

INGRESO 2026

MÚSICA

Introducción a los Estudios Universitarios

- Licenciatura en Composición Musical con orientación en Lenguajes Contemporáneos
- Licenciatura en Interpretación instrumental con orientación en Piano, Violín, Viola o Violoncello
- Licenciatura en Dirección Coral
- Licenciatura en Educación Musical
- Profesorado en Educación Musical

Departamento Académico de Música
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba



unc



artes
académica

Autoridades de la Universidad Nacional de Córdoba

RECTOR: Mgtr. Jhon Boretto

VICERRECTORA: Mgtr. Mariela Marchisio

Autoridades de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba

DECANA: Lic. Alicia Cáceres

VICEDECANO: Esp. Lucas Di Pascuale

SECRETARIO ACADÉMICO: Esp. Alejandro González

SUBSECRETARIA ACADÉMICA: Lic. Noel Martínez

SECRETARIA DE ASUNTOS ESTUDIANTILES: Lic. Luna Gherscovic

SECRETARIO DE GESTIÓN Y PLANIFICACIÓN: Cr. Nicolás Oria

SECRETARIA DE EXTENSIÓN: Lic. Laura Lucero

SUBSECRETARIA DE EXTENSIÓN: Esp. Carolina Bravo

SECRETARIA DE POSGRADO: Dra. Viviana Fernández

SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN: Dr. Pablo Género

SECRETARIA DE CONSEJO: Dra. Sofía Menoyo

PROSECRETARIA DE EGRESADOS: Lic. Camila Martín

PROSECRETARIO DE RELACIONES INTERNACIONALES E INTERINSTITUCIONALES: Lic. Luis Eduardo Imhoff

PROSECRETARIA DE COMUNICACIÓN INSTITUCIONAL: Tec. Guadalupe Secco

COORDINADORA DE PROFESORADOS: Lic. Rocío Pérez

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

Directora Disciplinar: Lic. Florencia Agüero

DEPARTAMENTO DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

Director Disciplinar: Esp. Marcela Yaya

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Director Disciplinar: Dr. Hernando Varela

DEPARTAMENTO DE TEATRO

Director Disciplinar: Lic. Daniel Maffei

CENTRO DE PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN EN ARTES

Directora: Lic. Carolina Cismondi

EQUIPO DOCENTE IEMU 2026

PROFESORES

Clarisa Pedrotti, Livia Giraudo, Juan Andrés Ciámpoli, Vanina Aredes, Juan Martín Álvarez, César de Medeiros, Jorge Martínez.

COORDINACIÓN GENERAL

Clarisa Pedrotti

ÍNDICE

PROGRAMA CICLO LECTIVO 2026	5
ESTUDIAR MÚSICA EN LA UNC.....	14
CONCEPTOS BÁSICOS DEL LENGUAJE TONAL	23
1. Ortografía musical.....	25
2. Teoría del lenguaje musical.....	39
3. Lenguaje armónico.....	82
AUDIOPERCEPTIVA.....	118
1. Relaciones de altura	119
2. Relaciones temporales	143
INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS Y APRECIACIÓN MUSICAL	157
1. Aspectos del discurso sonoro	159
2. Análisis formal	174
3. Análisis y apreciación del estilo musical	180
INTERPRETACIÓN INSTRUMENTAL	193

PRESENTACIÓN GENERAL



PROGRAMA CICLO LECTIVO 2026

Departamento Académico: Música

Carrera/s: Licenciatura en Interpretación Instrumental - Resolución Ministerial 328/2015, Licenciatura en Composición Musical - Resolución Ministerial 268/2015, Profesorado en Educación Musical - Resolución Ministerial 170/2015 mod. 1190/2015, Licenciatura en Dirección Coral - Resolución Ministerial 481/2012.

Asignatura: INTRODUCCIÓN A LOS ESTUDIOS MUSICALES UNIVERSITARIOS

Mail de contacto: ingresomusica@artes.unc.edu.ar

Régimen de cursado: Cuatrimestral (febrero y marzo)

Distribución horaria: 100 horas teórico-prácticas. Consulta virtual permanente durante el dictado intensivo (febrero y marzo).

Equipo Docente:

Prof. Clarisa Pedrotti – clarisapedrotti@artes.unc.ar

Prof. Livia Giraudó; Prof. Juan Martín Álvarez; Prof. Vanina Aredes; Prof. Juan Andrés Ciámpoli Villa; Prof. César de Medeiros; Prof. Jorge Martínez.

PROGRAMA

1. Fundamentación / Enfoques / Presentación

La asignatura “Introducción a los Estudios Musicales” se ha diseñado como una instancia propedéutica para las distintas carreras de Música que ofrece la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Se propone como un espacio para establecer un conjunto de códigos compartidos por estudiantes y profesores que permitan un intercambio fluido entre los mismos. Esta primera asignatura de las carreras del Departamento Académico de Música (FA-UNC) se constituye en la instancia para presentar las herramientas básicas que permitan desarrollar habilidades senso-motoras en relación al campo musical: escuchar, cantar, ejecutar, responder sobre lo que se percibe auditivamente con el fin de ordenar la percepción sonora que se desenvuelve, en principio, de manera puramente intuitiva.



El proceso por el cual se realiza la percepción auditiva debe ser entendido como proceso de adquisición personal, proceso que no se desarrolla al mismo tiempo para todos los sujetos. La percepción auditiva está relacionada con la secuencia de las excitaciones que transcurren en el tiempo y que son percibidas por el oído en combinación con acciones de la memoria. Guiar la escucha supone acercar herramientas al ingresante para que pueda tomar conciencia de su propio proceso de percepción y memorización de la música como configuración externa que se le presenta.

Por otra parte, sostenemos la idea de que las percepciones auditivas, así como las visuales, están fuertemente delineadas por un componente cultural. Escuchamos en y desde un contexto cultural determinado y nuestra escucha está mediada por ese contexto.

Luego de haber logrado cierto orden y manejo de las percepciones auditivas es necesario pasar al plano gráfico, entendido como el acceso a un nuevo código de representación que otorga a los y las estudiantes las herramientas de la lectoescritura musical tradicional.

Consideramos imprescindible para lograr un ingreso de calidad el respetar estas dos competencias: la organización de la capacidad audioperceptiva (educación de la percepción auditiva) y un cierto conocimiento del código de lectoescritura musical.

El espacio de IEMU se organiza en tres grandes áreas: Audioperceptiva; Conceptos Básicos del Lenguaje Tonal (CBLT) e Introducción al Análisis y la Apreciación Musical (IAAM). Cada una de las tres áreas, en su especificidad, presenta a los y las aspirantes a ingresar las herramientas para un conocimiento suficiente del código de lectoescritura, de la apreciación de la música en tanto discurso históricamente situado, al tiempo que provee las herramientas principales para el desarrollo de las habilidades perceptivas y senso-motoras para su comprensión.

2. Objetivos

- Sistematizar los elementos principales de la lectoescritura musical de código tradicional.
- Entrenar la coordinación psicomotriz para la reproducción y la ejecución en el ámbito musical.
- Adquirir vocabulario técnico musical general y específico.
- Desarrollar el pensamiento crítico, reflexivo e integrador, participando en la construcción de conceptos y definiciones que atañen a la ciudadanía universitaria.

3. Contenidos / Núcleos temáticos / Unidades



Área Temática: Conceptos Básicos del Lenguaje Tonal (C.B.L.T.)

- UNIDAD I: ORTOGRAFÍA MUSICAL

Partitura. Líneas adicionales. Plicas. Corchetes. Ligaduras de Prolongación. Líneas divisorias. Casillas: *segno*, huevo de coda. Principios en la música: anacrúsico, tético, acéfalo. Finales: masculino y femenino. Puntillo y doble puntillo. Alteraciones: propias, accidentales, de precaución. Indicadores de interpretación: movimiento, matices. Transporte. Instrumentos transpositores.

- UNIDAD II: TEORÍA DEL LENGUAJE MUSICAL

Representación sonora convencional – no convencional. Ritmo, pulso, Acentos. Duración: Figuras y Silencios. Cifra indicadora de compás, representación. Compas, Clasificación: simples, compuestos, amalgama. Afinaciones: natural y temperada. Altura: notas musicales. Claves: Sol en 2ª línea, Fa en 4ª línea, Do en 3ª línea. Intervalos melódicos y armónicos, denominación y clasificación: simples, compuestos. Inversión Interválica. Escalas: su estructura. Escalas Relativas, Mayor, menor (antigua, armónica, melódica), Pentatónicas, Modos Gregorianos, Modos: Mayor, menor. Tonalidad. Armadura de clave: Reconocimiento de tonalidad, tetracordios.

- UNIDAD III: LENGUAJE ARMÓNICO

Armonía: Concepto. Consonancia y disonancia. Acorde tríadas y cuatríadas. Tipología de Acordes (Mayores, menores, Aumentados, disminuidos). Cifrado. Estado y posición melódica de acordes tríadas y cuatríadas. Inversión. Acordes Triadas en las escalas: mayor y menores. Funciones tonales de los acordes: tónica, subdominante, dominante. Acorde de dominante con séptima. Tipos de movimientos entre las voces: contrario, directo, paralelo, oblicuo. Enlace de Acordes. Extensión de las voces humanas. Acordes Principales y Secundarios. Progresiones armónicas habituales. Cadencias.

BIBLIOGRAFÍA

EQUIPO DOCENTE I.E.M.U. Material Bibliográfico de Cátedra: Introducción a los estudios musicales universitarios. Córdoba: U.N.C. (inédito), 2025.

BAXTER, Michael y Harry Baxter. *Cómo leer música*. Ediciones Robinbook, 2007.

DE RUBERTIS, Víctor. *Teoría completa de la música*. Buenos Aires: Ricordi, 1960.

DITA PARLO. *Teoría de la música*, 2000. <http://usuarios.multimania.es/dit6a9/>



GIACHERO, Gustavo. *Apuntes de cátedra curso de nivelación 2004*. (Escuela de Artes, FFyH, UNC).

GIRALDEZ HAYES, Andrea. *Música-primer ciclo 2*. Madrid: Akal, 1995.

HERRERA, Enric. *Teoría musical y armonía moderna*. Barcelona: Editorial Antoni Bosch, 1990. MARCOZZI, Rudy. *Strategies and patterns for aural training*. Indiana University, 1983.

PISTON, Walter. *Tratado de Armonía*. Nueva York: W.W.Norton & Company, Traducción: Span Press Universitaria, 1998.

RODRIGUEZ ALVIRA, José. www.teoria.com

SCHOENBERG, Arnold. *Armonía*. Madrid: Real Musical, 1979.

Área Temática: Audioperceptiva

- UNIDAD I: RELACIÓN DE ALTURAS

Sistemas de altura: Pentacordio mayor y menor, escala tritónica, escala pentatónica mayor y menor, escala mayor y menor antigua, armónica, melódica y “bachiana”. Relación de los grados con respecto a la tónica. Intervalos: Melódicos y armónicos hasta la octava. Melodía: en tonalidades mayores y menores con hasta dos alteraciones en clave. Sintaxis (segmentación y agrupamiento), contorno melódico. Salto interválico equilibrado con grado conjunto. Transporte a otras tonalidades

- UNIDAD II: RELACIONES TEMPORALES

Compases de dos, tres y cuatro tiempos de subdivisión binaria y ternaria (percepción del *tactus*, apoyo y pie, para definir cifra indicadora). Células rítmicas de uno o dos tiempos con distintas combinaciones de duración. Síncopa y contratiempo de fácil resolución. Valores irregulares: tresillo y seisillo en compás simple, dosillo y cuatrillo en compás compuesto.

- UNIDAD III: AUDIO CORAL

Melodías con acompañamiento de nota pedal (octava o quinta), a dos voces en terceras y sextas paralelas. Cánones a dos, tres y cuatro voces. Repertorio coral a cuatro voces mixtas.

BIBLIOGRAFÍA

EQUIPO DOCENTE I.E.M.U. Material Bibliográfico de Cátedra: Introducción a los estudios



musicales universitarios. Córdoba: U.N.C. (inédito), 2025.

AGUILAR, María del Carmen. *Análisis de obras corales*. Buenos Aires: MCA, 1996.

AGUILAR, María del Carmen. *Aprender a escuchar música*. Madrid: Antonio Machado, 2002. AGUILAR, María del Carmen. *Método para leer y escribir música, a partir de la percepción*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1991.

GARMENDIA, Emma. *Educación Audioperceptiva*. Buenos Aires: Ricordi, 1981.

HINDEMITH, Paul. *Adiestramiento elemental para músicos*. Buenos Aires: Ricordi, 1970.

MALBRAN, Silvia. *El oído de la mente*. Madrid: Akal, 2007.

Área Temática: Introducción al Análisis y la Apreciación Musical (I.A.A.M.)

- UNIDAD I: PARÁMETROS DEL SONIDO Y ELEMENTOS ORGANIZADORES DEL DISCURSO SONORO

Análisis Paramétrico: altura, intensidad, duración y timbre. Aspectos del discurso sonoro: melodía, ritmo, armonía, dinámica, espacialidad, textura y timbre.

- UNIDAD II: ANÁLISIS FORMAL

Formas Musicales (Principios generadores de forma): permanencia, cambio, retorno. Funciones Formales: principales formas de funcionalidad sintáctica: función introductoria, expositiva, transitiva, reexpositiva y conclusiva.

- UNIDAD III: ANÁLISIS Y APRECIACIÓN DEL ESTILO MUSICAL

Análisis auditivo y apreciación musical de obras del repertorio canónico que ejemplifican los distintos períodos de la Historia Occidental de la Música. Metodología de análisis hermenéutico. Nociones básicas de historia cultural e historia de la música occidental.

BIBLIOGRAFÍA

EQUIPO DOCENTE I.E.M.U. *Material Bibliográfico de Cátedra: Introducción a los estudios musicales universitarios*. Córdoba: U.N.C. (inédito), 2025.

BAZÁN, Claudio; ILLARI, Bernardo; MOREYRA, Alicia; WAISMAN, Leonardo. *Pequeño Collegiumcito Ilustrado*. Material de Cátedra de Historia de la Música de Collegium, Córdoba, 1998.



BAZÁN, Claudio. *Apuntes de la Cátedra de Audioperceptiva II*. Escuela de Artes, FFyH, UNC, 2007. BENNETT, Roy. *Investigando los estilos musicales*. Madrid: Akal, 1998.

BOURDIEU, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010. Traducción Alicia B. Gutiérrez.

BUKOFZER, Manfred. *La música en la época barroca*, Madrid: Alianza Música, 1986.

GROUT, Donald Jay & PALISCA Claude V. *Historia de la Música occidental, Tomo 2*, Madrid:

Alianza Editorial, 1993 (segunda reimpresión).

KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*. Madrid: Idea Books, 2003 (1989).

SAITTA, Carmelo. *Creación e iniciación musical. Hacia un nuevo enfoque metodológico*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1978.

SAITTA, Carmelo. *Trampolines musicales. Propuestas didácticas para el área de Música en la Educación Básica*. Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas, 2000.

4. Propuesta metodológica

El desarrollo de clases será de carácter teórico-prácticas con énfasis en la práctica en conjunto de lectura, dictado, coro y ejercitaciones auditivas. Los contenidos serán presentados a los y las estudiantes y ejercitados durante las clases presenciales propendiendo tanto a la inducción como a la deducción de premisas. Se desarrollarán, también, actividades tendientes a la sensibilización estética y al desenvolvimiento de la apreciación musical a través de audiciones guiadas. En todos los casos que resulte posible, se incentivará el trabajo en grupos entre las y los alumnos y el intercambio de experiencias. Además, se sumarán recursos virtuales a través de las Aulas provistas en la plataforma MOODLE con el objetivo de reforzar, en el ámbito domiciliario, los contenidos desarrollados en las clases y proveer un conjunto de recursos disponibles para el entrenamiento de las y los estudiantes.

El curso intensivo (IEMU intensivo) se inicia con la resolución, por parte de las y los aspirantes, de un test Diagnóstico que permite reconocer algunas trayectorias y saberes previos de las y los aspirantes al ingreso. Este Test no es de carácter eliminatorio, sino que se realiza con el fin de establecer un punto de partida general a partir de las diferentes trayectorias y experiencias musicales de las y los alumnos.



5. **Requisitos de aprobación para promocionar, regularizar o rendir como libres** según normativa vigente - **ver aquí:** [Régimen de Estudiantes \(OHCD 01/2018\)](#) y [Alumno/a trabajador/a](#).

La asignatura I.E.M.U. (Introducción a los Estudios Musicales Universitarios) debe ser aprobada de forma integral, es decir en la totalidad de las áreas que la componen: AUDIOPERCEPTIVA, C.B.L.T., I.A.A.M. Se utilizará la modalidad de evaluación teórico-práctica puntual.

Para obtener la condición de **PROMOCIÓN** el alumno debe:

- Completar el test diagnóstico.
- Aprobar en su totalidad los parciales y trabajos prácticos de cada área temática con calificaciones iguales o mayores a 6 (seis), y un promedio mínimo de 7 (siete).
- Participar y aprobar las actividades co-programáticas que se realicen durante la asignatura: Módulo de "Vida universitaria" y actividades interdepartamentales.
- Participar en una audición cumplimentando los requisitos de la carrera elegida. Para Regularizar el alumno debe:
 - Completar el test diagnóstico.
 - Aprobar en su totalidad los parciales y trabajos prácticos de cada área temática con calificaciones entre 4 (cuatro) y 6 (seis), con promedio mínimo de 4 (cuatro). • Participar en una audición cumplimentando los requisitos de la carrera elegida³.

Estudiantes Regulares

El examen de las y los estudiantes Regulares contempla solo la instancia escrita con las características especificadas en dicha instancia para los alumnos libres.

Debe aprobarse con un mínimo de 4 (cuatro) - 60%

El alumno que no pueda cumplimentar con las condiciones de REGULARIDAD obtendrá la condición de LIBRE.

Estudiantes libres

El examen de las y los estudiantes Libres contempla dos instancias:



1- Oral - Lectura melódica y rítmica: consiste en la lectura de un “melos”, una Melodía y dos Lecturas Rítmicas (una en pie binario y otra en pie ternario), que deberá filmarse y luego subir el video a/los links/s de Drive que se indiquen, conforme a las consignas del instructivo que se explicitará una vez inscriptos las y los alumnos en el turno de examen correspondiente.

Deberá aprobarse con un mínimo de 4 (cuatro) - 60%, para pasar a la instancia siguiente.

2- Escrita: abarca contenidos y actividades de las 3 áreas temáticas de I.E.M.U. (Audioperceptiva, CBLT e IAAM). La Modalidad (virtual o presencial) se establecerá acorde al contexto sanitario vigente.

Esta instancia debe aprobarse también con un mínimo de 4 (cuatro) - 60%.

La calificación final de un examen libre es el promedio de ambas instancias, escrita y oral, reiterando que cada una de ellas debe aprobarse con la calificación mínima de 4 (cuatro)- 60%.

6. Disposiciones especiales de la Cátedra

El Departamento Académico de Música ofrece un Curso durante el ciclo lectivo y posterior al desarrollo del IEMU. Este curso inicial, -IEMU extendido-, se desarrolla con la misma modalidad y contenidos abarcativos de las tres áreas que conforman IEMU (Audioperceptiva, CBLT e IAAM)

El mismo se cumplimenta habitualmente en el transcurso del segundo cuatrimestre del ciclo lectivo previo a I.E.M.U. y el mayor tiempo de cursado permite al alumno asimilar e internalizar en forma gradual los contenidos de I.E.M.U. que conforman el Lenguaje Musical a fin de alcanzar los objetivos propuestos.

7. Requisitos y disposiciones sobre Seguridad e Higiene

Aplican protocolos vigentes para uso de espacios áulicos según aforos establecidos por personal no-docente y resoluciones vigentes para la Universidad Nacional de Córdoba.

8. Cronograma general para el Ciclo 2026

Pueden presentarse variaciones a este cronograma durante el cursado.

Las clases se dictan de lunes a viernes de 8 a 13 horas, en una única comisión.

		MIÉRCOLES 04/02	JUEVES 05/02	VIERNES 06/02
		8 a 13: presentación. Actividades de las 3 áreas ACTIVIDAD CONJUNTA	Actividades por áreas. 12hs. PRESENTACIÓN GENERAL FA.	Actividades por áreas
LUNES 9/02 AUDIO (8 a 10.15) CBLT (10.45 a 13)	MARTES 10/02 AUDIO (8 a 10.15) IAAM (10.45 a 13)	MIÉRCOLES 11/02 8 a 11.30 CBLT 12 a 13: Módulo Vida Universitaria	JUEVES 12/02 AUDIO (8 a 10.15) AUDIO CORAL (10.45 a 13)	VIERNES 13/02 AUDIO (8 a 10.15) IAAM (10.30 a 13)
LUNES 16/02 CARNAVAL	MARTES 17/02 CARNAVAL	MIÉRCOLES 18/02 CBLT Módulo Vida Universitaria	JUEVES 19/02 AUDIO AUDIO CORAL	VIERNES 20/02 AUDIO IAAM
LUNES 23/02 AUDIO CBLT	MARTES 24/02 AUDIO IAAM	MIÉRCOLES 25/02 JORNADA DE DERECHOS HUMANOS	JUEVES 26/02 AUDIO AUDIO CORAL	VIERNES 27/02 AUDIO IAAM
LUNES 02/03 AUDIO CBLT	MARTES 03/03 AUDIO IAAM	MIÉRCOLES 04/03 CBLT Módulo Vida Universitaria	JUEVES 05/03 AUDIO AUDIO CORAL JORNADAS DE GÉNERO	VIERNES 06/03 AUDIO Concierto Final (por la tarde)
LUNES 9/03 AUDIO CBLT	MARTES 10/03 AUDIO IAAM	MIÉRCOLES 11/03 CBLT RECUPERATORIOS AUDIO	JUEVES 12/03 ORALES AUDIO RECUPERATORIOS	VIERNES 13/03 FIRMA DE LIBRETAS

ESTUDIAR MÚSICA EN LA UNC

La asignatura Introducción a los Estudios Musicales Universitarios es la instancia inicial para todas las carreras de música dictadas en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Se propone como espacio de acceso y estandarización del conjunto de códigos básicos, empleados en la comunidad musical académica y profesional.

Mediante un contacto estrecho con actividades sensoriales que involucran la percepción de la música: escuchar, cantar y tocar; se pretenden afianzar conocimientos ya incorporados y generar otros nuevos.

La propuesta curricular parte de la consideración de que todo proceso perceptual se desarrolla en el tiempo y que cada sujeto lo experimenta de formas muy diversas. Como punto de partida, influyen corrientes teóricas en torno al modo en el que funciona nuestra percepción: la teoría de la inferencia¹, la teoría de la *Gestalt*² y la teoría del estímulo³.

Guiar la escucha supone acercar herramientas al alumno para que pueda tomar conciencia de su propio proceso de percepción de la música. Por otra parte, entendemos que la percepción auditiva está fuertemente delineada por el componente cultural. Escuchamos inmersos en una cultura determinada y nuestra escucha está mediada por ese contexto.

Habiendo logrado cierto orden y manejo de la **percepción auditiva**, es necesario pasar al plano gráfico, entendido como el acceso al **código de representación** que otorga al alumno la **lectoescritura musical**.

¹ Teoría desarrollada principalmente por Charles S. Peirce a principios del siglo XX. Las ideas principales que sustentan esta teoría se refieren, por un lado, a que todo conocimiento es inferencial y se produce por un proceso mediante el cual se obtienen conclusiones en base a la información conocida. Por otro lado, la teoría de la inferencia sostiene que el pensamiento es un proceso inferencial que se desarrolla mediante signos.

² La Psicología de la *Gestalt* es una corriente de la psicología moderna surgida en Alemania a principios del siglo XX. Sus principales exponentes son los teóricos Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka y Kurt Lewin. Uno de sus postulados más importantes es el que sostiene que la mente configura la información que recibe del exterior por medio de los canales sensoriales o de la memoria.

³ Las teorías del estímulo-respuesta, iniciadas por Pavlov, centran su interés en el comportamiento observable bajo la convicción de que todo comportamiento es aprendido como consecuencia de asociar un estímulo a una respuesta.

INTRODUCCIÓN A LOS ESTUDIOS MUSICALES UNIVERSITARIOS

La asignatura Introducción a los Estudios Musicales Universitarios (IEMU) es el primer contacto institucional de los aspirantes con la carrera escogida, brinda pautas orientadoras para una mejor evaluación de su situación personal, tanto en lo relativo a competencias básicas para un buen rendimiento de los estudios, como en aquellas específicas y necesarias para la carrera elegida. Las carreras de música que se dictan en la Facultad de Artes de la UNC implican una formación a nivel superior en las distintas especializaciones. **Es requisito indispensable para el ingreso, y para el desarrollo exitoso de los estudios universitarios, que el ingresante posea estudios musicales previos mediante los cuales haya adquirido ya cierto grado de conocimientos y habilidades teórico-prácticas.**

I.E.M.U. se desarrolla aproximadamente en 6 semanas consecutivas. Es por ello que el Curso sólo puede **orientar y sistematizar los conocimientos previos** de los ingresantes, brindando herramientas prácticas para desempeñarse en forma más eficiente en los trabajos evaluables del mismo y, por consiguiente, en los primeros pasos de la carrera.

El Departamento de Música ofrece un curso preparatorio: **I.E.M.U. Extendido**, que se desarrolla a partir del segundo semestre del año lectivo y es dictado por el mismo equipo docente de IEMU. Al cumplimentarse en mayor tiempo de cursado, el alumno puede desarrollar y asimilar las habilidades teórico-práctica-motoras en forma gradual, a fin de alcanzar los objetivos establecidos.

ESTRUCTURA DE LA ASIGNATURA

I.E.M.U. consta de **dos** módulos generales:

- 1) el **Módulo de Competencias específicas**, compuesto por tres áreas disciplinares: AUDIOPERCEPTIVA, CONCEPTOS BÁSICOS DEL LENGUAJE TONAL (C.B.L.T.), e INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS Y A LA APRECIACIÓN MUSICAL (I.A.A.M.) y;
- 2) el **Módulo Institucional** (Vida Universitaria).

Ambos deben ser aprobados para acreditar la asignatura.

MÓDULO DE COMPETENCIAS ESPECÍFICAS	MÓDULO INSTITUCIONAL
Audioperceptiva (AUDIO) Conceptos Básicos del Lenguaje Tonal (C.B.L.T.) Introducción al Análisis y a la Apreciación Musical (I.A.A.M.)	Introducción a los estudios universitarios Charlas SAE (Secretaría de Asuntos Estudiantiles) Jornadas de Derechos Humanos Jornadas de Género

HABILIDADES Y CONTENIDOS MÍNIMOS REQUERIDOS PARA INGRESAR A PRIMER AÑO DE LAS CARRERAS DEL DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Área temática

Conceptos Básicos del Lenguaje Tonal (C.B.L.T.)

El aspirante a ingresar deberá demostrar:

- Comprensión, internalización y percepción del Lenguaje Musical
- Distinción entre intervalos melódicos y armónicos.
- Lectura de Clave de Sol, Clave de Fa y Clave de Do.
- Reconocimiento escrito y auditivo de Escalas mayores y menores (antigua, armónica y melódica). Pentatónicas. Modos gregorianos. Grados de la Escala.
- Manejo de la Tonalidad. Armaduras de Claves: reconocimiento de tonalidades.
- Manejo de Tipología de los Acordes (mayor, menor, aumentado, disminuido).
- Distinción entre Acordes Tríadas y Cuatríadas.
- Reconocimiento de Estado fundamental e inversiones de acordes.
- Comprensión y discriminación de las funciones tonales: Tónica, Subdominante y Dominante.
- Comprensión de tipos de movimiento en las voces: Contrario, Directo, Oblicuo.
- Reconocimiento escrito (cifrado de acordes) y auditivo (dictado armónico) de enlaces de acordes.

Área temática
Audioperceptiva (AUDIO)

El aspirante a ingresar deberá demostrar:

- Capacidad para entonar una línea melódica en modo mayor y menor.
- Habilidad para responder a una frase musical propuesta con una frase musical propia de respuesta, improvisar, etc.
- Memoria musical.
- Capacidad para marcar los compases al tiempo que se canta un ejercicio melódico.
- Conocimiento y comprensión del código de lectoescritura musical.
- Conocimiento y comprensión de las claves de sol en 2ª línea y fa en 4ª línea.
- Comprensión clara de los conceptos de escala, acorde, tonalidad y armonía.
- Comprensión clara de una partitura musical.
- Capacidad de reconocimiento, lectura, escritura y ejecución de dictados rítmicos y melódicos sencillos en compases simples y compuestos.
- Capacidad de lectura entonada de melodías sencillas escritas en las claves de Sol en 2º línea y Fa en 4º línea, en compases simples y compuestos.

Área temática
Introducción al Análisis y a la Apreciación Musical (I.A.A.M.)

El aspirante a ingresar deberá demostrar:

- Distinción de los distintos aspectos del discurso sonoro (melodía, ritmo, armonía, texturas, timbres, etc.)
- Reconocimiento auditivo de formas simples.
- El arte en la historia (línea histórica occidental). Períodos de la Historia del Arte y de la Música.
- Expresión oral y escrita.
- Manejo adecuado del vocabulario técnico.
- Audición activa.
- Formulación verbal (oral y escrita) de la experiencia auditiva (descripción).
- Reconocimiento auditivo de estilos musicales

PARA AQUELLXS INGRESANTES QUE NO POSEAN CONOCIMIENTOS PREVIOS DE LECTOESCRITURA MUSICAL Y ENTRENAMIENTO AUDITIVO, SE RECOMIENDA EL CURSADO DE IEMU EXTENDIDO (DURANTE EL CICLO LECTIVO).

EL TEST DIAGNÓSTICO

El Diagnóstico se realiza durante la **primera** semana de clases. La realización del Test Diagnóstico es un **requisito ineludible para la aprobación de la asignatura** y abarca los siguientes contenidos:

- 1) **Examen escrito:** reconocimiento auditivo de compases, dictado rítmico, reconocimiento auditivo de intervalos, calificación y clasificación de intervalos, reconocimiento auditivo de escalas (mayor, menor armónica, melódica y antigua; pentatónica mayor y menor), dictado melódico (a partir de tonalidad y nota inicial dadas), reconocimiento auditivo-gráfico de acordes a partir de una nota dada, discriminación auditiva de enlaces de acordes principales (Funciones Armónicas: Tónica - I grado; Subdominante - IV grado; Dominante - V grado), tanto en Modo Mayor como Modo menor; reconocimiento auditivo de procedimientos formales elementales representados a través de un esquema formal (repetición, variación, etc.)
- 2) **Instancia oral:** lecturas melódicas y rítmicas desde los ejemplos presentados en el área de Audioperceptiva de este mismo material de Cátedra.

Los resultados del **Test Diagnóstico**, de carácter orientador, proporcionan un panorama de los saberes y habilidades previas adquiridas por cada estudiante. Según los resultados obtenidos en dicho Test, lxs ingresantes serán orientadxs acerca de su nivel de conocimientos y habilidades en el campo musical.

Para la evaluación del Test Diagnóstico y para todas las instancias evaluativas a lo largo de la asignatura (trabajos prácticos y parciales) se utilizará la siguiente tabla de equivalencias:

Porcentaje resuelto correctamente	Nota obtenida
0 a 19%	0 (cero)
20 a 39 %	1 (uno)

40 a 49 %	2 (dos)
50 a 59 %	3 (tres)
60 a 64 %	4 (cuatro)
65 a 69 %	5 (cinco)
70 a 74 %	6 (seis)
75 a 79 %	7 (siete)
80 a 87 %	8 (ocho)
88 a 95 %	9 (nueve)
96 a 100 %	10 (diez)

REQUISITOS PARA LA APROBACIÓN DEL CURSO

La asignatura IEMU puede ser aprobada como estudiante **promocional** (si el/la estudiante obtiene como nota **final** entre un 7 y un 10) o como estudiante **regular** (si el/la estudiante obtiene como nota final entre un 4 y un 6).

