadura de la nueva tonalidad.
4. Reconozca la distancia (intervalo) entre las dos tónicas.
5. Escriba las notas de la melodía en la nueva tonalidad.

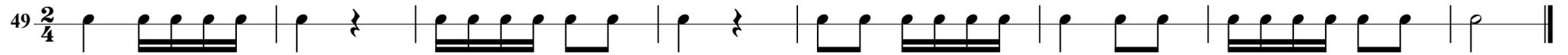


1. Tonalidad de origen: DO Mayor
2. Tonalidad de transporte: SOL Mayor
3. Armadura de la nueva tonalidad
4. Distancia entre tónicas: 5 sonidos hacia arriba
5. Escribo las notas en la nueva tonalidad

## CUATRO SEMICORCHEAS



Para simplificar la lectura, las semicorcheas se escriben unidas por dos barras formando un pulso.



### Ejercicios de coordinación: manos alternadas y juntas



53  $\frac{2}{4}$

54  $\frac{2}{4}$ 

Ester de González

55  $\frac{2}{4}$

56  $\frac{2}{4}$ 

Alemania

57  $\frac{2}{4}$ 

Alemania

58  $\frac{2}{4}$

## EL CENTRO TONAL O TÓNICA

### FUNCIONES FUNDAMENTALES: TENSIÓN Y REPOSO

El sistema tonal es un sistema de relaciones jerarquizadas donde uno de los sonidos funciona como eje y los demás se relacionan con él, con diversos grados de tensión. Ese sonido jerarquizado se llama tónica y produce sensación de reposo.

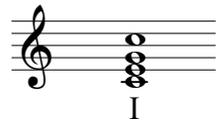
Cante una melodía y al finalizar cante “chin-pum”. Esta fórmula le permitirá encontrar el centro tonal o tónica (pum = tónica). Generalmente las melodías finalizan en la tónica.

EJERCICIO: Busque el centro tonal en las melodías ya aprendidas cantando “chin-pum”.

### ACORDE DE TÓNICA

El acorde de tónica es el que produce la sensación de reposo. Está formado a partir del primer sonido de la escala, centro tonal. En la escala de Do los sonidos del acorde son Do, Mi, Sol. Lo indicamos con el número romano I.

La primera nota de un acorde se llama fundamental.



### ACORDE DE DOMINANTE

El acorde de dominante es el que produce la sensación de tensión que sólo se resuelve mediante la caída hacia la tónica.

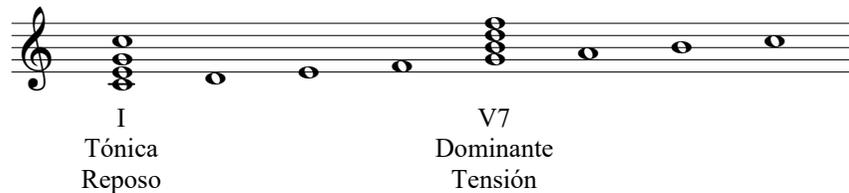
Rara vez una melodía termina en dominante, porque da la sensación que no tiene final.

El acorde de dominante se forma a partir del quinto sonido de la escala.

En la escala de Do Mayor los sonidos del acorde de dominante son Sol, Si, Re.

Si le agregamos el Fa produce más tensión y le llamamos séptima de dominante, porque desde el sol hasta el fa hay siete sonidos.

Lo indicamos con el número romano V y el número 7: V7.



Cante los siguientes ejercicios combinando las notas del arpeggio de tónica.

1 2 3 4 5 6  
7 8 9 10 11 12 13

Cante los siguientes ejercicios combinando las notas del arpeggio de dominante.

1 2 3 4 5 6

## TÓNICA Y DOMINANTE EN EL MODO MAYOR

Cante las siguientes canciones. Marque las frases.

Descubra el centro tonal y determine los lugares de reposo y tensión indicándolos con I y V.

Luego, mientras algunos compañeros cantan las melodías, acompañe cantando con las notas fundamentales de los acordes de tónica: DO y dominante: SOL.

Pinte en la melodía las notas que coinciden con las notas del acorde en cada compás.

A la montaña

59  $\frac{2}{4}$

A la mon - ta - ña nos va - mos, nos va - mos ya, a la mon - ta - ña pa - ra po - der ju - gar.

**I I V I I I V I**

Notas fundamentales

Acordes de tónica y dominante

Observamos que en cada frase se repite la misma secuencia armónica: I - I - V - I

Escriba las notas fundamentales y los acordes completos de I y V.  
 Pinte en la melodía las notas que coinciden con las notas del acorde en cada compás.

60

I V V I I V V I

Observamos que en cada frase se repite la misma secuencia armónica: I -V -V-I

Encontramos cuál secuencia armónica aprendida (I-I-V-I ó I-V-V-I) corresponde a las siguientes melodías y las indicamos debajo de las mismas.  
 Luego, mientras algunos compañeros cantan las melodías, acompañe cantando con las notas fundamentales de los acordes de tónica: DO y dominante: SOL

61

Tiene mi manito Schneider

62

Tres vuel - ti - tas dan mu - ñe - qui - tas y pa - ya - sos. Tres vuel - ti - tas dan se sa - lu - dan y se van. Francia

63

En la siguiente melodía marque las frases y preste atención a la nueva secuencia armónica: I-I-I-V V-V-V-I

64

I I I V V V V I

## EJERCICIO

Determine los lugares de tensión y reposo, escribiéndolos debajo de la melodía con I-V.

65 Levantate Juana

Le - van - ta - te Jua - na y en - cen - dé la ve - la y mi - rá quién an - da por las es - ca - le - ras.  
 Son los an - ge - lí - tos que an - dan en ca - rre - ra, des - per - tan - do al ni - ño pa - ra ir a la es - cue - la.

Las secuencias armónicas aprendidas (ver columna derecha) son comunes a muchas melodías.

Escuche las siguientes canciones, determine los lugares de tónica y dominante y una con flechas con la secuencia correspondiente.

DOÑA ARAÑA

ARROZ CON LECHE

ASERRÍN, ASERRÁN

**I - I - V - I**

CAMINA BURRITO

ADIVINA ADIVINADOR

CON MI MARTILLO

**I - V - V - I**

DESDE CHIQUITITO

BELLAS MELODÍAS

CANCIÓN DE TÍTERES

EL GRILLITO JUGUETÓN

**I - I - I - V    V - V - V - I**

¿SABES COLES CULTIVAR?

EL MUÑECO DE TRAPO

FAROLERA

SINHORA SANTANA

A MI MONO

Muchas melodías combinan las secuencias armónicas aprendidas o alternan el I y el V de una manera bastante libre.

### EJERCICIO

Determine los lugares de tensión y reposo, indicándolos debajo de la melodía con I - V.

Luego, mientras algunos compañeros cantan las melodías, acompañe cantando las notas fundamentales de los acordes de tónica y dominante: Do y Sol.

66 El pastorcito Francia

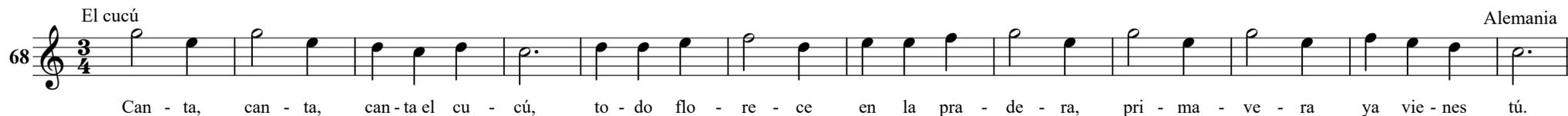


67 Haga tuto guagua Chile



Ha - ga tu - to gua - gua que pa - rió la ga - ta cin - co bo - rri - qui - tos y u - na ga - rra - pa - ta.

68 El cucú Alemania

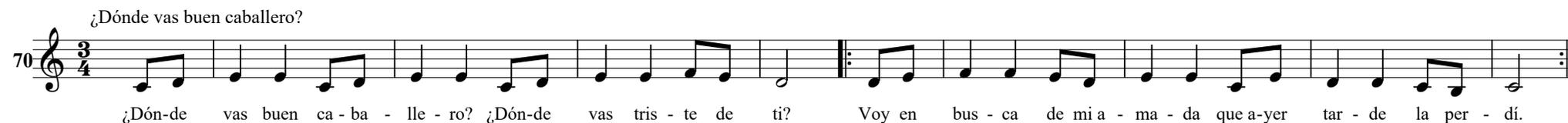


Can - ta, can - ta, can - ta el cu - cú, to - do flo - re - ce en la pra - de - ra, pri - ma - ve - ra ya vie - nes tú.

69



70 ¿Dónde vas buen caballero?



¿Dón-de vas buen ca - ba - lle - ro? ¿Dón-de vas tris - te de ti? Voy en bus - ca de mi a - ma - da que a - yer tar - de la per - dí.

71 Danza EEUU

The musical notation is on a single staff in treble clef, 2/4 time. It consists of 8 measures of music. The notes are: G4, A4, B4, C5 (quarter notes); D5, E5, F5, G5 (quarter notes); A5, B5, C6, B5 (quarter notes); A5, G5, F5, E5 (quarter notes); D5, C5, B4, A4 (quarter notes); G4, F4, E4, D4 (quarter notes); C4, B3, A3, G3 (quarter notes); F3, E3, D3, C3 (quarter notes).

Escuche las siguientes canciones, determine los lugares de tónica y dominante y una con flechas con la secuencia correspondiente.

LOS DIEZ INDIECITOS

I - I - V - I    I - I - V - I

ME GUSTA GALOPAR

I - I - I - I    I - I - V - I

ESTE CABALLITO

I - I - I - V    I - I - V - I

BUENOS DÍAS SU SEÑORÍA

I - I - V - V    I - I - V - I

Descubra los lugares de reposo y tensión indicándolos con I y V.

Algunas melodías comienza con V

Din don España

Din - don, din - don - dan, cam - pa - ni - tas so - na - ran, din - don - din - don - dan ya los ni - ños dor - mi - ran.

V I V I V I V I

EJERCICIO

Analice la ubicación de los puntos de reposo y tensión en cada frase. Indíquelos con I y V.

73

74

75 Alemania

Al señor sol

76   
 Al se - ñor sol le gus - ta la col; a la se - ño - ra lu - na le gus - ta la a - cei - tu - na;   
 al se - ñor cie - lo le gus - ta el hie - lo; al se - ñor vien - to le gus - ta mi cuen - to.

En un vagón

77   
 En un va - gón car - ga - do de san - dí - as el buen Ra - món per - dió u - na za - pa - ti lla ¿qué ha   
 cí - a el buen Ra - món a den - tro del va - gón? ¿qué ha - ci - a la san - dí - a so - bre la za - pa - ti - lla? ¿qué ha   
 cí - a el el va - gón? co - rrí - a por la ví - a.

## COMPASES COMPUESTOS -DIVISIÓN TERNARIA

### NEGRA CON PUNTILLO – TRES CORCHEAS

Coloque la división del pulso debajo de cada ejercicio rítmico.

78  $\frac{6}{8}$

División del pulso

$\frac{6}{8}$

### SILENCIO DE NEGRA CON PUNTILLO



79  $\frac{6}{8}$

### Ejercicios de coordinación: manos alternadas y juntas

80  $\frac{6}{8}$

81  $\frac{6}{8}$   $\sharp$

¿A dónde van Pepe y Juan? Nardelli

¿A dón - de van Pe - pe y Juan? Van a ju - gar al to - bo - gán. Su - ben y ba - jan Pe - pi - to y Juan.

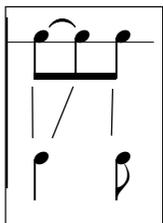
82  $\frac{6}{8}$

En Galicia España

En Ga - li - cia hay u - na ni - ña, en Ga - li - cia hay u - na ni - ña que Ca - ta - li - na se lla - ma sí, sí, que Ca - ta - li - na se lla - ma.

## NEGRA – CORCHEA

Escuche y cante la canción Anda, Mónica.  
Palmeo pulso, división y ritmo.  
Preste atención a "anda". Escriba el ritmo.

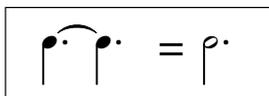


Coloque la división del pulso debajo de cada ejercicio rítmico.

83  $\frac{6}{8}$

84  $\frac{6}{8}$

**BLANCA CON PUNTILLO: dos pulsos**      **SILENCIO DE BLANCA CON PUNTILLO**



85  $\frac{12}{8}$

86  $\frac{6}{8}$



Anda Mónica Francia

95 An - da Mó - ni - ca, an - da Mó - ni - ca mo - ja \_ el pan en la le - che. An - da Mó - ni - ca, an - da Mó - ni - ca mo - ja \_ el pan en la miel.

A bai - lar la dan - za que se bai - la \_ en Fran - cia: tra la la la la tra la la la la tra la la la la.

### DIRECCIÓN DE LOS CORCHETES

Los corchetes se colocan “siempre” a la derecha y en dirección a la cabeza.



Dos lauchitas

96 Dos lau - chi - tas y un ra - tón vie - nen ba - jan - do por el as - cen - sor. Su - ben, ba - jan vie - nen, van. Muy di - ver - ti - dos vie - nen los tres.

¿Sabes coles cultivar?

97 ¿Sa - bes co - les cul - ti - var a la mo - da, a la mo - da? ¿Sa - bes co - les cul - ti - var a la mo - da del lu - gar?

El Lagarto Francia

98 El la - gar - to y la la - gar - ti - ja van jun - ti - tos a to - mar sol. En in - vier - no cuan - do ha - ce frí - o y en ve -

*Fine*

*D.C. al Fine*

ra - no con el ca - lor. Si el cie - lo es - tá gris no quie - ren sa - lir. Si el cie - lo es - tá a - zul van de - re - cho a la luz.

## LA ESCRITURA EN CLAVE DE FA

Para la escritura de los sonidos más graves, existe la posibilidad (además de las líneas adicionales) de utilizar otro pentagrama. El nombre de las notas se determina por medio de la clave de FA en 4ta línea.

### LA CLAVE DE FA

La clave de Fa en 4ª línea indica que la nota que se escribe en esa línea es el fa3.



Las demás notas se escriben subiendo o bajando por los espacios y líneas.



Do4 Si3 La3 Sol3 Fa3 Mi3 Re3 Do3

99 *La estrellita* Schneider

Al - to, al - to des - de el cie - lo la es - tre - lli - ta se ca - yó. Des - pa - ci - to voy su - bien - do pa - ra no ca - er - me yo.

100 *Las nubes*

Las nu - bes que via - jan ¿a dón - de i - rán? Se van sin va - li - ja y no vol - ve - rán.

101

1. 2.

102

**RELACIÓN ENTRE LAS CLAVES DE SOL Y FA: UBICACIÓN DE LAS NOTAS EN EL PIANO**

The diagram illustrates the relationship between piano keys and musical notes across six octaves. It features two staves (treble and bass clef) and a piano keyboard layout below. Notes are labeled with their solfège names and octave numbers. A vertical shaded line indicates the position of 'Do central' (C4).

do <sub>2</sub>	re	mi	fa	sol	la	si	do <sub>3</sub>	re	mi	fa	sol	la	si	do <sub>4</sub>	re	mi	fa	sol	la	si	do <sub>5</sub>	re	mi	fa	sol	la	si	do <sub>6</sub>
<b>Do</b> 2	Re 2	Mi 2	Fa 2	Sol 2	La 2	Si 2	<b>Do</b> 3	Re 3	Mi 3	Fa 3	Sol 3	La 3	Si 3	<b>Do</b> 4	Re 4	Mi 4	Fa 4	Sol 4	La 4	Si 4	<b>Do</b> 5	Re 5	Mi 5	Fa 5	Sol 5	La 5	Si 5	<b>Do</b> 6

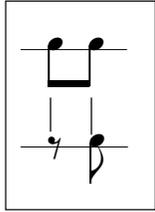
Do central

Hay notas que aunque pueden escribirse en distintas Claves suenan a la misma altura.

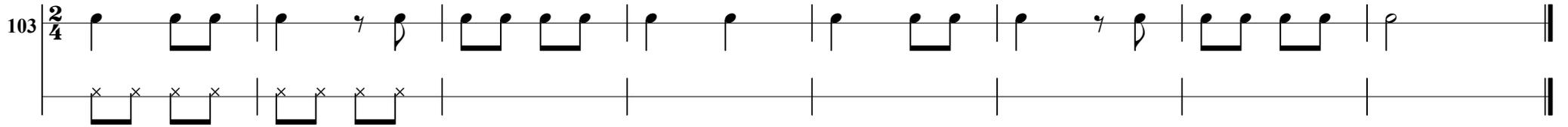
**ÍNDICE ACÚSTICO**

Es el número que se le otorga a cada nota en las diferentes octavas en las que aparece. Así podemos fácilmente diferenciar un sonido en diferentes registros, por ejemplo: un do<sub>3</sub> (grave), de un do<sub>5</sub> (agudo).

# SILENCIO DE CORCHEA – CORCHEA



El sonido se articula en el contratiempo.

103  $\frac{2}{4}$  

104  $\frac{2}{4}$  

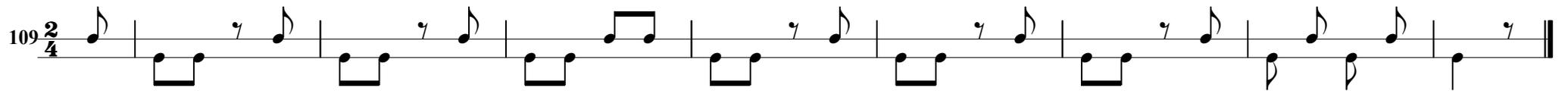
105  $\frac{2}{4}$  

106  $\frac{2}{4}$  

107  $\frac{3}{4}$  

## Ejercicios de coordinación: manos alternadas y juntas

108  $\frac{2}{4}$  

109  $\frac{2}{4}$  

110  $\frac{2}{4}$

111  $\frac{2}{4}$

Willem

112  $\frac{2}{4}$

Tradicional

Tiene mi morena  
 Tie - ne mi mo - re - na tan chi - ca la bo - ca que en e - lla le ca - ben dos pla - tos de so - pa,  
 cua - ren - ta pe - pi - nos, diez mil ca - la - ba - zas y en se - rio les - di - go que un ca - jón de pa - sas.