Los requisitos para ser estudiante promocional son:

- Completar y aprobar el **test diagnóstico** en su totalidad.
- Aprobar en su totalidad los parciales y trabajos prácticos de cada área temática con calificaciones iguales o mayores a 6 (seis), y un promedio mínimo de 7 (siete).
- Aprobar el **Módulo Institucional** (Vida universitaria).
- Participar en una **audición** cumpliendo los requisitos de la carrera elegida.

Los requisitos para ser estudiante regular son:

- Completar y aprobar el test diagnóstico en su totalidad.
- Aprobar con un mínimo de 4 (cuatro) cada uno de los parciales de cada área y otras etapas evaluativas.
- Aprobar el Módulo Institucional.
- Participar en una audición cumpliendo los requisitos de la carrera elegida.

Condiciones del estudiante libre:

El examen para alumnos **libres** comprenderá pruebas equivalentes en calidad y cantidad a las solicitadas en cada área a los alumnos que asistieron al Curso como alumnos regulares, a

saber:

Módulo I (Competencias Específicas)

1. **Audioperceptiva:** lectura melódica, aspecto rítmico, aspecto melódico, reconocimientos auditivos, dictados. Intervalos y escalas.
2. **Conceptos Básicos del Lenguaje Tonal:** comprensión e internalización de aspectos del Lenguaje Musical y Armónico. Reconocimiento auditivo de escalas, acordes, enlaces, cadencias y funciones tonales.
3. **Introducción al Análisis y Apreciación Musical:** reconocimiento auditivo de estructuras musicales simples, reconocimiento auditivo de estilos y géneros musicales, conocimientos de Historia Universal y de las Músicas, comprensión lectora, descripción analítica de una pieza musical.

Módulo II (Institucional)

El alumno que se presente a rendir en calidad de **Libre** deberá aprobar todas y cada una de las instancias de cada Módulo con un mínimo de **4** (cuatro). Además, deberá cumplimentar los contenidos del módulo institucional (ver en Aula Virtual).

INTERPRETACIÓN INSTRUMENTAL

Los/las ingresantes a la carrera de Interpretación Instrumental (piano, violín, viola o violoncello) serán evaluados por los profesores de cada instrumento mediante una **audición de nivel técnico** en día y horario a confirmar durante el transcurso de IEMU.

El programa a presentar por los alumnos de cada especialidad, como así también la modalidad dispuesta para llevar a cabo la audición de nivel, serán estipulados por los docentes del área de Interpretación Instrumental, quienes evaluarán el nivel técnico de la audición de los aspirantes a ingresar.

Los resultados de la evaluación de esta instancia serán independientes de los obtenidos en I.E.M.U.⁴. En el Apéndice del presente material de cátedra se incluyen programas sugeridos por los profesores de cada especialidad para esta prueba de nivel a título de ejemplos orientadores.

⁴ A los fines del ingreso, el alumno debe aprobar IEMU con las modalidades ya señaladas, la audición de Interpretación Instrumental es un requisito para cursar dicha carrera y la superación de dicha instancia no implica aprobación de IEMU, el cual debe resolverse en las instancias especificadas anteriormente.

AULA VIRTUAL

El desarrollo de I.E.M.U. 2025 comprende el uso de una plataforma de educación virtual. Consultar los instructivos en la página de la Facultad: <https://artes.unc.edu.ar/ingresantes/>

Es importante consultar diariamente el Aula Virtual (canal de información y comunicación oficial) para estar al tanto de las notificaciones brindadas por el Equipo Docente y acceder a los contenidos de clase, actividades y evaluaciones programadas.

Además, en la pestaña **VIDA UNIVERSITARIA** encontrarán una serie de materiales de consulta (textos, videos) que les permitirán realizar ejercicios en relación con la HISTORIA DE LA UNIVERSIDAD Y DE LA FACULTAD DE ARTES.

LEER ATENTAMENTE EL CUADERNILLO Y REALIZAR TODAS LAS PRÁCTICAS SUGERIDAS EN EL MISMO Y EN EL AULA VIRTUAL, PREVIO A COMENZAR CON EL CURSO. SERÁ REQUISITO INDISPENSABLE SU REALIZACIÓN COMO ANTECEDENTE DE INSTANCIAS PRÁCTICAS Y EVALUATIVAS.



Universidad
Nacional
de Córdoba

C.B.L.T

CONCEPTOS BÁSICOS DEL LENGUAJE TONAL

JUAN ANDRÉS CIÁMPOLI

ÁREA TEMÁTICA
CONCEPTOS BÁSICOS DEL LENGUAJE TONAL
C.B.L.T.⁵

El área de C.B.L.T. se organiza en tres ejes temáticos, a saber:

1. Ortografía musical
2. Teoría del lenguaje musical
3. Lenguaje armónico

Los ejes temáticos enunciados se encuentran en estrecha relación entre sí, al igual que con las otras áreas temáticas: Audioperceptiva e Introducción al Análisis y la Apreciación Musical. En música no hay compartimentos estancos y las divisiones temáticas sugeridas son al fin de facilitar la comprensión y el análisis de los distintos elementos que conforman el arte musical.

El área trata los contenidos conceptuales, acompañado de actividades y modos de aplicación del contenido de los ejes enumerados. El alumno podrá internalizarlos valiéndose de su percepción auditiva, de ejercitación complementaria y consulta a la bibliografía indicada.

Aclaración: Las actividades indicadas al final de cada eje temático son de **carácter obligatorio** y serán solicitadas durante el transcurso del curso **“Introducción a los Estudios Musicales Universitarios”**.

⁵ Redacción, compilación y edición original: Lic. Alejandro Arias.

Edición auxiliar y colaboración: Prof. Juan Ciámpoli, Prof. Gustavo Giachero, Prof. Claudio Gordillo, Prof. Tomás Gaitán, Prof. José Rivera, Prof. Marisa Restiffo, Dr. Leonardo Wiasman.

Ayudantes Alumnos: Edgar Moya Godoy, Sebastián Nocetto, Luis Alderete, Ignacio Martínez Lombardero, Axel Riha, Manuel Rete.

ALGUNAS PAUTAS PARA LA ESCRITURA MUSICAL

Introducción

A partir de que tomamos la decisión de estudiar música, se torna indispensable el uso de un lenguaje común y afín, que nos permita comprender y comunicarnos dentro del campo artístico musical. En el camino de *“aprender a leer, comprender, sentir y escribir música”*, nos encontramos entonces, con la necesidad de representar distintos parámetros que configuran el fenómeno sonoro.

La tradición escrita de la música, desde sus orígenes, se ha enfocado principalmente en la representación de dos de los parámetros que caracterizan y estructuran no solo a lo musical sino también al fenómeno sonoro en su totalidad: **las alturas y las duraciones**. Otros parámetros como el de la intensidad con la que suena una altura en el tiempo, también es indicado dentro del código musical.

Se presenta, en este primer eje, un resumen de los signos gráficos principales que emplea el **lenguaje musical**.

1. ORTOGRAFÍA MUSICAL

ALTURAS

A- El Pentagrama

En primer lugar, leemos y escribimos música a través de un formato de hoja denominada **partitura musical**. En ella encontramos uno o varios grupos de no más de cinco líneas para cada instrumento o intérprete. Estos son llamados **pentagramas** (Penta= 5, Grama = signo escrito). Estas cinco líneas se cuentan de abajo hacia arriba. Asimismo, los espacios entre líneas se enumeran del mismo modo.

Líneas	Espacios
5ª	
4ª	4ª
3ª	3ª
2ª	2ª
1ª	1ª

B- Claves

Para tener una ubicación fija en el pentagrama se utilizan las **claves** (ver el eje “*Teoría del Lenguaje Musical*”). Las claves más utilizadas son: **Clave de Sol en 2da Línea**, **Clave de Fa en 4ta. Línea** y **Clave de Do en 3era Línea** representadas por símbolos:



Teniendo en cuenta las líneas del pentagrama (de abajo hacia arriba), la **Clave de Sol en segunda línea**, indica que la **segunda línea** del pentagrama corresponde a la nota **Sol**; la **Clave de Fa en cuarta línea** alude que la **cuarta línea** del pentagrama se escribe la nota **Fa**; y la **Clave de Do en tercera línea** refiere que en la **tercera línea** del pentagrama se escribe la nota **Do**. A

partir de cada punto establecido, se asciende y desciende el orden de las notas.

Notas Clave de Sol en 2da. Línea

do central re mi fa sol la si do

Notas Clave de Fa en 4ta. Línea

do re mi fa sol la si do central

Notas Clave de Do en 3era. Línea

do central re mi fa sol la si do

Líneas adicionales

Para escribir una nota que se encuentra por encima o debajo de las cinco líneas principales, utilizamos lo que se denominan líneas adicionales.

Líneas adicionales en Clave de Sol en 2da. línea

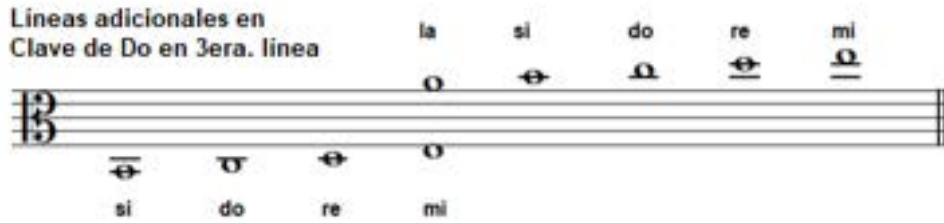
sol la si do re

la si do re

Líneas adicionales en Clave de Fa en 4ta. línea

si do re mi fa

do re mi fa



C- Alteraciones: propias, accidentales y de precaución

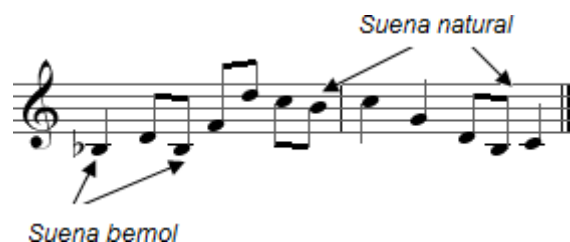
Las alteraciones modifican la altura de un sonido en el pentagrama. Las alteraciones más habituales son: el **sostenido (#)**, el **bemol (b)** y el **becuadro**. Las tres modifican en un semitono a la nota que afectan. El sostenido asciende un semitono al sonido; el bemol descende; y el becuadro anula el ascenso o descenso del sostenido y el bemol, dejando a un sonido en su estado natural respecto a la armadura de Clave (sin alterar).

a) Las **alteraciones propias** (de la armadura de clave) se indican al principio de cada pentagrama, después de la clave y antes de la indicación de compás. Quedan afectados todos los sonidos del mismo nombre hasta el final de la pieza musical y/o un cambio de armadura excepto que a dichos sonidos los afecte una alteración accidental.

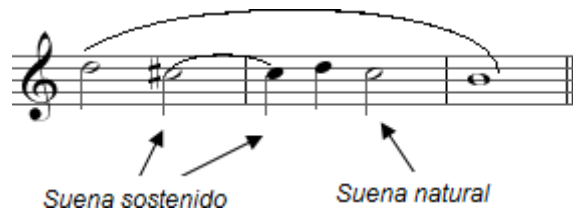
En la **armadura de clave**, la colocación de **sostenidos y bemoles** se escribe en las siguientes posiciones y en un único orden:



b) Las **alteraciones accidentales** se escriben **delante** de la nota a alterar. Cualquier alteración colocada delante de una nota conserva su valor durante todo el compás, pero sólo en su propia octava.



Las alteraciones delante de notas ligadas por **encima de una línea divisoria** son **válidas hasta el final de la ligadura de prolongación** (no se aplica a las ligaduras de expresión).



c) En casos de posible confusión, se utilizan **alteraciones accidentales de precaución** y se las puede encerrar entre paréntesis. No modifican a la nota a la que afectan, sino que indican el cese de una alteración ya dada por el cambio de compás.



Cromatismos

Respecto al uso de **cromatismos** en una escala determinada, se conservan siempre las notas de la escala, según la dirección de la alteración. Si es **ascendente** se representa con **sostenidos** o **becuadros**; si **desciende**, con **bemoles** o **becuadros**. Observando el ejemplo siguiente, si se **altera un Do** en dirección ascendente a **Re**, es correcto colocar **Do #** y no **Reb** aunque representen por **enarmonía** al mismo sonido.

Ejemplo: Tónica Do



D- Transposición

La **transposición** o **transporte musical** es el acto de escribir o interpretar una obra musical o fragmento en una **tonalidad diferente** a la original, pudiendo ser más conveniente para un cantante o instrumento. Modifica la altura de las notas, pero no la relación interválica entre ellas (transposición exacta). Es por ello que, la obra musical sigue siendo reconocible a pesar de sonar más aguda o más grave que la versión original. El transporte puede estar escrito, reescribiendo la totalidad de la música en una tonalidad diferente o puede realizarse directamente en el momento de la ejecución.

Instrumentos transpositores







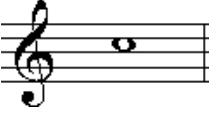



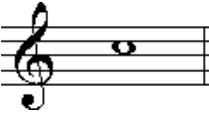

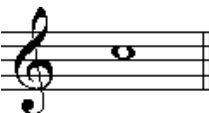

Si indicamos a diferentes instrumentos que toquen la nota **do** podríamos percibir que no todos producen un *do* al tocar un *do*. Si le pedimos a un **clarinete en si bemol** que ejecute un **do** escucharemos en realidad un **Si bemol**.

El **clarinete en Si bemol**, así como otros instrumentos, reciben el nombre de **instrumentos transpositores**, debido a que las notas que producen son más agudas o graves que las notas que aparecen escritas. De ahí el nombre de **transpositores** ya que la música que se interpreta aparece transportada a otra tonalidad en la partitura.

Una de las razones por las que se emplea la transposición en la escritura es para lograr una digitación común entre instrumentos de una misma familia, por ejemplo, hablando de instrumentos de la orquesta, los vientos madera (oboe, clarinete, fagot, etc.).

Sonido real y sonido escrito

Seguidamente se indican algunos de los principales instrumentos transpositores. En la segunda columna se indica la nota escrita y en la tercera columna se observa el sonido real que produce el instrumento al ejecutar dicha nota. En Transporte, se señala el intervalo de transposición entre la nota escrita y la nota real para cada instrumento. Nótese que el intervalo puede ser tanto ascendente como descendente.

Instrumento	Nota escrita	Nota real producida	Transporte
Flauta en sol			4° Justa descendente
Corno inglés			5° Justa descendente
Clarinete en si bemol			2° Mayor descendente
Clarinete bajo (Sib)			9° Mayor descendente
Saxofón alto (Mib)			6° Mayor descendente
Saxofón tenor (Sib)			9° Mayor descendente
Trompeta en si bemol			2° Mayor descendente

DURACIONES

A- Tempo

El grado de **lentitud** o **presteza** con que se ejecuta una obra musical se indica al comienzo de la partitura, en el primer compás. Se establecen las pulsaciones por minuto que tendrá la unidad de tiempo (en muchos casos se indica el tempo con figuras distintas de la negra).

En el siguiente ejemplo (**$\text{♩} = 120$**) indica el **tempo** de la pieza. Nótese que, si bien en **6/8** la unidad de tiempo es la negra con puntillo, aquí se establece la velocidad de las corcheas, o sea, de la subdivisión. (Ver *Compases compuestos*).

Andante grazioso ($\text{♩} = 120$)

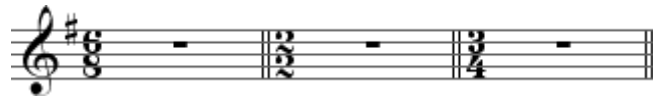
Es habitual indicar el **tempo** con términos en italiano. Algunos de ellos son:

Largo	largo, muy lento	20 bpm ⁶
Adagio	más vivo que el largo	66-76 bpm
Andante	muy moderado	76-108 bpm
Allegro	animado	110 – 168 bpm
Presto	rápido	168 – 200 bpm

⁶ Bpm son siglas en inglés que refieren a *beats per minute*, cuya traducción es pulsaciones por minuto.

B- Compás

Los **números que representan al compás**⁷ (cifra indicadora de compás) se colocan por **encima** y por **debajo** de la **tercera línea** del pentagrama.

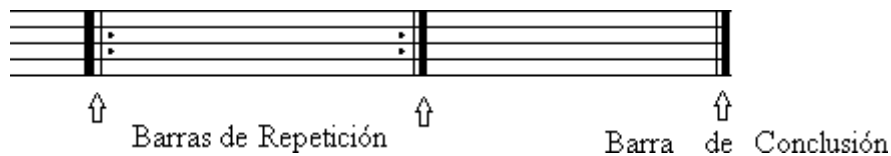


C- Líneas divisoras

Las **líneas divisorias** se colocan verticalmente sobre el pentagrama indicando el cambio de compás y abarca las cinco líneas del pentagrama en el caso de usar sólo **uno** de ellos. Cuando se utiliza **más de un pentagrama en simultáneo**, las **líneas divisorias** abarcan la **totalidad** de los pentagramas.



Para la repetición de una sección se utilizan las **barras de repetición** y para el final la **barra de conclusión**.



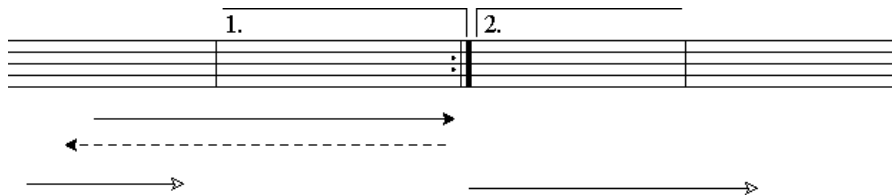
También es frecuente el uso de la **doble barra**, la cual indica un **cambio** en una **obra musical** (cambio de armadura de clave, tonalidad) o el final de la sección, por ejemplo para pasar de una estrofa a el estribillo.



⁷ El significado del compás musical se desarrolla en el eje temático "Teoría del Lenguaje Musical".




D- Casillas

Las casillas se emplean dentro de una repetición cuando no se repite el fragmento en su totalidad. El procedimiento de interpretación es el siguiente: Cuando el intérprete llega por primera vez a la parte que va a ser repetida, se ejecuta la casilla uno. En la segunda vez, se salta directamente a la casilla dos omitiendo la primera.



E- Otros símbolos

Existen otros símbolos relacionados con la repetición de secciones de una obra musical, entre ellos el Segno o *ripresa* y el huevo de Coda.

- **Segno:** () como con las barras de repetición, al pasar por uno de ellos se continúa normalmente, pero al llegar al segundo se retorna al primero; la **diferencia** con la **barra de repetición** es que significa un desplazamiento a **cualquier lugar de la partitura**, y no solo al comienzo de los compases entre barras de repetición.
- **Huevo de coda:** () El huevo de coda sirve para dar saltos hacia adelante en una partitura. Es utilizado para ir hacia la coda, o sea el final de una pieza. La forma de usarlo es similar al de las casillas: este tiene que ser leído luego de una repetición desde el principio (*Da capo*), o luego de haber hecho un salto de Segno ()

F- Plicas

Cuando la escritura se realiza **a una voz por pentagrama**, la **dirección** de las **plicas** sigue las siguientes reglas:

- Cuando las notas a las que pertenecen están por debajo de la tercera línea, las **plicas van hacia arriba**.

- Cuando están por encima de la tercera línea, **van hacia abajo**.
- Cuando están sobre dicha tercera línea, van **hacia arriba** o **hacia abajo** según la dirección de las plicas de las figuras adyacentes.



Cuando la escritura se realiza a **dos voces por pentagrama**, la voz superior lleva todas sus **plicas hacia arriba** y la **voz inferior hacia abajo**.



En el caso de **los acordes que se escriben en un solo pentagrama** y que las notas agrupadas sean del mismo valor, la **plica común** es aquella que utilizaría la **nota más alejada** de la **tercera línea**. Cuando hay duda, siempre es mejor la plica hacia abajo.



En todos los casos siempre se cumple que, cuando la **plica está hacia abajo**, va a la **izquierda del óvalo**, y cuando está **hacia arriba** va a la **derecha**.

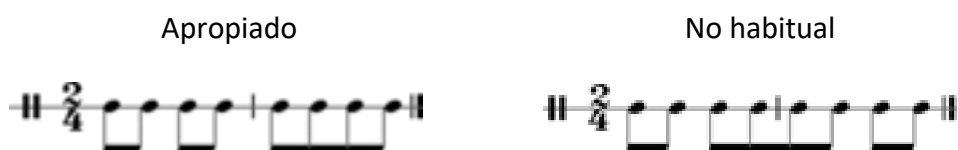


G- Agrupaciones

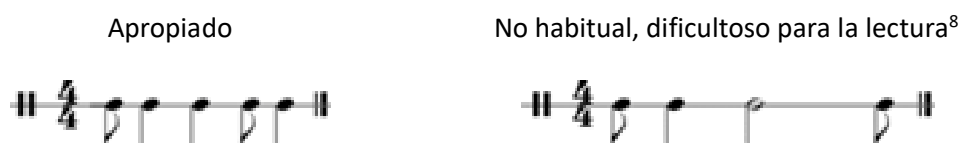
Las figuras con corchete pueden unirse mediante barras, pudiendo estas combinarse, de a dos, tres o más figuras, dependiendo del compás.



Se debe prestar especial **atención al compás y a su subdivisión** para que el agrupamiento refleje efectivamente la unidad de tiempo del compás.



En **agrupaciones rítmicas que no posean barrado**, (negras, blancas y redondas) las figuras deben ser colocadas de manera que se perciba con mayor claridad el compás en cuestión. Para esto, es necesario hacer notar los tiempos fuertes.



En el caso de **agrupamientos de figuras rítmicas** que utilicen barrado (corcheas, semicorcheas, fusas, semifusas), las plicas siguen la regla anteriormente descrita.

En **grupos de notas** que requieran algunas de sus plicas hacia abajo y otras hacia arriba, todas serán escritas en la misma dirección, que es la requerida por la nota más alejada de la *tercera línea*. En casos más ambiguos se opta por la plica hacia abajo.



H- Puntillos

Los puntillos incrementan la duración de la figura a la que afecta en la mitad de su valor. Van siempre escritos a la derecha de la cabeza de nota.



⁸ Ver *ligaduras de expresión*.

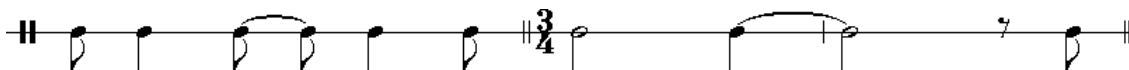
El **doble puntillo** añade la mitad del valor del primer puntillo. Por ejemplo, un doble puntillo le añade al valor de una negra una corchea (la mitad del valor de la negra) y una semicorchea (la mitad del valor de la corchea).

I- Ligaduras de prolongación y de expresión

La **ligadura de prolongación** une **dos o más notas** con la misma altura y genera un único sonido con una duración equivalente a la suma de sus figuras rítmicas. Se escriben **en dirección opuesta de las plicas** excepto en el caso de que dos líneas melódicas se escriban en un sólo pentagrama. En todos los casos la ligadura se ubica lo más próximo a la cabeza de nota.



Las **ligaduras** no sólo se usan para unir figuras antes y después de la línea divisoria de compás, sino también para unir figuras dentro del mismo compás cuando la división métrica del compás no resulte clara con otra notación.



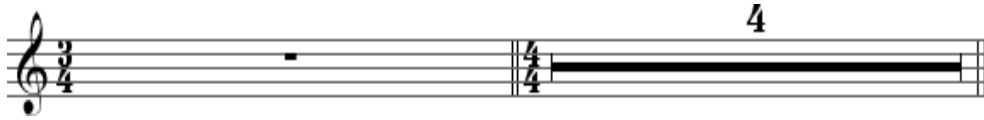
La **ligadura de expresión** o *ligadura de articulación* agrupa notas que no necesariamente se encuentran en la misma altura. Su uso indica que las notas deben ser interpretadas **legato** o ligadas: la nota inicial no deja de sonar hasta ser ejecutada la siguiente. En el violín, por ejemplo, las ligaduras de este tipo indican la ejecución de un grupo de notas con el mismo arco, es decir, sin efectuar un nuevo ataque para cada una de ellas. En instrumentos de viento, se ejecuta el pasaje “con el mismo aire”.

Asimismo, es habitual su empleo indicando un tipo de fraseo para una sección determinada, agrupando varios compases en diferentes frases.

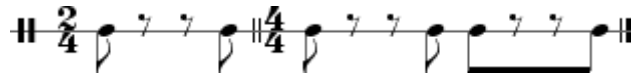


J- Silencios

El silencio de compás **siempre se coloca en la mitad del compás**. Lo mismo para aquellas indicaciones de compás abreviadas que exceden la duración del compás.



Los **silencios** deben complementar siempre a una figura y se ubican de la manera que más claridad brinda a la comprensión del compás.



DINÁMICAS

Además de las alturas y las duraciones, un compositor también elige la intensidad que tendrán los sonidos. Las **indicaciones dinámicas se colocan debajo del pentagrama en música instrumental**.



En partituras de canto o corales, al colocarse el **texto** debajo del pentagrama, las dinámicas se colocan, en su lugar, por encima del mismo.



Indicaciones de Dinámicas más comunes

Términos	Abreviaturas	Significado
<i>Piano</i>	<i>p</i>	suave
<i>mezzo piano</i>	<i>mp</i>	medio suave
<i>mezzo forte</i>	<i>mf</i>	medio fuerte
<i>Forte</i>	<i>f</i>	fuerte
<i>Esforzando</i>	<i>sfz</i>	aumento súbito de intensidad
<i>Crescendo</i> ⁹	<i>Cresc.</i>	aumento gradual de intensidad
<i>Decrescendo</i>	<i>Decresc.</i>	disminución gradual de intensidad

CONCLUSIÓN

Las pautas de escritura musical presentadas, constituyen la base de conocimientos elementales para el entendimiento del lenguaje musical; y la efectiva comprensión de las mismas es “lo mínimo indispensable” que un músico debe conocer y emplear adecuadamente. Aconsejamos profundizar estas y otros signos convencionales musicales utilizados (calderón, sforzato, staccato, trino, apoyatura, etc.); en distintos medios (bibliografía inherente, tutoriales, etc).

No olvidemos que **la música es un lenguaje** y como tal debemos manipularlo con la fluidez necesaria que nos permita establecer una adecuada comunicación con nuestros pares.

⁹ El crescendo y el decrescendo también se indican con el uso de reguladores como en los ejemplos de la página anterior.

2. TEORÍA DEL LENGUAJE MUSICAL

Acotaciones preliminares

El siguiente eje temático está dedicado a aspectos teóricos relacionados con el lenguaje musical, que involucran principalmente a la organización sonora de los distintos componentes de la música tales como: **ritmo, melodía y armonía**, haciendo énfasis en los dos primeros, **ritmo y melodía**, quedando el tratamiento de la **armonía** para la última sección (lenguaje armónico).

Introducción

Todo sonido que percibimos puede ser representado gráficamente. En una primera instancia, la representación puede ser comparativa y no convencional:

Ejemplo: dos golpes – Representación comparativa: | |

Posteriormente, los gráficos no convencionales en el lenguaje musical, son reemplazados por signos convencionales tales como:



DURACIONES

Para comprender el **ritmo**, previamente debemos experimentar e internalizar los conceptos de **pulso, acento y subdivisión**.

El pulso es la unidad básica de tiempo en la música. Podría definirse como un latido interno o estímulo regular; y dependiendo del intervalo de tiempo entre un golpe y otro, nos da las distintas **velocidades** (*tempo*) de las obras musicales.

Si en la indicación de la partitura encontramos la siguiente sigla:  = 60

nos indica (por convención), que la obra musical correspondiente tendrá una **velocidad** de 60 negras por minuto.

El **pulso y la velocidad** de una obra musical se puede establecer de manera similar que cuando se toma el pulso a una persona; se enumera la cantidad de **pulsos o tiempos** que transcurren en 15 o 30 segundos y luego multiplicamos por cuatro o por dos, respectivamente; ello nos dará la velocidad en *bpm* de la música en cuestión.

El **acento**, es un evento sonoro que ocurre a intervalos regulares de pulsos o tiempos. Se trata en realidad, de un pulso que adquiere mayor saliencia o importancia por su **duración (acento agógico)**, por su **intensidad (acento dinámico)** o por su **altura (acento tónico)**. Como en el lenguaje hablado, los estímulos que percibimos como acentos no necesariamente suenan más fuerte, con mayor intensidad. Esto es en música solo un tipo de acento (acento dinámico). En muchos casos aparece una duración más larga que las figuras que la anteceden y preceden generando una **acentuación agógica**.

Dependiendo de la cantidad de estímulos de distancia entre un acento y otro se obtienen diferentes estructuras de organización rítmica. Si **acentuamos** un golpe cada **cuatro pulsos** obtendremos un compás de cuatro por cuatro. Esto en música significa que hay un acento cada cuatro pulsos.















> >

1 2 3 4 - 1 2 3 4, etc.

De manera similar se procede, si **acentuamos** un golpe cada **dos o tres pulsos**, obtendremos compases de **dos o tres tiempos** respectivamente.

A- Representación de las duraciones

La **duración** de los **sonidos** (en relación al pulso) se representa a través de las **figuras musicales** y sus respectivos **silencios**, los cuales nos permiten especificar la duración de un sonido. Las **figuras** y **silencios** actualmente utilizados son siete:

NOMBRE	FIGURA	SILENCIO ¹⁰	DURACIÓN
Redonda			4 pulsos
Blanca			2 pulsos
Negra			1 pulso
Corchea			½ pulso
Semicorchea			¼ pulso
Fusa			1/8 pulso
Semifusa			1/16 pulso

En el caso de los silencios de redonda y de blanca; estos se ubican suspendido por debajo del cuarto renglón del pentagrama y superpuesto por encima del tercer renglón del pentagrama respectivamente.

Como se puede visualizar, cada figura dura el doble de tiempo que la siguiente y la mitad del tiempo que la anterior. Por ejemplo, en este corto fragmento musical vemos dos patrones rítmicos diferentes. El más agudo está formado por **cuatro negras**, el más grave por **dos blancas**. Como una negra tiene una duración que es la mitad de una blanca, percibimos y visualizamos dos negras por cada blanca:

¹⁰ Los silencios duran la misma cantidad de tiempos que las figuras.



B- Compás

La combinación del **pulso** con los **acentos** (a intervalos regulares de dos, tres o cuatro tiempos), da lugar al **compás** o medida de la frase musical. Recordemos que el **pulso** es el latido interno, constante y regular, que es percibido mediante la música por cada oyente; y los **acentos** son estímulos que se producen a intervalos regulares de pulsos durante el desarrollo de la obra musical.

También podemos definir al compás como el espacio de tiempo de una duración determinada, en el que por lo general se perciben varios sonidos o también como divisiones regulares del tiempo que nos sirven de patrón para calcular la duración de las figuras musicales. Habitualmente podemos encontrar patrones rítmicos en la música que percibimos; y en general logramos agrupar los tiempos o pulsaciones en grupos de 2, 3 o 4.