113  $\frac{2}{4}$

114  $\frac{4}{4}$

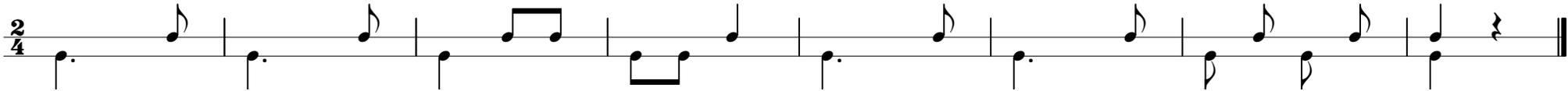
115  $\frac{2}{4}$

Inglaterra

116  $\frac{2}{4}$



123  $\frac{2}{4}$

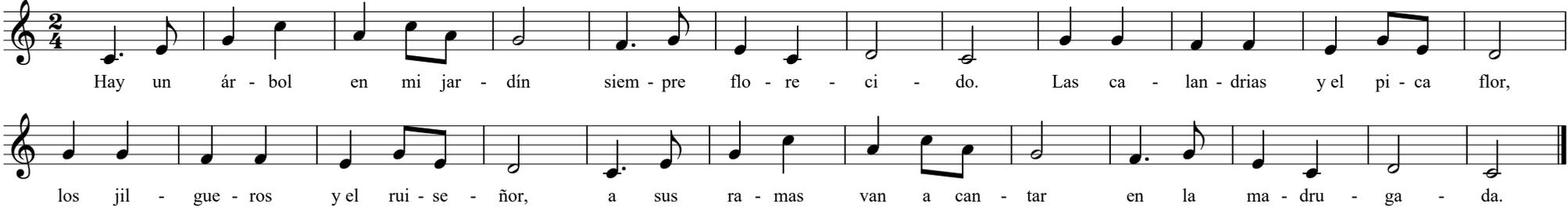


124 Hay un árbol en mi jardín Alemania

$\frac{2}{4}$

Hay un ár - bol en mi jar - dín siem - pre flo - re - ci - do. Las ca - lan - drias y el pi - ca flor,

los jil - gue - ros y el rui - se - ñor, a sus ra - mas van a can - tar en la ma - dru - ga - da.

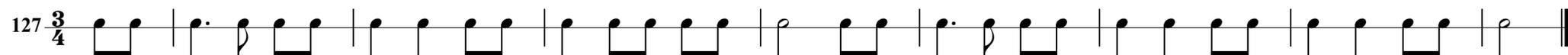


125  $\frac{4}{4}$  Haendel



NEGRA CON PUNTILLO - CORCHEA EN EL COMPÁS DE  $\frac{3}{4}$

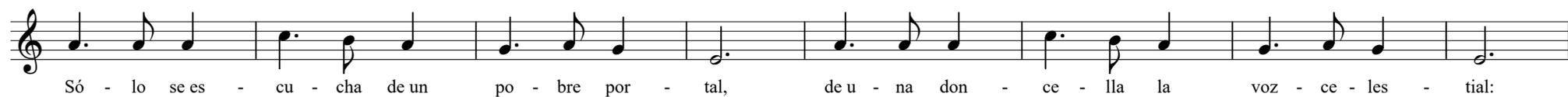
126  $\frac{3}{4}$  

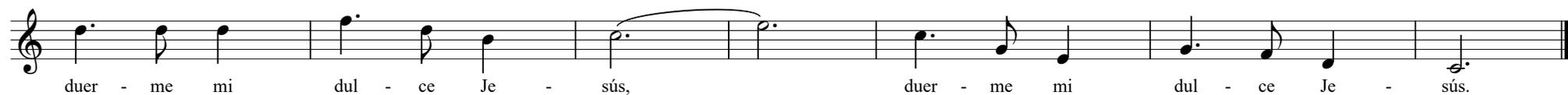
127  $\frac{3}{4}$  

128  $\frac{3}{4}$  *Llega el invierno - Canon.*  
  
 Lle - ga el in - vier - no ya la nie - ve cu - bre los sen de - ros. Cru - jen los le - ños y las chis - pas vuel - ven a bai - lar.

129  $\frac{3}{4}$  *Las Mañanitas* México  
  
 Es - tas son las ma - ña - ni - tas que can - ta - ba el Rey Da - vid. Hoy por ser día de tu san - to te las can - ta - mos a tí.

130  $\frac{3}{4}$  *Noche de paz*  
  
 No - che de paz, no - che de a - mor to - do duer - me en de - rre - dor.

  
 Só - lo se es - cu - cha de un po - bre por - tal, de u - na don - ce - lla la voz - ce - les - tial:

  
 duer - me mi dul - ce Je - sús, duer - me mi dul - ce Je - sús.

## MODO MENOR

### ESCALA MENOR ANTIGUA o NATURAL

Cante la siguiente canción y encuentre el centro tonal.

131 Letonia

Todos juntos

Ordene los sonidos y analice las relaciones que existen entre ellos.

Observe que los Semitonos aparecen en lugares diferentes al Modo Mayor. Están entre el II y III y entre el V y VI grado.  
Este orden de Tonos y Semitonos recibe el nombre de ESCALA MENOR ANTIGUA O NATURAL.

T ST T T ST T T

T ST T

La estructura del primer tetracordio (tono-semitono-tono) recibe el nombre de TETRACORDIO MENOR.

ST T T

La estructura del segundo tetracordio (semitono-tono-tono) recibe el nombre de TETRACORDIO FRIGIO.

La escala menor antigua está formada por un tetracordio menor y un tetracordio frigio.

Esta estructura fija se puede aplicar comenzando desde cualquier nota, lo que nos dará las diferentes escalas menores.

132

133

134

135

Bajó un ángel del cielo Tradicional

Ba j ó un án - gel del cie - lo que del cie - lo ba - j ó con sus a - las ten - di - das y en su ma - no u - na flor.

136

Escocia

### OTRAS TONALIDADES EN EL MODO MENOR

Para escribir en el Modo Menor a partir de otra tónica, se debe mantener siempre la misma relación de Tonos y Semitonos según el modelo de la menor.

mi menor antigua

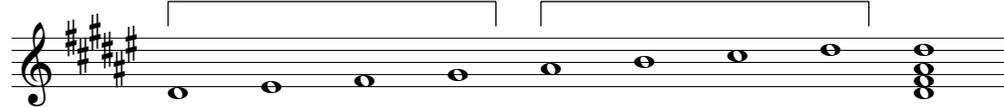
si menor antigua

fa # menor antigua

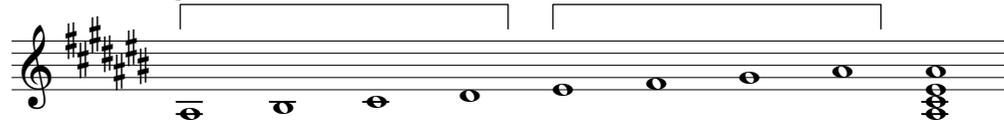
do # menor antigua

sol # menor antigua

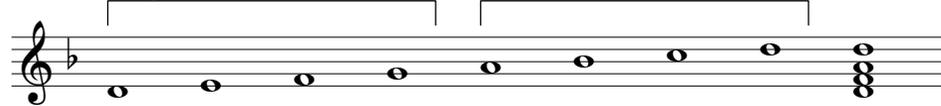
re # menor antigua



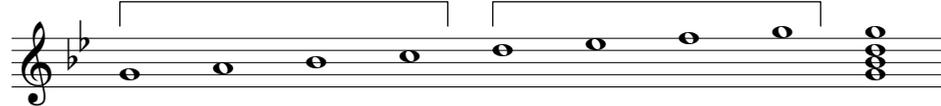
la # menor antigua



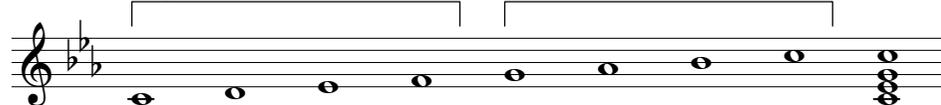
re menor antigua



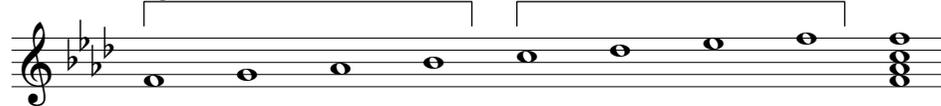
sol menor antigua



do menor antigua



fa menor antigua



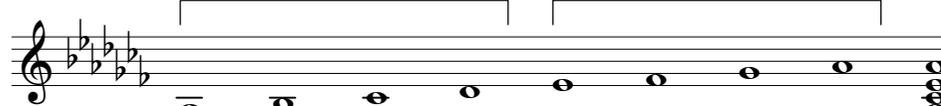
si b menor antigua



mi b menor antigua



la b menor antigua



## ESCALAS RELATIVAS

Si comparamos la escala de Do Mayor con la escala de la menor descubrimos que ambas tienen las mismas notas pero jerarquizadas de manera diferente. Las escalas que tienen las mismas notas se denominan escalas RELATIVAS. Al compartir las mismas notas, tienen la misma armadura. Cada escala Mayor tiene una relativa menor y viceversa. Sus tónicas están a distancia de 3ª menor (Tono y medio formado entre tres notas).

Para encontrar la relativa menor de una escala Mayor se debe BAJAR una 3ª menor.

Ejemplo: Sol Mayor - 3ª menor descendente - mi menor

Para encontrar la relativa Mayor de una escala menor se debe SUBIR una 3ª menor.

Ejemplo: re menor - 3ª menor ascendente - Fa Mayor

Sol Mayor	Fa Mayor
	
mi menor	re menor

### REGLAS PARA FORMAR ARMADURAS EN EL MODO MENOR

1º - Encuentre la relativa Mayor subiendo una 3ª menor

2º - Piense la armadura de esa escala Mayor

3º - Esa armadura es la misma que la armadura de la escala menor

Una misma armadura pertenece tanto a una tonalidad Mayor como a una tonalidad menor, entonces la tónica será la que indique el modo.

Reconozca la tonalidad a la que pertenecen las siguientes melodías

137 

138 

139 

140 

Más vale trocar

141 

## ARMONÍA DEL MODO MENOR

1. Cante la siguiente canción y marque el fraseo.
2. Preste atención a los momentos en que cambian los acordes y señálelos.
3. Identifique los momentos de tensión y reposo e indíquelos como Tónica y Dominante.
4. Cante los bajos acompañando la melodía.
5. Identifique las notas que forman los acordes.
6. Reconozca en la melodía las notas que pertenecen a los acordes.

142

## ACORDE DE TÓNICA

En el modo menor el acorde de tónica es menor.

## ACORDE DE DOMINANTE

En el modo menor el acorde que se forma a partir del V grado es un acorde menor, que no tiene la tensión necesaria para cumplir la función de dominante.

Para lograr la función de dominante (tensión) es necesario transformar este acorde en Mayor, subiendo su tercera un semitono y agregándole la 7ma menor.

Este nuevo sonido también podrá aparecer en la melodía cuando ésta pase por la armonía de dominante.

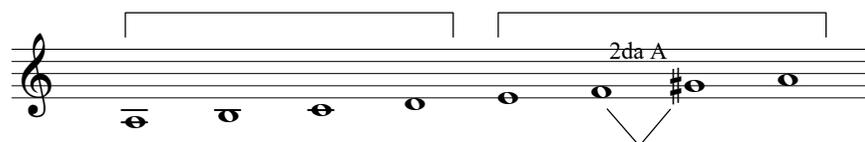
143  Suecia

## OTRAS ESCALAS DEL MODO MENOR

### ESCALA MENOR ARMÓNICA

Si ordena los sonidos de esta melodía, se encontrará con una escala que tiene el VII grado ascendido.

Esta escala, llamada MENOR ARMÓNICA, porque se origina a partir de la armonía, tiene tres semitonos y una segunda aumentada entre el VI y VII grado.



144  Tres hojitas madre España

Tres ho - ji - tas ma - dre tie - ne el ar - bo - lé. La u - na en la ra - ma la dos en el pie, la dos en el pie, la dos en el

pie. I - nés, I - nés, I - ne - si - ta, I - nés. I - nés, I - nés, I - ne - si - ta, I - nés.

145 

### ALTERACIONES ACCIDENTALES

El modo menor indica en la armadura las alteraciones propias de la escala menor antigua y muestra con alteraciones accidentales el VII ascendido.

La alteración accidental se ubica a la izquierda de la cabeza de la nota y sirve sólo para ese compás, alterando a todos los sonidos iguales (mismo nombre y altura) que haya a la derecha de la alteración hasta la siguiente barra de compás.

*Allegretto* Inglaterra

Aguilar

*Fine* Bosque *D.C. al fine*

### ESCALA MENOR MELÓDICA

A fin de evitar el intervalo de 2da aumentada que se produce entre el VI y el VII grado en la escala menor armónica, se asciende también el VI grado un semitono.

146

Si ordena los sonidos utilizados en esta melodía, se encontrará con la escala MENOR MELÓDICA.

la menor melódica

6°↑ 7°↑ 7°↓ 6°↓

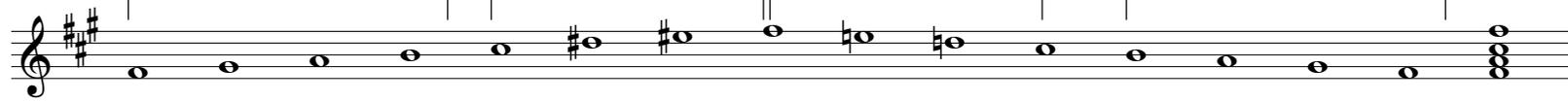
Esta escala asciende con el VI y el VII grado subidos un semitono, quedando el segundo tetracordio convertido en Mayor.

Cuando desciende, el VI y el VII grado vuelven a ser naturales, quedando igual a la escala menor antigua.

mi menor melódica

si menor melódica

fa # menor melódica



do # menor melódica



sol # menor melódica



re # menor melódica



la # menor melódica



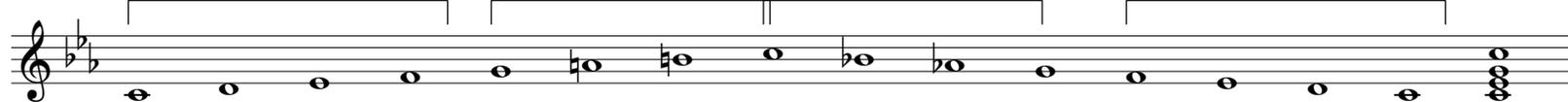
re menor melódica



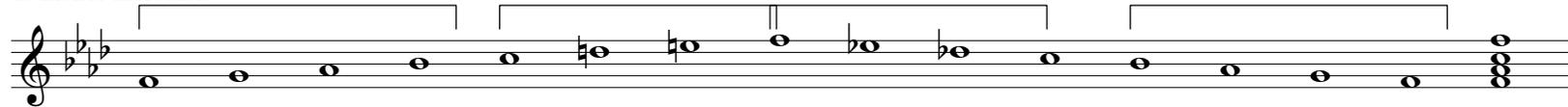
sol menor melódica



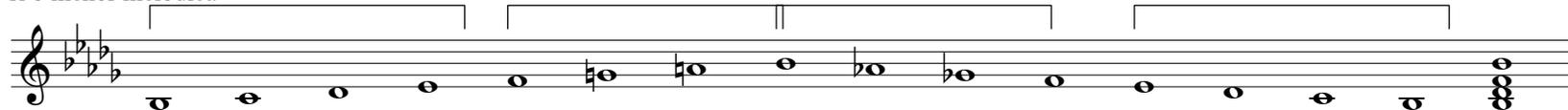
do menor melódica



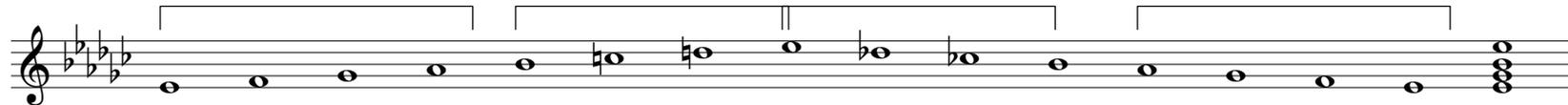
fa menor melódica



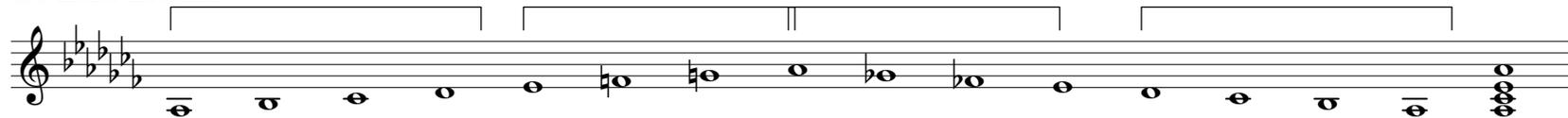
si b menor melódica



mi b menor melódica



la b menor melódica



### ALTERACIONES DOBLES

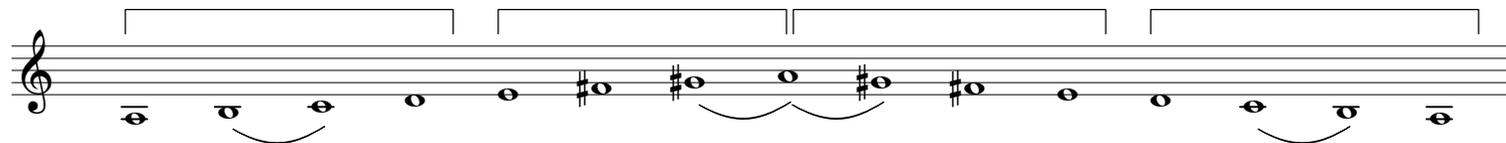
El signo que se utiliza para indicar que la nota se sube dos semitonos es el doble sostenido: ✖  
y para indicar que baja dos semitonos es el doble bemol: ⚡

## ESCALA MENOR BACHIANA

Si ordena los sonidos utilizados en esta melodía, se encontrará con la escala MENOR BACHIANA.

147 

Si la melodía tiene dirección descendente pero la armonía sigue siendo del V grado mayor, el VI y el VII también pueden aparecer ascendidos, o bien el VI no y el VII sí. Todo depende del giro melódico y/o de la voluntad del compositor.

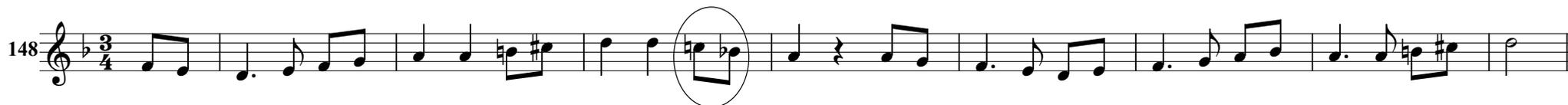


Esta escala asciende y desciende con el VI y VII grados ascendidos.

La enseñanza tradicional del modo menor plantea la existencia de cuatro escalas menores (antigua, armónica, melódica y bachiana) usando el VI y el VII grado de distintas formas. Sin embargo, una explicación más lógica es entender el modo menor como UNA RESERVA DE NUEVE SONIDOS donde el VI y VII grado podrán aparecer naturales o ascendidos de acuerdo a la direccionalidad melódica y a la armonía.

## ALTERACIONES DE CORTESÍA O PRECAUCIÓN

La alteración de precaución se utiliza para advertir que la alteración accidental ha dejado de actuar. Si bien las alteraciones accidentales sirven sólo para un compás y no sería necesario ningún otro tipo de indicación, las alteraciones de cortesía o precaución se colocan para evitar errores de lectura.

148 

149 

150 

151 Francia

152 Rameau

153 Schubert

## INTERVALOS

Se llama intervalo a la distancia entre la altura de dos sonidos.

### CLASIFICACIÓN DE LOS INTERVALOS

Los intervalos se clasifican contando cuántas notas de la escala hay entre dos sonidos, incluidos estos.

### CALIFICACIÓN DE LOS INTERVALOS

Los intervalos se califican según la cantidad de tonos y semitonos que los componen.

#### INTERVALO DE 3era

Marque todas las terceras posibles

Analice la cantidad de tonos y semitonos que poseen las siguientes terceras.



Encontramos dos tipos de terceras:

- a) las que tienen dos tonos, llamadas terceras MAYORES
- b) las que tienen un tono y un semitono, llamadas terceras MENORES.

Terceras Mayores	Terceras menores
DO-MI	RE-FA
FA-LA	MI-SOL
SOL-SI	LA-DO
	SI-RE

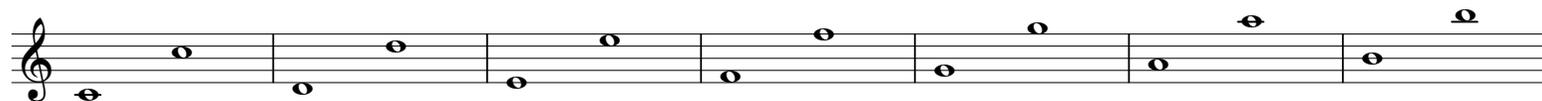
Un Modo es Mayor, cuando la distancia entre la Tónica y su tercer grado es una tercera Mayor (dos tonos), y es Menor cuando esa distancia es una 3era menor (un tono y un semitono).

### INTERVALLO DE 8va

Marque todas las octavas posibles



Analice la cantidad de tonos y semitonos que poseen las siguientes octavas.



Encontramos un solo tipo de octava: la octava JUSTA que tiene 5 tonos y dos semitonos

CONCLUSIÓN: TODAS LAS OCTAVAS SON JUSTAS

## INTERVALLO DE 5ta

Marque todas las quintas posibles



Analice la cantidad de tonos y semitonos que poseen las siguientes quintas.



Encontramos dos tipos de quintas:

- a) las que tienen 3 tonos y un semitono llamadas: JUSTAS
- b) la que tiene 3 tonos (2 tonos y 2 semitonos) llamada: DISMINUIDA

CONCLUSIÓN: TODAS LAS QUINTAS SON JUSTAS A EXCEPCIÓN DE SI-FA QUE ES DISMINUIDA.  
Para que Si-Fa sea una quinta justa requiere sib o fa#.

## INTERVALLO DE 4ta

Marque todas las cuartas posibles



Analice la cantidad de tonos y semitonos que poseen las siguientes cuartas.



Encontramos dos tipos de cuartas:

- a) las que tienen 2 tonos y un semitono llamadas: JUSTAS
- b) la que tiene 3 tonos llamada: AUMENTADA

CONCLUSIÓN: TODAS LAS CUARTAS SON JUSTAS A EXCEPCIÓN DE FA-SI QUE ES AUMENTADA.  
Para que Fa-Si sea una cuarta justa requiere fa# o sib.

	Re 4	Mi 4
--	------	------

Musical notation showing two notes in a bass clef: a whole note on the second line (Re 4) and a whole note on the second space (Mi 4).

Canción del adiós

Escocia

154

Musical notation for the first staff of 'Canción del adiós' in bass clef, 4/4 time signature. It consists of a single line of music with a key signature of one flat.

Mi querido Agustín

155

Musical notation for the first staff of 'Mi querido Agustín' in bass clef, 3/4 time signature. It consists of a single line of music with a key signature of one sharp.

156

Musical notation for the second staff of 'Mi querido Agustín' in bass clef, 3/4 time signature. It consists of a single line of music with a key signature of one sharp.

Si 2	La 2	Sol 2
------	------	-------

Musical notation showing three notes in a bass clef: a whole note on the second space (Si 2), a whole note on the second line (La 2), and a whole note on the second space (Sol 2).

157

Musical notation for the third staff of 'Mi querido Agustín' in bass clef, 3/4 time signature. It consists of a single line of music with a key signature of one sharp.

Ciclón de Iú

158

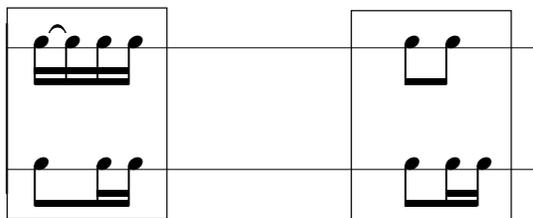
Musical notation for the first staff of 'Ciclón de Iú' in bass clef, 2/4 time signature. It consists of a single line of music with a key signature of one flat.

159

Musical notation for the second staff of 'Ciclón de Iú' in bass clef, 2/4 time signature. It consists of a single line of music with a key signature of one flat.

Inglaterra

GRUPOS DE SEMICORCHEAS EN DIVISIÓN BINARIA - CORCHEA - DOS SEMICORCHEAS



160  $\frac{2}{4}$

161  $\frac{2}{4}$

162  $\frac{2}{4}$

163  $\frac{2}{4}$

164  $\frac{4}{4}$

165  $\frac{2}{4}$

166  $\frac{2}{4}$

Los diez indiecitos

167

Dos lindos pajaritos

168

Dos lin - dos pa - ja - ri - tos se ca - sa - ron en el bos - que ti - ri - la la la ti - ri - la la la ti - ri la la la la la.

María Magdalena

169

Schneider

Allegretto

170

Francia

*Fine* *D.C. al Fine*

171

Rusia

172

Finlandia

1. 2.

Bourrée

173

Musical notation for measures 173-174 in treble clef, 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with some accidentals.

174

Musical notation for measures 174-175 in treble clef, 2/4 time signature. The melody continues with eighth and sixteenth notes.

175

Musical notation for measures 175-176 in bass clef, 2/4 time signature. The bass line features eighth and sixteenth notes.

Francia

SILENCIO DE CORCHEA - DOS SEMICORCHEAS

Diagram illustrating rhythmic patterns: a half rest (C) and two eighth notes (C). The first box shows the half rest above and eighth notes below. The second box shows the half rest below and eighth notes above.

176

Musical notation for measure 176 in bass clef, 2/4 time signature. The measure contains eighth and sixteenth notes.

177  $\frac{2}{4}$

178  $\frac{2}{4}$

Fa3 Mi3

179  $\frac{4}{4}$

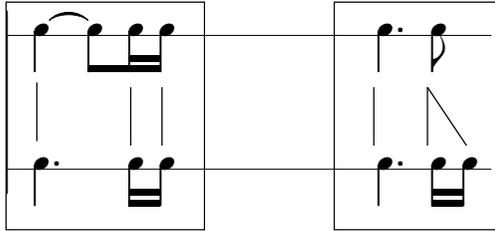
180  $\frac{2}{4}$  *Con el buen humor* Dussek

La 5 Si 5 Do 6

181  $\frac{2}{4}$  *Cangrejito*  
  
 Can - gre - ji - to can - gre - ji - to, can - gre - ji - to de co - ral, can - gre ji - to pa - tas chue - cas que no  
 sa - be ca - mi - nar, siem - pre de cos - ta - do vie - ne y va, siem - pre de cos - ta - do can - gre - ji - to de co - ral.

182  $\frac{2}{4}$  *Maniquí surcí* Venezuela

NEGRA CON PUNTILLO - DOS SEMICORCHEAS



183  $\frac{2}{4}$

184  $\frac{3}{4}$

185  $\frac{2}{4}$

186  $\frac{2}{4}$ 

Con mi piedra de afilar España

187  $\frac{2}{4}$ 

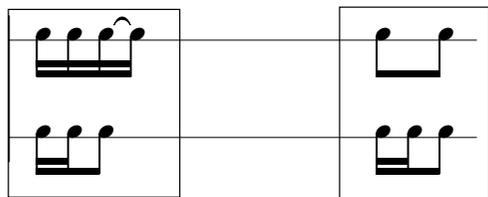
Canon Israel

Fa2	Mi2	Re2	Do2

188  $\frac{3}{4}$ 

1. Suecia  
2.

DOS SEMICORCHEAS - CORCHEA



189  $\frac{2}{4}$

190  $\frac{2}{4}$

191  $\frac{2}{4}$

192  $\frac{2}{4}$

193  $\frac{2}{4}$

194  $\frac{2}{4}$

195  $\frac{2}{4}$

Rusia

196

Si cantamos - Canon

A. Caldara

197

Si can - ta - mos con a - fán nues-tras pe - nas pa - sa - rán tra la la tra la la la tra la la la la la la la tra la la la tra la la la tra la la la la la.

Kol-doo-di

Israel

198

CORCHEA CON PUNTILLO - SEMICORCHEA

199

200

201

202

203

Cierra ya los ojos (Canción de cuna)

Schubert

204

Musical notation for 'Cierra ya los ojos' in bass clef, 2/4 time, key of B-flat major. The melody consists of eighth and sixteenth notes.

Vamos pastorcitos

Tradicional

205

Musical notation for 'Vamos pastorcitos' in treble clef, 2/4 time, key of D major. The melody consists of eighth and sixteenth notes.

Va-mos pas-tor - ci - tos va-mos a Be - lén, que en Be-lén a - ca - ba Je - sús de na - cer, que en Be-lén a - ca - ba Je - sús de na - cer.

Musical notation for the second part of 'Vamos pastorcitos' in treble clef, 2/4 time, key of D major.

Va-mos pas-tor - ci - tos va-mos a Be - lén, oh \_\_\_\_\_ que en Be-lén a - ca - ba Je - sús de nacer.

Musical notation for the third part of 'Vamos pastorcitos' in treble clef, 2/4 time, key of D major.

Va - mos pas - tor - ci - tos va - mos a Be - lén que Dios ha na - ci - do pa - ra nues -tro bien que Dios ha na - ci - do pa - ra nues -tro bien

Musical notation for the fourth part of 'Vamos pastorcitos' in treble clef, 2/4 time, key of D major.

la ra la \_\_\_\_\_ que Dios ha na - ci - do pa - ra nues -tro bién.

206

Musical notation for 'Ucrania' in treble clef, 2/4 time, key of B-flat major. The melody consists of eighth and sixteenth notes.

Ucrania

Musical notation for the second part of 'Ucrania' in treble clef, 2/4 time, key of B-flat major.

El abeto

*Fine*

Alemania

*D:C al Fine*

207

Musical notation for 'El abeto' in treble clef, 3/4 time, key of D major. The melody consists of quarter and eighth notes.

Que ver-des son, que ver-des son tus ho - jas oh a - be - to. Si lu-ce el cie - lo es - ti - val, si so-pla el vien - to in - ver - nal

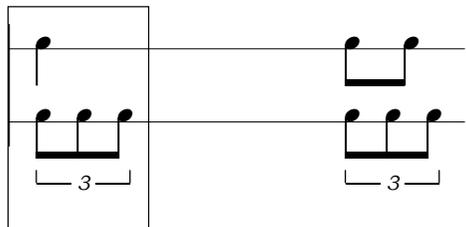
La milonga se ha perdido

Argentina

208

Musical notation for 'La milonga se ha perdido' in bass clef, 2/4 time, key of D major. The melody consists of eighth and sixteenth notes.

## TRESILLO DE CORCHEAS: VALOR IRREGULAR



El tresillo de corcheas en la división binaria es un grupo rítmico irregular.  
 El pulso se divide en tres en un contexto donde habitualmente se divide en dos.  
 Se lo identifica con una línea recta o curva acompañada del número 3.

209  $\frac{2}{4}$

210  $\frac{2}{4}$

211  $\frac{3}{4}$

212  $\frac{2}{4}$

213  $\frac{2}{4}$  Tradicional

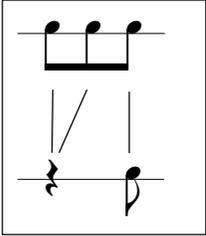
Jue - gue - mos en el bos - que mien - tra el lo - bo no es - tán. ¿Lo - bo es - tá?

214  $\frac{2}{4}$

215  $\frac{2}{4}$

DIVISIÓN TERNARIA

SILENCIO DE NEGRA - CORCHEA



216  $\frac{6}{8}$  217  $\frac{6}{8}$  218  $\frac{6}{8}$  219  $\frac{6}{8}$

La mar estaba serena

220  $\frac{6}{8}$    
 La mar es - ta - ba se - re - na, se - re - na es - ta - ba la mar, la mar es - ta - ba se - re - na, se - re - na es - ta - ba la mar.

221  $\frac{6}{8}$    
 Israel

222

223

Los tres tambores Francia

Los tres tam - bo - res han vuel - to de la gue - rra, los tres tam - bo - res han vuel - to de la gue - rra con su tan ra ta ta

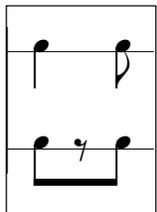
tan han vuel to de la gue\_\_ rra

224

225

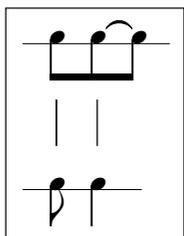
Inglaterra

CORCHEA - SILENCIO DE CORCHEA - CORCHEA



226 Massenet

CORCHEA - NEGRA



227

228

229

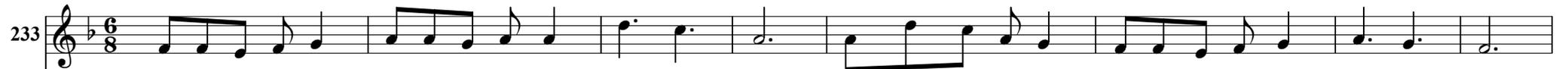
230

231

232 

Dos palomitas

Argentina

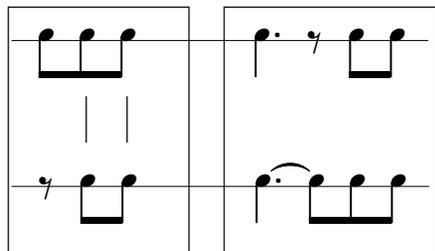
233   
 Dos pa - lo - mi - tas se la men - ta - ban, llo - ran - do, y u - na a la o - tra se con - so - la - ban, di - cien - do  
  
 Dos pa - lo - mi - tas se la - men - ta - ban, llo - ran - do, y u - na a la o - tra se con - so - la - ban, di - cien - do

  
 Pa - lo - ma, pa - lo - ma y u - na la o - tra se con - so - la - ban, di - cien - do:  
  
 Pa - lo - ma, pa - lo - ma y u - na la o - tra se con - so - la - ban, di - cien - do:

Mi barba tiene tres pelos

234   
 Mi bar - ba tie - ne tres pe - los tres pe - los tie - ne mi bar - ba si no tu - vie - ra tres pe - los, pues no se - rí - a u - na bar - ba.

SILENCIO DE CORCHEA - DOS CORCHEAS



235  $\frac{6}{8}$

236  $\frac{6}{8}$

237  $\frac{6}{8}$

238 *El Coquí*

*Viva Jujuy* *Argentina*

El Sombrerito

Argentina

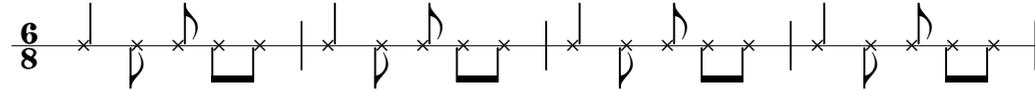


ACOMPANAMIENTO DE BOMBO

Acompañamiento I



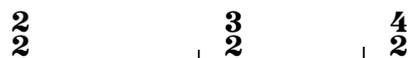
Acompañamiento II



## UNIDAD DE TIEMPO: BLANCA (Compás simple)

El uso de la negra como unidad de tiempo en el compás simple para la notación es TOTALMENTE CONVENCIONAL.  
Algunos autores han utilizado otras convenciones de unidades de tiempo en su escritura.

Los compases en los que la blanca representa la unidad de tiempo son:



El compás de  $\frac{2}{2}$  también se indica con  $\text{C}$  (Símbolo de Alla breve)

241 Eslovaquia

242 *Allegro molto* Cimarosa

243 *Ay triste* Ay tris - te que ven - go ven - ci - do de a - mor ma - güe - ra pas - tor.

244 *Cantando y tocando (Canon a 2 voces)* Erasmus Sartorius  
Can - - tan - do y to - can - do a - le - gre es la vi - - da.

UNIDAD DE TIEMPO: CORCHEA (Compás simple)

245  Kuhlau

246  Aragonesa Bizet

247  Brahms



248  Eres tú, Lolita Bulgaria

249  Alemania

## LA SUBDOMINANTE EN EL MODO MAYOR

Busque el esquema armónico de las siguientes melodías

Canción de cuna Brahms

250

251

Noche de Paz Tradicional

252

No - che de paz, no - che dea - mor to - do duer - me en de - rre - dor  
so - lo se es - cu - cha de un po - bre por - tal de u - na don - ce - lla la voz ce - les - tial  
"Duer - me mi dul - ce Je - sús, - duer - me mi dul - ce Je - sús".

## PATRONES ARMÓNICOS EN EL MODO MENOR TÓNICA Y DOMINANTE EN EL MODO MENOR

Al igual que en el modo Mayor, en el modo menor podemos encontrar patrones armónicos (secuencias de acordes que se repiten en varias canciones).

Los patrones más frecuentes son:

I-V-V-I    V-I-V-I    I-I-V-I    I-I-I-V

Cante las siguientes canciones acompañadas por piano o guitarra.