Por ejemplo, cuando escuchamos un vals, sentimos un **patrón rítmico de tres tiempos**. Durante todo el transcurso del mismo podemos sentir que los patrones rítmicos están basados en este patrón:

> >
1 2 3 - 1 2 3, etc

Existen **compases de 2, 3 y 4 tiempos o pulsos**. Incluso, aunque menos comunes, encontramos compases de 5 o 7 tiempos. Para indicar el valor de cada compás se utiliza la **cifra indicadora de compás**.

Los compases se representan por medio de dos cifras colocadas una encima de otra, denominada **cifra indicadora de compás**. La **cifra inferior** se llama denominador y representa la figura que vale una unidad o tiempo. La **cifra superior** o **numerador**, indica la **cantidad de tiempos por compás**.

A cada **denominador** le corresponde un **valor equivalente a una figura**:

Valor denominador	Nombre	Figura
1	Redonda	
2	Blanca	
4	Negra	
8	Corchea	
16	Semicorchea	
32	Fusa	
64	Semifusa	

En el siguiente ejemplo la duración del compás será de **3 negras por tiempo**, dado que la **unidad de tiempo** dada por el **denominador** es **4** (equivalente a la negra) y el **numerador** indica la **cantidad de tiempos** (en este caso 3).



Las **líneas divisorias** son líneas verticales que separan a los compases y van delante del acento. (Se recomienda ampliar con bibliografía sugerida).

Cuando escribimos corcheas, semicorcheas, fusas y semifusas acostumbramos a agrupar el corchete de todas las que queden **dentro de un tiempo** para facilitar la lectura.

Ejemplos



Clasificación de los compases o métricas

Los compases o métricas se clasifican en **simples y compuestos**.

Los **compases simples** son los que tienen como numerador las cifras **2, 3 y 4**, y la **unidad de tiempo se subdivide en mitades (subdivisión binaria o pie binario)**; por ejemplo, una negra se subdivide en dos corcheas.
























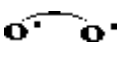
Los **compases compuestos**, son los que tienen como numerador las cifras **6, 9 y 12**; y la **unidad de tiempo se subdivide en tres partes (subdivisión ternaria o pie ternario)**, por ejemplo, una negra con puntillo se subdivide en tres corcheas.

También debemos indicar que la **unidad de tiempo** es la figura que **ocupa un tiempo y unidad de compás**, la que **comprende la duración total de un compás**.

En lo que respecta a los **compases compuestos** debemos tener en cuenta algunos aspectos tales como:

1. Reconocemos los **compases compuestos** porque sus **numeradores** (cifra superior en la indicación de compás) son **6, 9 o 12**.
2. Obtenemos el **número de tiempos** en el compás **dividiendo el numerador entre 3**. Por ejemplo, un compás de 6/8 tiene 2 tiempos (6 dividido por 3).
3. Las **unidades de tiempo** de los compases compuestos llevan un **puntillo, el cual aumenta a la figura que le antecede la mitad de su valor** (por ejemplo, una negra con puntillo equivaldrá a tres corcheas).

El **denominador** (número inferior) indica la **figura que ocupa un tercio del tiempo**. Por ejemplo, en el compás de 6/8 la corchea ocupa un tercio del tiempo ya que un tiempo se forma por 3 corcheas ó 1 negra con puntillo. A continuación, se indican **unidades de tiempo y de compás** de algunos **compases simples y compuestos**:

Compás	Unidad de tiempo	Unidad de compás	Compás	Cantidad de tiempos	Unidad de tiempo	Unidad de compás
2 4			6 8	2		
3 4			9 8	3		
4 4			12 8	4		
2 2			6 4	2		
3 2			9 4	3		
4 2			12 4	4		

Cada **tiempo** o **unidad de tiempo**, es divisible por **dos** en un **compás simple** (subdivisión binaria) y en el **compás compuesto**, es divisible por **tres** (subdivisión ternaria).

En el siguiente cuadro se muestran diferentes compases y la manera de **subdividir** a los mismos:

DIVISIÓN	BINARIA		TERNARIA		AMALGAMA	
Nº de tiempos	2 y 4		3		5 y 7	
SUBDIVISIÓN	Binaria	Ternaria	Binaria	Ternaria	Binaria	Ternaria
Simple o Compuestos	2/4 y 4/4	6/8 y 12/8	3/4	9/8	5/4 y 7/4	15/8 y 21/8

En la tercera columna se encuentran los **compases de amalgama** que no son más que la suma de un compás de **división binaria** y uno de **división ternaria**, es decir, **2+3, 4+3 o viceversa 3+2 o 4+3**.

Ejemplo

Compás simple



Compás compuesto



Compás de amalgama



C- Valores irregulares

Los valores irregulares son formados por **figuras** que contienen un número **mayor o menor** de lo que indica la división y/o subdivisión primigenia del compás, la sensación auditiva (como su nombre lo indica), que produce la utilización de dichos valores, es irregular respecto del tiempo o pulso establecido. Los valores irregulares pueden ser: **tresillo, dosillo, seisillo, cuatrillo, etc.**

A fines prácticos, solo trataremos la utilización del **tresillo** y del **dosillo** (ambos valores irregulares muy usuales), aconsejamos profundizar con la bibliografía sugerida y/u otra que pudiesen recabar, los conceptos aquí expuestos y la comprensión de los valores irregulares.

- **Tresillo:** el tresillo es una división ternaria de un valor simple, cuya división real es binaria; es decir: un grupo de tres figuras idénticas, equivalente a otro de dos del mismo tipo, o a una figura del tipo inmediato superior. Se utiliza para **crear un efecto de aumento de la velocidad**.

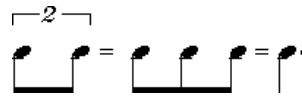


Se ejecutan ocupando cada una un 33,3 % del tiempo total que suman de las dos figuras reales.

Fragmento musical con empleo de tresillos



- **Dosillo:** es la división binaria de una figura con puntillo, cuya división real es ternaria; es decir: un grupo de dos figuras idénticas equivalentes a tres del mismo tipo. Habitualmente se lo utiliza en los ritmos de subdivisión ternaria y el efecto es de **disminución de velocidad**.



Fragmento musical utilizando dosillos



D – Principios y finales en la Música

En música podemos enumerar tres tipos de principios o comienzos: **Anacrúsico**, **Tético** y **Acéfalo**:

- **Anacrúsico:** La melodía comienza **antes** que el **primer compás** de la canción.



- **Tético (a tierra):** Cuando la melodía comienza **en el primer tiempo del primer compás**.



- **Acéfalo** (sin cabeza): Cuando la melodía comienza **después del primer tiempo fuerte o en una de las partes débiles del mismo tiempo fuerte del primer compás.**



Por otra parte, se pueden señalar **dos tipos de finales en música** (de acuerdo a la melodía), **masculino y femenino** según coincida con el acento del compás o no:

- **Masculino:** el final de la melodía (o frase motivica) concluye coincidiendo con el acento del tiempo fuerte del último compás.



- **Femenino:** la melodía (o frase motivica) concluye después del acento del tiempo fuerte, es decir en la parte débil del último compás.



Ejemplos

- **Comienzo anacrúsico**
Fantasía para un Gentil Hombre – Española – Joaquín Rodrigo



- **Comienzo tético**
Sinfonía N°9 – I Movimiento – Franz Schubert



- **Comienzo acéfalo**
Historia del Tango – Café 1930 – Astor Piazzolla



- **Final masculino**
Pequeña Serenata Nocturna – II Movimiento – W. A. Mozart



- **Final femenino**
Sinfonía N° 6 “Pastoral” – V Movimiento – L. V. Beethoven



ALTURAS

A- Afinación: Natural y Temperada

En la amplia gama sonora que nos rodea, existen dos tipos de afinaciones o sistemas: **natural y temperada**:

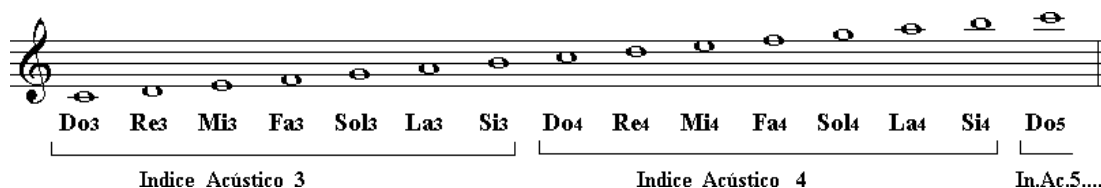
- **Natural:** Es el tipo de afinación que posee el **rango total de notas existentes**¹² (esto incluye las 9 comas que hay entre nota y nota que han sido descubiertas por Pitágoras). Se puede encontrar en instrumentos como la voz humana, el violín, el trombón, el cello y cualquier otro instrumento donde las notas no estén delimitadas *a priori* o temperadas, con el uso de trastes (guitarra, bajo, laúd).
- **Temperada:** Es la de mayor utilización y difusión en occidente, y comprende ciertas notas del total del rango armónico. Este tipo de afinación tiene sólo **12 notas** (total cromático) que son con las que trabajaremos de aquí en adelante. La mayoría de los instrumentos musicales tienen este tipo de afinación, por ejemplo el piano, la guitarra, o la flauta.

C- Altura

La altura depende de la frecuencia de un sonido. Dicha frecuencia es medida en ciclos por segundos, y representa la cantidad de vibraciones por segundo que emite un sonido, por ejemplo: "LA 440", significa 440 vibraciones por segundo de la nota La.

La altura de los sonidos se representa a través de las **notas musicales**, que se denominan de la siguiente manera: **do, re, mi, fa, sol, la, sí**.

Para graficar la relación de los sonidos que percibimos y/o ejecutamos se utiliza el **pentagrama** (5 líneas y 4 espacios), que nos indica la altura del sonido, determinada por la **clave** correspondiente.



¹² Ver Armónicos naturales.

Los **números** que figuran junto a las notas representan el **índice acústico** correspondiente a cada una de las notas. Cada **índice acústico** indica la **entonación de un grupo de sonidos** comenzando desde **do** y concluye con la **7ª mayor ascendente (si)**. Sugerimos profundizar en la bibliografía correspondiente.

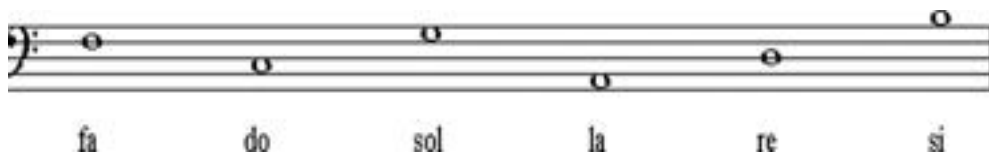
C- Claves

Son signos que fijan la ubicación de una nota particular en el pentagrama, y, por lo tanto, la de todas las otras notas en relación a la misma. Por ejemplo, la **clave de Sol en 2ª línea** le da su nombre a la segunda línea **del pentagrama**, a partir de allí se asciende o desciende en el orden de las notas.

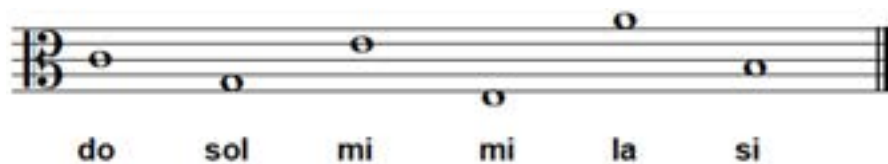
Ejemplo: Clave de Sol en 2ª línea



Ejemplo: Clave de Fa en 4ª línea



Ejemplo: Clave de Do en 3ª línea:



En el siglo XVI, las tres claves más usadas (**sol, fa y do**); tenían nueve posiciones. Actualmente se usan: **clave de sol en segunda línea, fa en cuarta línea y do en tercera línea**, prioritariamente. La clave de **sol** es utilizada por instrumentos agudos como el violín, la flauta, la trompeta y por otros de un registro más amplio como la guitarra. La clave de **fa en cuarta línea** es utilizada por instrumentos graves como el contrabajo, el violonchelo, el fagot y el trombón. La clave de **do en tercera línea** es utilizada por lo general para la viola. La clave de **do en cuarta línea** es utilizada ocasionalmente por el cello, el fagot y el trombón tenor.

Las distintas claves se utilizan para evitar la colocación de gran cantidad de líneas adicionales. Así, se establece para cada instrumento, la que mejor se adapte al registro propio de cada uno.

Do central (Do4¹³ o C4¹⁴) en distintas claves



Pautas para memorización de notas en diferentes claves

Para poder leer música escrita, es imprescindible saber de forma rápida la nota que corresponde a cada espacio y línea del **pentagrama**. Esto se logra con la práctica y la repetición. No obstante, en un principio puede ayudar el hecho de memorizar el orden de las notas en los espacios y líneas.

Por ejemplo, en la **clave de sol en 2ª línea**, las notas sobre las líneas son: **mi, sol, si, re y fa**. Sobre los espacios son **fa, la, do y mi**.



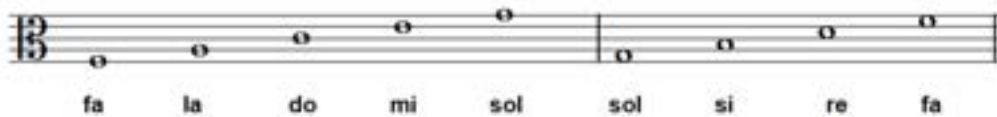
¹³ Del total cromático, se enumeran las octavas superiores e inferiores alrededor de la nota La 440 Hz que establece la afinación universal en occidente. El piano comprende desde el LA 2 al LA6.

¹⁴ Cifrado americano

En clave de fa en 4ª línea:



En clave de do en 3ª línea:

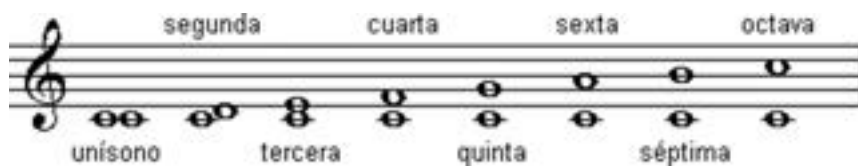


D- Intervalos

Un intervalo es la distancia que separa dos sonidos de diferente entonación. También se lo ha definido como el espacio comprendido entre dos sonidos de diferentes tensiones. (Aristógenes-350 AC.).

Contando el número de grados entre la nota inicial y la segunda nota obtenemos el nombre del intervalo. Al contar los grados debemos incluir tanto la **primera como la última nota**. Por ejemplo, de **do a mí**, decimos que hay una **tercera** (do – re – mi)

En la siguiente ilustración, se puede visualizar la correspondencia entre número de grados y nombre de los intervalos:



Los intervalos pueden ser **simples** o **compuestos**:

- **Intervalos simples** son aquellos que no superan la **octava**; *Segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava*.
- **Intervalos compuestos** son aquellos que **sobrepasan la octava**: *Novena, décima,*

undécima, tredécima.

La **novena, décima, undécima y decimotercera** son **intervalos compuestos**. Para simplificarlos **los reducimos a intervalos simples**, restando de ellos la **cifra 7**, así alcanzamos el intervalo.

Por ejemplo: una **décima** (intervalo compuesto), será equivalente a una **tercera** (que es un intervalo simple):



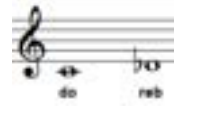
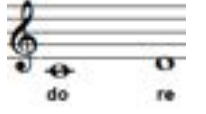
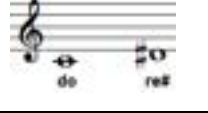

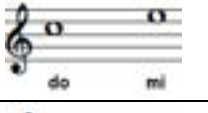
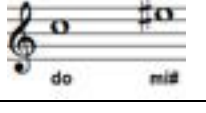
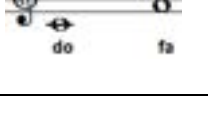
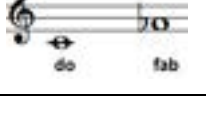
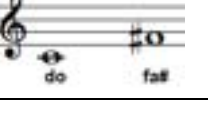
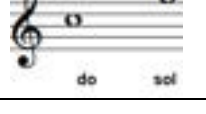
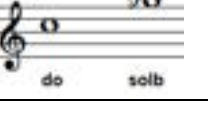
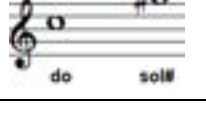
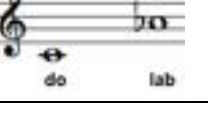
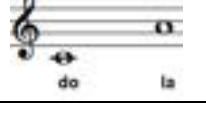
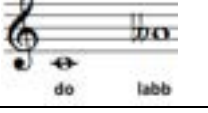
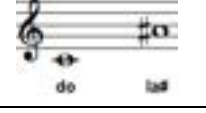
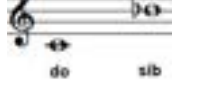
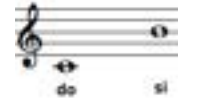
Décima o tercera

No todos los intervalos del mismo nombre tienen el mismo tamaño. Por esto es necesario especificar la **especie o calificación** de los intervalos determinando con exactitud el número de **tonos y semitonos** que posee cada intervalo.

Clasificación de intervalos

Los Intervalos se clasifican en **Justos, Mayores, Menores, Aumentados y Disminuidos**, de acuerdo a la **cantidad de tonos y semitonos** que contengan y si son intervalos de **2°, 3°, 4°, 5°, 6°, 7° y 8°**. Cuando no hay distancia entre una nota y ella misma; esta coincidencia se denomina **unísono**.

En el siguiente cuadro se ejemplifica la composición interna de los intervalos:

Intervalo	Distancia (Tonos y Semitonos)	Ejemplo	Intervalo	Distancia (Tonos y Semitonos)	Ejemplo
Segunda menor	1 St ¹⁵		Segunda Mayor	1 T ¹⁶	
Segunda Aumentada	1 T + 1 St		Tercera menor	1 T + 1 St	
Tercera Mayor	2 T		Tercera aumentada	2 T + 1 St	
Cuarta Justa	2 T + 1 St		Cuarta disminuida	2 T	
Cuarta aumentada	3 T		Quinta Justa	3 T + 1 St	
Quinta disminuida	3 T		Quinta aumentada	4 T	
Sexta menor	4 T		Sexta Mayor	4 T + 1 St	
Sexta disminuida	3 T + 1 St		Sexta aumentada	5 T	
Séptima menor	5 T		Séptima Mayor	5 T + 1 St	

¹⁵ **Sd.**: abreviatura de **semitono**: puede ser **diatónico** (notas con diferente nombre, ej.: mi - fa); o **semitono cromático** (notas con el mismo nombre, ej.: fa - fa#).

¹⁶ **T.**: abreviatura de **Tono**.

Séptima disminuida	4 T + 1 St		Octava Justa	6 T	
-----------------------	------------	--	-----------------	-----	--

Teniendo en cuenta el cuadro anterior podemos inferir:

- Los Intervalos de 2ª, 3ª, 6ª y 7ª, pueden ser Mayores, menores, Aumentados o disminuidos.
- Los Intervalos de 4ª y 5ª, pueden ser Justos, Aumentados o disminuidos.
- Los Intervalos de 8ª, pueden ser Justos (no es habitual utilizar 8ª Aumentada o disminuida).

Inversión de los intervallos

Invertir un intervalo consiste en **subir una octava la nota inferior** del intervalo.



Al **invertir los intervallos**, éstos se transforman de la siguiente manera:

Un intervalo de	Se transforma en
2°	7°
3°	6°
4°	5°
5°	4°
6°	3°
7°	2°

Un intervalo	Se transforma en
Mayor	Menor
Menor	Mayor
Aumentado	Disminuido
Disminuido	Aumentado
Justo	Justo

Vale aclarar que los **intervalos justos al invertirse permanecen justos** (Ej.: una **4ª Justa** al invertirse se convierte en una **5ª Justa**)

Ejemplos

2da. mayor ↔ 7ma. menor 2da. menor ↔ 7ma. mayor

2da. aum. ↔ 7ma. dism. 3ra. mayor ↔ 6ta. menor

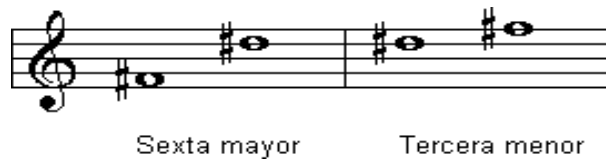
3ra. menor ↔ 6ta. mayor 3ra. dism. ↔ 6ta. aum.

Identificación de intervalos por medio de la inversión

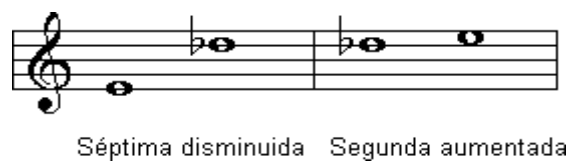
Si conocemos los intervalos que resultan luego de **invertir** una **6ta.** o **7ma.**, podemos identificar a dichos intervalos con mayor seguridad y rapidez.

En el ejemplo siguiente, en vez de calcular los **tonos y semitonos** del intervalo de **sexta**

entre **fa#-re#**, podemos invertir el intervalo e identificar la **tercera** que resulta. Siendo ésta una **tercera menor** podemos concluir que la **sexta es mayor**.



De igual forma el intervalo **mi-reb**, al invertirlo se convierte en una **segunda** aumentada, lo que indica que es una **séptima** disminuida¹⁷.



Intervalos melódicos y armónicos

Un **intervalo armónico** es aquel en que las notas se tocan simultáneamente. En los **intervalos melódicos** las notas se tocan en forma sucesiva:



Cabe acotar que los intervalos **armónicos** se miden o se cuentan a partir de la **nota más grave**, al igual que los intervalos **melódicos**.

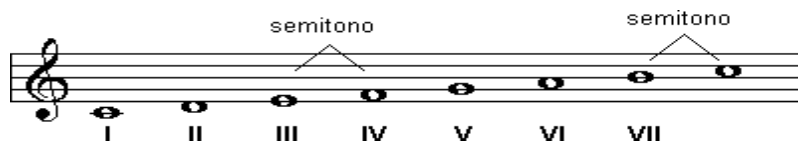
También los intervalos pueden ser **diatónicos** (intervalo existente entre dos notas musicales de distinto nombre- **Ej.:** Do – Re) y **cromáticos** (intervalo que se genera entre dos notas del mismo nombre, la cual se altera una de las notas – **Ej.:** Do – Do#)

¹⁷ Para mayores referencias **consultar** la bibliografía indicada. Se aconseja realizar **práctica intensiva reconociendo** dichos intervalos de manera “auditiva-visual”, situarlos en el instrumento, cantarlos (entonarlos con la voz), transcribirlos al pentagrama, clasificarlos, etc.

E- Escala

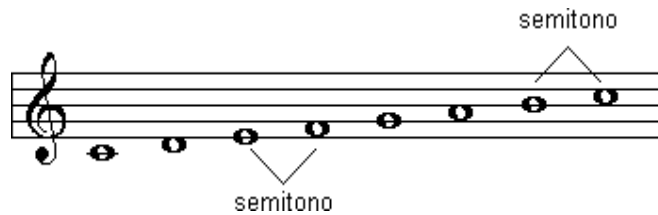
El sistema de afinación temperada divide equitativamente la octava en doce sonidos. Una **escala es un conjunto de notas escogidas** de entre estas doce notas y ordenadas (estructura interna de tonos y semitonos) de una manera “particular”. Nuestro sistema musical, tiene por base una escala de siete sonidos, que se suceden por grados conjuntos formando lo que llamamos **escalas (ascendentes y/o descendentes)**.

Damos el nombre de **grados a cada una de sus notas**. Cada grado tiene su nombre, aunque también acostumbramos identificarlos usando números romanos.

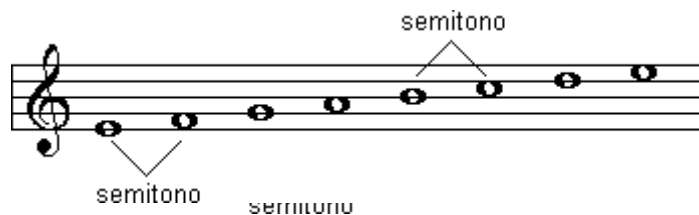


Las dos **características** que distinguen una escala de otra son:

- el **número de notas** que posee
- la **distancia entre sus grados**

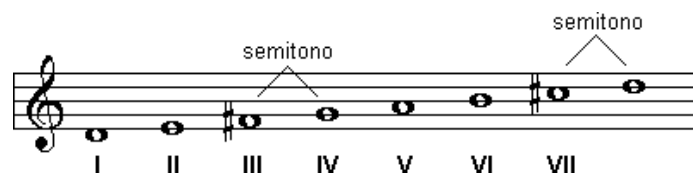


Con las **siete notas naturales**, podemos construir por lo menos **7 escalas diferentes**. Dos ejemplos:



Cada una de estas escalas tiene un orden de **tonos y semitonos** que la caracteriza. La primera de ellas recibe el nombre de **escala mayor** y es la escala de **Do Mayor**, la segunda es el **III modo gregoriano** o **modo frigio** y es la escala de **Mi menor**. Estos nombres identifican la estructura específica de cada escala.

Podemos construir una escala comenzando en cualquier nota usando **alteraciones** para mantener el orden de tonos y semitonos. Por ejemplo, para construir una **escala mayor** sobre la **nota re**, debemos alterar las notas **fa y do**:



Decimos que esta escala es la escala **de Re mayor**. **Mayor** por su estructura, **Re** por ser la nota sobre la que se construye.

Escalas relativas

Las escalas relativas comparten la misma armadura de clave y se encuentran a una distancia de tercera menor descendente desde una escala mayor y una tercera menor ascendente partiendo de una escala menor; por ejemplo: Do mayor es escala relativa de la menor y la menor es escala relativa de Do Mayor.

Para averiguar el relativo menor de una escala mayor basta con buscar su **VI grado**. Por ejemplo, el relativo menor de **Fa mayor** es su **VI grado, re menor**.

En el caso de los relativos mayores, buscamos el **III grado**. Por ejemplo, el relativo mayor de **do menor** es su **III grado, Mi♭ mayor**.

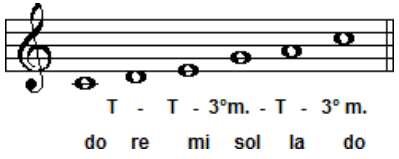

Escalas pentatónicas

Las escalas **pentatónicas** son escalas de **cinco sonidos** (del griego pente: cinco). La construcción de la escala está dada por intervalos: Tonos (2da Mayor) y 3ras menores.

Estas escalas han sido muy utilizadas en la música folklórica de diferentes países.

A pesar de que cualquier escala de **cinco sonidos** podría llamarse **pentatónica**, las formas

más comunes son las siguientes: (**pentatónica mayor** y **pentatónica menor** respectivamente).

Nombre	Estructura
Pentatónica Mayor	 <p>T - T - 3°m. - T - 3°m. do re mi sol la do</p>
Pentatónica menor	 <p>3°m. - T - T - 3°m. - T la do re mi sol la</p>

Ejemplos de Escalas Pentatónicas

Pentatónica Mayor

Duerme Negrito



Pentatónica menor

Funky



Modo

La **modalidad** hace referencia a la manera en que los **sonidos se disponen en relación a un sonido central (tónica)**, por lo que se ocupa de los diferentes tipos de estructuración de una escala (alternancias de semitonos y tonos)

En nuestro **sistema tonal**, distinguimos el **Modo Mayor y el Modo menor** como los más usuales. La diferencia entre las escalas **Mayor y menor** reside en la **distribución de tonos y semitonos** a partir de una nota dada, aclarando que por ejemplo un modo Mayor y/o menor se define por la tercera de la escala en relación a la tónica (si tiene tercera Mayor – do / mi es Mayor, y la tercera menor do – mi \flat es modo menor) también hay que aclarar que esto es válido para el Modo Mayor y el menor únicamente.

Además, hay otras **escalas modales** que se pueden construir en cualquier tonalidad, entre ellos los **modos gregorianos**.

Los modos gregorianos

El **canto gregoriano** fue establecido como la música litúrgica de la Iglesia Católica por el Papa San Gregorio I (c.540–604). Se les llama modos gregorianos a las escalas o modos utilizados en esta música de carácter monofónico. Los modos gregorianos estuvieron en uso durante la Edad Media y el Renacimiento. Durante el Renacimiento se fueron transformando poco a poco en nuestras escalas mayores y menores. El número de modos varía de acuerdo a la época y el tratadista, pero se pueden indicar por lo menos **7 modos gregorianos**.

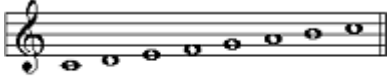
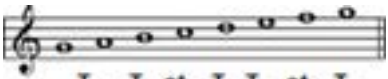
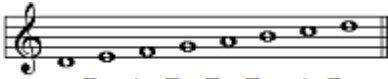
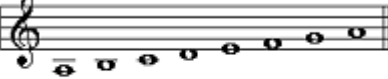
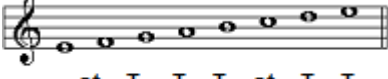
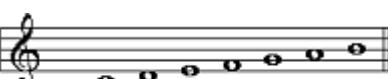
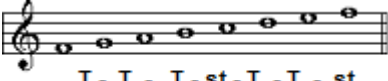
Los modos gregorianos tenían una *finalis*, **nota sobre la cual la melodía terminaba y encontraba reposo**. Su función es similar a la de la tónica en las escalas mayores y menores (sistema tonal). Además, tenían una **dominante o repercusio**. La **dominante era una nota que la melodía enfatizaba, por su recurrencia**.

Luego del auge de la tonalidad, cuyo uso se estandariza entre el S. XVII (*barroco*) y el S. XVIII (*clasicismo*), los modos distintos del Jónico y Eólico (que conforman la base del modo mayor y menor moderno) son prácticamente dejados en desuso por las tendencias compositivas de la época. Desde mediados del romanticismo, han vuelto a utilizarse tanto en la música académica y popular. En la actualidad se utilizan los modos gregorianos partiendo de cualquier tónica.

Cabe aclarar que los **modos gregorianos** son escalas independientes en sí mismas; no son parte de otra Escala Mayor. Por ejemplo: cuando decimos que un modo dórico de Re, es II

grado de Do M, es para entender su estructura interválica¹⁸, pero no es parte de la tonalidad de Do. La terminología musical correcta es: re menor Dórico.

En el siguiente cuadro se especifica la estructura de los modos gregorianos.

Nombre	Estructura	Nombre	Estructura
Jónico	 <p>T - T - st - T - T - T - st do re mi fa sol la si do</p>	Mixolidio	 <p>T - T - st - T - T - st - T sol la si do re mi fa sol</p>
Dórico	 <p>T - st - T - T - T - st - T re mi fa sol la si do re</p>	Eólico	 <p>T - st - T - T - st - T - T la si do re mi fa sol la</p>
Frigio	 <p>st - T - T - T - st - T - T mi fa sol la si do re mi</p>	Locrio	 <p>st - T - T - st - T - T - T si do re mi fa sol la si</p>
Lidio	 <p>T - T - T - st - T - T - st fa sol la si do re mi fa</p>		

Cada uno de los **modos gregorianos** son **escalas independientes**. Asimismo, podemos relacionarlos con el sistema tonal (mayor y menor) organizándolo en dos grupos:

- a. Los modos con una sonoridad asociados al modo mayor
- b. Los modos con una sonoridad asociados al modo menor

Dentro del grupo de los modos gregorianos con sonoridad asociados al Modo Mayor (Jónico) encontramos **los modos lidio y mixolidio**, que producen una **tríada¹⁹ de tónica mayor partiendo de la tónica**. Si comparamos cada una de estas escalas modales con la Escala Mayor, observamos que difieren únicamente de una nota, esa nota se denomina **nota característica**.