Preste atención a los momentos de tensión y reposo.

Encuentre los patrones armónicos que se repiten.

253 

254 

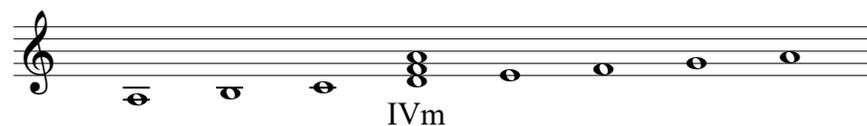
255  Ucraina

256  Suiza



## LA SUBDOMINANTE EN EL MODO MENOR

La subdominante en el modo menor es un acorde menor.



Los patrones más frecuentes son:

I-IV-V-I    I-I-IV-I    IV-I-V-I    I-I-(IV-V)-I    I-IV-(I-V)-I

Cante las siguientes canciones acompañadas por piano o guitarra.  
Encuentre los patrones armónicos que se repiten.

257 Nesta Rua Brasil

258 A la mar fui por naranjas Popular español

A la mar fui por na - ran - jas, co - sa que la mar no tie - ne.  
Me de - ja - ron mo - ja - di - ta las o - las que van y vie - nen. Ay! mi dul-ce a - mor e - se mar que ves tan be - llo,  
Ay mi dul-ce a - mor e - se mar que ves tan be-llo es un trai - dor.

259

260 La mar estaba serena

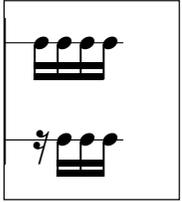
261  España

262 

263 

264  Brahms

SILENCIO DE SEMICORCHEA-TRES SEMICORCHEAS



ANACRUSAS

1 2 3 4

265  $\frac{2}{4}$

266  $\frac{2}{4}$

267  $\frac{2}{4}$

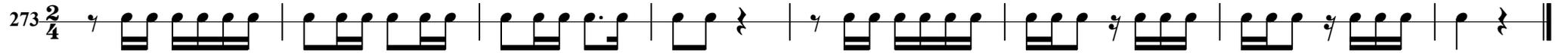
268  $\frac{2}{4}$

269  $\frac{2}{4}$

270  $\frac{2}{4}$

271  $\frac{2}{4}$  

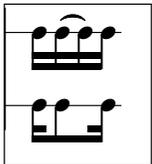
272  $\frac{2}{4}$  

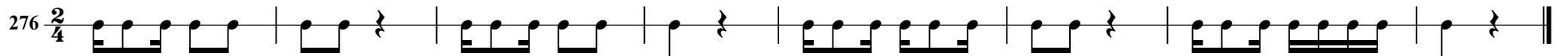
273  $\frac{2}{4}$  

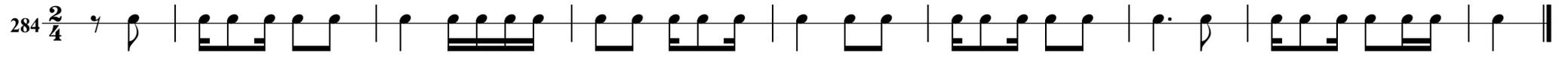
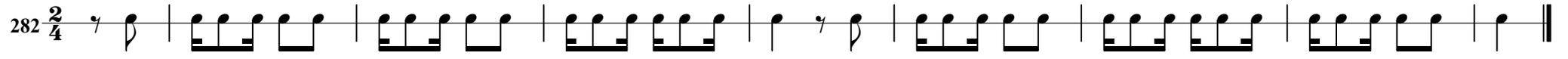
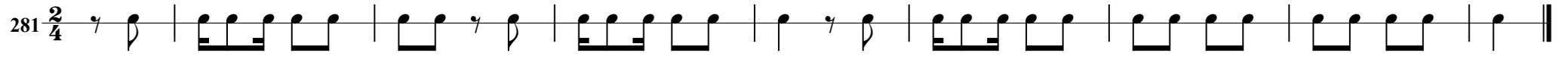
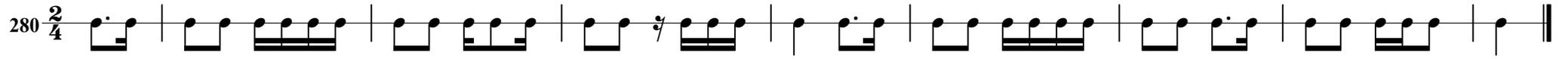
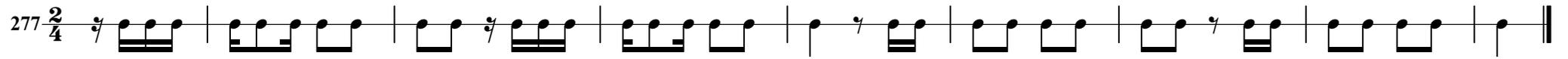
274  México

275  Los reyes magos Ariel Ramirez

SEMICORCHEA- CORCHEA- SEMICORCHEA



276  $\frac{2}{4}$  



286  $\frac{2}{4}$

287  $\frac{2}{4}$

288  $\frac{2}{4}$

289  $\frac{2}{4}$  Chile

290  $\frac{2}{4}$  Estados Unidos

291  $\frac{2}{4}$  Brasil

292  $\frac{2}{4}$

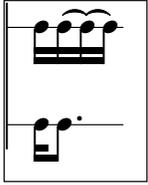
293  $\frac{2}{4}$  Brasil

Samba lele

Sam - ba le - lé se ha ca - í - do tie - ne u - na pier - na que - bra - da. Pi - sa, pi - sa, pi - sa mu - la - ta, pi - sa el ves - ti - do de se - da mu - la - ta.  
 Qui - so su - bir a la lu - na y se ca - yó en la la - gu - na.

294  $\frac{2}{4}$  Argentina

SEMICORCHEA-CORCHEA CON PUNTILLO



295  $\frac{2}{4}$  Musical notation for measure 295 in 2/4 time, featuring eighth and dotted eighth notes.

296  $\frac{2}{4}$  Musical notation for measure 296 in 2/4 time, featuring eighth and dotted eighth notes.

297  $\frac{3}{4}$  Musical notation for measure 297 in 3/4 time, featuring eighth and dotted eighth notes.

298  $\frac{2}{4}$  Musical notation for measure 298 in 2/4 time, featuring eighth and dotted eighth notes.

299  $\frac{2}{4}$  Musical notation for measure 299 in 2/4 time, featuring eighth and dotted eighth notes.

300  $\frac{2}{4}$  Musical notation for measure 300 in 2/4 time, featuring eighth and dotted eighth notes.

301  $\frac{2}{4}$  Musical notation for measure 301 in 2/4 time, featuring eighth and dotted eighth notes.

302 Musical notation for measure 302 in 4/4 time, featuring eighth and dotted eighth notes. The key signature is one sharp (F#).

Estados Unidos

303 Garmendia

304 *Milonga del Hornero* María Elena Walsh  
 Pas-to ver-de, pas-to se-co, en San-An-to-nio de A-re-co, el hor-ne-ro don Pe-ri-co ha-ce ba-rrro con el pi-co.

**SILENCIO DE CORCHEA CON PUNTILLO - SEMICORCHEA**

305

306

307

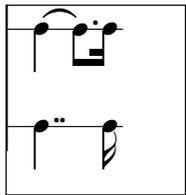
308

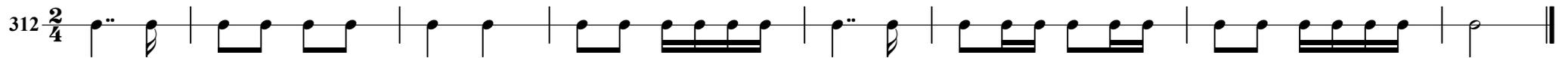
309

310 

311 *Hilario* 

NEGRA CON DOBLE PUNTILLO -SEMICORCHEA



312  $\frac{2}{4}$  

313  $\frac{2}{4}$  

314  $\frac{3}{4}$  

315  $\frac{3}{4}$  

316  $\frac{2}{4}$  

317  $\frac{2}{4}$

318  $\frac{2}{4}$

319  $\frac{2}{4}$

320  $\frac{2}{4}$

321  $\frac{2}{4}$

322 *Farandole*  $\frac{2}{4}$

323  $\frac{4}{4}$

324  $\frac{3}{4}$

325  $\frac{2}{4}$

SEMICORCHEAS EN COMPÁS COMPUESTO

1 2 3 4 5 6 7 8 9

326  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 326.

327  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 327.

328  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 328.

329  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 329.

330  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 330.

331  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 331.

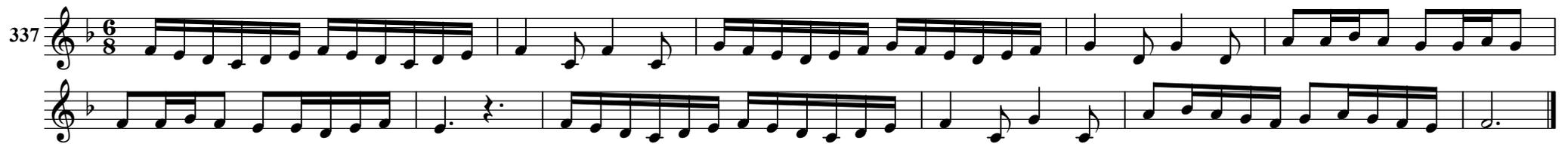
332  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 332.

333  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 333.

334  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 334.

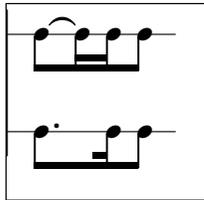
335 

336 

337 

338 

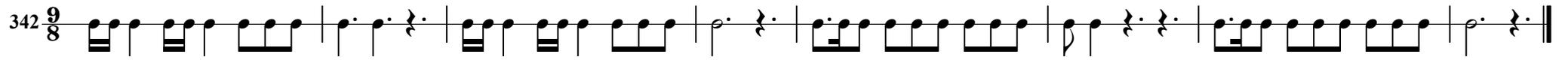
CORCHEA CON PUNTILLO- SEMICORCHEA-CORCHEA



339 

340 

341 

342 

343 *Home on the range* Estados Unidos  


344 *Canción para un árbol de río* Melodía gallega  
 En la o - ri - lla jun - to al rí - o qui - qui - ri - qui ten - go un ár - bol tem - pra - ne - ro tra - la - la - lá  
 Da cas - ta - ñas en o - to - ño qui - qui - ri - qui, u - vas blan - cas en fe - bre - ro tra - la - la - lá.

345 

346 *Fine* Chile  


347 *Que le daremos al niño* España  


348 *Moderato*  


349 *El cazador* Alemania  


Inglaterra

350 

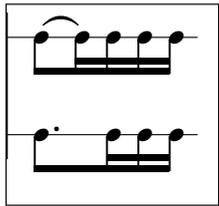
Alemania

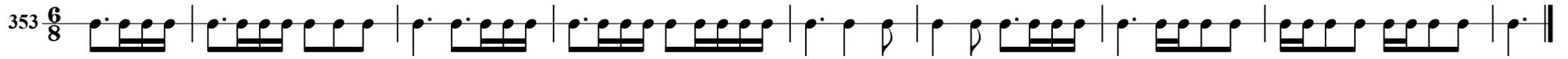
351 

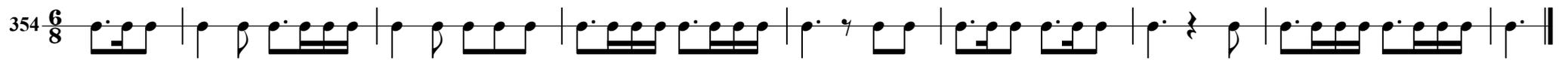
Suecia

352 

**CORCHEA CON PUNTILLO - TRES SEMICORCHEAS**

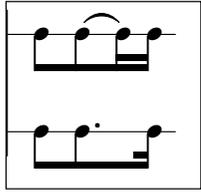


353 

354 

355 

CORCHEA- CORCHEA CON PUNTILLO- SEMICORCHEA



356  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 356, featuring eighth notes and eighth notes with flags.

357  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 357, featuring eighth notes and eighth notes with flags.

358  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 358, featuring eighth notes and eighth notes with flags.

359  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 359, featuring eighth notes and eighth notes with flags.

360  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 360, featuring eighth notes and eighth notes with flags. María E. Walsh

361  $\frac{9}{8}$  Musical notation for measure 361, featuring eighth notes and eighth notes with flags. España

362  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 362, featuring eighth notes and eighth notes with flags, including first and second endings. USA

363  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 363, featuring eighth notes and eighth notes with flags.

364  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 364, featuring eighth notes and eighth notes with flags.

EL SILENCIO EN LOS GRUPOS DE SEMICORCHEAS

A musical staff showing a sequence of eighth notes: a dotted eighth note, a sixteenth note, a dotted eighth note, a sixteenth note, a quarter rest, a dotted eighth note, a sixteenth note, a dotted eighth note, a sixteenth note, and a dotted eighth note.

364  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 364, featuring eighth notes and rests.

365  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 365, featuring eighth notes and rests.

366  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 366, featuring eighth notes and rests.

367  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 367, featuring eighth notes and rests.

368  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 368, featuring eighth notes and rests.

369  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 369, featuring eighth notes and rests.

370  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 370, featuring eighth notes and rests.

371  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 371, featuring eighth notes and rests.

372  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 372, featuring eighth notes and rests.

373  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 373, featuring eighth notes and rests.

Agitando pañuelos - Zamba

Mercedes Sosa

374  Te vi, no ol-vi-da - ré un car-na - val, gui-ta-rra, bom-bo y vio - lín. A - gi - tan-do pa-ñue-los te vi ca-den-cia al bai - lar, ai - ro - so per - fil.

Oscar Valles

375  Re-na-ce en es-ta zam-ba el re-cuer-do del a - yer, y es - ta so-le - dad que no pue-do com-pren - der to-da la a-le-grí-a de sa-ber-te mí-a nun-ca más he de te - ner.

376 

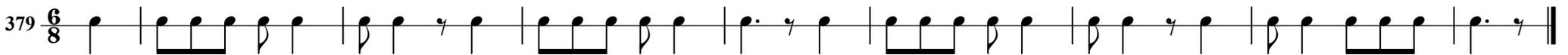
USA

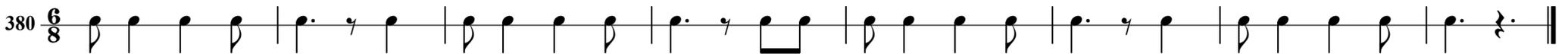
377 

SILENCIO DE CORCHEA -NEGRA



378 

379 

380 

381 

382 

383 

## ALTERNANCIA ENTRE 6/8 y 3/4

En la música folklórica de toda Latinoamérica está presente la superposición y/o alternancia de los compases de 3/4 y 6/8.

La firmeza

Vos me man-das - tea de - cir, que me a - ma-bas con fir - me - za. Pe - ro no es-toy o - bli - ga - do a guar - dar co - rres - pon - den - cia. Da - rás u - na vuel - ta con tu com - pa - ñe - ra con la tras tra - se - ra, con la de - lan - te - ra. Ay, no, no, no, no! que me dá ver güen - za. Tá - pa - te la ca - ra, yo te doy li - cen - cia.

Los compases de 6/8 y 3/4 comparten la misma cantidad de corcheas por compás.

En el compás de 6/8 se agrupan de a tres corcheas, generando dos pulsos y en el otro 3/4 las corcheas se agrupan de a dos generando tres pulsos.

seis corcheas      seis corcheas

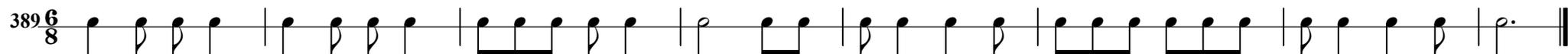
Dos pulsos      Tres pulsos

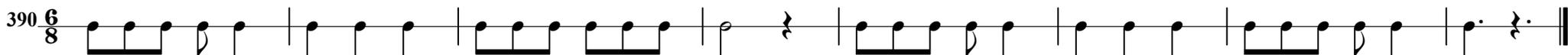
385  $\frac{6}{8}$

386  $\frac{6}{8}$

387  $\frac{6}{8}$

388  $\frac{6}{8}$

389  $\frac{6}{8}$  

390  $\frac{6}{8}$  

391  $\frac{6}{8}$  

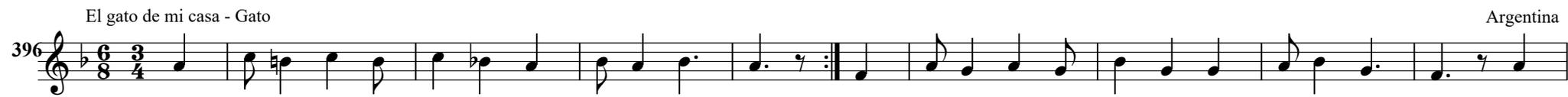
392  $\frac{6}{8}$  

Amerika - Leonard Bernstein USA  
393  $\frac{6}{8}$   $\frac{3}{4}$  

Venezuela  
394  $\frac{6}{8}$   $\frac{3}{4}$  

Huella (Tradicional)  
395  $\frac{6}{8}$   $\frac{3}{4}$  

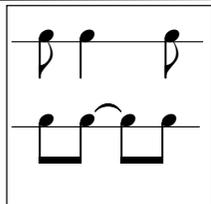
A la hue-lla\_a la hue-lla, ay que no pue - do de-cir - te con pa - la - bras lo que te quie - ro.

El gato de mi casa - Gato Argentina  
396  $\frac{6}{8}$   $\frac{3}{4}$  



Triunfo (Tradicional) Argentina  
397  $\frac{3}{4}$  

ACENTUACIÓN DIVERGENTE  
CORCHEA - NEGRA - CORCHEA



398  $\frac{2}{4}$  Musical notation for measure 398.

399  $\frac{2}{4}$  Musical notation for measure 399.

400  $\frac{2}{4}$  Musical notation for measure 400.

401  $\frac{2}{4}$  Musical notation for measure 401.

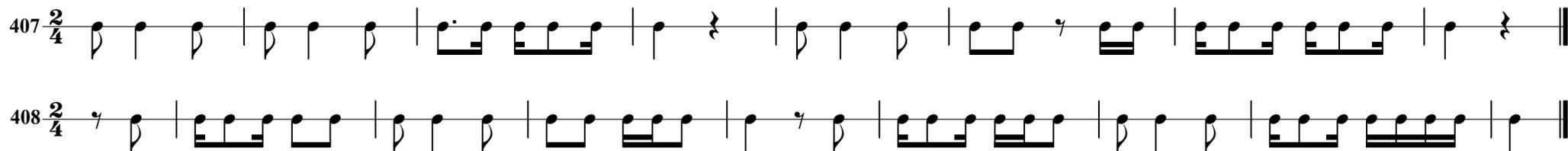
402  $\frac{2}{4}$  Musical notation for measure 402.

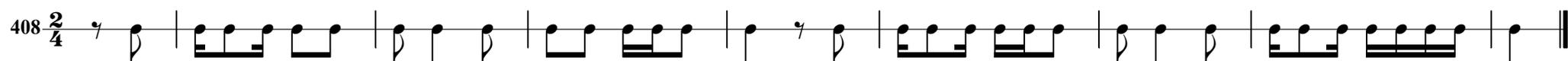
403  $\frac{4}{4}$  Musical notation for measure 403.

404 *Andante* Musical notation for measure 404, including dynamics *mf* and *f*, and the word *Colombia*.

405 Musical notation for measure 405, including first and second endings.

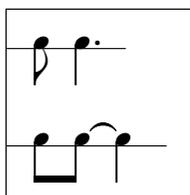
406 Musical notation for measure 406, including the lyrics: *Hormiga Juana*  
Hor-mi - ga Jua - na en la ven - ta - na con su gui - ta - rra can - tan - do es - tá por - que a la tar - de da - rá u - na  
fies - ta a los bi - chi - tos de e - se lu - gar.

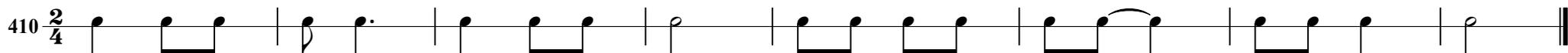
407  $\frac{2}{4}$  

408  $\frac{2}{4}$  

409  $\frac{2}{4}$   *mf* *f* *mf* *f* Brasil

**CORCHEA - NEGRA CON PUNTILLO**



410  $\frac{2}{4}$  

411  $\frac{2}{4}$  

412 *Allegro*  $\frac{4}{4}$  

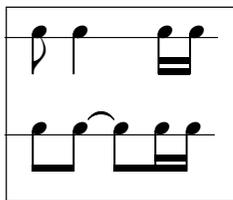
413 *Andante*  $\frac{2}{4}$   Noruega

414  $\frac{4}{4}$   Colombia

415 *El seclanteño*  $\frac{3}{4}$   Ariel Petrocelli

Ca - ra de ro - ca mas - ti - ca co - ca y se\_i - lu - mi - na \_\_\_\_\_ El se - clan - te - ño len - to ca - mi - na co - mo sus sue - ños \_\_\_\_\_

CORCHEA - NEGRA - DOS SEMICORCHEAS



416  $\frac{2}{4}$   $\gamma$

417  $\frac{2}{4}$

418  $\frac{2}{4}$

419  $\frac{2}{4}$

420  $\frac{2}{4}$   $\gamma$

421  $\frac{2}{4}$

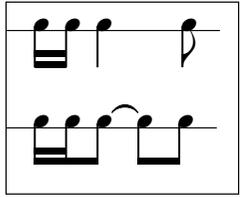
422 *Allegretto* *mf* *cresc. ....* *f*

De ma - ña - na muy tem - pra - no va de ca - za el ca - za - dor con la ca - ra - bi - na al hom - bro y su pe - rro ras - trea - dor.

423

Quién fue - ra co - mo el zom - po - po pa - ra no te - ner pe - re - za, to - das las no - ches an - da con güi - jos en la ca - be - za. Nicaragua

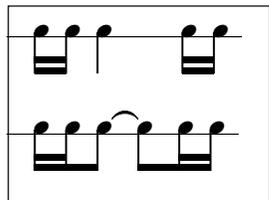
DOS SEMICORCHEAS - NEGRA - CORCHEA



424  $\frac{2}{4}$  425  $\frac{2}{4}$  426  $\frac{2}{4}$

427 *Allegretto* Estados Unidos

DOS SEMICORCHEAS - NEGRA - DOS SEMICORCHEAS



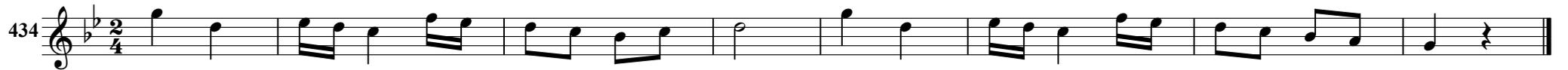
428  $\frac{2}{4}$  429  $\frac{2}{4}$

430  $\frac{2}{4}$  

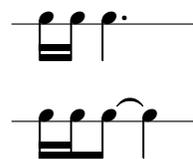
431  $\frac{2}{4}$  

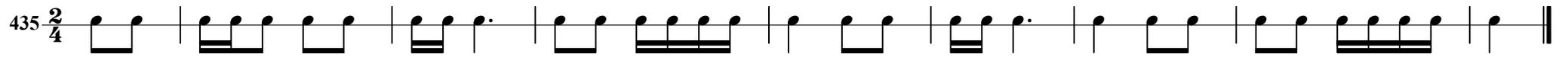
432 *Pera stus pera kambus - Grecia*  $\frac{2}{4}$  

433  $\frac{2}{4}$  

434  $\frac{2}{4}$  

**DOS SEMICORCHEAS - NEGRA CON PUNTILLO**



435  $\frac{2}{4}$  

436  $\frac{2}{4}$  *Adagio* 

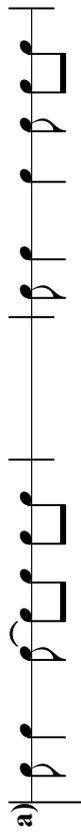
437  $\frac{2}{4}$  

EN COMPÁS DE  $\frac{3}{4}$

Musical score in 3/4 time. The first line shows a 3-measure phrase with fingerings 1, 2, and 3. The following lines are numbered 438 through 443. The score concludes with the instruction "Fina estampa" above measure 443.

ACENTUACIÓN DIVERGENTE EN EL COMPÁS DE 4/4

Ejercicios en 4/4

a) 

b) 

c) 

d) 

e) 

f) 

g) 

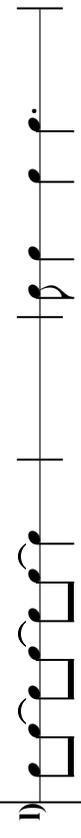
h) 

i) 

j) 

k) 

l) 

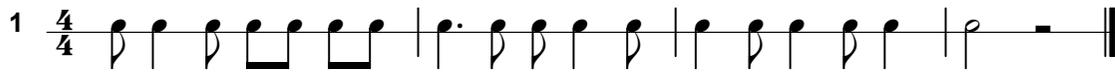
ll) 

m) 

n) 

ñ) 

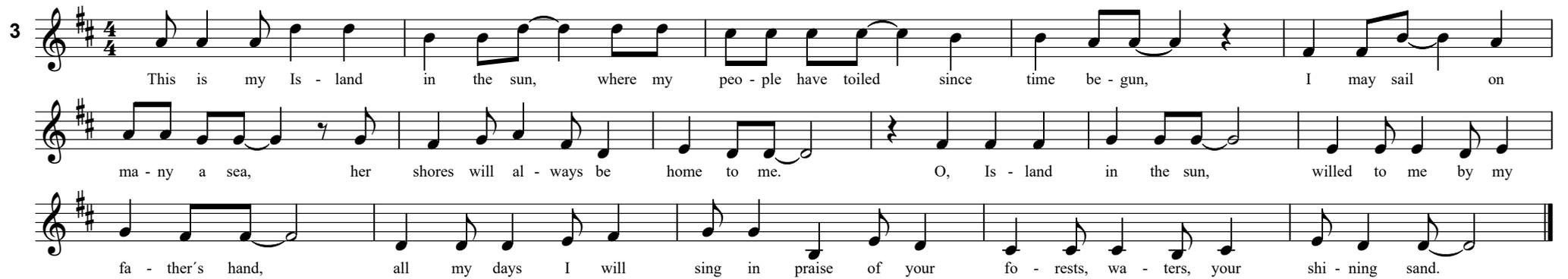
o) 

1  $\frac{4}{4}$  

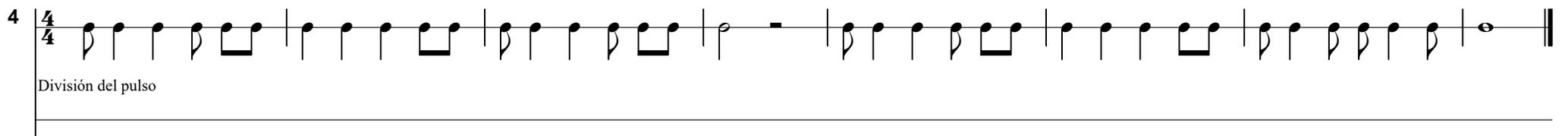
2  $\frac{4}{4}$  

Canon USA

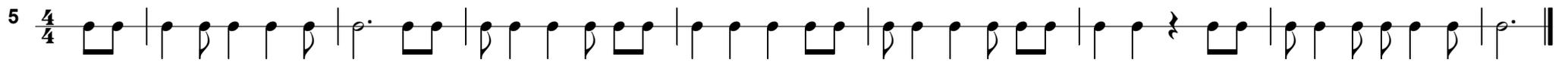
Island in the sun - Harry Belafonte / Irving Burgie

3  $\frac{4}{4}$  

This is my Is - land in the sun, where my peo - ple have toiled since time be - gun, I may sail on  
 ma - ny a sea, her shores will al - ways be home to me. O, Is - land in the sun, willed to me by my  
 fa - ther's hand, all my days I will sing in praise of your fo - rests, wa - ters, your shi - ning sand.

4  $\frac{4}{4}$  

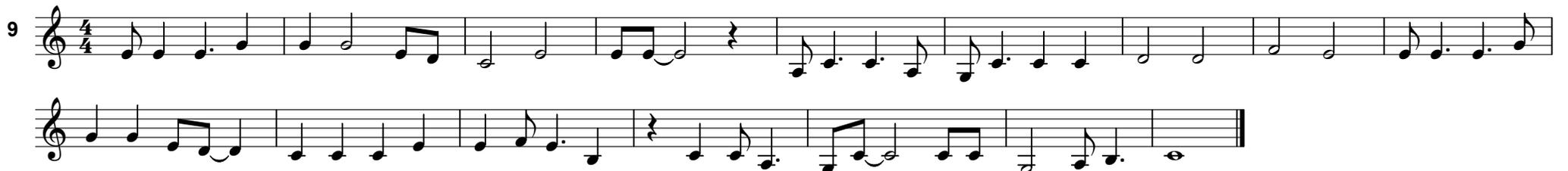
División del pulso

5  $\frac{4}{4}$  

6  $\frac{4}{4}$  

7  $\frac{4}{4}$  

8  $\frac{4}{4}$  

9  $\frac{4}{4}$  

10  $\frac{4}{4}$  *Violetero* 

Come, Missa Tally man - Jamaica

11 Musical notation for the first system of the song. It features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. There are two first endings and one second ending. The lyrics are: Day o! Day o! Day-light come, and we want to go home. want to go home. Come Mis-sa Tal-ly-man, tal-ly me Ba-na-na.

Day o! Day o! Day-light come, and we want to go home. want to go home. Come Mis-sa Tal-ly-man, tal-ly me Ba-na-na.

1. 2.

Day-light come, and we want to go home. want to go home. 1.Heave six foot, se-ven foot, eight foot, bunch. Day-light come, and we want to go home. want to go home. *DC.*

Canción de despedida - Sudáfrica

12 Musical notation for the second system of the song. It features a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. There are two first endings and one second ending. The lyrics are: Day-light come, and we want to go home. want to go home. 1.Heave six foot, se-ven foot, eight foot, bunch. Day-light come, and we want to go home. want to go home.

1. 2. Fin

13 Musical notation for measure 13, featuring a treble clef, a key signature of three sharps, and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes.

14 Musical notation for measure 14, featuring a treble clef, a key signature of three sharps, and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes.

15 Musical notation for measure 15, featuring a treble clef, a key signature of three sharps, and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes.

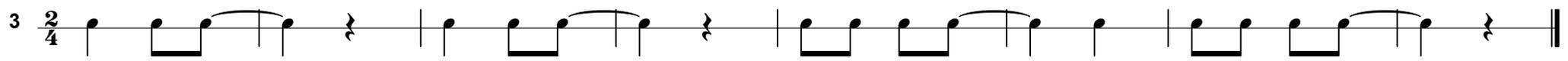
16 Musical notation for measure 16, featuring a treble clef, a key signature of three sharps, and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes.

# SÍNCOPA EN DIVISIÓN BINARIA A NIVEL DE CORCHEAS

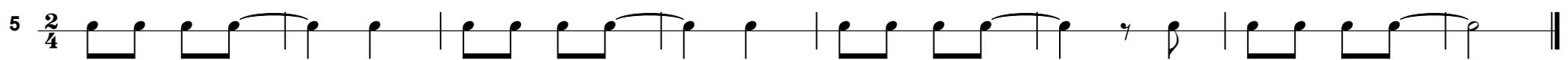
## CUADROS DE CÉLULAS RÍTMICAS

The image displays three boxes, labeled I, II, and III, each containing a set of seven staves (A through G) in 4/4 time. Each staff contains a rhythmic pattern of eighth notes. Box I shows a pattern where the eighth notes are grouped in pairs, with a beam connecting the notes in each pair. Box II shows a similar pattern, but with a different grouping of notes. Box III shows a pattern where the eighth notes are grouped in pairs, with a beam connecting the notes in each pair, and a greater-than sign (>) above the notes in the second and fourth measures of each staff.

The image displays two staves of music, labeled 1 and 2, in 2/4 time. Staff 1 shows a rhythmic pattern of eighth notes, with a beam connecting the notes in each pair. Staff 2 shows a similar pattern, but with a different grouping of notes. Both staves end with a double bar line and a repeat sign.

3  $\frac{2}{4}$  

4  $\frac{2}{4}$  

5  $\frac{2}{4}$  

6  $\frac{2}{4}$  

7  $\frac{2}{4}$  

8  $\frac{4}{4}$  

9  $\frac{4}{4}$  

10 *Wenn du singst* 

11 

12 

13 

14 

15 

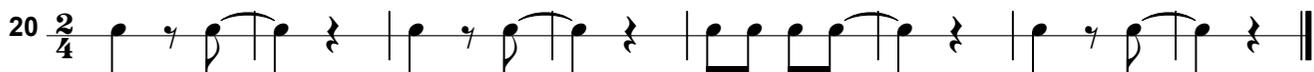
16 

17 

La Bamba

18 

19 

20 

21 

22 

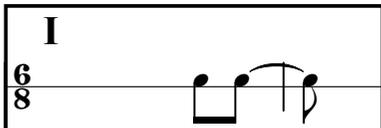
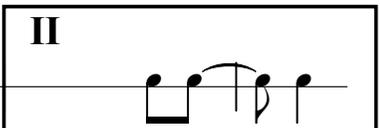
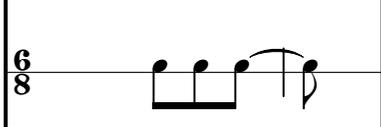
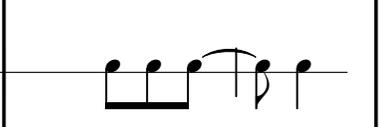
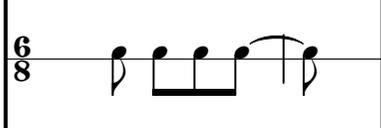
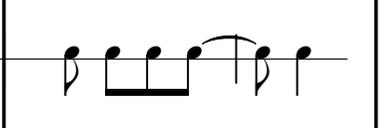
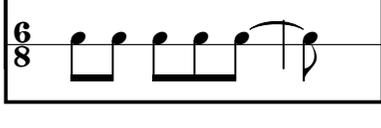
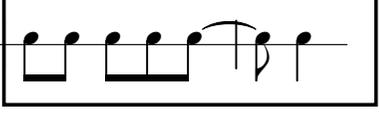
23 

24 

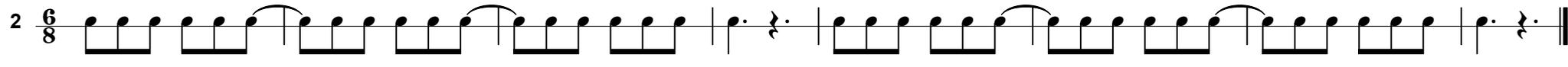
25 

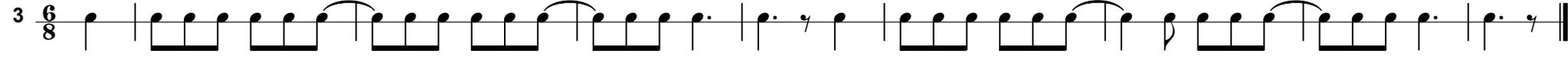
# SINCOPA EN DIVISIÓN TERNARIA A NIVEL DE CORCHEAS

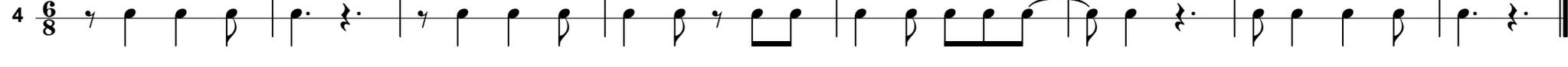
## CUADROS DE CÉLULAS RÍTMICAS

	I	II
A		
B		
C		
D		

1 

2 

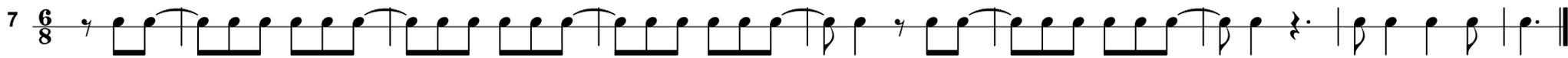
3 

4 

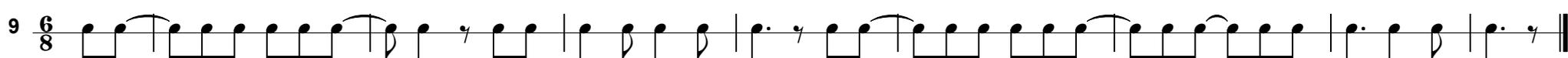
Chacarera del triste

5 

6 

7 

8 

9 

10 

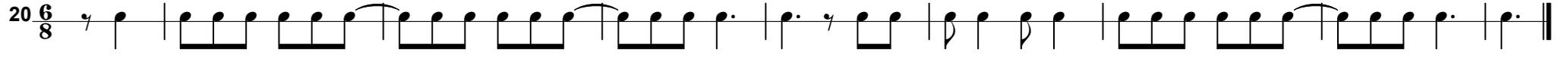
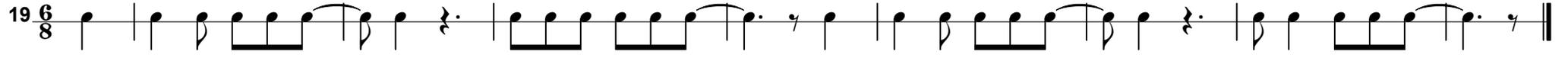
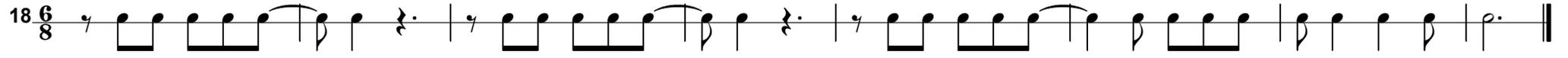
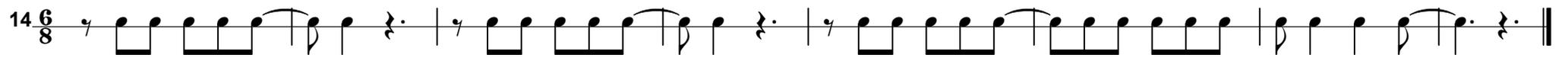
La José Juárez

11 

Coplas del soltero

12 

13 



Musical notation for measures 20-21 in 6/8 time, enclosed in a box. The notation shows a sequence of eighth notes and quarter notes with slurs.