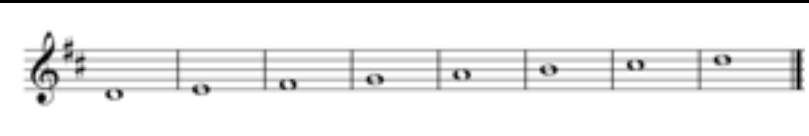

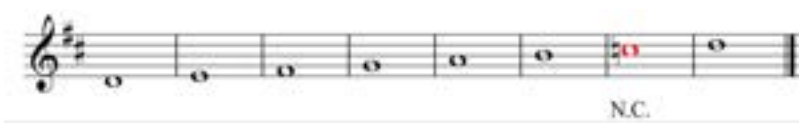
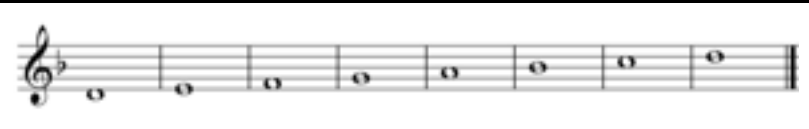
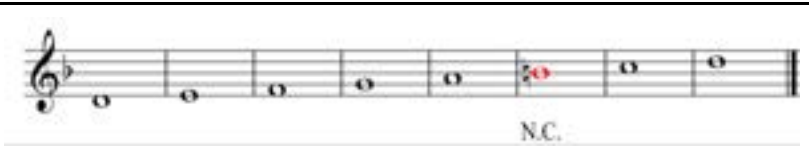


¹⁸ Si con las notas que conforman la escala de do mayor, subimos por grado conjunto de Re a Re, obtenemos el modo dórico de Re. Y así sucesivamente, con cada grado y modo.

¹⁹ Ver *Lenguaje Armónico*

Respecto a los modos cuya sonoridad es asociada al Modo menor (eólico), encontramos los **modos dórico y frigio**, que generan una **tríada de tónica menor** partiendo de la **tónica**. Dichos modos al ser comparados con el modo eólico (escala menor antigua), tendrán una nota característica (lo mismo que los modos asociados sonoramente con el modo Mayor).

El **modo locrio** es de uso **menos frecuente**, y es de especial consideración por tener la tríada de tónica conformada por un acorde disminuido, tendrá dos notas características si se lo compara con la sonoridad asociada al modo menor.

En el siguiente cuadro podremos observar la/s nota/s características partiendo de una misma tónica.

Modo	Nota característica	Estructura
Escala Mayor / Modo Jónico		
Lidio	Cuarto grado ascendido	
Mixolidio	Séptimo grado descendido	
Escala Menor Antigua / Modo Eólico		
Dórico	Sexto grado ascendido	
Frigio	Segundo grado descendido	
Locrio	Segundo y quinto grado descendidos	

Ejemplos

Danza Rumana N°2. Béla Bartók. Fa# Dórico

Nota característica: VI grado ascendido (Re#)



Danza Rumana N°4. Béla Bartók. Do Frigio

Nota característica: II grado descendido (Reb)



Circulado de Fulo. Caetano Veloso. Do Lidio

Nota característica: IV grado ascendido (Fa#)



Noergian Wood. The Beatles. Mi Mixolidio

Nota característica: VII grado descendido (Re natural)



Banda sonora de la película Piratas del Caribe. Hans Zimmer. Re menor eólico

Nota característica: VII descendido (Do natural)



F- La Tonalidad

En el ámbito de la música, el término **tonalidad** puede hacer referencia a dos conceptos diferentes:

La **tonalidad**, o el sistema tonal, es una organización jerárquica de las relaciones entre diferentes alturas, en función de la consonancia sonora con respecto a un **centro tonal** o **tónica**. La tónica representa a una nota, y a su acorde (I). El grado de consonancia se denomina «**función tonal o diatónica**», cuyo parámetro fundamental es el intervalo que cada nota forma a partir de la nota **tónica**. Este sistema es el predominante en la música de origen europeo entre el siglo XVI al XIX.

La **tonalidad**, entendida más específicamente como tonalidad, junto con los **acordes** y las **escalas asociadas**, en torno a la cual giran las frases y progresiones musicales.

Los conceptos de tonalidad y de escala diatónica mayor o menor expresan ambos el mismo conjunto de sonidos. La leve diferencia es que el concepto de **escala diatónica** se refiere al movimiento conjunto (ascendente o descendente) dentro de estas notas, mientras que en la **tonalidad** (de una obra) se refiere a las notas en sí que las forman junto a sus relaciones, no importa el orden de presentación, pueden presentarse por movimiento conjunto o disjunto, lo cual obedece a los designios del compositor.

Cuando construimos una obra usando una escala mayor o menor, la **tónica** de esta escala se convierte en el **centro tonal**. La pieza encuentra su **reposo o descanso** en esta nota. Decimos entonces, que estamos en la **tonalidad** relacionada a esta escala. Por ejemplo, si la escala fuera la de **re mayor** decimos que estamos en la **tonalidad de re mayor**

En las obras musicales escritas en los períodos Barroco, Clásico y Romántico cuando hablamos de la **tonalidad de una obra**, queremos decir que ésta es la **tonalidad principal**. Sin embargo, es habitual que se produzcan cambios de centros tonales distintos de la tonalidad original – **Tonicalizaciones y Modulaciones** - en el devenir de la obra musical.

Los **acordes**, muy especialmente los de **séptima de dominante**, y la armonía participan

en la definición de la **tonalidad** y en los procesos de modulación (cambio de tonalidad).

Armadura de clave

Para reducir el número de **alteraciones** al momento de escribir la música recurrimos al uso de armaduras de clave. Estas alteraciones denominadas **propias** -que toman el nombre de armadura de clave-, se encuentran escritas (en el pentagrama) entre la clave y la cifra indicadora de compás y afectan a todas las notas de ese nombre a través de la pieza incluyendo aquellas en otras octavas.

A partir de la Armadura de clave, podemos reconocer la tonalidad de una obra musical escrita.

En el siguiente ejemplo la **Armadura de clave** posee **2 alteraciones propias** y todos las notas **fa** y las notas **do** son **sostenidos**, y la **tonalidad** es de **Re Mayor**.

Ejemplo de Armadura de clave

Dos alteraciones propias (sostenidos)

Tonalidad Re Mayor



Tres alteraciones propias (bemoles)

Tonalidad: Do menor



En el ejemplo anterior la tonalidad es Do menor (relativo de Mib Mayor); y todas las notas **si**, **mi** y **la** son **bemoles**, excepto la nota **si** que esta ascendido al estar en una tonalidad menor (esc. m. armónica) y ocasionalmente la nota **la**, que se encuentra ascendida (esc. m. melódica en compas 3).

Reconocimiento de Tonalidades

Para determinar la tonalidad de una obra musical, es preciso tener en cuenta la **cantidad de alteraciones** que posee la **armadura de clave**. Para ello, previamente debemos determinar cuál es el orden en que aparecen los **sostenidos (#)** y los **bemoles (b)**.

Una manera de internalizar el reconocimiento de tonalidades, es por medio del orden de los **tetracordios**. El **Tetracordio**, es cada una de las partes en que se divide una escala y consta de **4 sonidos**. En la **Escala Mayor**, estos **4 sonidos** están dispuestos en **2 tonos y 1 semitono diatónico**.

Para la obtención de las **escalas** y el de sus respectivas **armaduras de clave** debemos considerar:

- Teniendo en cuenta el **tetracordio superior** de una escala, como **tetracordio inferior** y comienzo de otra **escala**, obtenemos las **escalas** con **sostenidos (#)**, y el orden en el cual se suceden.
- Si tomamos el **tetracordio inferior** como **tetracordio superior** de otra **escala**, se obtienen las **escalas** con **bemoles (b)**, y su respectivo orden de sucesión.
- Debemos aclarar que la disposición de los sonidos de los **tetracordios**, dada por la sucesión de **2 tonos y 1 semitono** diatónico, se mantiene inalterable.

De esta manera surge lo que se conoce como **Circulo de Quintas**, ya que a medida que surgen las tonalidades, es dable observar que entre una y otra hay distancia de Quintas entre sus fundamentales.

Orden de los sostenidos (#)

Do Mayor
Tetracordio inferior *Tetracordio superior*

Sol Mayor
Tetracordio inferior *Tetracordio superior*

Re Mayor
Tetracordio inferior *Tetracordio superior*

The image shows three musical staves in treble clef. The first staff is for Do Mayor (C major), the second for Sol Mayor (G major), and the third for Re Mayor (D major). Each staff is divided into two tetrachords: 'Tetracordio inferior' (the lower four notes) and 'Tetracordio superior' (the upper four notes). Arrows point from the notes of the lower tetrachord of one scale to the notes of the lower tetrachord of the next scale, illustrating the step-by-step addition of sharps.

y así sucesivamente.

Orden de los bemoles (b)

Do Mayor
Tetracordio inferior *Tetracordio superior*

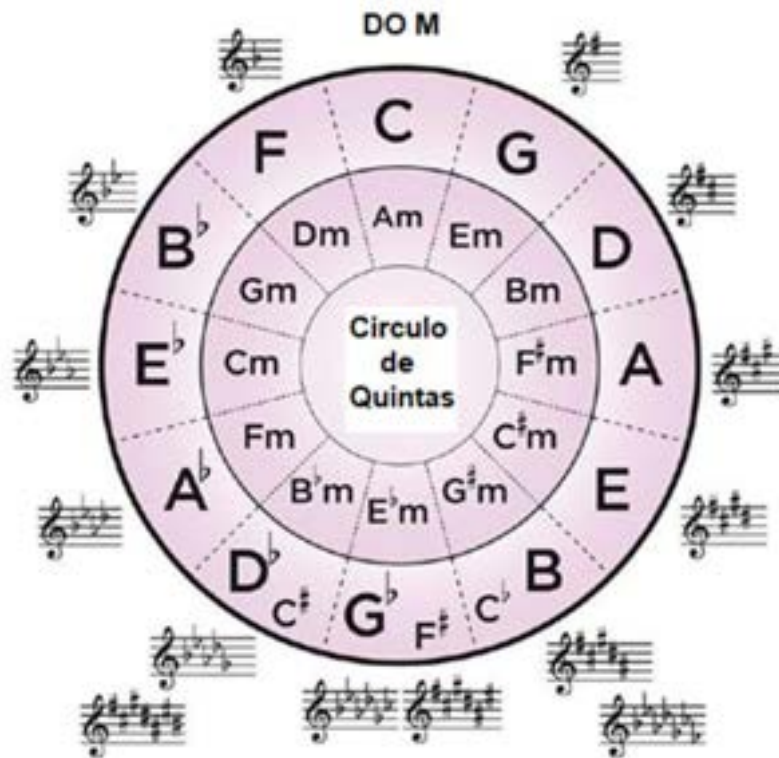
Fa Mayor
Tetracordio inferior *Tetracordio superior*

Sib Mayor
Tetracordio inferior *Tetracordio superior*

The image shows three musical staves in treble clef. The first staff is for Do Mayor (C major), the second for Fa Mayor (F major), and the third for Sib Mayor (Bb major). Each staff is divided into two tetrachords: 'Tetracordio inferior' (the lower four notes) and 'Tetracordio superior' (the upper four notes). Arrows point from the notes of the lower tetrachord of one scale to the notes of the lower tetrachord of the next scale, illustrating the step-by-step addition of flats.

y así sucesivamente.

Procediendo de esta manera hasta completar todas las escalas y sus respectivas **armaduras de clave**, llegamos a lo que se conoce como **círculo de quintas**, el cual, si observamos en el sentido de las agujas del reloj, surgen los #, y si la observación es en sentido contrario, surgen los **bemoles**.



Reglas de reconocimiento de la tonalidad

Para determinar la tonalidad de una obra musical, en forma práctica, procedemos de la siguiente manera:

En el **orden de los #**, la **tonalidad Mayor** correspondiente será la que se encuentre **subiendo 1 semitono del último # de la armadura de clave**. Descendiendo una **3ª menor** (1 tono y 1/2 de distancia), se halla la **tonalidad relativa menor**, la cual por lo general utilizará el **7º grado ascendido**, como alteración accidental.

Ejemplo

Tonalidad: La Mayor (3 # en la armadura de clave)



Ejemplo

Tonalidad: Do # menor (relativa de Mi Mayor- 4 # en armadura de clave / 7º grado alterado - si #)



En el **orden de los bemoles**, la **tonalidad Mayor** será la indicada por el **penúltimo bemoles**, o su **relativa menor** descendiendo una **3º menor**.

Ejemplo

Tonalidad: Mi bemoles Mayor (3 b en la armadura de clave)



Ejemplo

Tonalidad: Sol menor (relativa de Si b Mayor - 2 b en la armadura de clave / 7º grado alterado -fa # -)



Grados de la escala

Las **7 notas** o sonidos de la escala diatónica se llaman **grados de la escala**, se las indica con números romanos, y se las designa con los siguientes nombres:

- I: Primer Grado o **Tónica**
- II: Segundo Grado
- III: Tercer Grado
- IV: Cuarto Grado o **Subdominante**
- V: Quinto Grado o **Dominante**
- VI: Sexto Grado
- VII: Séptimo Grado

Escalas Mayores y menores

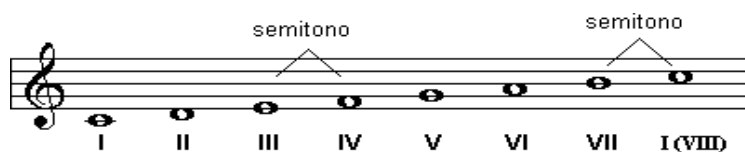
La constitución de las mismas está dada por dos modalidades de distribución de tonos y semitonos de las siete notas diatónicas (tomadas del modo eólico, para el modo menor, y el jónico, para el mayor). A continuación, se describe la constitución de la Escala Mayor y las Escalas menores con sus variantes: antigua o natural, armónica y melódica.

Escala Mayor

La escala mayor tiene 7 notas. Todas están separadas por un tono con excepción de los **grados III-IV y VII-I (VIII)**, donde encontramos los semitonos diatónicos:

Ejemplo

Do Mayor



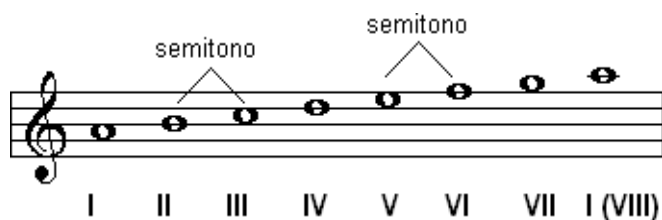
Escala menor

Al igual que la escala mayor, la **escala menor** tiene 7 notas. Sin embargo, existen tres variedades: **menor natural**, **menor armónica** y **menor melódica**. La diferencia entre estos tres tipos de escala es la **alteración** de los grados **VI** y **VII**.

- **Escala menor natural o antigua:** todas las notas aparecen con las mismas alteraciones de su relativo mayor. De ahí el nombre de natural. En la escala menor natural los semitonos diatónicos se encuentran entre los **grados II-III y V-VI**.

Ejemplo

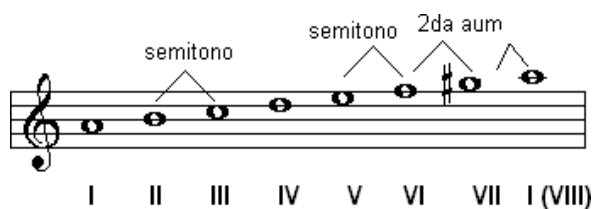
La menor antigua o natural



- **Escala menor armónica:** Es muy común encontrar el **VII grado** de una escala menor **alterado ascendentemente**, dicha escala se denomina **escala menor armónica**. El nombre se debe a que una de las razones para la alteración del **VII grado** es de índole armónica. Alterar esta nota permite la formación del acorde de dominante o 7ma. de dominante sobre el V grado de la escala. Los semitonos diatónicos se hallan entre los **grados II y III; V y VI; y VII y VIII**. La característica de esta escala es que entre el **VI y el VII grado** se produce un intervalo de **2ª Aumentada** (1 tono y $\frac{1}{2}$ de distancia).

Ejemplo

La menor armónica



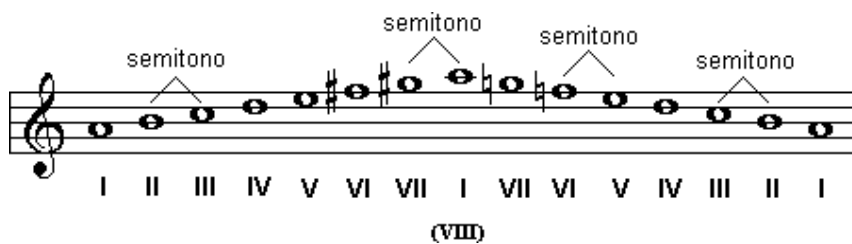
- **Escala menor melódica:** Además de alterar el **VII grado**, podemos también alterar el **VI grado** de manera ascendente. Esta escala recibe el nombre de **escala menor melódica**. El propósito principal de esta alteración es facilitar el **movimiento melódico** del **VI al VII grado**, evitando la **2da. aumentada** que se forma en la escala menor armónica. Por esta razón se le da el nombre de **melódica** y se destaca ya que cuando asciende la ubicación de los tonos y semitonos es distinta de cuando desciende.

Al **ascender** los **semitonos diatónicos** se ubican entre el **II y III grado**, y **entre el VII y VIII grado**.

Al **descender** los **semitonos** se encuentran entre el **II y III grado**, y entre el **V y VI grado**.

Ejemplo

La menor melódica²⁰



A continuación, se indican ejemplos musicales de escalas Mayores y menores (antigua, armónica y melódica). Se sugiere reconozcan en otros ejemplos las distintas escalas

Ejemplos

Escala Mayor

Aria *Non piú Andrai* de Las Bodas de Fígaro. W. A. Mozart



²⁰ Al descender, en la escala menor melódica los tonos y semitonos se ubican de la misma manera que en la escala menor natural.

Sinfonía N° 5 – IV Movimiento *Allegro*. L. V. Beethoven



Escala menor antigua

Minuet en Sol menor. A. M. Bach



Escala menor armónica

Sinfonía N°40 – I Movimiento *Molto Allegro*. W. A. Mozart



Escala menor melódica

Bourée / Jethro Tull basado en el V Movimiento de la Suite en Mi menor para laúd. J. S.

Bach



Escala menor antigua

Fragmento musical. J. Ciámpoli



ACTIVIDADES

Eje Temático: Teoría del Lenguaje Musical

A continuación, se incluyen un conjunto de ejercitaciones que deberán ser realizadas por los alumnos durante su estudio. El estudiante deberá asegurarse de sostener una ejercitación diaria y constante, buscando nuevos ejercicios y resolverlos, internalizando su comprensión; solo así podrá alcanzar y superar los objetivos previstos.

Como pautas generales recomendamos:

- Resolver los ejercicios de manera reflexiva incorporando los contenidos dados
- Internalizar la percepción auditiva de las distintas actividades propuestas

A través de estos ejercicios el alumno deberá:

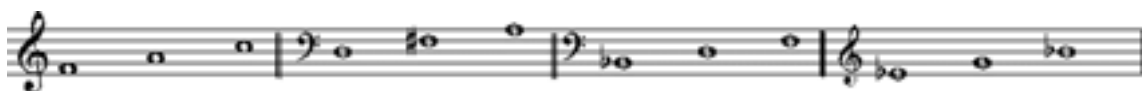
- Entonar Escalas Mayores y menores a diferentes alturas.
- Ejecutar las mismas en algún instrumento, a tempo moderado, internalizando la percepción auditiva.
- Entonar y distinguir intervalos en distintos géneros y estilos musicales.
- Comprender, racionalizar y ejercitar los diversos conceptos y códigos del lenguaje musical.

Ejercicio N°1: Armadura de clave y reconocimiento de tonalidad

En los siguientes ejercicios **señalar** la **armadura de clave** correspondiente e indicar la **tonalidad** respectiva considerando que:

- | | | |
|------------------------|-----------|------------------------------------|
| -En el ejercicio a) es | I | de tonalidad mayor |
| -En el ejercicio b) es | I | de tonalidad menor |
| -En el ejercicio c) es | IV | de tonalidad mayor |
| -En el ejercicio d) es | IV | de tonalidad menor |
| -En el ejercicio e) es | V | de tonalidad mayor |
| -En el ejercicio f) es | V | de tonalidad menor armónica |

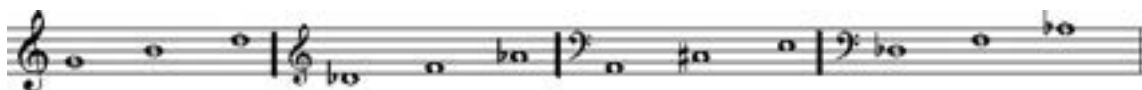
Ejercicio a)



Ejercicio b)



Ejercicio c)



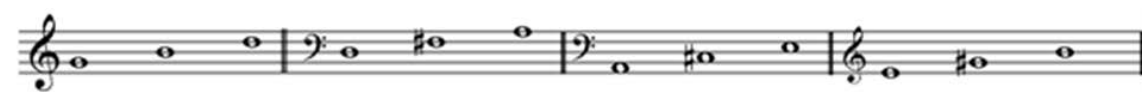
Ejercicio d)



Ejercicio e)



Ejercicio f)



Ejercicio N°2: Reconocimiento de tonalidades

Indicar a qué tonalidades (mayor y su relativa menor) corresponden las siguientes armaduras de claves.

The image displays twelve musical staves arranged in three rows of four. Each staff contains a single whole note with a specific key signature and clef. The staves are labeled with letters a) through l) above them. The key signatures and clefs are as follows:

- a) Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#)
- b) Treble clef, key signature of one flat (F)
- c) Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#)
- d) Bass clef, key signature of two flats (Bb and Eb)
- e) Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#)
- f) Treble clef, key signature of three flats (Bb, Eb, and Ab)
- g) Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#)
- h) Bass clef, key signature of one flat (F)
- i) Bass clef, key signature of no sharps or flats (C)
- j) Bass clef, key signature of one flat (F)
- k) Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, and G#)
- l) Bass clef, key signature of four flats (Bb, Eb, Ab, and Db)

Ejercicio N°3: Reconocimiento de tonalidades

Dados los siguientes fragmentos melódicos realiza las siguientes actividades:

- Indique las **tonalidades** en que se encuentran los fragmentos.
- Convierta los diseños melódicos al **Modo menor**
- **Cante y ejecútelos** instrumentalmente, tanto en Modo Mayor como menor

The image shows three melodic fragments labeled a), b), and c). Each fragment consists of a single staff with a treble or bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are as follows:

- a) Treble clef, notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4 (half note).
- b) Treble clef, notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4 (half note).
- c) Bass clef, notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3 (half note).

Ejercicio N°4: Transporte

Transportar las frases melódicas del ejercicio anterior (Ejercicio N° 3), a las **tonalidades** cuyas **armaduras de claves** se detallan a continuación:



Recuerde cantar y ejecutar en algún instrumento la ejercitación sugerida.

Ejercicio N°5: Reconocimiento de Escalas

Indague ejemplos musicales y reconozca tanto auditivamente como gráficamente: escalas Mayor, menor (antigua, armónica, melódica), Pentatónica (Mayor, menor), Modos Gregorianos (Jónico, Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eólico y Locrio). Realice una lista con los ejemplos hallados identificando la escala o modo utilizado e intente transcribir gráficamente la percepción auditiva de los mismos.

3. LENGUAJE ARMÓNICO

Comentarios iniciales

El componente **armónico** es uno de los elementos fundamentales de la organización musical-sonora de nuestra cultura occidental, junto a otros elementos tales como **melodía, ritmo y timbre**; asumiendo un papel central en la estructura y expresión musical en el período posterior al Renacimiento. En este eje temático, nos abocaremos a tratar algunos de los aspectos que atañen al **lenguaje armónico**, recomendando la ampliación y comprensión de los conceptos a través de la bibliografía respectiva.

Introducción

La **armonía** representa la **disposición vertical y simultánea de los sonidos** mientras que en la **melodía** los sonidos se **suceden uno después de otro**. Si bien esto conlleva a que se considere que **armonía y melodía** sean consideradas contrapuestas, en realidad están relacionadas por un **elemento común** que es el **intervalo** o espacio entre dos sonidos.

En rigor a la verdad, a ningún elemento musical se lo puede considerar como una entidad solitaria, si bien para el estudio y comprensión de cada uno de dichos elementos, a los mismos se los toma como entes individuales, todos se relacionan entre sí de una manera u otra, y todos se necesitan.

Podemos inferir que la **armonía**, en música, es la combinación de **notas** que se **emiten simultáneamente**. El término armonía se emplea tanto en el sentido general de un **conjunto de notas o sonidos** que **suenan al mismo tiempo**, como en el de la **sucesión de estos conjuntos de sonidos**.

El elemento constitutivo de la armonía es el **Acorde** (superposición de sonidos), ello conduce a que también podemos considerar a la **Armonía** como una **sucesión de acordes, enlazados o yuxtapuestos**.

Consonancia y disonancia

Los intervalos son clasificados como **consonantes** o **disonantes** de acuerdo a la complejidad de la relación matemática de la frecuencia sonora de las notas que lo componen.

Schöenberg define a las **consonancias** como las relaciones más cercanas y sencillas con el sonido fundamental que resultan de los primeros armónicos, y a la **disonancia** como las relaciones más alejadas y complejas.

También podríamos acotar que, en el sistema tonal, un **intervalo consonante** suena **estable y completo**, y uno **disonante** suena **inestable** y tiende a una **resolución** en un intervalo consonante.

Por supuesto que estas cualidades son relativas, pero a pesar de que a través de la historia el concepto de **consonancia y disonancia** ha variado podemos realizar una clasificación general de las mismas:

CONSONANTES²¹	DISONANTES²²
Unísono	Segundas mayores y menores
Terceras mayores y menores	Séptimas mayores y menores
Cuarta justa	Cuarta aumentada
Quintas justas	Quinta disminuida
Sextas mayores y menores	Novenas mayores y menores
Octavas justas	Intervalos aumentados y disminuidos

A- Acorde

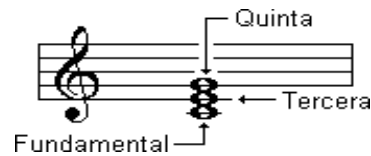
El elemento básico de la **armonía de la música tonal** es el **acorde** constituido por **tres notas distintas simultáneas** llamado **tríada** (que significa unidad compuesta de tres partes). Los **acordes o tríadas** utilizan la tercera como base y las **tres notas de la tríada** superpuestas se denominan **fundamental, tercera y quinta** (*factores constitutivos del Acorde*).

La tercera está a un intervalo de tercera por encima de la fundamental y la quinta está a

²¹ Las **terceras** (especialmente la menor), y **sextas mayores y menores** se suelen apartar de los **intervalos perfectos**, y se les llama **consonancias imperfectas**.

²² La **música sin intervalos disonantes** es carente de interés, ya que la cualidad esencial de las **disonancias** es su **sentido** de **movimiento** y no su nivel de desagrado al oído.

una quinta de distancia de la fundamental.

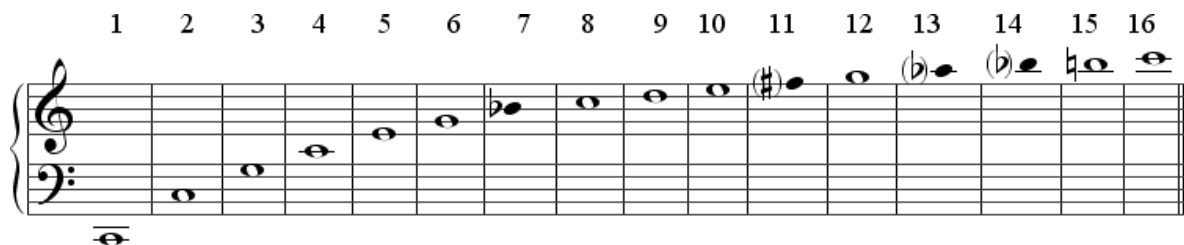


Los Acordes y la Serie de Armónicos

La **serie de los armónicos** es un fenómeno físico que explica, entre otras cosas la diferenciación tímbrica de los instrumentos. Cuando un cuerpo vibra, no captamos una única frecuencia, sino que en realidad percibimos la resultante -denominada *fundamental*- de la superposición de múltiples frecuencias, llamadas **armónicos** o parciales. Existe una relación interválica, medida de forma exacta en Hz^{23} o *cents*²⁴.

Estas series de sonidos superpuestos generan **relaciones interválicas** respecto a un sonido determinado y entre sí, manteniéndose las antedichas **relaciones interválicas constantes** sea cual fuere la fundamental

El orden de los armónicos tomando como base la nota **do** es el siguiente:



Se puede observar como a partir de la **serie de armónicos** se originan los acordes, o tríadas, en el sistema tonal. **Si el primer armónico es la nota fundamental**, el tercero representa la nota Sol, la quinta (desde Do, la fundamental). Los acordes de séptima se afinan respecto del armónico siete (séptima menor desde el Do fundamental) y los de novena a partir del armónico nueve²⁵.

²³ Hz: hercios. cantidad de ciclos por segundo de una onda = frecuencia.

²⁴ Cent: en acústica musical, es la unidad mínima de medida interválica. El sistema de temperamento igual divide a la octava en doce partes iguales de 100 cents cada una.

²⁵ La intensidad relativa de los armónicos o parciales sobre una fundamental contribuye a nuestra percepción del timbre y de la individualidad instrumental, a través de la distribución de dichas intensidades relativas, que generan

Clasificación de los acordes

Las **tríadas** responden a **cuatro tipos o variantes**, denominadas:

1. **Tríada o Acorde Mayor:** formada por un intervalo armónico de tercera mayor contando a partir de la fundamental y una quinta justa desde la fundamental.



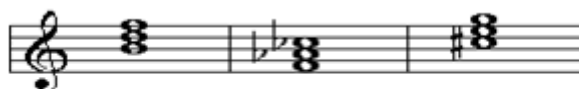
Triada mayor: **3ra. mayor, 5ta justa**

2. **Tríada o Acorde menor:** dado por una tercera menor comenzando desde la fundamental y una quinta justa.



Triada menor: **3ra menor, 5ta. justa**

3. **Tríada o Acorde disminuida:** constituida por la superposición de tercera menor a partir de la fundamental y una quinta disminuida.



Triada disminuida: **3ra. menor, 5ta disminuida**

4. **Tríada o Acorde aumentado:** formado por una tercera mayor con respecto a la fundamental y una quinta aumentada.



Triada aumentada: **3ra. mayor, 5ta. aumentada**

una forma de onda particular a cada fuente sonora.

El siguiente ejemplo nos indica distintos tipos de **Acordes o tríadas**²⁶:

a) Ac. Perfecto Mayor b) Ac. Perfecto menor c) Ac. disminuido d) Ac. Aumentado e) Ac. con Séptima

Identificación de tríadas y acordes

La rapidez y seguridad en la identificación de **tríadas y acordes** es un requisito indispensable para poder analizar y entender la música que interpretamos y escuchamos. Conviene por lo tanto desarrollar esta habilidad. Para ello es necesario dominar la identificación de **intervalos**, especialmente las **terceras** y **quintas**. Aplicando nuestro conocimiento de los intervalos podremos rápidamente identificar las **tríadas o acordes**. Una forma de hacerlo es identificando la **tercera** y luego la **quinta**.

En la tabla a continuación podemos observar la combinación de intervalos propia a cada tipo de **tríada o acorde**:

Triada	Tercera	Quinta	Ejemplos
Mayor	Mayor	Justa	<p>Triadas mayores</p>
Menor	Menor	Justa	<p>Triadas menores</p>

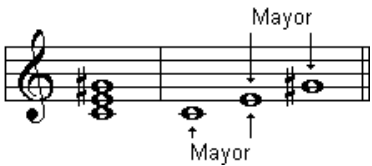
²⁶ Las tríadas o acordes mayores y menores se consideran perfectos por tener siempre una quinta justa o perfecta. Las tríadas o acordes disminuidos y aumentados reciben su nombre por el tipo de quinta que comprende su estructura.

Disminuida	Menor	Disminuida	<p>Triadas disminuidas</p>
Aumentada	Mayor	Aumentada	<p>Triadas aumentadas</p>

También podemos identificar las tríadas a partir de las dos **terceras** que forman el **acorde**.

El siguiente cuadro la combinación de intervalos propia de cada tipo de **tríada**:

Tríada	Primera 3ra.	Segunda 3ra.	Ejemplos
Mayor	Mayor	Menor	<p>Triadas mayores</p>
Menor	Menor	Mayor	<p>Triadas menores</p>
Disminuida	Menor	Menor	<p>Triadas disminuidas</p>

Aumentada	Mayor	Mayor	<p>Triadas aumentadas</p> 
-----------	-------	-------	--

Estado y posición de los acordes tríadas

El **estado** de un acorde lo determina el **bajo o la nota más grave** del mismo, y la **posición** (melódica) la **nota más aguda**. El estado de un acorde será tratado con mayor detenimiento a posteriori (inversión de los acordes); limitándonos en este apartado a tratar la **posición** del acorde.

Cuando un acorde tiene la **fundamental en la voz aguda**, se encuentra en **primera posición o posición de 8ª**, cuando tiene la **tercera**, está en **segunda posición o posición de tercera**, y cuando tiene la **quinta** está en **tercera posición o posición de quinta**.

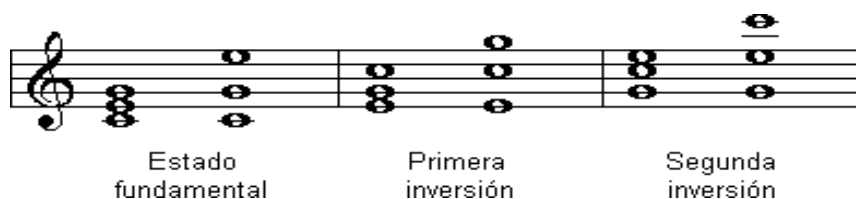


Inversión de los acordes

Decimos que un **acorde** está en **estado fundamental** si su **fundamental** es la **nota más grave**. En un **acorde** de tres sonidos o **tríada**, podemos además disponer el acorde en **primera** o **segunda inversión**.

Un **acorde** está en **primera inversión** cuando su **tercera** es la **nota más grave**. Está en **segunda inversión** cuando su **quinta** es la **nota más grave**. Esto da como resultado la aparición de **intervalos de cuarta y de sexta**.

A continuación, observamos el Acorde **tríada** de do mayor en **estado fundamental**, **primera y segunda inversión**:



En el siguiente ejemplo podemos distinguir las distintas inversiones de las tríadas.



- a) **Acorde perfecto Mayor** en estado fundamental
- b) **Primera Inversión** (6)²⁷, 3ª del Acorde en el bajo
- c) **Segunda Inversión** (6/4), 5ª del Acorde en el bajo
- d) **Segunda Inversión** (6/4), 5ª del Acorde en el bajo

Acotaciones complementarias

Los **acordes invertidos** no se utilizan de un modo casual, por lo que el valerse de ellos puede ser premeditado. Una buena razón - quizás la principal- para usar las inversiones de los Acorde, es la posibilidad que estas nos ofrecen para conferirle mayor **sentido melódico** a la **línea del bajo** (recordemos que en una melodía hay más grados conjuntos que saltos)

Observemos el siguiente ejemplo



²⁷ Los números entre paréntesis son los cifrados correspondientes. Por ejemplo, si nos encontramos con un Acorde con su 5ª en el bajo, supongamos que sea el I grado (Acorde) de una escala se cifrará I 6/4.

Si el III grado y el V grado no se hubiesen invertido, el bajo nos quedaría de la siguiente manera,

Línea melódica del bajo por saltos (no aconsejable)

lo cual dificultaría realizar una **línea melódica continua para el bajo**, si todos los acordes se encuentran en **estado fundamental**.

Por otra parte, un **acorde invertido** posee una **sonoridad** más **ligera, menos densa y menos homogénea** que la misma tríada en estado fundamental, por lo tanto, es estimable como **elemento de variedad**.

Tríadas y Acordes en las Escalas Mayor y menores

De acuerdo a la constitución de las distintas escalas, serán los **tipos de acordes o tríadas** que se formen sobre los distintos **grados** de las mismas.

1) Formación de acordes sobre la escala Mayor

A continuación, se puede ver las **tríadas o acordes** que podemos construir a partir de las notas de una escala mayor, en este caso la escala de **Re Mayor**:

I	II	III	IV	V	VI	VII
M	m	m	M	M	m	dis

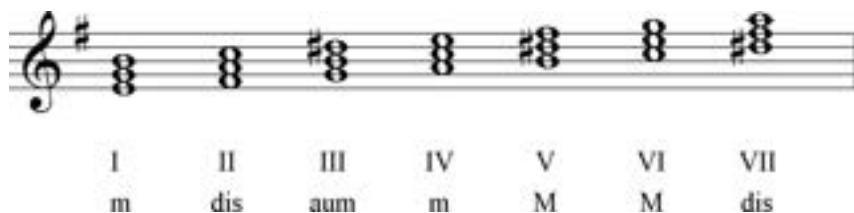
A partir de aquí podemos decir que en todas las **escalas mayores** las **tríadas o acordes** que se forman en los grados son:

- Los acordes formados sobre los grados **I, IV y V son mayores**
- Los acordes formados sobre los grados **II, III y VI son menores**
- El acorde formado sobre el **VII grado es disminuido**.

2) Formación de acordes en las escalas menores

Debido a los tres tipos de **escalas menores: natural o antigua, armónica y melódica**, tenemos una mayor variedad de **acordes o tríadas**.

En el ejemplo siguiente podemos observar los **acordes** que se forman a partir de las notas de una escala **menor armónica**, en este caso **mi menor armónica**:



De esta manera podemos afirmar que, en las **escalas menores armónicas**, los **acordes o tríadas** que se forman en los grados son:

- Los acordes formados sobre los grados **I y IV son menores**.
- Los acordes formados sobre los grados **II y VII son disminuidos**.
- Los acordes formados sobre los grados **V y VI son mayores**.
- El acorde formado sobre el **III grado es aumentado**.

En la siguiente tabla se indican los distintos **tipos de acordes o tríadas** que encontramos en los grados de las **escalas mayor y menor**.

Triada	Escala Mayor	Escala menor natural	Escala menor armónica	Escala menor melódica (ascendente)
Mayor	I, IV, V	III, VI, VII	V, VI	IV, V
Menor	II, III, VI	I, IV, V	I, IV	I, II
Disminuida	VII	II	II, VII	VI, VII
Aumentada	-	-	III	III

Función Tonal de los Acordes

En la sucesión de uno a otro, los **acordes tienden al movimiento o al reposo**, que deriva de la **jerarquización** existente entre las notas de la escala (o bien, la *polaridad* que adquiere la tónica como centro tonal).

El oído percibe lo **transitivo y lo conclusivo que emerge de los enlaces de acordes**, pudiéndose individualizar **tres funciones armónicas bien** diferenciadas. Las **funciones tonales**, en donde todos los acordes funcionan como **centro tonal (tónica)**, como **tensión existente** hacia ese centro (**dominante**), o como **alejamiento distendido** respecto de él (**subdominante**).

Estas funciones se encuentran generalmente asociadas a **sensaciones auditivas bien diferenciadas (tensión – distensión, movimiento – reposo, inestabilidad – estabilidad)**.

El acorde del **V grado** que cumple **función de dominante**, ejerce una importante fuerza de transición que obliga a ubicar a otro acorde sucediéndolo; generalmente un acorde de **función tónica**, como el **I grado**; el cual es percibido como **punto final armónico** y se revela como el único acorde (**I grado**) **totalmente estático** dentro de la tonalidad.

En el siguiente cuadro observamos la **sensación auditiva** que, por lo general, producen las distintas funciones tonales (**tónica, subdominante y dominante**).

Función	Subdominante	Dominante	Tónica
Sensación Auditiva	Inestabilidad, Semitensión, Espera, Presión Leve, Tránsito	Acción, Tensión Pregunta, Presión, Impulso	Reposo Distensión Respuesta Alivio Llegada

A cada **grado** de la escala se le asigna **una función tonal**.

- el **IV grado** cumple función **Subdominante** (semitensión)
- el **V grado** cumple función **Dominante** (tensión)
- el **I grado** cumple función **Tónica** (reposo)

El Acorde de Séptima de Dominante

Para reforzar el **carácter tenso** del **acorde dominante**, y acentuar la **diferencia entre tensión y reposo**, se agrega al acorde **dominante** una tercera superpuesta a la **5ª** del acorde, y dicho sonido forma una **7º con la fundamental**.

Ejemplo: **Acordes de dominante con séptima (V7ª)**



Inversiones del Acorde de Séptima de Dominante

Las **inversiones** del **acorde de séptima de dominante**, es similar a las inversiones de los otros acordes, la diferencia radica que al tener una nota más, produce **otra inversión** aparte de la primera y segunda, llamada **tercera inversión**, donde la **séptima** del acorde se encuentra en el **bajo**. Respecto a su cifrado los **acordes de séptima** o **cuatridas** se indican de la siguiente manera:

Estado fundamental	7	Ej.: V 7
Primera inversión	6/5	Ej.: V 6/5
Segunda inversión	4/3	Ej.: V 4/3
Tercera inversión	2	Ej.: V 2

A continuación, observamos el acorde de sol **séptima de dominante** en estado fundamental y sus tres inversiones:

Estado fundamental	Primera inversión	Segunda inversión	Tercera inversión
V7	V 6/5	V 4/3	V 2

La **séptima del acorde** tiende a **descender** cuando se enlaza con otro **acorde**. Además, si se mantiene en **una misma voz** en el acorde consecutivo **desciende a posteriori**. El **cifrado** dado para el **acorde de séptima de dominante** es válido para todos los **acordes de 7ª (Acordes cuatríadas)**.

La Sensible Tonal y Modal

Dentro de un acorde de séptima de dominante, **V7**, por ejemplo; o en cualquier inversión de este, encontramos dos notas que tienen un comportamiento determinado en el contexto de la música tonal. Se trata de la **sensible tonal y modal**.

La **sensible tonal** es el **séptimo grado** de la escala, o bien la tercera del acorde que se constituye sobre el **V** grado. Dicho sonido tiende a resolver ascendiendo por grado conjunto hacia el primer grado de la escala, o bien, la fundamental del **I**.

La **sensible modal**, por su parte, es el cuarto grado de la escala, o bien, la séptima de un acorde de **V** y tiende a resolver descendiendo por grado conjunto, hacia el tercer grado de la escala, o bien, la tercera del acorde **I**.

Ejemplo

Tonalidad: Sib Mayor
Moderato

The musical score is in 4/4 time, Sib Mayor (one flat), and Moderato. It consists of six measures. The chords are: I (C major), III (E minor), VI6 (A minor), IV (F major), V2 (C7), and I6 (C major). The Sensible Tonal note (G) is shown in the treble clef, and the Sensible Modal note (F) is shown in the bass clef. Both notes are marked with a fermata and a hairpin indicating their resolution.

I III VI6 IV V2 I6

B - Tipos de Movimientos

Cuando **dos voces** se **desplazan** hacia otras dos voces, considerando el intervalo de una respecto de la otra, **se generan movimientos**, los cuales pueden clasificarse en:

1) **Movimiento Contrario:** las voces se mueven en direcciones opuestas (movimiento de voces recomendable en los enlaces de acordes):



2) **Movimiento Directo:** ambas voces se mueven en la misma dirección; si las dos voces permanecen separadas por la misma distancia, entonces marchan en movimiento paralelo:



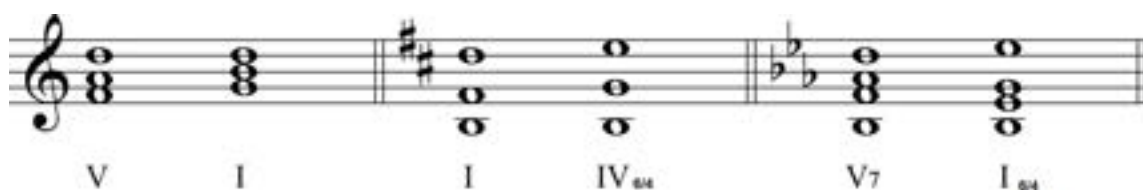
3) **Movimiento oblicuo:** una voz permanece inmóvil, mientras la otra se mueve:



Enlaces de acordes²⁸

Consta en una **sucesión de dos acordes percibida como movimiento integrado**. Se define por la relación entre **fundamentales** (nota que le da nombre al acorde), y depende en gran medida de la existencia de **sonidos comunes** a los dos acordes.

Ejemplo



²⁸ **Enlazar acordes** significa, también, tratar de que **las voces en común entre los acordes se mantengan**, y **las que no lo son**, se muevan **con sentido melódico** (o sea que se dirijan a la nota más próxima del acorde siguiente)

Conducción de voces

Reglas prácticas para realizar enlace de acordes

Para **Acordes en estado fundamental**, tener en cuenta las siguientes recomendaciones (de uso habitual):

- **Si dos acordes tienen una o más notas en común**, por lo general esas **notas comunes** se repiten en la misma voz, y la voz o voces restantes, se mueven a las notas más cercanas del segundo acorde.
- **Si los dos acordes no tienen notas en común**, las tres voces superiores generalmente se mueven en dirección opuesta al movimiento del bajo, tendiendo hacia las posiciones disponibles más cercanas, con algunas excepciones, por ejemplo, la sucesión V-VI.

Ejemplo de **enlace y armonización a 4 voces**²⁹ (soprano-contralto; tenor-bajo)

The musical score shows four staves (soprano, alto, tenor, bass) in G major (one sharp) and 4/4 time. It illustrates the voice leading for five chords: I, IV, I, V, and I. The first two chords (I and IV) share the note D (re), which is held in the soprano voice. The other voices move to the closest notes of the second chord. The third chord (I) has the soprano move to G, and the other voices move to the closest notes of the first chord. The fourth chord (V) has the soprano move to B, and the other voices move to the closest notes of the third chord. The fifth chord (I) has the soprano move to G, and the other voices move to the closest notes of the fourth chord.

En el ejemplo anterior si analizamos los dos primeros acordes observamos que ambos (**I y IV grado**), poseen la nota **re como nota común**, y ésta se **mantiene en la misma voz** (no se mueve), y las otras notas del primer acorde (**I grado**), se dirigen a la nota más cercana del otro acorde (**IV grado**).

Tengamos en cuenta que, en este caso, la voz de bajo está establecida de antemano, cabe observar que esta conducción de voces sugerida es una **tendencia generalizada** y puede, a veces, (dependiendo del tipo de enlace) llegar a no cumplirse.

Así como analizamos el **enlace entre los dos primeros acordes**, podemos realizar lo mismo con el **resto de los acordes**, es decir el **segundo acorde con el tercero** y así sucesivamente.

²⁹Es destacable observar el comportamiento de **las funciones tonales en el fragmento de música**. El primer acorde (**I grado**), es el **punto de partida**; en el segundo acorde (**IV grado**) se percibe una **semitensión** dada por la **función de subdominante**, luego se conduce hacia el tercer acorde (**I grado**), el **descanso – función de tónica-**; de aquí se dirige hacia el cuarto acorde (**V grado**), donde la **percepción auditiva** es de **tensión – función dominante-**; para finalmente dirigirse al quinto acorde (**I grado**) que marca el **reposo y distensión final –función tónica**.

Es destacable observar el comportamiento de **las funciones tonales en el fragmento de música**. El primer acorde (**I grado**), es el **punto de partida**; en el segundo acorde (**IV grado**) se percibe una **semitensión** dada por la **función de subdominante**, luego se conduce hacia el tercer acorde (**I grado**), el **descanso – función de tónica-**; de aquí se dirige hacia el cuarto acorde (**V grado**), donde la **percepción auditiva** es de **tensión – función dominante-**; para finalmente dirigirse al quinto acorde (**I grado**) que marca **el reposo y distensión final –función tónica-**.

Ejemplo de Enlace y Armonización a 4 voces utilizando I, IV, V y V7.

I IV I V V7 I
 Funciones: Tónica Subdte. Tónica Dominante Dominante Tónica

En el ejemplo anterior (compás 3), la **séptima de dominante (do)** resuelve descendiendo a la **3ª (si)** del acorde de tónica.

Extensión de las voces humanas

Gran parte del estudio de la **armonía** tiene que ver con la realización de enlaces armónicos a **cuatro partes o voces**.

Si bien el término **voces** no implica que todas las partes sean cantadas, se acuerda para determinar a las antedichas cuatro partes, la convención de nombrarlas según las **cuatro voces del canto principales – soprano, contralto, tenor, bajo -**; por lo tanto, se limita -en una primera instancia - a realizar **enlaces y armonizaciones**, sin superar los límites de registro de las **voces humanas**.

En el gráfico siguiente se indican los **límites³⁰ y extensión de registro de las voces humanas** (soprano, contralto, tenor, bajo).

³⁰ Estos límites pueden ser **ligeramente sobrepasados**, según el **registro del cantante** y si ello no provoca un **desequilibrio en la sonoridad** del conjunto.



Acordes sobre otros Grados de la Escala Mayor y Menores (Acordes Secundarios)

Los acordes formados por los grados **I, IV, y V**, denominados **acordes principales** cumplen, al relacionarse entre sí, las funciones tonales de **tónica, subdominante y dominante** respectivamente.

Aquellos acordes formados sobre los grados **II, III, VI y VII**; también pueden ser encuadrados en el ámbito de las funciones tonales de **tónica, subdominante y dominante**; debido a ello se los puede utilizar para enriquecer armónicamente una obra, ya sea como **acordes agregados a los básicos (I, IV, V, V7)**; o como **reemplazo de alguno de ellos**, ya que poseen **dos sonidos en común** con aquellos.

Ejemplo

Notas comunes entre **acordes principales (I, IV, V)** y **secundarios (II, III, VI, VII)**



En el Modo Mayor los **acordes I, IV y V son mayores** y refuerzan la sensación de **tonalidad mayor**. Pueden ser reemplazados por acordes menores o secundarios.

En los siguientes cuadros, visualizamos la **función** de cada grado tanto en el **modo mayor** como en el **modo menor**.

Modo Mayor		
Tónica	Subdominante	Dominante
I	IV	V
		VII
VI	II	III (Como dominante del VI)

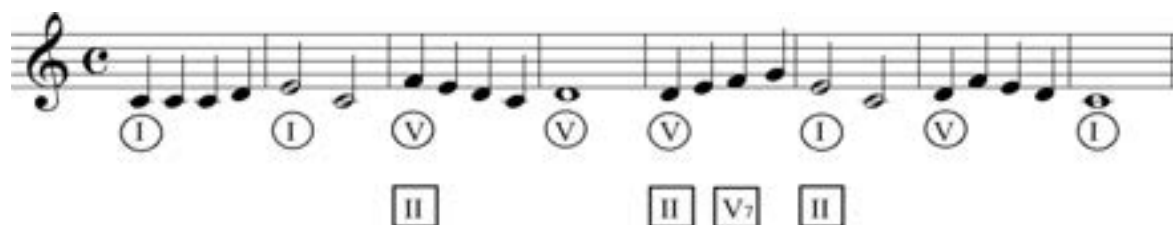
Modo menor		
Tónica	Subdominante	Dominante
I	IV (m – M)	V (M – m)
	II (d – m)	III (A)
III (M)	VI (M – d)	VII (M – d)

Aplicación habitual de los acordes secundarios (II, III, VI, VII)

“En general, los acordes que cumplen la misma función tonal pueden intercambiarse y sucederse entre sí”. Ej.: IV – II (Función Subdominante).

- El **II grado** reemplaza al **IV** en función subdominante.
- El **VI grado** reemplaza al **I** en función tónica, excepto al final, donde es necesaria una clara conclusión.
- El **VII grado** puede reemplazar al **V** en función dominante.
- El **III grado** se lo utiliza para algún tipo de efecto. En principio no reemplaza a ningún acorde principal ya que su sonoridad es ambigua, dependiendo de su entorno puede relacionarse con las distintas funciones tonales (**tónica**, dominante).
- En ocasiones el **V grado** puede reemplazarse por **II-V**; o también por **V7-VII**

Ejemplo de Aplicación de los acordes secundarios



Progresiones armónicas usuales

Al enlazar los Acordes, debemos ser cuidadosos en la conducción de las voces, los **enlaces** deben realizarse con suavidad y las sucesiones de acordes en el tiempo o progresiones armónicas, deben tener en cuenta algunas pautas de uso habitual.

Vale aclarar que las siguientes generalizaciones, resultan de la observación de usos frecuentes de los compositores en la práctica común, no se proponen como reglas estrictas a seguir con rigor.

- a. I es libre.
- b. II le sigue el V, a veces el IV o el VI, y con menor frecuencia el I o el III.
- c. III le sigue el VI, a veces el IV, y con menor frecuencia el I, II, V o VII.
- d. IV le sigue el V, a veces el I o II, y con menor frecuencia el III o el VI.
- e. V le sigue el I, a veces el IV o VI (cadencia rota), con menor frecuencia el II o el III.
- f. VI le sigue el II o V, a veces el III o el IV, y con menos frecuencia el I.
- g. VII le sigue el I, a veces el III o VI, y con menor frecuencia el II, IV o V.

Esquema Armónico - Ritmo Armónico

Se puede indicar como la proporción en la distribución de las **funciones tonales en el tiempo**, cubriendo las posibilidades entre los **extremos muy activo y estático**.

Ejemplo

No muy Activo		Activo					Estático
Tónica	Sdte.	Tónica	Dte.	Tónica	Sdte.	Dte.	Tónica
DO	FA	DO	SOL	DO	FA	SOL	DO

C- Cadencias

Las **cadencias** son fórmulas armónicas convencionales utilizadas para **una conclusión provisoria o definitiva** de un fragmento musical, las mismas marcan los puntos de respiración

de la música, establecen y/o confirman la tonalidad y dan coherencia a la estructura formal.

Las **Cadencias en sus tipos básicos** se clasifican en:

- **Cadencias propiamente dichas**, que son las verdaderamente **conclusivas**; que a su vez se pueden clasificar en **Simples**: auténticas, plagales; y **Compuestas**: de primer aspecto y de segundo aspecto.
- **Cadencias evitadas** (o **interrumpidas**, de **engaño**, **rotas**, etc.); que son aquellas en las cuales el **acorde final** es reemplazado por **otro** produciendo un **efecto sorpresivo o dilatorio**. Enlaces V-VI y sus variantes; V- IV y sus variantes.
- **Semicadencias**, que representan un grado de **reposo relativo** generalmente asociado con una **detención del movimiento**: **semiplagales y semiauténtica**.

Cadencias conclusivas, evitadas y semicadencias

En este apartado referiremos brevemente a los distintos tipos de **Cadencias** (conclusivas, evitadas, semicadencias).

a. Cadencias Conclusivas Simples

- Cadencia Auténtica: reposo sobre el acorde de tónica (I) al que se llega desde el acorde con función de dominante (V, V7), es decir sucesión de los acordes V- I.
- Cadencia Plagal: determinada por un reposo sobre el acorde de tónica (I) al que se llega desde el acorde de subdominante (IV), es decir sucesión de los acordes IV – I.

b. Cadencias Conclusivas Compuestas

- Cadencia Compuesta de Primer Aspecto: sucesión de los acordes IV-V-I (Funciones Subdte, Dte., Tónica).
- Cadencia Compuesta de Segundo Aspecto: sucesión de los acordes IV5 o IV6 – I6/4 – V– I. (Funciones Subdte, Tónica, Dte., Tónica).

c. **Cadencias Evitadas (rotas, de engaño)**

- Cadencia Rota: esta cadencia se produce cuando al acorde de dominante (V– V7), no le sucede el acorde de tónica (I), sino que queda truncada en el último acorde. Habitualmente luego del V se dirige al VI en lugar del I, lo que produce una sensación auditiva de semi-conclusión, sucesión de acordes V – VI³¹.

d. **Semicadencias: reposo momentáneo sobre un acorde que no es de Tónica.**

- Semiplagal: descansa sobre el IV grado.
- Semiauténtica: reposa sobre el V grado

En las cadencias semiauténticas el acorde que las precede habitualmente es el I grado.

Los acordes principales enumerados en las descripciones de las distintas cadencias, de acuerdo a las circunstancias musicales, se pueden **reemplazar** por sus respectivos acordes secundarios; por ejemplo, en la **Cadencia Compuesta de Primer Aspecto**, en lugar de utilizar la sucesión de acordes: **IV – V – I**; puede emplearse **II – V (VII) – I**.

Ejemplos de Cadencias

Extraídos de Apuntes de Cátedra de Armonía I, Prof. Stelvio Ferrero

The image displays three musical examples of compound cadences, labeled 1), 2), and 3). Each example consists of a treble and bass clef staff with notes and rests. Below each staff, chord symbols are provided, and brackets indicate the specific aspect of the cadence.

- 1) Compuesta de 1º Aspecto:** Shows the chord sequence IV6, V, and I6. A bracket underlines the first two chords (IV6 and V).
- 2) Compuesta de 2º Aspecto:** Shows the chord sequence IV6, I6/4, V, and I. A bracket underlines the first three chords (IV6, I6/4, and V).
- 3) Compuesta de 2º Aspecto:** Shows the chord sequence IV, I6/4, V, and I. A bracket underlines the last three chords (I6/4, V, and I).

³¹ La sucesión de acordes V – IV y sus variantes habitualmente se la considera **cadencia evitada**.

Ejemplos de Cadencias en Obras:

- 1) **Cadencia Auténtica:** Bach: clave bien temperado, libro II, preludio 10

105

V I

- 2) **Cadencia Plagal:** Dykes, "Holy, Holy, Holy"

V I
 Cad. Auténtica

IV6 I
 Cad. Plagal

V VI V7 IV
 Cad. Evitada(Rota)

I6 I V IV V
 Cad. Semiauténtica

I6 I IV
 Cad. Semiplagal

- 3) **Cadencia Evitada y Semiauténtica:** Haydn, Sonata N^o 4, II

Menuetto

V7 VI
 Cad. Evitada

I V
 Cad. Semiauténtica

- 4) **Cadencia Semiauténtica:** Bach, Coral núm 1, *Aus meines Herzens Grunde* (Desde lo profundo de mi corazón).

Sol Mayor: I I IV6 V6 I V VI IV II (VII6) I V

- 5) **Cadencia Compuesta de Primer Aspecto:** Haydn, Piano Sonata en SolM, Hob. XVI:40: I.

Allegretto innocente

I VII I V6 V4/3 I V V6/4 del II

Cad. Comp. 1er Aspecto

II V6 I VI II6 V I

- 6) **Cadencia Compuesta de Segundo Aspecto:** Bach, el clave bien temperado, II, Fuga Nº 9

III VII6 I IV I6/4 V V7 I

Cad. Comp. 2do Aspecto

Ejemplo N°1 de análisis cadencial

Sinfonía N°6 "Pathétique". P. I. Tchaikovsky. Tonalidad: Re Mayor

Andante ♩ = 69

Violin
mp *f*

Piano
pp *mp* *pp* *pp* *mp* *pp* *mf*

I IV4/3† I I V6/5 I III6

5

Vln.
mf *f* *f*

Pno.
mf *pp* *mf*

II2 I IV7† 16/4 V7 I III6

9

Cadencia Compuesta de 2do Aspecto

Vln.
mf *f* *p*

Pno.
mf *p*

II2 I IV7† 16/4 V7 I

Ejemplo N°2 de análisis cadencial

Concierto para piano "El Emperador". L.V. Beethoven. Tonalidad: Mib Mayor

Allegro

Piano

I I I

Pno.

I V I VII4/3

a) *Cadencia Auténtica*

Pno.

I6/4 V7 I I2 I6/4 I

b) *Cadencia Plagal*

Pno.

IV6/4 I6/4 IV6/4 I

Sugerencias para el estudio de los enlaces de acordes y funciones Armónicas, desde la audición y ejecución de los mismos

Ante todo, cabe señalar que la capacidad y habilidad de la escucha funcional armónica, demanda como todo entrenamiento auditivo, un tiempo de maduración, el cual es relativo en cada individuo dependiendo de su experiencia previa y la dedicación a dicho estudio de manera periódica.

Es indispensable el manejo y conocimiento mínimo de un instrumento armónico (piano o guitarra), los cuales nos permitirán la **audición simultánea de los factores constitutivos de los acordes**, como así también las **sucesiones funcionales** de los mismos. Por lo tanto, es vital la ejecución de las estructuras armónicas al instrumento, ya que no podremos “reconocer” tanto un acorde aislado como una sucesión funcional si previamente no los “conocemos” auditivamente, y el único medio es la ejecución al instrumento.

A continuación, mencionaremos una serie de pautas complementarias y acumulativas para el estudio de los acordes y de los enlaces, partiendo de dos conceptos básicos:

1. Un acorde es una unidad, una estructura, que en sí mismo no denota funcionalidad ya que no posee un contexto. Hablamos de una estructura aislada (en el lenguaje tonal, una estructura constituida por superposición de terceras) en la cual si podemos cualificar dos tipos de gradación perceptual: **estructuras estables o consonantes** (acordes mayores y menores) y **estructuras inestables o disonantes** (acordes disminuidos y aumentados).
2. Nos referimos a armonía cuando existe un contexto, donde dos o más acordes se relacionan en función del flujo **reposo – tensión – reposo**. Aquí hablamos de **funcionalidad armónica**, donde los acordes se interrelacionan, dotándose de jerarquías entre ellos, y estas jerarquías dependen de las fuerzas que alejan o retraen el flujo musical de la sensación de reposo, que es la hegemonía de la **tónica**. Por lo tanto, el mayor **grado de tensión** radica en la **dominante**.

Teniendo en cuenta estos conceptos, afrontaremos el estudio de la siguiente manera:

- En una primera instancia se debe **reconocer** claramente cada una de **las estructuras** (mayores, menores, aumentadas y disminuidas), siendo capaz de entonarlas (a manera de arpeggio) y ejecutarlas en el instrumento (como arpeggios o de forma simultánea), tanto en sus **estados fundamentales** como sus **inversiones** cada uno de ellos. Este es un estudio aislado, nos referimos al acorde como estructura en sí.