21  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 21 in 6/8 time, featuring eighth notes and quarter notes with slurs.

22  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 22 in 6/8 time, featuring eighth notes and quarter notes with slurs.

23  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 23 in 6/8 time, featuring eighth notes and quarter notes with slurs. The text "La vieja" is written above the staff.

24  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 24 in 6/8 time, featuring eighth notes and quarter notes with slurs.

25  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 25 in 6/8 time, featuring eighth notes and quarter notes with slurs.

26  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 26 in 6/8 time, featuring eighth notes and quarter notes with slurs.

27  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 27 in 6/8 time, featuring eighth notes and quarter notes with slurs.

28  $\frac{6}{8}$  Musical notation for measure 28 in 6/8 time, featuring eighth notes and quarter notes with slurs.

29 

Chacarera del sol

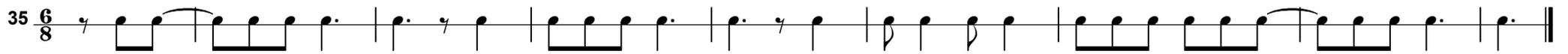
30 

31 

32 

33 

34 

35 

36 

37 

38 

39 

40  $\frac{6}{8}$  

41  $\frac{6}{8}$  

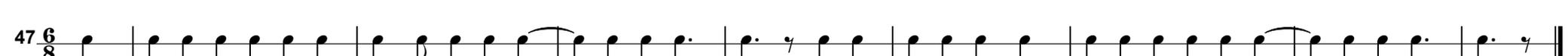
42  $\frac{6}{8}$  

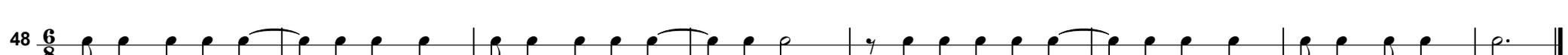
43  $\frac{6}{8}$  

44  $\frac{6}{8}$  

45  $\frac{6}{8}$  

46  $\frac{6}{8}$  

47  $\frac{6}{8}$  

48  $\frac{6}{8}$  

49  $\frac{6}{8}$  

50  $\frac{6}{8}$  

51  $\frac{6}{8}$  

52  $\frac{6}{8}$

53

54 *La Telesita (chacarera)*

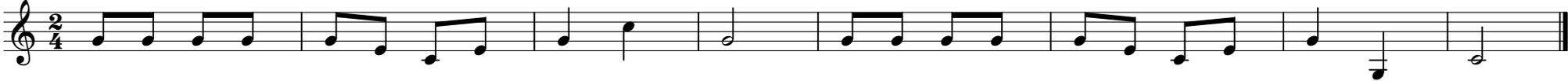
55  $\frac{6}{8}$

56  $\frac{6}{8}$

## ESCALA TRITÓNICA

### DIANAS

1 

2  Tradicional

3  USA

 Rin tin tin

4 

### BAGUALAS

Las bagualas presentan gran variedad rítmica. No es posible asimilar un ritmo al término "baguala",  
La unidad entre ellas está dada por el Modo que las organiza melódicamente.  
Los ritmos de Baguala más comunes son los siguientes:

Libre

5 

Soy el que pin - ta las u - vas y las vuel - ve a des - pin - tar.  
Al pa - lo ver - de lo se - co y al se - co lo ha - go bro - tar.

**Rítmo similar al de Vidala**

6 
  
A - yer te vi - de pa - sar, mi due - ña se va. Que do - lor pa - ra un a - man - te si se a - cor - da - rá.

7 
  
Es - ta ca - ji - ta que to - co tie - ne bo - cay sa - beha - blar trai - gou - na pe - na del jar - dín dea - mor  
Só - lo le fal - tan los o - jos pa - raa - yu - dar - mea llo - rar.

**Rítmo en compás de tres tiempos, anacrúsico y con base rítmica de dos corcheas, negra, negra**

8 
  
Se - ño - res due - ños de ca - sa ten - gan fuer - te su ban - de - ra. Soy de Sal - ta y ha - go fal - ta y ha - go fal - ta.  
que ve - ni - mos des - de Sal - ta le - van - tan - do pol - va - de - ra.

**Rítmo similar al de la chaya**

9 
  
Yo soy co - mo la chi - cha - rra cor - ta vi - day lar - ga fa - ma  
y me la pa - so can - tan - do de la no - chea la ma - ña - na

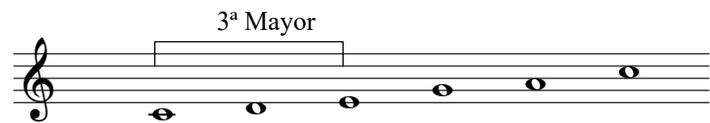
**Tonada de Maimará**

10 
  
Yo soy to - ri - to cum - bre - ño "al - baha - ca y a - nís" y re - cién cai - go p'al lla - no "don - de te has i - do que re - cién ve - nís".  
En las as - tas trai - go in - vier - no "al - baha - ca y a - nís" y en el ba - li - do el ve - ra - no "don - de te has i - do que re - cién ve - nís".

**Rítmo similar al del carnavalito**

11 
  
En la fal - da de a - quel ce - rro ten - go u - na si - lla flo - ri - da  
pa que se sien - te mi sue - gra con mi ne - gri - ta que - ri - da.

# ESCALA PENTATÓNICA MAYOR



Tono Tono 3ª m Tono 3ª m

## VAQUEROS



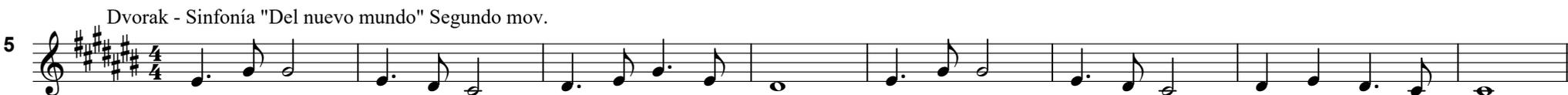
## INFANTILES



## ORIENTALES



## ACADÉMICAS



NEGROS SPIRITUAL

Nobody Knows

6

Musical notation for 'Nobody Knows' in 2/4 time, featuring a melody on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb).

The Lily of the Valley

7

Musical notation for 'The Lily of the Valley' in 4/4 time, featuring a melody on a single staff with a treble clef and a key signature of three flats (Bbb).

Swing low sweet chariot

8

Musical notation for 'Swing low sweet chariot' in 4/4 time, featuring a melody on a single staff with a treble clef and a key signature of three sharps (F#). The piece concludes with the word 'Fine'.

DC.

Amazing Grace

9

Musical notation for 'Amazing Grace' in 3/4 time, featuring a melody on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The piece includes triplet markings over the eighth notes.

FOLKLÓRICAS

Madre Tierra

10

Musical notation for 'Madre Tierra' in 4/4 time, featuring a melody on a single staff with a treble clef and a key signature of three sharps (F#). The piece includes a repeat sign at the beginning.

## ESCALA PENTATÓNICA MENOR

En esta Escala se basa se basa gran parte de la música folklórica del Norte Argentino, de Bolivia, Chile y Perú.

3ª menor

3ª m Tono Tono 3ª m Tono

11

Canten señores cantores

Argentina

12

Can-ten se - ño - res can - to - res lo que ve - ní - an can - tan - do. Di - cen que las go - lon - dri - nas pa - san el mar en un vue - lo. Na - ran - ja -  
les, du - raz - na - les, qué bo - ni - tos car - na - va - les.

Argentina

13

¿Quién es a - quel - pa - ja - ri - to que can - ta so - bre el li - món? An - da y di - le que no can - te, que me ro - ba el co - ra - zón.

De allacito (carnavalito)

Argentina

14

De a - lla - ci - to de a - lla - ci - to ya vien - ne el car - na - va - li - to. To - dos ba - jan en pa - re - ja yo voy ba - jan - do so - li - to.

## MODO DÓRICO

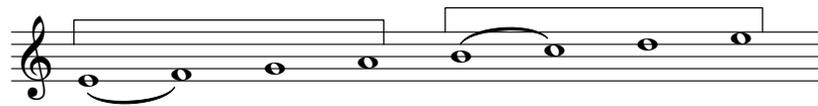


CARACTERÍSTICAS:  
Modo menor  
2 Tetracordios menores  
VI grado ascendido  
No tiene sensible  
Dominante armónica: VII  
Dominante melódica: V



Pugatchov

## MODO FRIGIO

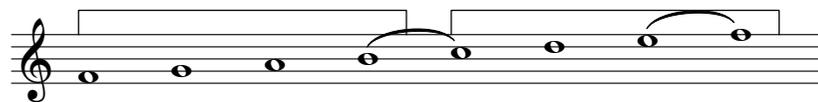


CARACTERÍSTICAS:  
Modo menor  
Dos tetracordios iguales  
II descendido  
Comienza con semitono  
No tiene sensible  
Dominante armónica: II  
Dominante melódica: V



Anónimo s.XIII

## MODO LIDIO

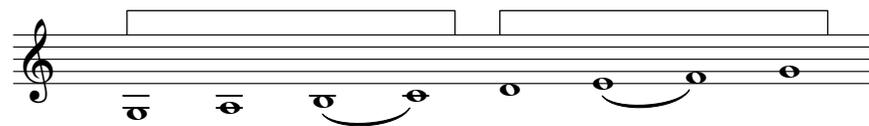


CARACTERÍSTICAS:  
Modo Mayor  
IV ascendido  
Tres tonos seguidos (tritono)  
Dominante armónica y melódica: V



Bela Bartók

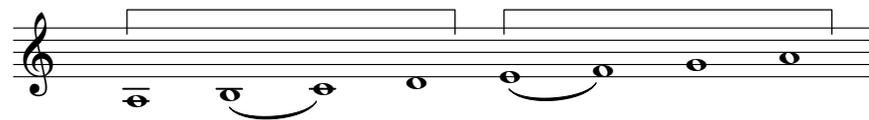
## MODO MIXOLIDIO



CARACTERÍSTICAS:  
Modo Mayor  
VII descendido  
Primer tetracordio Mayor  
segundo tetracordio menor  
No tiene sensible  
Dominante armónica: VII  
Dominante melódica: V



## MODO EÓLICO

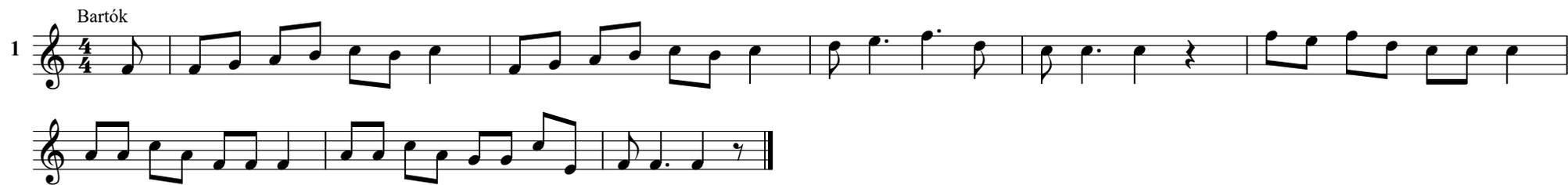


CARACTERÍSTICAS:  
Modo menor  
Primer tetracordio menor  
Segundo tetracordio frigio  
No tiene sensible  
Dominante armónica: VII  
Dominante melódica: V



Ejercicio: Reconozca el Modos en las siguientes melodías.

1 *Bartók*



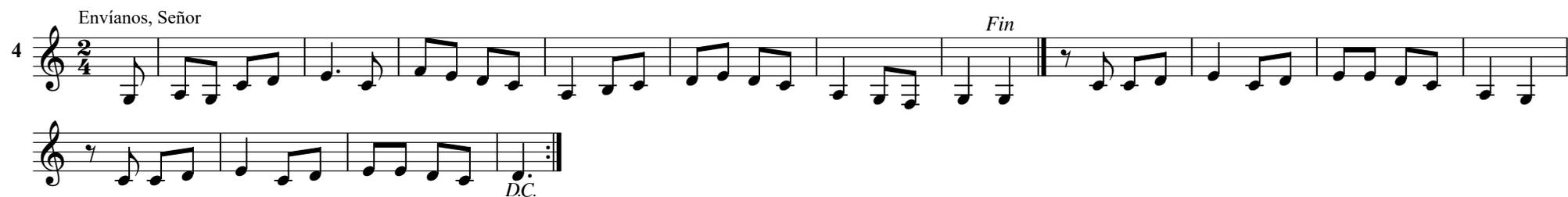
2



3



4 *Envíanos, Señor* *Fin*



5 *Popular sXVI*



6

7

7

8

8

9

Bicinia Hungarica - Kodaly

9

10

Bela Bartok - Pequeña danza en forma de canon

10

11

12

13

# VALORES IRREGULARES

## VARIANTES DEL TRESILLO DE CORCHEAS

1                    2                    3                    4                    5

1  $\frac{2}{4}$

2  $\frac{2}{4}$

3  $\frac{2}{4}$

4  $\frac{2}{4}$

5  $\frac{2}{4}$

6  $\frac{2}{4}$

7  $\frac{2}{4}$

8  $\frac{2}{4}$

Carros de fuego - Vángelis

9

Fin

DC.

Detailed description: This block contains two staves of musical notation for the piece 'Carros de fuego' by Vángelis. The music is in 4/4 time and features several triplet patterns. The first staff ends with a double bar line and the word 'Fin'. The second staff ends with a double bar line and the marking 'DC.'.

Pampamapa

Carlos Guastavino

10

Allegro

Yo no soy de es - tos pa - gos pe - ro es lo mis - mo, me he ro - ba - do la ma - gia de las ca - mi - nos.

Detailed description: This block contains two staves of musical notation for 'Pampamapa' by Carlos Guastavino. The tempo is marked 'Allegro' and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the first staff. The music includes triplet patterns. The piece concludes with a double bar line.

A la víbora

11

Detailed description: This block contains two staves of musical notation for 'A la víbora'. The music is in 2/4 time and features several triplet patterns. The piece concludes with a double bar line.

DOSILLO

Detailed description: This block shows a musical notation for 'DOSILLO', consisting of a single eighth note followed by a quarter note, with a '2' underneath a bracket indicating a pair of notes.

12

Detailed description: This block shows the musical notation for measure 12, which is in 6/8 time. It features a sequence of eighth notes and quarter notes, with '2' markings under some of the eighth notes.

13

Detailed description: This block shows the musical notation for measure 13, which is in 6/8 time. It features a sequence of eighth notes and quarter notes, with '2' markings under some of the eighth notes.

14

Detailed description: This block shows the musical notation for measure 14, which is in 6/8 time. It features a sequence of eighth notes and quarter notes, with '2' markings under some of the eighth notes.

15

L 2 L 2 L 2 L 2 L 2 L 2

16

L 2 L 2

## TRESILLO DE SEMICORCHEAS

Aparece tanto en el compás simple como en el compuesto.

Lea cada grupo sin tresillos, tratando de ubicar el espacio de tiempo que corresponderá al tresillo.

Luego, lea el grupo correspondiente con tresillo.

Ejercicios

1  $\frac{2}{4}$   $\frac{6}{8}$

2  $\frac{2}{4}$

3 Franz, Libchen ist da!

4 Alabama

Detailed description: The page contains eight numbered musical exercises. Exercise 1 is in 2/4 time and consists of four groups of eighth notes, each with a triplet of eighth notes indicated by a bracket and the number 3. Exercise 2 is in 6/8 time and consists of four groups of eighth notes, each with a triplet of eighth notes indicated by a bracket and the number 3. Exercise 3 is in 6/8 time and consists of a single staff with a sequence of eighth notes, including several triplet markings. Exercise 4 is in 2/4 time and consists of a single staff with a sequence of eighth notes, including several triplet markings. Exercise 5 is in 6/8 time and consists of a single staff with a sequence of eighth notes, including several triplet markings. Exercise 6 is in 6/8 time and consists of a single staff with a sequence of eighth notes, including several triplet markings. Exercise 7 is in 6/8 time and consists of a single staff with a sequence of eighth notes, including several triplet markings. Exercise 8 is in 6/8 time and consists of a single staff with a sequence of eighth notes, including several triplet markings.

## TRESILLO DE NEGRA en compás simple

Para leer tresillos de negras, es necesario subdividir 2 tiempos en 3 golpes de igual duración, por lo cual se oye un cierto sonido de síncopa. Para que la lectura sea correcta, es útil escuchar previamente la sensación que produce la suma de 2 tiempos, de manera de poder subdividir en tres partes "iguales" este espacio sonoro. Es muy común confundir el sonido del tresillo de negras con el del grupo rítmico sincopado  que es más fácil de cantar porque se apoya en la subdivisión binaria del compás. En este esquema, el último sonido es más corto que los otros dos, por lo tanto, no responde al concepto de subdivisión ternaria propia del tresillo.



The image displays musical notation for a 'Tresillo de Negra en compás simple' exercise. It consists of eight numbered lines of music:

- Line 1:** A rhythmic exercise in 2/4 time, showing six measures. Measures 1, 2, 4, and 6 contain quarter notes. Measures 3 and 5 contain eighth notes with a '3' (triple) bracket underneath. Measure 3 has a '3' above it, and measure 5 has a '3' below it.
- Line 2:** A rhythmic exercise in 4/4 time, showing five measures. Measures 7, 9, and 11 contain quarter notes. Measures 8, 10, and 12 contain eighth notes with a '3' (triple) bracket underneath. Measure 8 has a '3' above it, and measure 10 has a '3' below it.
- Line 3:** A rhythmic exercise in 4/4 time, showing two lines of music. The first line has measures with quarter notes and eighth notes with a '3' (triple) bracket underneath. The second line continues with eighth notes and quarter notes.
- Line 4:** A rhythmic exercise in 3/4 time, showing two lines of music. The first line has measures with eighth notes and quarter notes with a '3' (triple) bracket underneath. The second line continues with eighth notes and quarter notes.
- Line 5:** A vocal line in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures with quarter notes and eighth notes, some with a '3' (triple) bracket underneath.
- Line 6:** A vocal line in 4/4 time, continuing the melody from line 5. It includes lyrics: "Do quie-ra que tu va - yas si te a-cuer - das de mí la pe - na que me in - va - de en sol se ha de con-ver - tir." The word "Inglaterra" is written above the final measure.

Maria - West Side Story

9

Ma - ri - a, I've just met a girl named Ma - ri - a and sud-den-ly that name will nev-er be the same to me. Ma - ri - a, I've just kissed a girl named Ma - ri - a, and sud-den-ly I've found how won-der-ful a sound can be! Ma - ri - a! Say it loud and there's mu - sic pla-ying. Say it soft and it's al - most like pra-ying. Ma - ri - a, I'll nev - er stop say - ing Ma - ri - a.

CUATRILLO



10

España

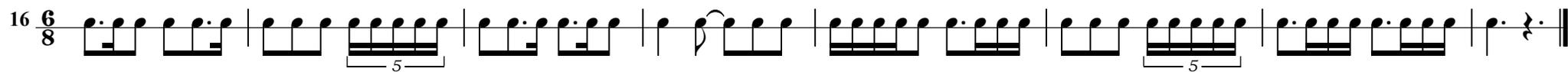
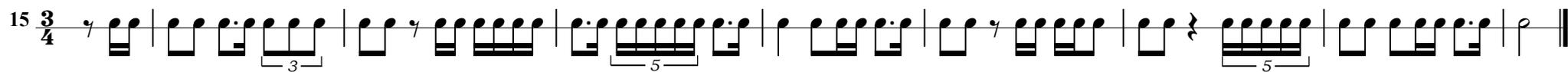
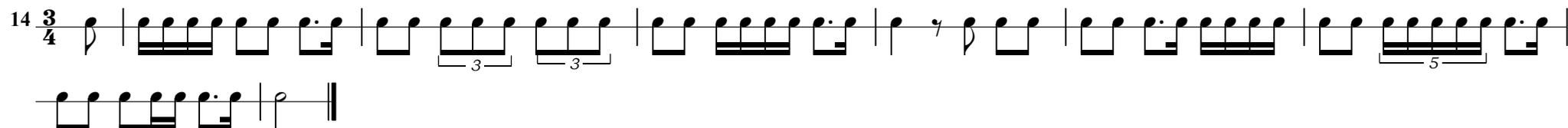
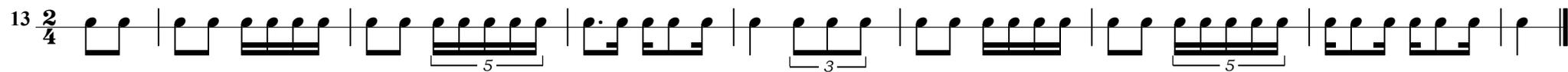
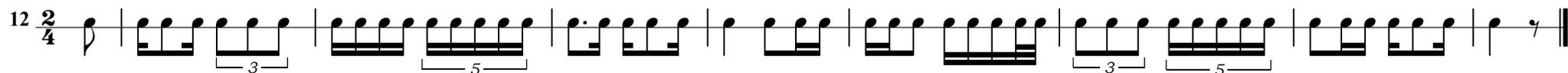
11

Tim-bu-rum - bim tim-bu-rum - bom - su-ben y ba - jan los as - tro - nau - tas tim-bu-rum - bin - tim-bu-rum - bom via-jan en co - he - te con mu-cho va - lor su-ben al cie - lo muy al - to muy al - to ba-jan tan ba - jo que ca-en al mar tim-bu-rum - bim tim-bu-rum - bom.

QUINTILLO



EJERCICIO: Sobre un pulso regular no muy rápido divida el tiempo en dos, tres, cuatro, cinco y seis partes



Danzas Rumanas - Béla Bartók - Nº2 Bràul

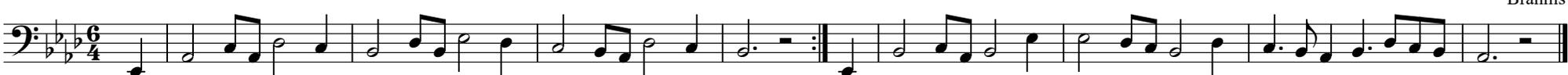


UNIDAD DE TIEMPO BLANCA CON PUNTILLO (Compás compuesto)

1  USA

2  Inglaterra

3  Francia

4  Brahms

5  Escocia

6  Escocia

7  Ucrania

*Moderato*

8

Musical notation for Ireland, Moderato, 6/4 time signature, bass clef. Two staves of music.

*Lento*

9

Musical notation for England, Lento, 6/4 time signature, treble clef. Two staves of music.

10

Musical notation for Arabia, 6/4 time signature, treble clef. One staff of music.

**UNIDAD DE TIEMPO CORCHEA CON PUNTILLO**

11

Musical notation for England, 6/16 time signature, bass clef. One staff of music.

12

Musical notation for England, 6/16 time signature, treble clef. One staff of music.

13

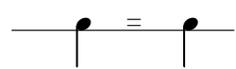
Musical notation for Italy, 6/16 time signature, bass clef. One staff of music.

14

Musical notation for France, 6/16 time signature, treble clef. One staff of music.

## CAMBIO DE COMPÁS

PULSO = PULSO



Si las frases se basan en compases del mismo tipo (simples o compuestos) se mantendrá el mismo pulso y sólo cambiará la acentuación.

Una linda mañana (tradicional infantil)

1

Alemania

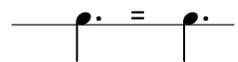
2

Suecia

3

4

5



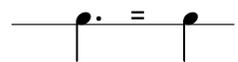
La reina batata

6

Romance del Señor don gato

7   
ja - do ay ay ay ay ay sen - ta - di - to en su te - ja - do.

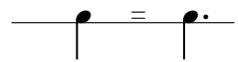
Si se alternan compases simples con compases compuestos será necesario observar la indicación del autor en cuanto a equivalencias de pulso.



Si la negra con puntillo es igual a la negra, significará que la marcación de los tiempos continuará a la misma velocidad y sólo cambiará la subdivisión interna de cada tiempo.

Me gusta galopar

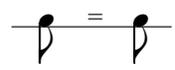
8



La granja

Laura Nardelli

9



Corchea = Corchea significará que se debe mantener la velocidad de la división de los tiempos y el pulso cambiará de velocidad.

10 Brasil

11 El barquito de papel Mabel Pico

6/8

Por un ca - mi - ni - to ha - cia el ri - o voy con mi bar - co a cues - tas ma - ri - ne - ro soy. Sua - ve las o - las lo

me - cen al com - pás de es - ta can - ción Por un ca - mi - ni - to ha - cia el ri - o voy.

12 Hungría - Bartók

13 USA

## GLOSARIO

### ACENTO

Es la jerarquización perceptiva de un sonido respecto de otro, que genera un efecto de apoyo o reposo sobre dicho sonido.

### ACORDES

Es la ejecución simultánea de sonidos.

El acorde básico de la práctica común es la *tríada* que es un grupo de tres sonidos ordenados por terceras superpuestas.

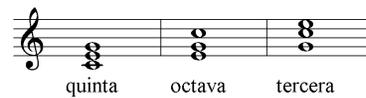
### POSICIÓN

El sonido más agudo del acorde determina la posición.

Si la nota superior es la quinta, el acorde estará en *posición de quinta*.

Si la nota superior es la fundamental, el acorde estará en *posición de octava*.

Si la nota superior es la tercera, el acorde estará en *posición de tercera*.



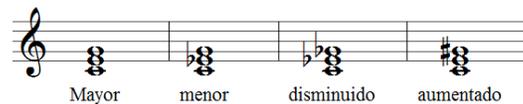
### TRÍADAS BÁSICAS

Acorde perfecto Mayor: una tercera Mayor + una tercera menor (quinta justa)

Acorde perfecto menor: una tercera menor + una tercera Mayor (quinta justa)

Acorde disminuido: una tercera menor + una tercera menor (Quinta disminuida)

Acorde aumentado: una tercera Mayor + una tercera Mayor (quinta aumentada)



### ANACRUSA

Son los sonidos no acentuados que preceden al primer acento.

### CADENCIAS

Es una sucesión armónica que lleva a un cierto punto de reposo. Tiene su analogía con la lengua escrita pues los distintos tipos de cadencias establecen el tipo de reposo en la frase musical como los puntos y las comas lo hacen en el lenguaje escrito.

Hay dos tipos de cadencias: conclusivas y suspensivas.

**CONCLUSIVAS:** Son aquellas que proporcionan una sensación clara de reposo determinado por el cierre en el acorde de tónica.

Las que vienen del V grado se llaman **auténticas** o **perfectas** y las que vienen del IV **plagales**.

Es el *punto* en la lengua escrita y determina las oraciones.

**SUSPENSIVAS:** Son aquellas que dejan en suspenso (abierto) el fragmento musical pues el cierre se produce sobre un acorde diferente al acorde de tónica. A este tipo de cadencias se la suele llamar, *rota, evitada o atenuada*. Es la coma en la lengua escrita y corresponde a la noción de frase y/o miembro de frase en la segmentación sintáctica.

### CANTO A CAPELLA

Canto que se realiza sin ningún acompañamiento instrumental.

### CÉLULA RÍTMICA

Conjunto de un acento y todos los sonidos no acentuados que dependen de él.

### COMPÁS

El compás es una entidad teórica constituida por un acento más todos los sonidos no acentuados que le siguen hasta el acento siguiente.

### ESCALA

Llamamos escala al conjunto de sonidos ordenados según su frecuencia a partir de una tónica. Estas pueden contener diferente número de sonidos.

### FRASE MUSICAL

Es la unidad sintáctica mínima completa.

### INTERVALOS

Llamamos intervalos a la diferencia de altura entre dos sonidos.

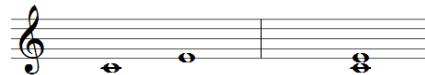
Hay dos tipos de intervalos: *melódicos* y *armónicos*.

Son intervalos *melódicos* los compuestos por sonidos sucesivos.

Son intervalos *armónicos* los compuestos por sonidos simultáneos.

Los intervalos melódicos pueden ser ascendentes o descendentes.

Los intervalos armónicos se nombran y cuentan de abajo hacia arriba.



### CLASIFICACIÓN Y CALIFICACIÓN DE INTERVALOS

Los intervalos se clasifican contando la cantidad de sonidos de la escala que contienen, incluyendo los sonidos que forman el mismo y se califican según la cantidad de tonos y semitonos que los componen.

### INTERVALOS COMPLEMENTARIOS

Si cambiamos de octava uno de los sonidos que componen un intervalo, de forma que el sonido grave pase a ser agudo o el agudo grave, estamos frente a la acción de *invertir* los intervalos. Estos intervalos son **complementarios** entre sí.

Por lo tanto, la inversión de una 2ª será un intervalo de 7ª, la inversión de una 6ª será una 3ª y la inversión de una 5ª será una 4ª.

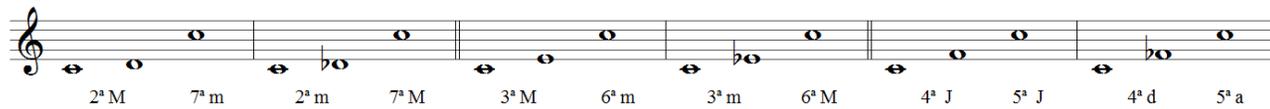
Cuando uno de los intervalos es Mayor, su complementario es menor y viceversa.

Si el intervalo es Aumentado, su complementario es disminuido y viceversa y cuando el intervalo es justo, el otro también lo es.

INTERVALO	COMPLEMENTARIO
Mayor	menor
menor	Mayor
Aumentado	Disminuido
Disminuido	Aumentado
Justo	Justo

La suma de un intervalo y su inversión es una octava. Al sumar las dos cifras respectivas de estos intervalos hay que tener en cuenta que uno de los dos sonidos se cuenta dos veces, por lo tanto el número final será 9.

Intervalo	1	2	3	4	5	6	7	8
complementario	8	7	6	5	4	3	2	1



#### MÉTODOS PARA EL ANÁLISIS DE LOS INTERVALOS

Existen diversas maneras de analizar los intervalos. Algunas son más rápidas que otras o más seguras.

Distintas formas de analizarlos:

1. Contar los tonos y semitonos que lo forman.

INTERVALO	CANTIDAD DE TONOS Y SEMITONOS
2ª menor	1 Semitono
2ª Mayor	1 Tono
3ª menor	1 Tono + 1 Semitono
3ª Mayor	2 Tonos
4ª justa	2 Tonos + 1 Semitono
4ª aumentada	3 Tonos
5ª justa	3 Tonos + 1 Semitono
6ª menor	3 Tonos + 2 Semitonos
6ª Mayor	4 Tonos + 1 Semitono
7ª menor	4 Tonos + 2 Semitonos
7ª Mayor	5 Tonos + 1 Semitono
8ª justa	5 Tonos + 2 Semitonos

Este método puede ser práctico para los intervalos pequeños, pero luego el grado de error aumenta con la distancia ya que se hace muy lento y complejo contar la cantidad de tonos y semitonos de una 6ª o 7ª.

## 2. Análisis desde la tonalidad.

Pensar siempre que la nota inferior es la fundamental de una escala Mayor, sabiendo que en la escala mayor, la 3ª, 6ª y 7ª son Mayores y la 4ª y 5ª son justas. Así, si la nota superior coincide con la de la “escala”, el intervalo será Mayor o justo, si es un semitono menor, será menor y si es un semitono mayor, será Aumentado.

## 3. Utilizar reglas nemotécnicas:

- Para las terceras: memorizar que DO-MI, FA-LA y SOL-SI son terceras Mayores y que re-fa, mi-sol, la-do y si-re son menores. Así, por ejemplo, si tengo que analizar do#-mi sabré que es una tercera menor, ya que sin alteraciones DO-MI era una 3ª Mayor y ahora ascendiendo la nota de abajo el intervalo se achicó.

Memorizo:

3ª MAYORES	3ª menores
DO-MI	re-fa
FA-LA	mi-sol
SOL-SI	la-do
	si-re

- Para las cuartas memorizo que todas son justas a excepción de FA-SI que es aumentada, así si tengo que analizar, por ejemplo, reb-solb, sin dudarlo diré que es una cuarta justa ya que re-sol era justa y subiendo las dos notas se mantiene la misma relación.
- Lo mismo para las quintas: memorizo que todas las quintas son justas a excepción de SI-FA que es disminuida.

## 4. Analizar el intervalo complementario

Para analizar los intervalos de 6ª y 7ª, un método práctico es invertir el intervalo. En lugar de analizar una 6ª, analizo su intervalo complementario, una tercera y en lugar de analizar una 7ª analizo una 2ª.

## CASOS PARTICULARES DE RELACIONES ENTRE LOS SONIDOS

### EL UNÍSONO

Se llama así a la repetición o a la ejecución simultánea del mismo sonido. Esto no constituye un intervalo.



### LA ENARMONÍA

En la afinación “natural” no es lo mismo el do# que el reb.

En la afinación “temperada”, las frecuencias se promedian obteniendo un solo sonido con dos nombres diferentes. A esto se le llama “enarmonía”.



## SEMITONO DIATÓNICO Y CROMÁTICO

Son semitonos diatónicos los formados por dos notas de *diferente* nombre. Estos semitonos forman un intervalo de *segunda menor*.

Son semitonos *cromáticos* los formados por dos notas del *mismo* nombre. Por esta razón, estos semitonos no se consideran segundas. En la tradición tonal, para que dos sonidos constituyan intervalo deben estar compuestos por notas de diferente nombre.



## TONALIDAD

La tonalidad es un sistema basado en una relación jerárquica de las alturas, en la cual todos los sonidos de la escala dependen y se organizan en torno a uno llamado “tónica”.

En un sentido más estricto, la tonalidad se refiere a un sistema de relaciones armónicas basado en la atracción ejercida por un centro tonal y la función que cada acorde cumple dentro de la escala.

## TÓNICA O CENTRO TONAL

Polo hacia el cual tienden la mayor parte de las melodías occidentales. Es el sonido sobre el cual descansa la melodía; proporcionando una sensación de conclusión o “reposo”.

## LA ARMONÍA DE LA ESCALA MAYOR

### FUNCIONES FUNDAMENTALES

GRADO	NOMBRE	FUNCIÓN
I	Tónica	Reposo
V	Dominante	Tensión
IV	Subdominante	Tensión menor

## MÉTRICA

Acentos a intervalos regulares.

## MODO

- Llamamos *modo* al ámbito sonoro generado por la particular manera en que se relaciona cada grado de la escala con su tónica.
- Sistema de selección y jerarquización de las alturas
- Sistema de relación de alturas que establece una cultura.

## MOTIVO

Mínima unidad temática con sentido musical (célula) de una obra musical que sumada a otras configura la melodía.

## MÚSICA

Manifestación sonora articulada que establece un nivel de discursividad. Esto implica el reconocimiento de unidades articuladas dentro de una estructura y regidos por alguna forma de codificación compartida por una comunidad de individuos que la reconozcan.

## ORACIÓN

Enunciado musical con sentido completo. Una oración puede estar formada, en el ámbito sintáctico, por una o más frases.