- En lo que se refiere a la armonía, se deberá entrenar la percepción focalizando en poder **distinguir auditivamente** cuando la música posee cierta movilidad interna gracias a **las funciones**. Para esto recurriremos a cualquier fragmento de música tonal (por ejemplo, la estrofa de una canción), y procuraremos concentrarnos en la cantidad de **eventos armónicos** o acordes distintos que podemos percibir en dicho fragmento.
- Luego de poder disociar los eventos armónicos, nos focalizamos en determinar cuál de ellos posee la **sensación de mayor reposo**, y cual posee la **sensación de mayor tensión**. En esto es importantísimo localizar la **función de tónica y dominante**, sin importar en esta instancia que el resto de eventos que percibimos no los podamos determinar dentro de estas funciones. Por lo tanto, solo nos concentramos en “reconocer” las funciones principales de **reposo y tensión**. Por ejemplo, determinamos que en esa estrofa de la canción suceden cuatro eventos armónicos (); luego “buscamos” escuchar el reposo y la tensión (**R** **T**); luego determinaremos que el reposo corresponde a la tónica y la tensión a la dominante (**I** **V**), en la cual es indispensable la presencia de la **sensible**.
- En una instancia subsiguiente, podremos determinar que existe una dirección intermedia del flujo de tensión, inherente a la **subdominante**. Entonces podremos “reconocer” dicha función en un fragmento musical (**I** **IV V**). Puede suceder que encontremos ejemplos donde las funciones se dan de manera relajada, no buscando el mayor grado de tensión, por ejemplo: **I – IV – I**; ó **I – VI – I**; ó **I – III – I**.
- Es fundamental poder ejecutar de todas las formas posibles, ya sea en el instrumento y entonando (a manera de arpeggio), primero los **enlaces básicos**: **I – V – I**; **I – IV – I**; y luego combinándolos: **I – IV – V – I**; **I – V – IV – I**. De esta manera serán cada vez más familiares dichos enlaces. Luego iremos paulatinamente agregando el resto de los acordes como parte de los enlaces, por ejemplo: (**I – VI – IV – V**); (**I – II – V – I**); (**I – III – VI – IV – II – V – I**), etc.

El practicar en forma intensiva los enlaces a través de las diversas cadencias, conlleva a la comprensión y percepción de las funciones armónicas.

ACTIVIDADES

Eje Temático: Lenguaje Armónico

El conjunto de ejercitaciones dadas a continuación, deberán ser realizadas por los alumnos durante su estudio. El alumno deberá reasegurar sus conocimientos y prácticas auditivas a través de una práctica constante, regular y reflexiva, indagando en nuevas ejercitaciones y resolverlas, así como desarrollar e internalizar la percepción gráfica – auditiva, para superar los objetivos propuestos.

Como pautas generales, recomendamos:

- Resolver los ejercicios de manera reflexiva.
- Internalizar la percepción auditiva de las distintas actividades propuestas.

A través de estos ejercicios, el alumno deberá:

- Ejecutar tríadas mayores, menores, disminuidas y aumentados en un instrumento armónico, a partir de cualquier nota.
- Realizar enlaces de acordes en instrumentos armónicos y a varias voces.
- Escuchar acordes y enlaces de acordes, percibiendo la sensación auditiva de las funciones tonales.
- Comprender, racionalizar y ejercitar los diversos conceptos y códigos del lenguaje armónico

Reconocer, ejecutar e internalizar cadencias en distintas tonalidades, enfatizando la percepción de las mismas auditivamente.

Ejercicio N°1

Reconocimiento de tipos de acordes (Mayor, menor, disminuido, y Aumentado)

- Analizar e indicar que **tipos de tríadas** se conforman (mayor, menor, aumentado, disminuido).
- Señalar la **fundamental** y de ser posible, indicar las **tonalidades** a las que pueden

pertenecer los mismos.



Ejercicio N°2

Reconocimiento y aplicaciones de funciones tonales y acordes principales

- Establecer **las tonalidades** respectivas de los fragmentos musicales indicados abajo.
- **Armonizar** dichos fragmentos con **Tónica** (I grado), **Subdominante** (IV grado) y **Dominante** (V y V7). Los fragmentos pueden no comenzar con tónica (I grado).
- Escribir los acordes y **cifrarlos** en **Números Romanos**.
- Señalar y denominar las cadencias finales de c/fragmento dado.
- Ejecutarlos e internalizar las **funciones** de **tónica, subdominante y dominante**.

Fragmento N° 1



Fragmento N°2



Fragmento N° 3



Fragmento N° 4



Fragmento N° 5



Fragmento N°6



Fragmento N°7



Fragmento N°8



Ejercicio N°3

Acordes secundarios y sus aplicaciones (II, III, VI, VII)

- Establecer las **tonalidades** respectivas de los fragmentos musicales indicados en el ejercicio anterior.
- **Armonizar** los fragmentos del ejercicio 2, utilizando además de los **acordes principales**, los **acordes secundarios** (II, III, VI, VII) y sus posibilidades de reemplazo.
- **Escribir** los acordes y **cifrarlos en Números Romanos**.
- **Ejecutarlos e internalizar** las **funciones tonales** (armónicas) de los acordes principales y los secundarios.

ACTIVIDADES COMPLEMENTARIAS

- **Escuchar** distintas obras y/o fragmentos musicales en grabaciones y/o ejecuciones, atendiendo a la **sensación auditiva** que causan **reposos y tensiones**.
- **Percibir, analizar e internalizar** obras o fragmentos musicales en los que se utilice esquemas armónicos de los grados **I, IV y V**.
- **Interpretar** en forma individual y/o grupal en distintos instrumentos y **cantar** los siguientes **enlaces**, en distintas **tonalidades** (modo mayor y menor -armónica-):

a) I – IV - I	b) I – V6 - I	c) I – IV – V - I
d) V4/3 - I – IV – I	e) IV - I - V - I	f) I – IV - V7- I
g) IV -V7 – I	h) I – V6/4 – I6 - V7 - I	i) I – IV – I – V6/5 – IV6 - V7- I
j) I - V- VI	k) I – II - V- I	l) I – IV6 – V – VI – II – V4/3 – I
ll) I – III – IV – I	m) IV6 – I6/4 - IV- VII6 – I	n) I – III – VI – II6 – VII6 - I
ñ) I – IV - VII6 – I	o) I - VI – IV -V2 - I6	p) I – III – VI – IV6 – I6/4 - V7- I

- Crear y/o improvisar melodías sobre los enlaces indicados en el cuadro anterior.
- Cante y ejecute en forma desplegada (sucesivamente), los acordes de tónica, subdominante y dominante en diversas tonalidades.
- Invente ejercicios similares, analice diversas obras y/o fragmentos de diferentes géneros, e indique donde encuentre, las funciones de tónica, subdominante y dominante.
- Armonice utilizando acordes reemplazantes (secundarios) en obras que originalmente estén armonizadas con I, IV, V.
- Interprete en un instrumento armónico en variadas tonalidades y en Modo mayor y menor, las diversas cadencias enumeradas en el eje temático “*Lenguaje Armónico*” percibiendo la sensación auditiva de cada una de ellas.
- Perciba y analice cadencias en diversas obras de distintos autores y estilos musicales, internalice su comprensión visual y auditiva. Aplique las cadencias a su ejercitación.
- Perciba auditivamente la lista de temas musicales indicados a posteriori, captando:

Tonalidad, Esquema armónico, Cadencias, Funciones tonales, etc. en cada una de las partes que la/s conforman (Introducción, Estrofa, Estribillo, Puente, etc.) ejecutándolas en un instrumento armónico. Representélos gráficamente aplicando los contenidos dados.

Listado de canciones y/u obras musicales en Modo Mayor

- 1) **Chacarera del Sufrido** - Raly Barrionuevo
<https://www.youtube.com/watch?v=eqy7i5jaiTs>

- 2) **Lejos en Berlín** – Fito Paez
https://www.youtube.com/watch?v=9JoS4_7t9zs

- 3) **Mother** - John Lennon
<https://www.youtube.com/watch?v=GRJDdg93Crs>

- 4) **Sad Songs (Say So Much)**- Elton John
https://www.youtube.com/watch?v=X23v5_K7cXk

- 5) **All is wanna is make love to you** - Heart
<https://www.youtube.com/watch?v=OAfxs0lDeMs>

- 6) **99 red ballons** - Nena
<https://www.youtube.com/watch?v=hiwgOWo7mDc>

- 7) **Whats Up** - 4 Non Blondes
<https://www.youtube.com/watch?v=6NXnxTNIWkc>

Listado de canciones y/u obras musicales en Modo menor

- 1) **Pokito a Poko** - Chambao
<https://www.youtube.com/watch?v=q1OqrXK-Fws>

- 2) **Girl** - The Beatles
<https://www.youtube.com/watch?v=37T2LaSpEBE>

- 3) **Danzarín** - Aníbal Troilo
<https://www.youtube.com/watch?v=pkayqAxjM20>

- 4) **Che Papusa Oí** - Julio Sosa
<https://www.youtube.com/watch?v=awPu0ouThgg>

- 5) **Añoranzas** - Los Manseros Santiagueños
<https://www.youtube.com/watch?v=YFAzBrZHjp4>

- 6) **Lamento Boliviano** - Los Enanitos Verdes
<https://www.youtube.com/watch?v=0A0d5f1eNhQ>

- 7) **Sultans of Swing** - Dire Straits
<https://www.youtube.com/watch?v=h0ffiJ7ZO4U>

BIBLIOGRAFÍA

- HERRERA, Enric (1990): *“Teoría musical y armonía moderna”* - Editorial Antoni Bosch.
- RODRIGUEZ ALVIRA, José (1997): *“Referencia teoría de la música”* - Pág. Web. GARCÍA, Adriana (2012): *“El aula musical de adriana”* -Pág. Web.
- DE RUBERTIS, Víctor (1960): *“Teoría completa de la música”* - Editorial Ricordi.
- MARCOZZI, Rudy (1983): *“Strategies and patterns for aural training”* - Editorial Indiana University.
- GIRALDEZ HAYES, Andrea (1995): *“Música-primer ciclo 2”* - Editorial Akal. DITA PARLO (2000): *“Teoría de la música”* - Pág. Web.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Daniel (2003): *“Curso de teoría musical”* - Pág. Web-. LAMOTE DE GRIGNON (1948): *“Síntesis de técnica musical”*.
- BAXTER, Michael; BAXTER, Harry (1993): *“Como leer música”*.
- ROZENBLUM, Maximiliano (2005) *“Nueva teoría musical”* -Pág. Web-.
- GIACHERO, Gustavo (2004): *“Apuntes de cátedra curso de nivelación 2004”* –Área C.B.L.T – Esc. de Artes – U.N.C
- HINDEMITH, Paul (1959): *“Armonía tradicional”* - Editorial Ricordi Americana. LEUCHTER, Erwin (1981): *“Armonía práctica”* - Editorial Ricordi Americana.
- PISTON, Walter (1991): *“Armonía”* - Editorial Labor SA.
- RIMSKY-KORSAKOV (1979): *“Tratado practico de armonía”*. Editorial Ricordi Americana.
- FERRERO, Stelvio: *“Apuntes de cátedra armonía I”*. DE GIUSTO, Pablo: *“Apuntes de cátedra armonía I”*.
- ALCHOURRON, Rodolfo (1991): *“Composición y arreglos de la música popular”*- Editorial Ricordi.



Universidad
Nacional
de Córdoba

AUDIOPERCEPTIVA

LIVIA GIRAUDO

JUAN MARTÍN ÁLVAREZ

VANINA AREDES

JORGE MARTÍNEZ

ÁREA TEMÁTICA

AUDIOPERCEPTIVA

Los contenidos de la presente área se organizan en tres ejes temáticos, a saber:

1. Relaciones de altura
2. Relaciones temporales
3. Audio coral

Los tres ejes se irán desarrollando paralelamente en las clases de Audio, para lograr así, a partir de la práctica constante, la comprensión y el dominio de estos.

Es fundamental para trabajar correctamente la **audiopercepción**, estudiar con uno o más compañeros, para que, mientras uno realice el ejercicio los demás puedan estar atentos a errores de lectura, y así corregirse mutuamente.

1. RELACIONES DE ALTURA

INTERVALOS

ADVERTENCIA

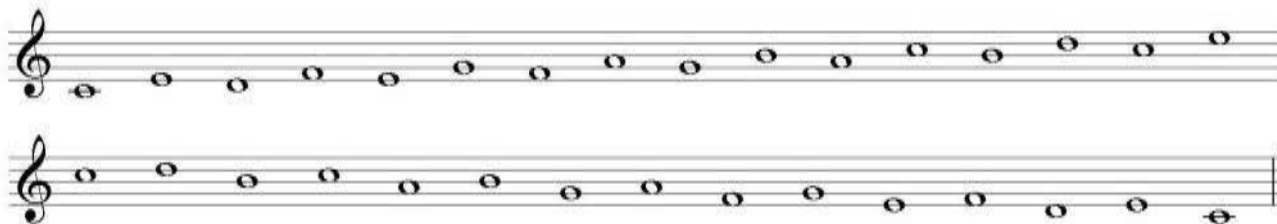
*Previo a abordar esta unidad, se deberá estudiar de la sección CBLT de este material de cátedra:
>> Área Temática CBLT/ 2. Teoría del lenguaje Musical/ Alturas/ D-Intervalos, Clasificación de los intervalos, Inversión de los intervalos, Intervalos Melódicos y Armónicos.*

La habilidad de reconocer y reproducir intervalos conociendo su calificación y clasificación, permite tener mayor agilidad en la resolución de dictados melódicos y lectura a primera vista. La distancia entre dos sonidos, trabajo preliminar importante, deberá ser abordada desde la **percepción auditiva**, la **reproducción en el canto** y la **correspondiente resolución al pentagrama**. Estos tres aspectos, deben ser ejercitados, sin descuidar ninguno de ellos.

Se sugieren los siguientes ejercicios:

- Cantar intervalos, a partir de una nota dada, en forma ascendente y descendente.
- Cantar escalas con el intervalo que se quiere internalizar.
- Recorrer el salto interválico, por grado conjunto.
- Crear melodías sencillas, con el intervalo en cuestión con forma determinada.
- **Leer, cantar e interpretar las melodías que a continuación se presentan**

Escala por terceras



Melodías por cuartas

1 

2 

Escala por quintas



Melodías por quintas

2 

Escala por sextas



Melodías por sextas



Melodías por Séptimas

The image displays a musical score for a piece titled "Melodías por Séptimas". The score is written in 2/4 time and consists of two systems. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 2/4. The melody begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The second system continues the melody in the treble clef. The third system is a bass clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 2/4, featuring a steady eighth-note accompaniment. The fourth system continues this accompaniment in the bass clef. The piece concludes with a double bar line.

SISTEMA TONAL

ADVERTENCIA:

Previo a abordar esta unidad, se deberá estudiar de la sección CBLT de este material de cátedra:

>> Área Temática CBLT/ 2. Teoría del lenguaje Musical/ Alturas/ E-Escala, Escalas Relativas, Las Escalas Pentatónicas, Modo, Los Modos Gregorianos.

>> Área Temática CBLT/ 2. Teoría del lenguaje Musical/ Alturas/ F-La Tonalidad, Armadura de clave, Reconocimiento de tonalidades, Reglas de Reconocimiento de la Tonalidad, Grados de la Escala, Escalas: mayores y menores, Escala Mayor, Escala Menor.

Las tonalidades mayores y menores se abordarán mediante la siguiente práctica de canto con referencia de instrumento:

- Arpeggio de I grado (ascendente y descendente, grados salteados).
- Pentacordio (5 primeras notas de escala ascendente y descendente, grados salteados).
- Tónica – Séptimo grado – Tónica.
- Tetracordio Superior (últimas cuatro notas de escala ascendente y descendente, grados salteados).
- Escala completa ascendente y descendente, grados salteados.
- Cantar Melos en tonalidad elegida con distintas combinaciones.

A continuación, se propone un ejemplo en DoM y Lam con distintas actividades:

Melos en Escala Diatónica Mayor

The image shows four musical staves in G major (DoM) and E minor (Lam).
Staff 1: Ascending scale (G-A-B-A-G-F-E) and descending scale (E-F-G-A-B-A-G).
Staff 2: Ascending scale (G-A-B-A-G-F-E) and descending scale (E-F-G-A-B-A-G).
Staff 3: Ascending scale (G-A-B-A-G-F-E) and descending scale (E-F-G-A-B-A-G).
Staff 4: Ascending scale (G-A-B-A-G-F-E) and descending scale (E-F-G-A-B-A-G).

Actividades

- Transporte a Fa Mayor, Sol Mayor, Re M, Sib M. Realice el trabajo en forma escrita. Cante con nombre de notas.
- Transcriba a clave de Fa en 4ta línea, también de forma escrita, quedarán una octava más grave. Cante con nombre de las notas.
- Realice sus propios Melos y combínelos en distinto orden.

Escala Diatónica Menor (Antigua, Armónica y Melódica)

1 2

3 4

5 6

Actividades

- Transporte ahora a Re m, Mi m, Sol m, Si m. Cante con nombre de notas
- Transcriba a clave de Fa en 4ta línea, quedará una octava más grave. Cante con nombre de notas.
- Cambie las alteraciones accidentales del Tetracordio Superior, así variará la especie.
- Improvise y realice Melos desde una tonalidad escogida.

DIAPASÓN

El diapasón es un dispositivo metálico con forma de horquilla que al ponerlo en vibración emite un sonido tónico, de afinación estable y cuya frecuencia fundamental se percibe claramente.

Existen diversos tipos de diapasones que difieren en su tamaño, afinación y función. El diapasón con el que se trabaja en esta unidad es el más difundido dentro de la práctica musical y se encuentra afinado en 440 hertz. La altura que emite es la nota **La4**, es decir, el La que se encuentra a una distancia de 6M ascendente respecto del Do central:



La principal función de este instrumento es brindar una altura guía y de afinación estable, que permitirá:

- Afinar instrumentos y voces
- Deducir alturas y tonalidades

Ambas habilidades requieren de entrenamiento auditivo y de claridad teórica respecto de tonalidad, escalas, armaduras de clave, intervalos y acordes.

Las siguientes actividades operan como ejercitación preliminar y requieren del uso del diapasón³² y de un instrumento de afinación temperada que sirva de respaldo a la entonación. A su vez es de considerable importancia realizar los ejercicios de manera consciente, atenta y lenta, para poder **percibir** con claridad, **corregir** en caso de ser necesario, y **memorizar** las distancias de manera afinada:

³² De no contar con un diapasón, se puede realizar esta misma ejercitación ejecutando el La 440 desde algún instrumento de afinación temperada.

1. Escuchar atentamente el La del diapasón y captar su frecuencia. Aquí el ejercicio es solo escuchar.
2. Escuchar atentamente el La³³ del diapasón, y entonarlo. Cantar una duración de blanca o redonda, y luego reiterar la escucha, procurando captar e imitar prolijamente su afinación. Repetir el ciclo de escucha y entonación hasta que la resolución cantada se vuelva familiar.
3. Entonar el La y luego entonar un intervalo de 8J descendente. Cantar alternando entre ambas 8vas.
4. A partir de entonar la 8J inferior del La, cantar el pentacordio mayor, el arpegio de I grado y la de la tonalidad de **La Mayor**, todo ello en dirección **ascendente**. Prestar especial atención a la ubicación de los intervalos de tono y semitono, su afinación. En este punto es importante tener en claro la armadura de clave de la tonalidad.
5. A partir del La del diapasón, entonar el arpegio de I grado y el tetracordio superior y la escala de tonalidad de **La Mayor**, todo ello en dirección **descendente**.
6. Desde ambas 8vas del La, entonar el pentacordio, el arpegio de I grado, tetracordio superior, y escala de la tonalidad de **La menor antigua**, en dirección ascendente y descendente.

Al dominar desde la entonación las diferentes escalas, el arpegio de I grado, el pentacordio y el tetracordio superior, en direcciones ascendente y descendente, y a su vez, los intervalos de **segundas Mayores y menores** y **terceras Mayores y menores**, ascendente y descendente, es posible deducir diferentes tonalidades desde la nota La.

La metodología a utilizar tiene que ver con:

1. Determinar si la nota La forma parte de la tonalidad a la que quiero llegar.
2. Si se trata de una nota que se encuentra dentro de la tonalidad de destino, reconocer a qué grado de la tonalidad se corresponde. A partir de allí, se puede o bien cantar la porción de escala desde la nota La hacia la tónica, o bien dirigirse a un grado principal y luego proceder por grado conjunto hacia la tónica.
3. Si el La es una nota ajena a la tonalidad de destino, reconocer si está cerca de algún grado principal de la misma y cuál es el intervalo entre ambas notas. Resolver de manera cantada ese

³³ Las voces femeninas podrán entonar el La en la misma octava que la que emite el diapasón. En cambio, para las voces masculinas se recomienda que la entonación del La sea a una octava inferior de la que emite en diapasón, es decir deberán entonar el La3.

intervalo y luego proceder por grado conjunto hacia la tónica, cuidando la interválica correspondiente.

Ejemplo N°1

Tonalidad de destino: Re Mayor

En primer lugar, debo responder lo siguiente:

1. ¿Cuál es la armadura de clave de la tonalidad?
2. La nota La ¿forma parte de la escala de Re Mayor?
3. ¿Qué grado de la escala representa la nota La en esta tonalidad?

En segundo lugar, debo decidir qué camino es el más apropiado para llegar a la tónica desde el La. En este caso, como la nota La forma parte de un grado principal de la tonalidad (la dominante), podemos descender por grado conjunto usando la fórmula del pentacordio descendente o descender desplegando el acorde.

Entonar:



Otra posibilidad será abordar la tónica a través del ascenso por tetracordio superior:



Observar que en ambos ejemplos se encuentra colocada la armadura de clave, por lo tanto, el Fa y el Do serán sostenidos: Fa# y Do#.

Ejemplo N°2

Tonalidad de destino: Mib Mayor

1. ¿Cuál es la armadura de clave de la tonalidad?
2. La nota La ¿forma parte de la escala de Mib Mayor?
3. ¿Cuál es el grado principal de la escala que se encuentra más cercano al La?

En este caso, el La no forma parte de la tonalidad, es una nota extraña. Sin embargo, podemos observar que se encuentra a un semitono de distancia de la nota dominante de Mib Mayor, es decir, de la nota Sib. El procedimiento será entonces:

1. Entonar el La
2. Ascender un semitono hacia el Sib
3. Proceder o bien por pentacordio o arpeggio descendente, o bien por tetracordio ascendente hacia la tónica Mib, cuidando la interválica correspondiente.

Entonar:



Si planteamos la ejercitación inversa, es decir, si partimos desde la percepción auditiva de una tonalidad y buscamos su relación con la nota La, el procedimiento opera de manera similar a la secuencia mencionada. Sin embargo, la diferencia más importante es que partimos de lo **sonoro**. Esto implica que la manera de deducir la tonalidad dada será a partir del **reconocimiento auditivo** de las relaciones interválicas respecto de la nota La. Por lo tanto, a diferencia del planteo anterior, aquí se trata en primer lugar de un ejercicio auditivo y, en segundo lugar, de una comprensión y deducción teórica.

MELODÍA

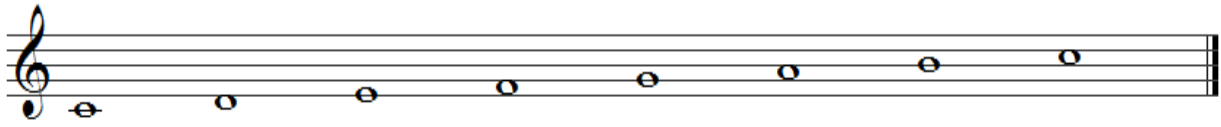
La conformación de un repertorio de canciones o melodías y su lectura diaria, ayuda a mejorar la afinación, el ritmo preciso, comprender la microforma, etc.

Se presentan melodías que deben ser leídas a primera vista, con la siguiente metodología:

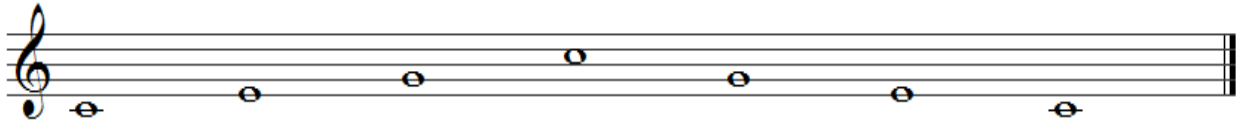
- Cantar escala y arpeggio de tónica de la tonalidad de la melodía.
- Cantar solo el melos.
- Palmear ritmo sin melodía.
- Comprender la sintaxis, es decir, descubrir el primer segmento, para luego determinar los siguientes.
- Analizar la forma y memorizar cada segmento, luego semifrase, y frase.
- Descubra funciones armónicas principales y cante el bajo que corresponde a la melodía.