## OSTINATO

Patrón repetido, rítmico, melódico o armónico que se convierte en parte del acompañamiento.

## PARTITURA

Es conjunto de signos por el cual la música, que es un fenómeno sonoro, pasa del universo auditivo-temporal al visual-espacial.

## PULSO

Unidad de medida que nuestra percepción encuentra cuando los sonidos aparecen a intervalos proporcionales.

## RITMO

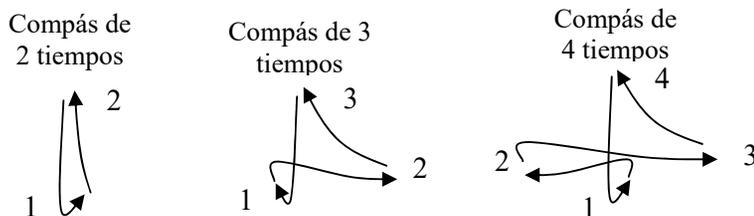
Es la relación de los intervalos de tiempo que se generan entre los momentos de aparición de los sonidos.

- **Ritmo libre:** Es el ritmo no uniforme conformado por sonidos separados por intervalos de tiempo no proporcionales entre sí.
- **Ritmo pulsado:** Es el ritmo no uniforme conformado por sonidos separados por intervalos de tiempo proporcionales entre sí. Esta proporcionalidad permite a la percepción tomar conciencia de la constante que la regula (pulso).

## SÍNCOPA

Anticipación de una célula.

## TÉCNICA DEL MARCADO DE COMPASES



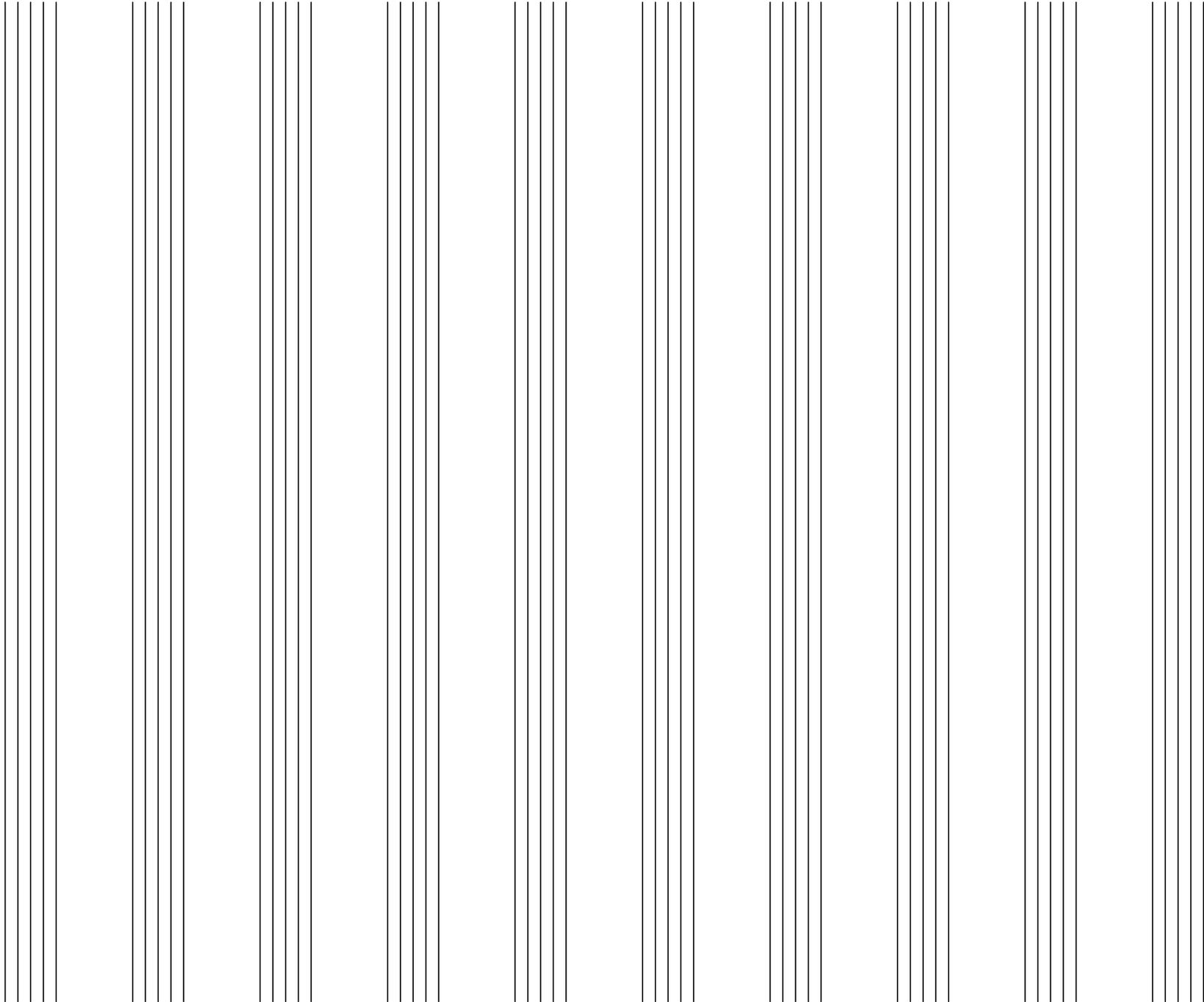
## TEMA

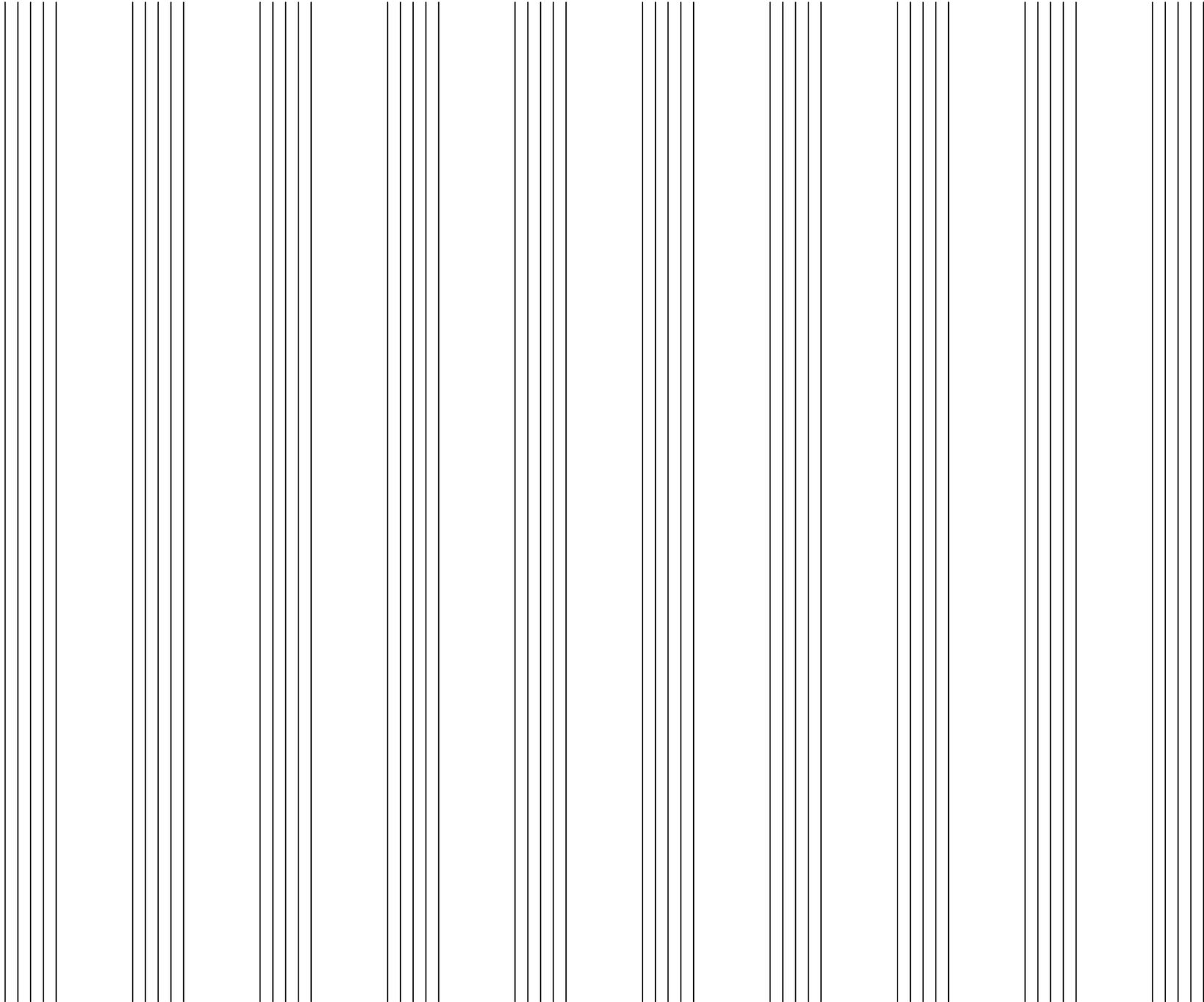
Es una construcción melódico/rítmica que la caracteriza y la diferencia de otras obras musicales.

El tema suele ser aquella melodía que con más facilidad llega a la memoria del oyente cuando intenta recordar la obra. Está construido a partir de la presentación y elaboración de uno o dos motivos.

## TEMPO

Velocidad de ejecución de una obra musical.





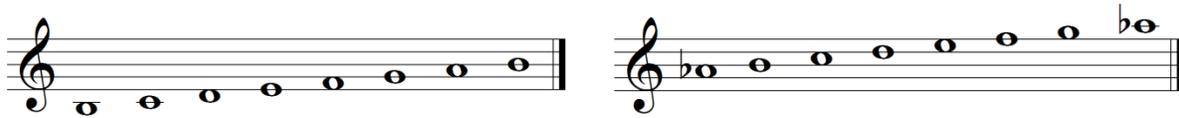


**Ejercitación – TP 1:**  
Escalas del sistema tonal e intervalos

1. Dadas las siguientes escalas, agregá las alteraciones que corresponden para que tengan la estructura de Escalas Mayores. Señalá con un círculo, las sensibles tonal y modal:



Nombre de la escala: ..... // .....



Nombre de la escala: ..... // .....

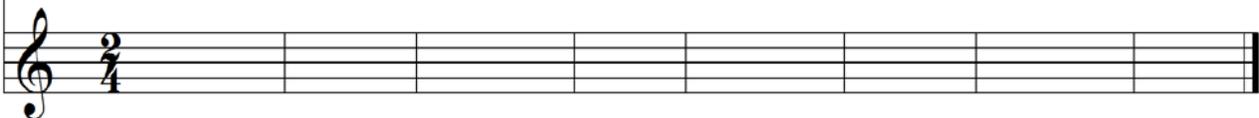
2. Transportá las siguientes melodías como pide la consigna:



- a. Transportar una 3ra menor descendente



- b. Transportar a Re Mayor





### 3. Escalas menores

#### a. Señalá las relativas de las siguientes escalas:

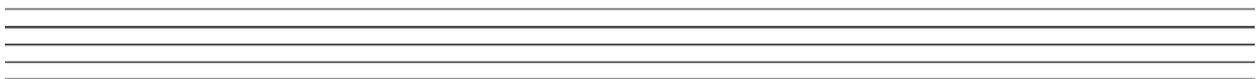
- La Mayor → (su relativa menor es:) .....
- Sib Mayor → .....
- Fa mayor → .....
- La menor → (es relativa de: ).....
- Si menor → .....
- Do# menor → .....

#### b. Construí las escalas menores armónicas de:

- Do menor armónica:



- Do# menor armónica:

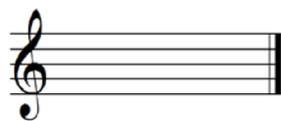


### 4. Intervalos

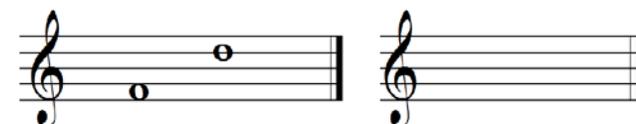
#### a. Analizá los siguientes intervalos. Luego, escribí el complementario de cada uno, y también señalá qué intervalo es:



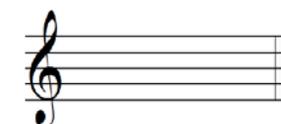
Intervalo:



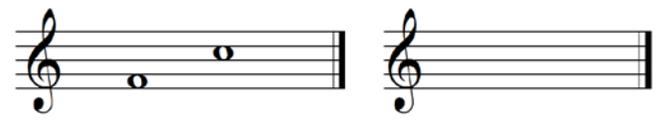
Complementario:



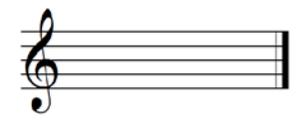
Intervalo:



Complementario:



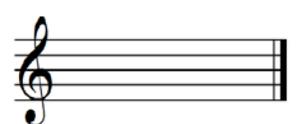
Intervalo:



Complementario:



Intervalo:

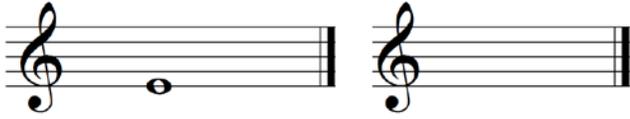


Complementario:



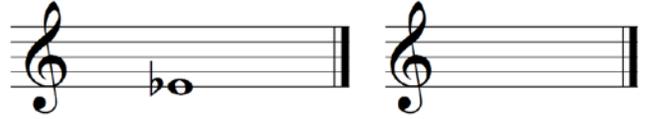
**b. Construí los intervalos que pide la consigna:**

3ra menor desc.



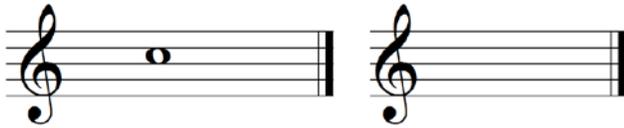
Complementario:

5ta Justa asc.



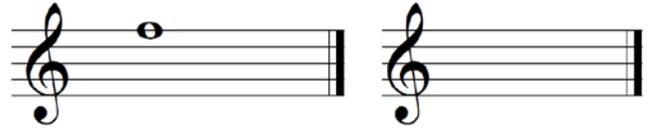
Complementario:

2da menor asc.



Complementario:

6ta menor desc.



Complementario:

Blank musical staves for writing the complementary intervals.

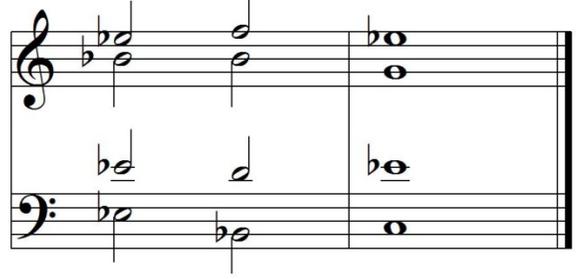
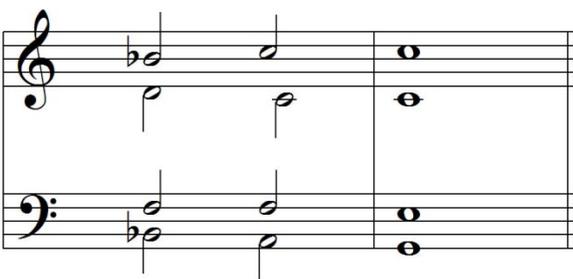
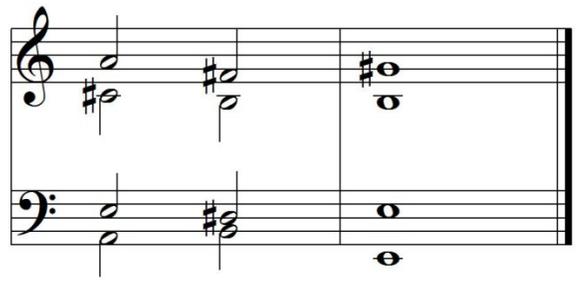


**Ejercitación – TP 2:**  
Acordes y grados del sistema tonal

1. Identificá en los siguientes ejemplos: la tonalidad;  
a qué grado pertenecen esos acordes, y;  
la estructura de cada acorde.



2. En los siguientes ejemplos no está determinada la armadura de clave. Encontrá la tonalidad de acuerdo con la sonoridad de los enlaces. (Canta, o recurre a algún instrumento armónico). Luego señala lo mismo que en el punto 1.





**Ejercitación – TP 3:**  
Estructuras de acordes y tonalidades

Teniendo en cuenta que:

- ACORDES MAYORES: I<sup>o</sup>, IV<sup>o</sup> y V<sup>o</sup> grados de escalas mayores.  
III<sup>o</sup>, VI<sup>o</sup> y VII<sup>o</sup> de escalas menores naturales.  
V<sup>o</sup> y VI<sup>o</sup> de escalas menores artificiales.
- ACORDES MENORES: II<sup>o</sup>, III<sup>o</sup> y VI<sup>o</sup> de escalas mayores.  
I<sup>o</sup>, IV<sup>o</sup> y V<sup>o</sup> de escalas menores naturales.  
I<sup>o</sup> y IV<sup>o</sup> de escalas menores artificiales.
- ACORDES DE 5: VII<sup>o</sup> de escalas mayores.  
II<sup>o</sup> de escalas menores naturales.  
II<sup>o</sup> y VII<sup>o</sup> de escalas menores artificiales.

1. Señala la estructura de los siguientes acordes, y las tonalidades a las que pertenecen:

	Lo encontramos en las tonalidades de: •           • •           • •           • •           •		Lo encontramos en las tonalidades de: •           • •           • •           • •           •
	•           • •           • •           •		•           • •           • •           •
	•           • •           • •           •		•           • •           • •           •
	•           • •           • •           •		•           • •           • •           •



2. A continuación, construye las estructuras pedidas desde cada fundamental. También indica las tonalidades a las que pertenecen los acordes.

21

Lo encontramos en las tonalidades de:

•	•
•	•
•	•
•	•

APm

Lo encontramos en las tonalidades de:

•	•
•	•
•	•
•	•

APM

26

Lo encontramos en las tonalidades de:

•	•
•	•
•	•
•	•

APm

Lo encontramos en las tonalidades de:

•	•
•	•
•	•
•	•

APM

31

Lo encontramos en las tonalidades de:

•	•
•	•
•	•
•	•

APM

Lo encontramos en las tonalidades de:

•	•
•	•
•	•
•	•

Ac. 5