DO MAYOR

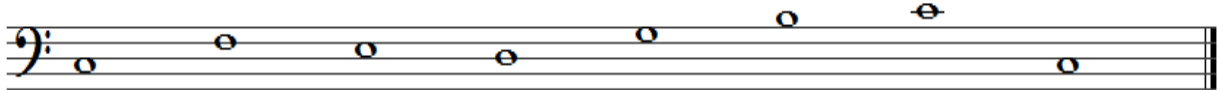
Escala



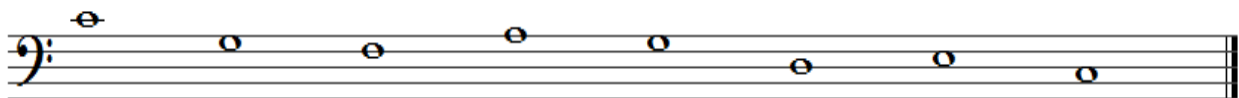
Arpeggio



Melos N°1



Melos N°2



Melodía N°1

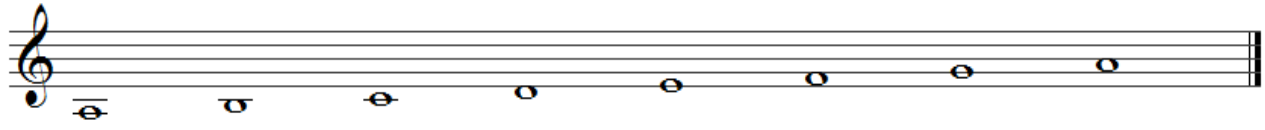


Melodía N°2

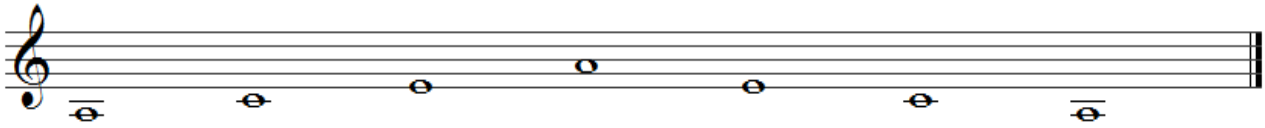


LA MENOR

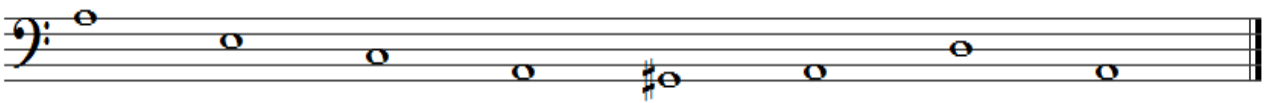
Escala



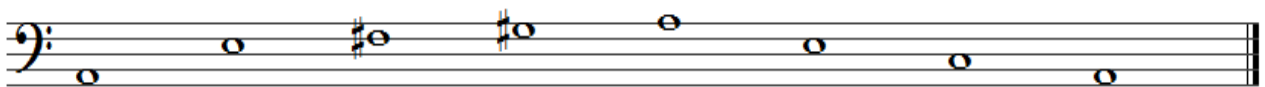
Arpeggio



Melos N°1



Melos N°2



Melodía N°1

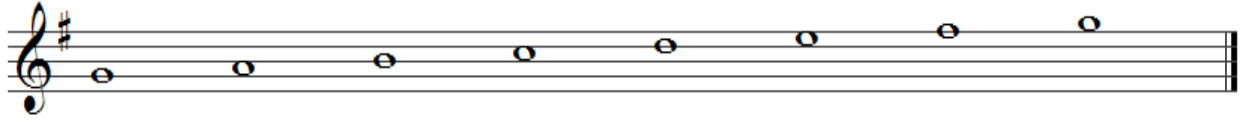


Melodía N°2

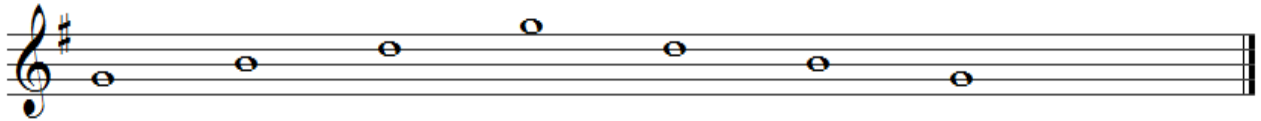


SOL MAYOR

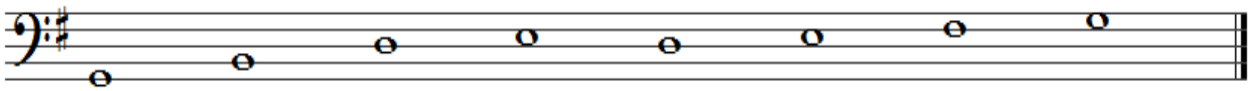
Escala



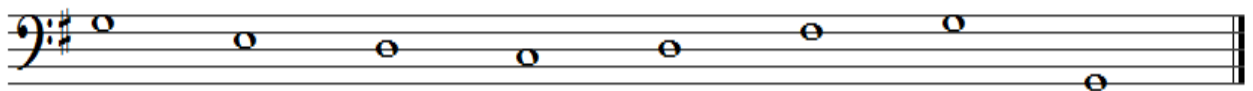
Arpeggio



Melos N°1



Melos N°2



Melodía N°1

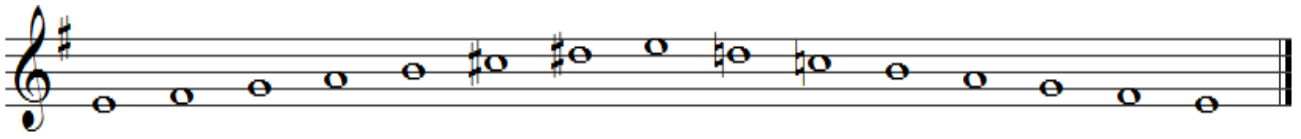


Melodía N°2

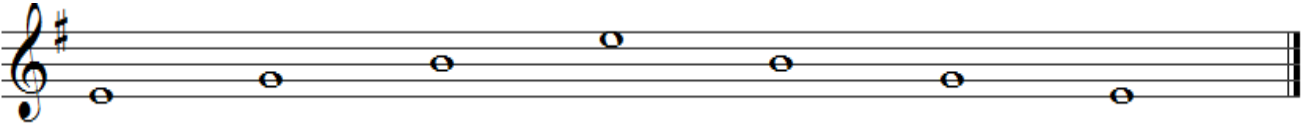


MI MENOR

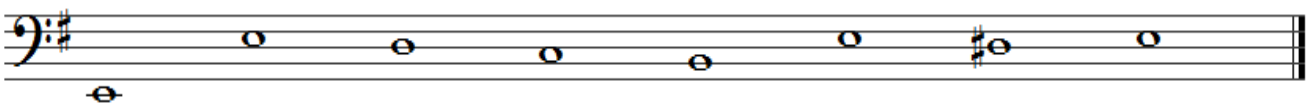
Escala



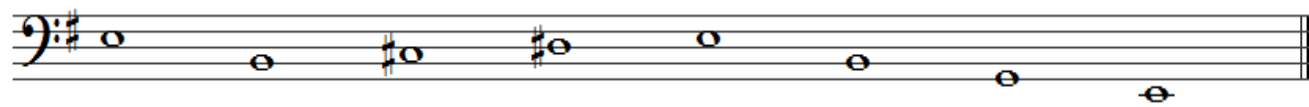
Arpeggio



Melos N°1



Melos N°2



Melodía N°1

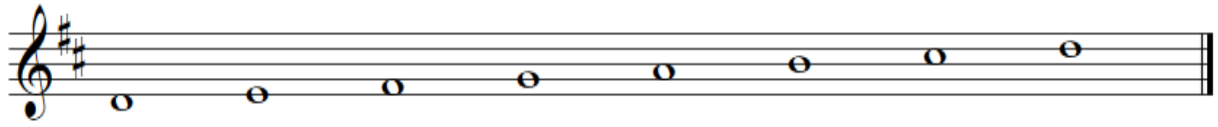


Melodía N°2

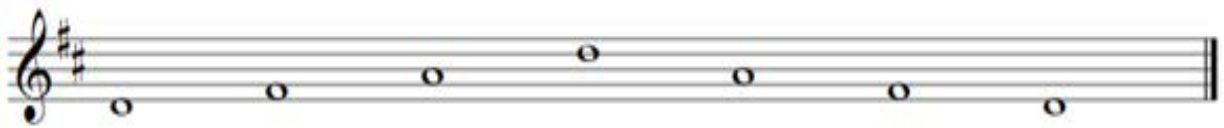


RE MAYOR

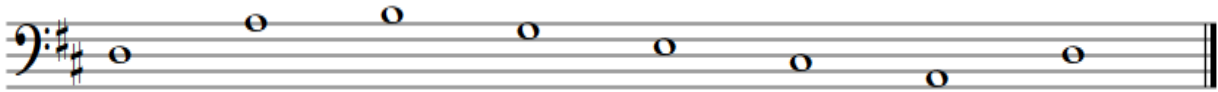
Escala



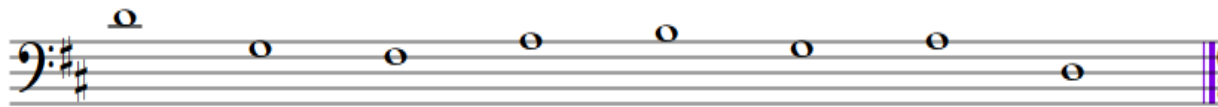
Arpeggio



Melos N°1



Melos N°2



Melodía N°1

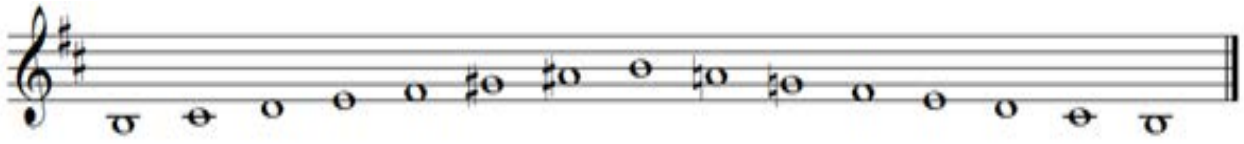


Melodía N°2

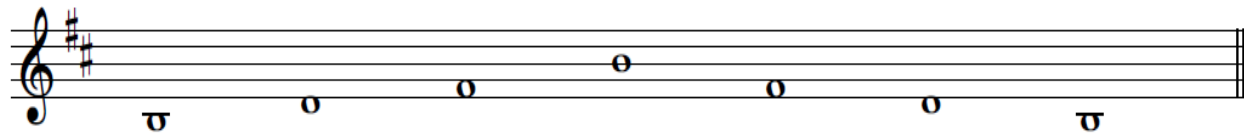


SI MENOR

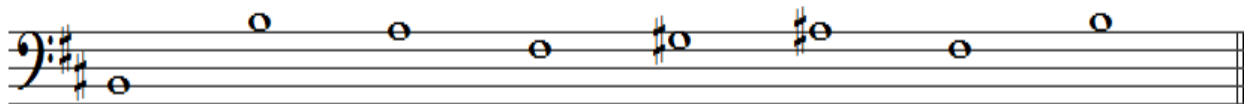
Escala



Arpeggio



Melos N°1



Melos N°2



Melodía N°1

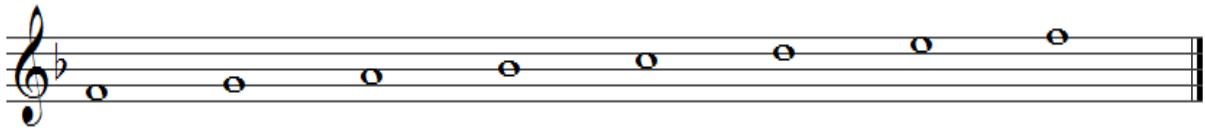


Melodía N°2

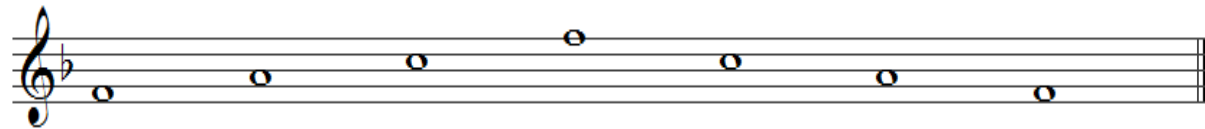


FA MAYOR

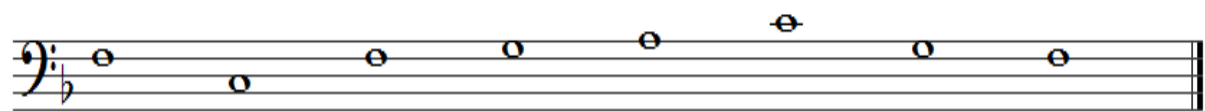
Escala



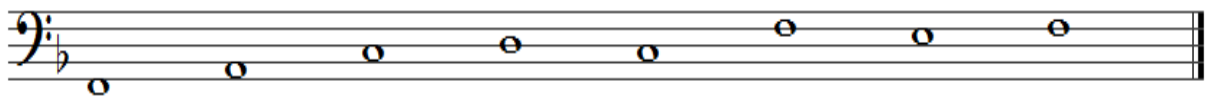
Arpeggio



Melos N°1



Melos N°2



Melodía N°1

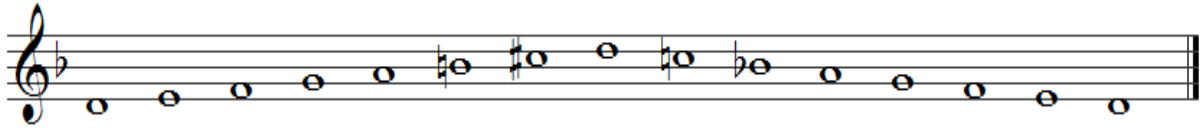


Melodía N°2

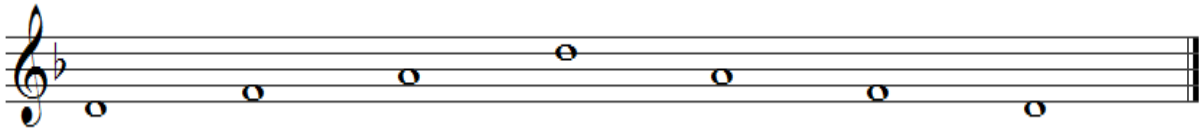


RE MENOR

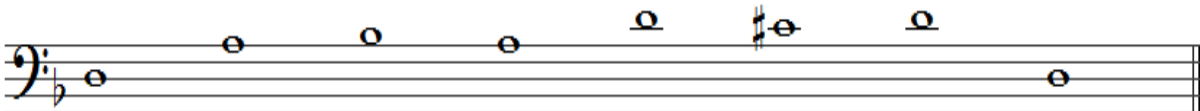
Escala



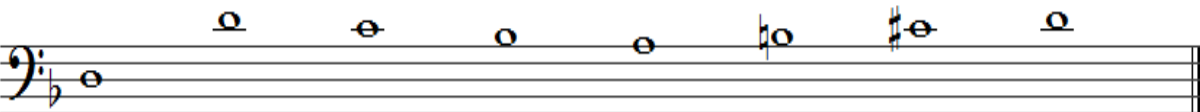
Arpeggio



Melos N°1



Melos N°2



Melodía N°1

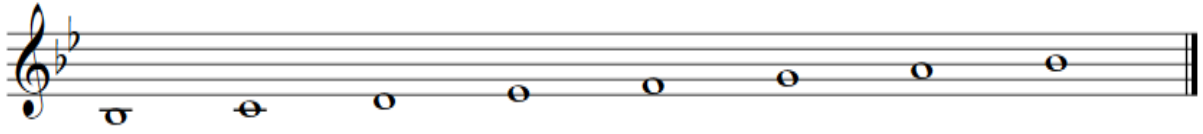


Melodía N°2

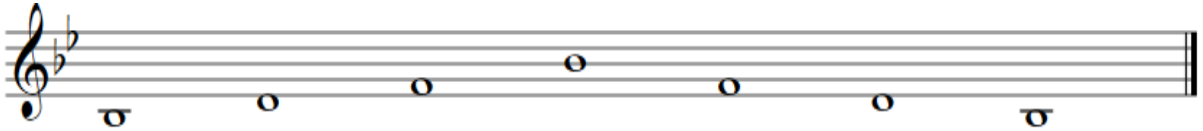


SIB MAYOR

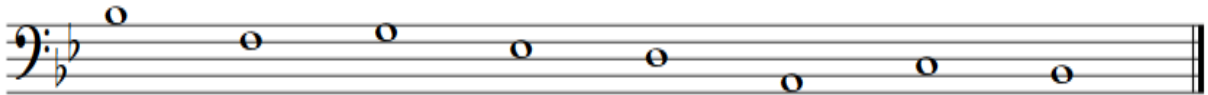
Escala



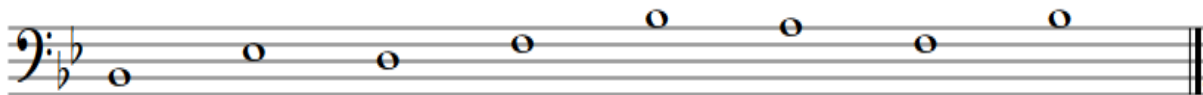
Arpeggio



Melos N°1



Melos N°2



Melodía N°1



Melodía N°2



MIB MAYOR

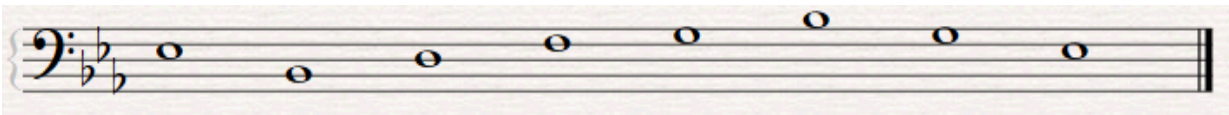
Escala



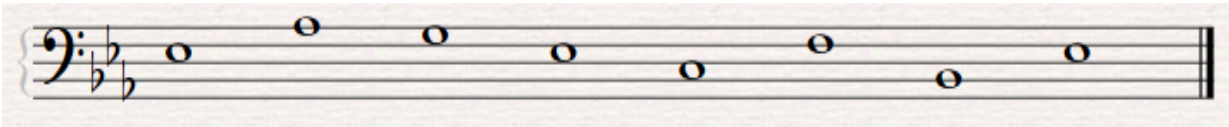
Arpeggio



Melos N°1



Melos N°2



Melodía N°1

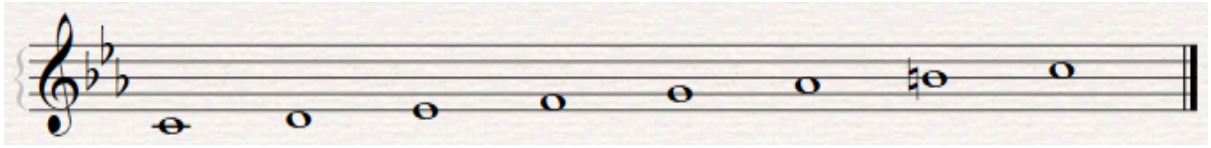


Melodía N°2

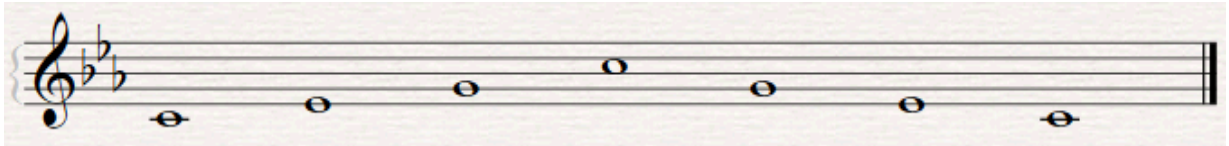


DO MENOR

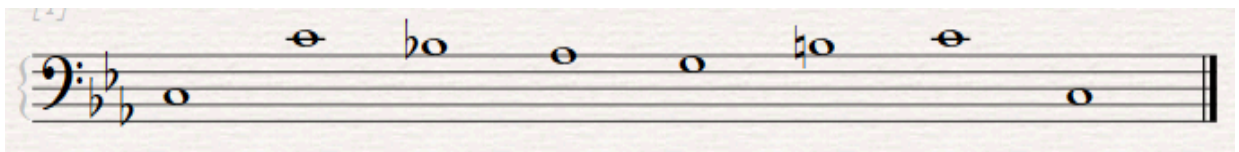
Escala



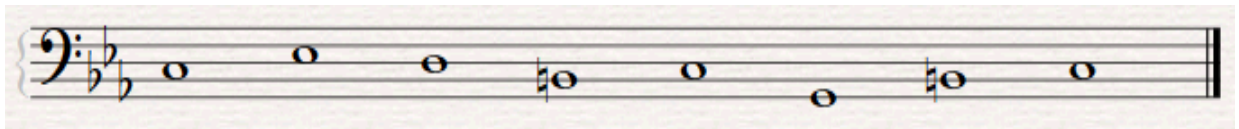
Arpeggio



Melos N°1



Melos N°2



Melodía N°1



Melodía N°2



2. RELACIONES TEMPORALES

ADVERTENCIA:

Previo a abordar esta unidad, se deberá estudiar de la sección de CBLT de este apunte:

>> CBLT/2.-Teoría del lenguaje Musical/ Duraciones, A-Representación de las Duraciones, B-Compás, Clasificación de los Compases o Métricas, Valores Irregulares.

Regularidad

- Determinar Pulso, Apoyo y Pie (Binario o Ternario)
- Con estos datos determinar Cifra de Compás

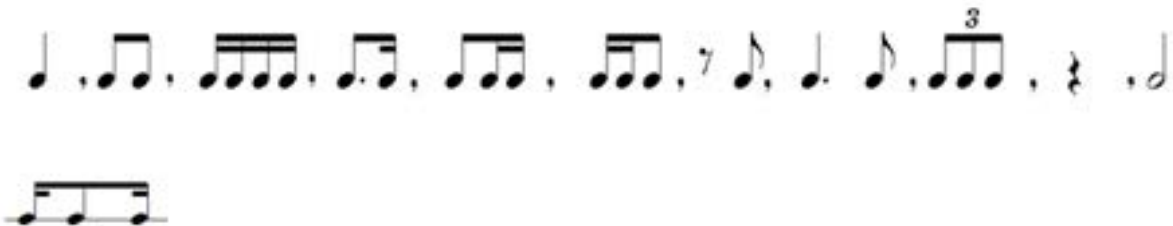
Afiance estos aspectos en música de repertorio universal y/o popular de distintas procedencias

Proporcionalidad

- Internalizar las siguientes células rítmicas:

PRIMERA ETAPA

Pie binario



Por ejemplo



- Crear frases con determinada forma: a – a' o a – b

Por ejemplo

- Con un compañero, alternar roles marcando pulso, pie, apoyo, oponiendo ostinato rítmico a un determinado ejercicio.
- Alternancia en la ejecución por segmentos de una misma línea rítmica.

Ejemplo en compás simple



Ejemplo en compás compuesto



- Realizar las mismas lecturas empezando cada segmento con anacrusas de distintos valores.

Ejemplos de realización

Ejemplo N°1

Musical notation for Ejemplo N°1 in 2/4 time. The first staff shows a sequence of eighth notes with a triplet of three eighth notes. The second staff shows a sequence of eighth notes with a triplet of three eighth notes. The piece ends with a double bar line.

Ejemplo N°2

Musical notation for Ejemplo N°2 in 6/8 time. The first staff shows a sequence of eighth notes with a triplet of three eighth notes. The second staff shows a sequence of eighth notes with a triplet of three eighth notes. The piece ends with a double bar line.

- Por último, proponer mosaicos rítmicos con distintas cifras de compás para lograr independencia en la subdivisión.

Ejemplos de realización

Ejemplo N°1

Musical notation for Ejemplo N°1 showing a rhythmic mosaic. The first staff starts in 2/4 time, changes to 6/8, and returns to 2/4. The second staff starts in 2/4, changes to 6/8, and returns to 2/4. The piece ends with a double bar line and the word "etc".

Ejemplo N°2



Musical notation for Ejemplo N°2. The first staff shows a sequence of notes in 3/4 time, followed by a triplet of eighth notes, then a double bar line and a change to 9/8 time with a series of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The second staff continues with 3/4 time, then 9/8 time, and ends with a double bar line and the text "etc".

Ejemplo N°3



Musical notation for Ejemplo N°3. The first staff shows a sequence of notes in 4/4 time, followed by a double bar line and a change to 12/8 time with a series of eighth notes. The second staff continues with 4/4 time, then 12/8 time, and ends with a double bar line and the text "etc".

LECTURAS RÍTMICAS

Ejercitar las siguientes lecturas rítmicas de acuerdo a las pautas dadas en apartados anteriores:

PIE BINARIO

1)

2/4

2)

2/4

3)

3/4

4)

3/4

5)

Exercise 5 consists of two parts, a and b, written on a single staff in 4/4 time. Part a is a melodic line starting with a dotted quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter note. Part b is a similar melodic line, but it includes a triplet of eighth notes in the middle and ends with a quarter note.

6)

Exercise 6 consists of two parts, a and a', written on a single staff in 2/4 time. Part a features a triplet of eighth notes followed by a quarter note. Part a' features a triplet of eighth notes followed by a quarter note and another triplet of eighth notes.

7)

Exercise 7 consists of two parts, a and a', written on a single staff in 3/4 time. Part a features a triplet of eighth notes followed by a quarter note. Part a' features a triplet of eighth notes followed by a quarter note and another triplet of eighth notes.

8)

Exercise 8 consists of two parts, a and b, written on a grand staff (two staves) in 2/4 time. Part a is a melodic line on the upper staff, and part b is a similar melodic line on the upper staff. The lower staff contains a bass line with chords and eighth notes.

9)

a

4/4

b

4/4

10)

a

3/4

a'

3/4

11)

a

3/4

a'

3/4

12)

Musical score for exercise 12, consisting of two systems. Each system has a treble staff and a bass staff. The time signature is 2/4. The first system is marked with a dynamic 'a' and a slur over the treble staff. The second system is marked with a dynamic 'a'' and a slur over the treble staff. The piece concludes with a double bar line.

PIE TERNARIO

13)

Musical score for exercise 13, titled 'PIE TERNARIO', consisting of four systems. Each system has a treble staff and a bass staff. The time signature is 6/8. The first system is marked with a dynamic 'a' and a slur over the treble staff. The second system is marked with a dynamic 'b' and a slur over the treble staff. The third system is marked with a dynamic 'a' and a slur over the treble staff, and includes a key signature change to 2/4. The fourth system is marked with a dynamic 'a'' and a slur over the treble staff. The piece concludes with a double bar line.

14)

Exercise 14 consists of two systems of music. The first system is labeled 'a' and the second 'a''. Both systems are in 6/8 time and feature a grand staff with a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The first system (a) spans four measures, and the second system (a') also spans four measures.

15)

Exercise 15 consists of two systems of music. The first system is labeled 'a' and the second 'a''. Both systems are in 6/8 time and feature a grand staff with a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some rests. The left hand provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The first system (a) spans four measures, and the second system (a') also spans four measures.

16)

Exercise 16 consists of two systems of music. The first system is labeled 'a' and the second 'b'. Both systems are in 6/8 time and feature a grand staff with a treble and bass clef. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some rests. The left hand provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The first system (a) spans four measures, and the second system (b) also spans four measures.

17)

Exercise 17 consists of two systems of music. The first system is labeled 'a' and the second 'a''. Both systems are in 6/8 time and feature a treble clef with a double bar line at the beginning. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff contains a bass line with quarter notes. The first system ends with a double bar line, and the second system ends with a double bar line and repeat dots.

18)

Exercise 18 consists of two systems of music. The first system is labeled 'a' and the second 'a''. Both systems are in 6/8 time and feature a treble clef with a double bar line at the beginning. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff contains a bass line with quarter notes. The first system ends with a double bar line, and the second system ends with a double bar line and repeat dots.

19)

Exercise 19 consists of two systems of music. The first system is labeled 'a' and the second 'a''. Both systems are in 9/8 time and feature a treble clef with a double bar line at the beginning. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff contains a bass line with quarter notes. The first system ends with a double bar line, and the second system ends with a double bar line and repeat dots.

0)

Exercise 0 consists of three systems of music. The first system is labeled 'a' and the second 'a''. Both systems are in 12/8 time and feature a treble clef with a double bar line at the beginning. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff contains a bass line with quarter notes. The first system ends with a double bar line, and the second system ends with a double bar line and repeat dots.

21)

a

b

22)

a

a'

23)

a

a'

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, María del Carmen. **Análisis de obras corales**. Buenos Aires: MCA, 1996.

AGUILAR, María del Carmen. **Aprender a escuchar música**. Aprendizaje. Madrid: Antonio Machado, 2002.

AGUILAR, María del Carmen. **Método para leer y escribir música, a partir de la percepción**. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1991.

GARMENDIA, Emma. **Educación Audioperceptiva**. Buenos Aires: Ricordi, 1981.

HINDEMITH, Paul. **Adiestramiento elemental para músicos**. Buenos Aires: Ricordi, 1970.

MALBRAN, Silvia. **El oído de la mente**. Madrid: Akal, 2007.



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

I.A.A.M.
INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS
Y APRECIACIÓN MUSICAL

CLARISA PEDROTTI
CÉSAR DE MEDEIROS

ÁREA TEMÁTICA

INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS Y APRECIACIÓN MUSICAL³⁴

I.A.A.M.

Introducción

El análisis se constituye en una disciplina de fundamental importancia en el estudio de cualquiera de las especialidades relativas a la teoría y a la práctica de la música, ya que es la herramienta que permite reconocer las características que hacen a la organización interna y al contenido de una obra musical. El análisis debe formar parte fundamental de todo estudio sistemático por parte de quienes se dedican a la música, ya sea como compositores, pedagogos o instrumentistas.

Acceder a los mecanismos del **análisis musical** permite organizar la percepción propia del que escucha y lo acerca a una mayor comprensión de los elementos que componen una obra y a las interrelaciones que entre ellos se establezcan.

Consideramos de capital importancia en el marco de un curso de nivelación a un estudio sistemático de música un área de análisis estrechamente asociada a una educación de la **percepción auditiva**. El desarrollo de las capacidades auditivas en el sujeto debe ir acompañado por la adquisición de una serie de herramientas conceptuales y procedimentales que ayuden a su tarea de discernir aquello que percibe por el oído. Como dice la Profesora Marisa Restiffo: “ese mecanismo de llevar a la conciencia lo que estamos escuchando, comprender su estructura, reconocer los elementos que la integran y cómo funcionan los elementos entre sí y en relación al todo, descifrar los códigos culturales inherentes a determinado repertorio y a partir de ellos enriquecer nuestra apreciación de una obra [...] es lo que [...] entenderemos como **análisis musical**”³⁵.

Nuestra propuesta para el acercamiento al análisis se apoya fundamentalmente en el desarrollo de las capacidades de la percepción auditiva y la adquisición de herramientas mínimas de decodificación dentro de un contexto sonoro determinado. En una segunda instancia, se busca relacionar estos discursos sonoros con un contexto cultural. Así el registro de lo que se percibe se organizará en base a aspectos musicales que responden a situaciones dentro de un contexto específico de producción, esto es, históricamente situadas.

³⁴ Redacción, compilación y edición: Clarisa Pedrotti, César de Medeiros, Vanina Aredes y Hernán Libro.

³⁵ Marisa Restiffo, *Cuadernillo Curso de Nivelación – Música*, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, Escuela de Artes, Depto. de Música, 2008, p. 151.

Organización de los contenidos

La presente área se organiza en los siguientes ejes temáticos:

1. Parámetros del sonido y aspectos del discurso sonoro
2. Análisis formal
3. Análisis y apreciación del estilo musical

Objetivos generales

- Hacer consciente el proceso por el cual se organiza perceptivamente un fenómeno sonoro temporal.
- Comprender conceptual y perceptivamente los aspectos del lenguaje musical.
- Reconocer los aspectos musicales comprometidos en la configuración de una obra musical en un contexto determinado.
- Fundamentar los conocimientos teóricos referidos al análisis con la práctica auditiva.
- Transmitir por escrito y oralmente lo apreciado y analizado en un discurso musical.

Evaluación

Se realizarán 2 parciales y 2 trabajos prácticos (TP):

Los parciales consistirán en el reconocimiento y análisis auditivo de parámetros del sonido y aspectos organizadores en un discurso musical. Los trabajos prácticos se realizarán como ejercitación de las competencias a evaluarse en los exámenes parciales y en relación a la comprensión de textos referidos al área que serán indicados durante el desarrollo de Curso.

1. ASPECTOS DEL DISCURSO SONORO

A continuación, discriminaremos algunos de los **aspectos del discurso sonoro** tales como **melodía, ritmo, armonía, dinámica, espacialidad, textura y timbre**. Para cada aspecto se propondrá una serie de variables que, al momento del análisis, permiten definir qué cambia y qué permanece de una sección a otra de una pieza musical.

¿Todos los aspectos son igualmente relevantes al análisis en todas las obras musicales? No, por ello definimos al análisis como una cuestión estratégica. De acuerdo a lo que queramos comprender de una pieza de música será el paradigma de análisis que elegiremos y los aspectos que encontraremos más relevantes.

¿Qué nos interesa de los aspectos? ¿Para qué los emplearemos?

La cuestión pasa por cuáles aspectos en una obra tienen relevancia estructural, es decir, que sus cambios o permanencias nos permitan establecer niveles de organización formales de una pieza: pasajes, secciones, movimientos, etc.

La metodología que emplearemos será comparativa: calificaremos los aspectos de una sección en relación a otra y no como algo absoluto. Es decir: una melodía no tendrá "un registro agudo", sino que tendrá "un registro más agudo que otra melodía cuyo registro es más grave", un pasaje no tendrá "una densidad cronométrica alta" sino que tendrá "mayor densidad cronométrica que otro pasaje" con el que lo estemos comparando.

Por otra parte, podremos describir las variables de cada aspecto en diferentes dimensiones o escalas temporales: desde fragmentos de una melodía, pasando por una melodía completa, hasta un grupo de melodías. Por ello es necesario especificar qué escala estamos observando. Por ejemplo: podríamos indicar que el inicio de una melodía tiene direccionalidad ascendente en comparación con el inicio de otra que es descendente, pero si lo que estamos comparando no son los inicios sino la frase o período en que estas se encuentran, podríamos encontrar que la direccionalidad global de la frase de una y otra no difieren y ambas son ascendentes.

Se definen a continuación los diferentes aspectos del discurso y se indicarán qué variables de cada uno emplearemos para comparar en los análisis que hagamos durante nuestro curso.

Como ejemplo propondremos el análisis de dos obras. Una de ellas, la Danza Húngara N°13 de Johannes Brahms, será analizada aspecto por aspecto, mientras que la otra, "El organito de la tarde" de Cátulo Castillo, se adjuntará al final en un solo escrito.

Los audios se encuentran en YouTube como:

- Johannes Brahms, *Danza húngara N° 13*, Andantino grazioso. Es la versión de 1:31' de duración que inicia con instrumentos de vientos de madera.
- José González Castillo y Cátulo Castillo, *Organito de la Tarde* / Band-O-Neon Orquesta Típica de Tango. Es una interpretación en vivo, con *performers* frente a la orquesta.

1. Melodía

¿Qué es? La definimos como un agrupamiento de sonidos tónicos jerarquizado a nivel textural. Es decir, debe permitirnos separar esa sucesión de alturas del resto de la masa sonora.

¿Qué variables nos permiten formalizar desde la melodía? Mencionaremos entonces algunas características de movimiento melódico:

- Direccionalidad: Ascendente - Descendente - Recta. Para determinarla se atiende a las notas de inicio y de finalización de un fragmento determinado.
- Tipo de movimiento: si se mueve principalmente por pasos, por saltos o no hay una predominancia.
- Ámbito: el intervalo entre la nota más aguda y la más grave. Los ámbitos pueden ser comparativamente más **extensos**, **acotados** o **iguales**.
- Registro: se refiere a la zona de frecuencias en que mayormente se ubica la melodía. El registro puede ser comparativamente más **agudo**, más **grave** o **semejante**. Si la melodía se halla duplicada en octavas, para comparar Registro y Ámbito atenderemos a la sucesión de fundamentales.
- Diversidad de motivos: comparamos cuán diversos son los motivos que conforman una melodía. Como extremos tendremos melodías conformadas por una sucesión de motivos idénticos o levemente variados y, por otro lado, melodías cuyos motivos serán todos diversos entre sí.

Ejemplo

Danza húngara N° 13 (J. Brahms) **Melodía**

Se presenta el esquema formal (muy acotado) para entender el análisis.

Tiempo	Nivel formal 1	Nivel formal 2
00:00	A	A
00:09		a'
00:20		a''
00:34	B	B
00:41		C
00:48		c''
01:02	A'	a''
01:31		a'''

Al ser una composición orquestal y por las características de ésta en particular en cuanto a movimiento de voces puede resultar complejo comparar Ámbito y Registro de las melodías.

Aún, así, hay diferencias leves. El Ámbito de la melodía es menor en B que en A (una 9a contra una 13na de extensión). El Registro es mayor en B y A' que en A como producto de la orquestación.

Al interior de las frases de B, el movimiento tiene menos saltos que en las frases de A.

Tanto A como B tienden a presentar direcciones melódicas ascendentes al inicio y descendentes al final, pero en B ocurre en extensión más corta, a nivel de frase.

Para analizar la Variedad de frases melódicas es posible hacer una afirmación general: que tanto A y A' como B se apoyan en la variación como procedimiento compositivo y que los materiales que exponen no son muchos. Cuáles son esos materiales y cuáles los criterios para definir si se trata de unidades formales por cuenta propia y no variaciones nos dará diversidad de respuestas. A los fines de esta ejemplificación diremos sólo que los materiales que utilizan – que en este período histórico recibirán el nombre de motivos- son semejantes en número, por ello, la variedad de frases no difiere significativamente. Esto no debe pretender observarse en

las letras asignadas al Nivel 2 del cuadro porque ocurre a una escala mucho más reducida.

2) Ritmo

Un discurso sonoro musical está constituido por sonidos y silencios que se suceden en el tiempo. Es muy importante entonces, para el análisis y comprensión musical entender las relaciones en el tiempo de esa sucesión de sonidos.

Según María del Carmen Aguilar el ritmo “es la relación de los intervalos de tiempo que se generan entre los momentos de aparición de los sonidos. Cuando estudiamos el ritmo estamos enfocando el aspecto temporal del fenómeno musical”³⁶

Al momento de analizar comparativamente distintos fragmentos de música el Ritmo pondrá atención sobre la forma en que los eventos sonoros –más concretamente su aparición, su salida y la cantidad de ellos que acontecen– se organizan jerárquicamente a lo largo del tiempo, es decir, generándose entre ellos agrupamientos y separaciones (como células, motivos, frases, períodos, movimientos, etc.), donde algunos de esos eventos resultan más importantes que otros para definir esos agrupamientos. Así, los eventos no acentuados se agrupan en torno a los eventos acentuados.

Para ello se deben tener en cuenta las siguientes cuestiones:

- Los intervalos de tiempo de aparición de los sonidos y la persistencia de cada estímulo (su duración)
- Si los mismos poseen algún tipo de acentuación. Las acentuaciones podrán ser: por duración (agógicas), por ubicación en el registro (tónicas), por intensidad (dinámicas), por relación con la armonía, por diferencias tímbricas o de espacialidad.
- Los agrupamientos de esos sonidos que devienen de esos intervalos y acentuaciones.

A partir de ello es que emergen propiedades básicas de los campos rítmicos, como son el Pulso, el Tempo o la Métrica.

Las variables que analizaremos comparativamente son: *Tipo de campo rítmico perceptible - Tipo de inicio de frase - Métrica - Tempo - Densidad cronométrica.*

³⁶ María del Carmen Aguilar. *Aprender a escuchar música. Análisis auditivo de la música.* (Buenos Aires: el autor, 2009), p. 49.

Tipo de campo rítmico perceptible

Aquí analizamos el fenómeno rítmico a nivel global, comparando fragmentos musicales en relación a si es posible o no determinar su pulso, acentuaciones y organización en una métrica.

- Rítmica libre: Música en la que no se percibe pulso. Los eventos sonoros no acontecen en una regularidad o previsibilidad que nos permita organizarlos en un pulso.
- Rítmica pulsada: Música en la que se percibe el pulso pero es complicado o imposible determinar una métrica a partir de las acentuaciones de los eventos. Es música donde resulta indistinto marcar un compás de 2, 3, 4, 5, etc. tiempos.
- Rítmica métrica: Música en la que se percibe pulso y acentuación regular, por lo que podemos definir un compás para escribirla.

Tipo de inicio

Esta variable refiere a la ubicación del inicio del evento sonoro -una frase rítmica o melódica, por ejemplo- respecto del compás en que hemos organizado la música. Las posibilidades son: Tético, Anacrúsico o Acéfalo.

Un inicio Tético es cuando el evento inicia en el tiempo 1 del compás. Un inicio Anacrúsico es cuando éste se produce antes del tiempo 1. Un inicio Acéfalo es cuando el evento sonoro aparece después del tiempo 1 del compás. Puede analizarse tanto en músicas donde haya una frase sola sin acompañamiento de otros planos sonoros o bien donde sí los haya, algo que suele ayudar a clarificar la organización métrica.

Métrica

Comparamos fragmentos musicales en relación a cambios de métrica, de pie, de subdivisión. Consideramos las siguientes clasificaciones: Compases Binarios / Ternarios / Cuaternarios / Compases simples / Compases compuestos.

Tempo

Comparamos la estabilidad o fluctuación del tempo de distintos fragmentos musicales. Atendemos a si ocurre:

- Variación de tempo: por bloque (de 120BPM se pasa a 105BPM sin transición)

- Variación de tiempo progresiva (*accelerando* / *rallentando*)
- Fluctuación/Estabilidad del tiempo (una sección en *rubato* vs. una sección con metrónomo)

Densidad cronométrica

Aquí nos interesa comparar la cantidad de eventos que ocurren para un mismo, o equivalente, recorte temporal. Por ejemplo: si entre dos secciones o entre dos compases las melodías pasan de una figuración de negras y corcheas a incorporar predominantemente semicorcheas, hay un aumento de la densidad cronométrica.

Podemos elegir de qué plano comparar la densidad cronométrica, por ejemplo, analizando sólo el plano de acompañamiento o sólo el plano de las melodías.

Como ayuda memoria, es útil recordar el concepto de densidad de los materiales: mide la masa de un material para una cierta unidad de volumen.

Ejemplo

Danza húngara N° 13 (J. Brahms) **Ritmo**

- **Tempo.** La sección B inicia yuxtaponiendo –esto es, con un cambio no progresivo- un tempo más elevado. En cuanto a variaciones del tempo al interior de las secciones del Nivel 1, las tres poseen una disminución progresiva hacia el final, lo que llamamos *rallentando* del tempo. La sección A posee más variaciones de tempo en su interior que las otras dos.
- Comparar la **Densidad cronométrica** resulta más difícil porque la obra tiene cambios de movimiento y podemos diferir sobre qué unidad de pulso tomamos como referencia. Aún así podríamos afirmar que en las tres secciones no hay grandes diferencias en cuanto a la figuración que adopta la melodía en relación al pulso, tomando sus densidades cronométricas como semejantes. En cuanto al acompañamiento, la densidad es mayor en B que en A y su variación. Entre estas últimas, es A' la que tiene mayor densidad por la incorporación de la contramelodía en cuerdas.
- **Fraseología.** De A hacia B cambia la longitud de frases, que pasan de 5 a 4 motivos (frases del 2° nivel de A tienen 3+2 motivos, usando sólo dos células rítmicas en los motivos).
- **Tipo de inicio:** los Inicios de frase son téticos tanto en A como en B.

3) **Armonía**

La palabra "**armonía**" se utiliza de dos maneras diferentes: para hacer referencia a las notas escogidas para formar un acorde y, en un sentido más amplio, para describir la sucesión, enlace o yuxtaposición de los acordes a lo largo de una composición. En el **sistema tonal**, la armonía forma parte de procesos de tensión y reposo. Las variables que analizaremos comparativamente son: *Progresión armónica – Ritmo Armónico – Centro Tonal – Pasajes de estabilidad/inestabilidad*.

Progresión armónica

Comparamos si entre dos fragmentos la progresión de acordes es la misma, si cambia en su totalidad o solo varían algunos acordes.

Ritmo armónico

Comparamos la cantidad de cambios de acordes para una misma o equivalente unidad de tiempo. Sería el equivalente a la densidad cronométrica de los acordes. Por ejemplo: si de una sección a otra se pasa de un cambio de acorde por compás a dos cambios de acorde por compás, ha aumentado el ritmo armónico.

Modo

Comparar secciones en relación a si se asientan en el modo mayor en el modo menor de una escala.

Centro tonal

Atendemos aquí si las secciones se mantienen en el mismo centro tonal o si cambian, y si este cambio ha sido progresivo (modulación) o si ocurre por yuxtaposición. No apuntaremos a identificar en qué nota se ubica el centro tonal, solamente si éste cambia o no.

Pasajes de estabilidad/inestabilidad armónica

Esta variable será pertinente cuando la diferencia entre una sección y otra que estamos

comparando sea la inclusión de acordes o encadenamientos de varios acordes con alteraciones que les den propiedades de dominante, generando pasajes de inestabilidad tonal. Es característico, por ejemplo, de secciones de transición o de desarrollo en ciertos géneros musicales.

Ejemplo

Danza húngara N° 13 (J. Brahms). **Armonía**

La sección A está en la tonomodalidad de Re mayor. La sección B en la de Si menor – relativa menor de Re mayor-, tonalidad que se introduce desde el inicio de la sección por yuxtaposición

–es decir, sin un proceso modulatorio-. El retorno a A' se introduce sugiriendo un dominante de la dominante de Re mayor al final de B. En ambas secciones la armonía incluye alteraciones que “tonalizan” -es decir, aumentan la jerarquía en cuanto a peso tonal- del V grado de la tonalidad de la sección.

El Ritmo armónico de B es más elevado que en A.

4) Dinámica

Este aspecto tiene en cuenta las intensidades y acentos a lo largo del discurso musical. Las variables que analizaremos comparativamente son: *Cambios de intensidad – Rango dinámico*.

Cambios de intensidad

Nos interesarán aquí las diferencias notorias en la intensidad y cómo ocurren. Pueden darse de manera gradual (*crescendo/diminuendo*) o por corte. Por corte se refiere a cuando un pasaje completo se encuentra en una intensidad (*forte*) y le sucede otro pasaje en una intensidad diferente (*piano*).

En una escala temporal reducida, podemos encontrar diferencias dinámicas no entre secciones completas sino en la utilización de acentuaciones dinámicas notorias en la ejecución de una frase.

Rango dinámico

El rango dinámico es el intervalo entre las intensidades más altas y las más bajas que se alcanzan en un pasaje. Se compara si un rango es más amplio o más acotado. Por ejemplo: un pasaje que permanece casi toda su duración en una dinámica de *forte* tiene un Rango dinámico más acotado que otro pasaje que alcanza momentos en dinámica *piano* y otros momentos en dinámica *forte*.

Un lugar donde observamos el Rango dinámico es en los procesos dinámicos que se realizan en un estudio de grabación, donde el efecto del Compresor se utiliza para reducir el Rango dinámico, atenuando los picos de la onda sonora y acercándolos a los valles.

Ejemplo

Danza húngara N° 13 (J. Brahms). **Dinámica**

El Rango dinámico es mayor en B que en las dos secciones A. Entre estas dos últimas es más difícil hablar de una diferencia notoria de rango dinámico.

La mayor intensidad se alcanza en B, en las secciones b y b'. Las menores intensidades están en las cadencias de las secciones.

5) Espacialidad

Este aspecto hace referencia a la localización de las fuentes sonoras respecto del punto de escucha, la distribución de las mismas y su movimiento en el espacio. Atiende también a las características acústicas del espacio en el que la fuente genera el sonido.

La cuestión pasa por cuándo en una obra la espacialidad es generadora de estructura. Las variables que analizaremos comparativamente son: *Ubicación panorámica – Distancia*.

Ubicación panorámica

Sea en una ejecución en vivo o en una grabación (estéreo, multicanal), el cambio de ubicación de una fuente en el panorama (o como también se le llama: *paneo* o *pan*) puede ser la diferencia entre dos pasajes o secciones. Ese cambio puede ser progresivo (la fuente se desplaza) o por corte. Por ejemplo: en una sección la guitarra está al centro y en otra aparece *paneada* hacia un canal o grabada dos veces y cada una de las tomas abiertas en el estéreo.

Distancia

Atendemos aquí a cambios en la distancia de la fuente respecto del punto de escucha y las consecuencias tímbricas que esto trae asociado (cambio de intensidad, filtrado de frecuencias, modificación de la reverberación percibida). Nuevamente, puede darse en vivo o por procesos de grabación y mezcla en estudio. Por ejemplo: una estrofa es cantada a capella desde el escenario y para el puente, quien canta, lo hace desplazándose entre el público para cantar el estribillo en medio de las butacas.

6) Textura

Las fuentes sonoras, actuando solas o en grupos, pueden ser percibidas conformando planos o capas, con diversas jerarquías entre sí. Analizar la textura de una obra musical es atender la manera en que esas fuentes se relacionan en el espacio sonoro y en el tiempo: si los planos aumentan o se reducen en cantidad, si se independizan entre sí o si alguno cobra mayor presencia que otro. La textura es la resultante de la interacción de muchos aspectos -Timbre, Ritmo, Dinámica, etc.- y no es exclusiva de una fuente sonora u orgánico en particular: es decir, un violín puede realizar una textura polifónica y una orquesta una textura monódica.

Las cuestiones principales relativas a la textura son:

- ¿Cuántas voces, partes o planos se escuchan?
- ¿Existe un elemento predominante (melódico o no)? ¿En qué parte se encuentra?
- Es muy importante observar la relación de dependencia entre cada una de las partes que componen una textura. De esta manera encontraremos **tres** principios básicos de relación

Para la determinación de las texturas emplearemos 3 criterios básicos:

1. Coincidencia rítmica

- Isocronía/No isocronía: entre los planos que se escuchan ¿hay coincidencia rítmica? Es decir, ¿ejecutan todos a la vez o alguno va por separado?

2. Dirección melódica

- Única / Divergente

3. Relación jerárquica

- Igualdad / Subordinación / Independencia

Igualdad: este principio nos da cuenta de voces que se mueven isocrónicamente (al mismo tiempo) y que tienden a ser percibidas en bloque, sin poder decir que una desempeñe el papel de "protagonista", más allá del hecho de que siempre al registro agudo lo percibimos más claramente. Es lo que comúnmente se denomina "Homofonía".

Subordinación: existe una línea que se tornará como "figura" y una o más líneas que serán el "fondo", es decir que ese fondo sea de un elemento o más, estará subordinado a la línea que denominamos "figura". Un ejemplo de ello es la conocida "melodía acompañada" o "melodía con acompañamiento".

Independencia: las diferentes voces poseen una autonomía tanto rítmica como melódica individual, manteniendo una coherencia que le permite relacionarse entre sí. Es el caso de lo que llamamos "textura contrapuntística".

Estas cuestiones arrojan diversas clasificaciones, cada una de ellas concebida desde distintos puntos de vista. Como resultado, nos encontramos con una gran variedad de categorizaciones texturales. Tradicionalmente las texturas se pueden clasificar en:

- **Monofonía:** interviene una sola línea perceptible. Una melodía, una línea rítmica, sonidos singulares.

6.



R Egína caéli * laetáre, alle-lú-ia : Qui- a quem me-
ru- ísti portáre, alle-lú-ia : Resurréxit, sic-ut dixit, alle-
lú-ia : Ora pro nó-bis Dé-um, alle-lú- ia.

- **Homofonía:** es la textura que está formada por un conjunto de voces en diferentes alturas que avanzan al mismo ritmo

El Grillo (The Cricket)

III Libro delle Frottole (1505) SATB a cappella Josquin Des Prez
(ca. 1440-1521)
edited by Rafael Ornes

(In 2)

The image shows a musical score for a four-part vocal setting. The title is 'El Grillo (The Cricket)'. It is from the 'III Libro delle Frottole (1505)' and is a 'SATB a cappella' piece by Josquin Des Prez (ca. 1440-1521), edited by Rafael Ornes. The score is in 2/4 time, indicated by '(In 2)'. The four parts are Soprano (Superius), Alto (Altus), Tenor (Tenor), and Bass (Bassus). The lyrics are: 'El gril - - lo, el gril - lo, è buon can - to - re Che'. The melody is simple and homophonic, with all parts moving in the same rhythm.

- **Polifonía:** varias voces emitidas simultáneamente, cada una más o menos independiente de la otra. Ej: Quodlibet, Canon, Fuga. (En siguiente página)

Fuga

BWV 580 (Anh. II 42)

Johann Sebastian BACH

(1685-1750)

Restitution : P. Guin

The image displays the musical score for the Fuga BWV 580 by Johann Sebastian Bach. The score is written for piano and is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-7) shows the beginning of the piece with a treble staff melody and a bass staff accompaniment. The second system (measures 8-13) continues the melody with some chromaticism. The third system (measures 14-20) features a more active treble staff with sixteenth-note patterns. The fourth system (measures 21-27) shows a continuation of the sixteenth-note patterns in the treble. The fifth system (measures 28-32) includes a 'Pedal' marking in the bass staff and features a complex texture with sixteenth-note runs in both hands. The sixth system (measures 33-36) concludes the piece with a final cadence. The score is presented in a clean, black-and-white format.

(* Pour éviter les 8ves.)

© Les Éditions Outremontaises - 2015

Esta clasificación general resulta insuficiente. Intentando resolver las preguntas anteriormente planteadas los teóricos establecen más categorías como: *Melodía con Acompañamiento* (dentro de la Homofonía), *Textura Antifonal*, *Contrapuntística*, *Homorrítmica*, *Acordal*, *Heterorrítmica*, *Doblamiento*, *Espejo*, *de Franjas sonoras*, *de Puntos*, *Polifonía Oblicua*, *Polifonía Vertical* y muchas más.

Ejemplo

Danza húngara N° 13 (J. Brahms). **Textura**

La textura general de la pieza es melodía acompañada.

Si queremos analizar con mayor complejidad, afirmamos que A tiene textura de homofonía con acompañamiento de timbal.

B califica más prototípicamente como textura de melodía, pudiendo dar la impresión de pasajes homofónicos en las frases en intensidad *fortissimo* a orquesta completa –que no lo son, porque sigue teniendo un plano de acompañamiento-.

En A' las cuerdas de registro medio suman una melodía. Ésta no desplaza del primer plano a la expuesta inicialmente, la cual conserva su jerarquía textural por ya haberse escuchado antes, por estar en un registro agudo, por tener mayor diversidad rítmica. Por ello consideramos que la textura de melodía acompañada se mantiene en A', con un acompañamiento ahora más complejo, de mayor independencia de planos.

7) Timbre

Algunos se refieren al timbre como el parámetro del sonido a través del cual podemos diferenciar las diversas fuentes de producción sonora. Esta definición de timbre no alcanza para profundizar sobre este aspecto. Pensar en el timbre implica vincular la conducta de sus aspectos: amplitud, altura, aspecto temporal y otros como la forma de onda, ataque, contenido armónico y afinación de los parciales. Entonces, podemos decir que el timbre no es un atributo en particular perteneciente a un sonido, sino más bien es la resultante de la interacción de sus parámetros.

Los aspectos del discurso anteriormente mencionados son la base sobre la cual construiremos los análisis de las piezas musicales.

Es importante aclarar que, si bien para su conocimiento realizamos una discriminación de cada uno de ellos, en el fenómeno musical y en nuestro análisis, para comprenderlos, nunca debemos aislarlos como entidades independientes, sino considerarlos en la complejidad de su

interacción.

Ejemplo

Danza húngara N° 13 (J. Brahms). **Timbre**

El orgánico instrumental es de orquesta sinfónica.

El Ámbito total de la orquesta es más amplio en B que en A.

Respecto de los instrumentos que ejecutan cada sección, en A la orquestación no utiliza simultáneamente todas las familias, cosa que sí ocurre en B y A'. En A la orquestación trabaja por separado las familias de los vientos de madera (secciones a y a') y de las cuerdas (sección a''), teniendo a los timbales –de la familia de la percusión- como instrumento común a ambas.

En B y A' no hay tal división y se ejecuta a orquesta completa, con diferentes densidades según el pasaje.

Las melodías principales de todas las secciones tienen una preponderancia de la articulación *staccato*.

2. ANÁLISIS FORMAL

Formas Musicales

El punto de partida para un análisis de la dimensión formal es el supuesto de que podemos dividir el devenir sonoro en unidades de sentido, asignándoles identidad a cada una sobre la base de una serie de aspectos.

Cuando empleamos el término formalizar, nos referimos a determinado orden referencial de una sucesión temporal. Este plan sonoro se llama **Forma Musical**, por cuanto se trata de establecer relaciones entre las partes constitutivas de la obra. Estas relaciones están comprendidas dentro de tres conceptos que engloban, con variantes, todos los procesos posibles. Se los conoce como principios generados de forma y son:

a) Permanencia: Este concepto es aplicable a la ausencia de mutación significativa en dos o más unidades consecutivas; es decir, que pese a los posibles cambios que puedan existir entre dos o más partes consecutivas, la identidad de las mismas está garantizada por la permanencia de el o los factores jerarquizados. Es evidente que dadas las posibles características que pueden adquirir estas unidades (dentro del marco ya propuesto), ya sea en su aspecto cualitativo o cuantitativo, el concepto de elemento y su permanencia en las mismas nos garantiza, como ya hemos dicho, la identidad (cualidades genéricas).

b) Cambio: Se aplica a la mutación significativa entre dos o más unidades consecutivas. En este sentido podemos decir que, pese a la permanencia de las cualidades específicas entre dos o más unidades, si éstas están configuradas con distintos elementos, sus cualidades genéricas serán otras: se habrá operado un cambio.

c) Retorno: Si en una sucesión de unidades, pese a los cambios de diverso tipo que se pueden establecer entre las mismas, se vuelve a una configuración anterior, se habrá producido un retorno. Este retorno no siempre es textual, pero en la medida en que podamos relacionarlo con el “modelo”, cumple la misma función de éste.

Por otra parte, cuando este retorno es periódico, vale decir que se da unidad de por medio –no olvidemos que debe operarse un cambio primero– tendremos una proyección de dicho criterio, a la cual llamamos recurrencia.

Entonces, a partir de comparar los materiales sonoros de distintas secciones a partir de estos criterios generadores de forma, elaboramos un Esquema formal que tiene el objetivo de sintetizar la organización general de los materiales de una pieza.

En un esquema formal, a cada material se le asigna una letra del alfabeto y esa identificación, esa identidad, es lo que configura una unidad formal. Cada vez que aparece una misma letra en el esquema, sabemos que se trata de ese material, ya sea repetido de manera idéntica o una variación. Cada vez que aparece un material nuevo, le asignamos una letra diferente, la cual recuperaremos cuando éste reaparezca.

Es así que la repetición idéntica de un material (o casi idéntica, dentro de un margen de tolerancia que cada uno define según qué esté analizando), se corresponde con repetir la letra en el esquema: A – A.

Cuando el material reaparece, pero ha tenido alguna modificación en algún aspecto y variable (cambió algún giro de la melodía, está en un tempo más lento, cambió un acorde de la progresión, aparece en otro instrumento, etc.), se denomina **Variación** y se corresponde con el uso de la misma letra más el signo de apóstrofe: A – A' – A''. Al nombrarlas oralmente, a cada derivación de la unidad formal original les decimos: prima, doble prima, triple prima, etc.

El cambio de material, la aparición de algo que podemos afirmar no haber escuchado previamente en la obra, se corresponde con un cambio de letra en el esquema.

Las preguntas clave: ¿Cuánto tiene que cambiar un material para que deje de ser una Repetición y se lo identifique como una Variación? ¿Cuánto tiene que cambiar un material para que siga siendo una Variación y no corresponda un Cambio de letra? La respuesta: no hay una línea exacta o un criterio infalible en el análisis musical. Dependerá de qué queramos mostrar con el análisis y dependerá del material en cuestión que estemos analizando, de cuánta variabilidad tenga para el pasaje que hemos recortado para analizar. Es en el ejercicio continuado, la discusión con pares y con la bibliografía que esos criterios y márgenes irán afinándose y reevaluándose. El momento de compartir y discutir con otros un análisis es fundamental y la herramienta principal será la escritura de ese análisis, empleando terminología técnica que nos permita poner en común nuestro pensamiento sobre el objeto analizado. De eso se tratarán mayormente nuestras clases de análisis.

Esa organización se realiza en diferentes Niveles formales, que son escalas temporales sucesivas en que agrupamos los materiales.

Funciones Formales

Como señalamos anteriormente, el **análisis de un discurso musical** puede ser efectuado a partir de distintos enfoques, cada uno de los cuales nos proporcionará una visión parcial de la forma musical en cuestión. En este apartado nos centraremos en determinar la función que cumple cada una de las unidades formales en las que hemos articulado una obra, indicando al

mismo tiempo las interrelaciones que entre dichas unidades existen.

A los fines de la consideración funcional de una unidad formal, se definen las siguientes **funciones formales**:

- **Función introductoria:** cumplen esta función las unidades formales que preceden a otras, cuyas características son, en general, más estables y no provienen de otra configuración anterior, sino que están solamente conectadas a la unidad formal que les sigue, hacia la cual conducen. Pueden o no anticipar algún aspecto del material sonoro de la unidad hacia la cual conducen. Las unidades formales con función introductoria no son exclusivas de los inicios de las obras, pueden ubicarse en otros lugares.
- **Función expositiva:** cumplen esta función aquellas unidades formales que presentan por primera vez una estructura sonora de relevancia (dada por extensión temporal, por novedad, por consecuencias en la composición global). Si la estructura sonora en cuestión ya ha aparecido anteriormente, entonces la función es Reexpositiva.
- **Función transitiva:** cumplen esta función aquellas unidades formales que conducen desde una determinada configuración de la materia sonora hacia otra diferente, de manera gradual
- **Función conclusiva:** cumplen esta función aquellas unidades formales que aparecen al final de una forma sonora, a modo de cierre de la misma, y que presentan autonomía propia con respecto a la unidad formal que la precede.

A continuación, presentamos un ejemplo de análisis resuelto.

Análisis formal y comparativo

El organito de la tarde (Cátulo Castillo) Versión: Band-O-Neon, Orquesta Típica

Esquema formal

Funciones Formales	Exposición		Exposición		Re-exposición		Exposición		Re- exposición y Cierre	
Macro	A		B		A'		C		A''	
Micro 1	A	A'	B	B'	A	A''	C	C'	A	A'''
Micro 2	a a'	a'' a'''	b c	b c'	a a'	a ⁴ a ⁵	e f f'	e' f''	a a'	a ⁶ a ⁷
Cantidad compases	4 4	4 4	4 4	4 4	4 4	4 4	2 4 4	2 4	4 4	4 4
Minuto	00:00	00:17	00:34	00:51	01:07	01:24	01:39	02:01	02:13	02:29

Aspectos del discurso

- **Melodía**

Comparación entre Macro Sección **A** y **B**.

Ámbito: es mayor en B, siendo de un intervalo de 12na (una octava más una 5ta disminuida), mientras que en A el intervalo entre la nota más aguda y más grave (señalados con círculo) es de 10ma (una octava y una tercera mayor)

Fragmento de A



Fragmento de B



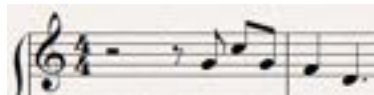
Registro: A se mueve en una región aguda y cierra en un registro medio. B parte desde ese registro medio, y cierra en lo grave con los bandoneones y en lo agudo con los violines. B tiene entonces un uso del registro más variado que A.

Perfil. Direccionalidad: Ambas melodías son ondulantes y combinan ascensos y descensos.

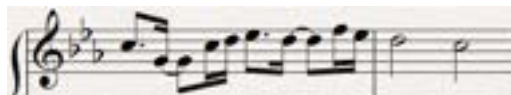
Tipo de movimiento: A se mueve principalmente por saltos, y B combina saltos con pasos.

Fraseología. Figuración: A tiene comienzo anacrúsico, mientras que el comienzo de B es tético. Los motivos en A son más breves que en B y este último presenta mayor figuración que A.

Motivo de A



Motivo de B



- **Ritmo**

Tempo: se mantiene en ambas secciones. En B, por el tipo de articulación el pulso deja de ser tan marcado y se articula cada dos, como si fuera de blanca.

Métrica: es igual en ambas secciones, aunque podría entenderse a B en 2/2

Densidad cronométrica: es mayor en B que en A.

- **Timbre**

Orquestación: en A la melodía está en primer lugar a cargo del piano, que busca tímbricamente imitar el sonido del organito; luego es tomada por violines junto a bandoneones. En B sobre todo está a cargo de los violines (doblada y amplificada por el piano) y los bandoneones, el piano queda subordinado. Es característico de las secciones A iniciar con el piano imitando al organito y no se aplica este efecto a otro momento de la pieza.

Articulación: en A prevalece el *staccato*, en B prevalece el *legatto*

- **Dinámica**

Intensidades: es mayor en B que en A (tiene que ver con el uso de la orquestación y articulación, ya que se percibe una resultante más llena, más continua).

Rango dinámico: es más amplio en A que en B, dado que en esta última sección prevalece el *mf*, mientras que en A hay mayor variedad de matices dinámicos.

- **Armonía**

Tonalidad: A está en modo mayor (Do Mayor), B en modo menor (Do menor)

Ritmo armónico: tanto en A como en B los cambios armónicos ocurren por compás (con excepción de las cadencias, donde ocurren tres cambios armónicos en un compás)

- **Textura**

Tipo de textura: en ambas secciones resulta una melodía con acompañamiento. En A se diferencian dos planos: la melodía y el acompañamiento rítmico isocrónico en *staccato*; mientras que B presenta mayor variedad en este sentido: inicia con una suerte de homofonía, a lo que le sigue una melodía (cantan los bandoneones) con acompañamiento rítmico en el piano y una contramelodía en los violines, y cierra con la organización textural de A en dos planos reorquestada.

3. ANÁLISIS Y APRECIACIÓN DEL ESTILO MUSICAL

Algunos de los ejemplos musicales que usaremos durante el curso son parte del repertorio de música académica y se corresponden con los períodos en que tradicionalmente se ha organizado la Historia de la Música Occidental.

En cada uno de los períodos encontraremos aspectos que son más relevantes que otros a la hora de formalizar. No todos los aspectos inciden de la misma manera al momento del análisis.

Es importante revisar el **Aula Virtual** donde encontrarán los ejemplos auditivos correspondientes a cada una de las obras que se irán mencionando a continuación.

Edad Media (siglo V al XV)

Este extenso período temporal estuvo dominado por la fuerte presencia de la Iglesia como la principal institución en torno a lo cual giraba la vida de nobles y vasallos.

El repertorio musical principal que caracteriza el extenso período conocido como Edad Media es el del **canto gregoriano**. Puede describirse como un **canto monódico**: a una sola voz, aunque sea entonado por varias personas, **todas cantan la misma línea melódica**. Al ser música vocal posee un texto, éste está en **latín**, la lengua oficial de la Iglesia cristiana. Su función principal es servir de vehículo a la oración y se utiliza en los **ámbitos religiosos**: iglesias, parroquias, conventos, monasterios, siendo entonado por sacerdotes, monjes y monjas. Su **ritmo** está dado por la **acentuación natural de las palabras, fluctuante en función del idioma**, no hay indicaciones de duración rítmica en la manera de anotar el canto gregoriano. Se encuadra dentro del **sistema modal** donde las relaciones entre los sonidos no son de jerarquía, no hay tensiones y distensiones como en el sistema tonal. La manera de anotar la música gregoriana se conoce como **notación cuadrada**.

Ejemplo de notación cuadrada

Versículo del Salmo 80 y doxología menor.



Para la musicalización de algunos de los textos se utiliza el **tono salmódico**: fórmula que consiste en la recitación sobre una sola nota con leves desviaciones que señalan las inflexiones gramaticales del texto. Generalmente esa nota de recitación se alcanza por un ascenso desde una nota inicial. Los textos de los salmos que se utilizan diariamente en los oficios religiosos (en el rezo de los monjes y monjas) se cantan usando tonos salmódicos.

Es importante tratar de percibir durante la audición de los cantos **cómo se distribuye el texto en la música**: cuántas notas se usan para una palabra, si a alguna palabra o sílaba le corresponden muchas, pocas o una nota, a eso se llama **declamación**. Así, si a cada nota le corresponde una sílaba estaremos ante un canto **silábico** y si escuchamos varias notas para una sola sílaba el canto será **melismático**.

Otro de los repertorios importantes en la Edad Media es el de la **lirica profana**³⁷ que es como se conoce a la música de los trovadores y troveros, poetas - músicos activos en Francia desde finales del siglo XI hasta finales del siglo XIII.

Los cantos profanos **expresan sentimientos humanos** como el amor, el dolor, el enojo, la alegría y se componían usando el **idioma propio de cada lugar**, así la mayoría de este repertorio se escribía en francés, español, alemán. Generalmente utilizaban acompañamiento instrumental (principalmente cuerda o percusión), lo que nos permite diferenciarlo de la música religiosa.

Estas composiciones solían escribirse utilizando **patrones formales** estereotipados (formas fijas), y eran recurrentes los **estribillos**, secciones en las que se repite el texto con la misma música y que generalmente presentan un fraseo regular.

En el caso de las **danzas** es música sin texto y se utilizan instrumentos, es común percibir

³⁷ Profano: que no es sagrado ni tiene relación con las cosas sagradas. www.wordreference.com/definición/profano

el compás en el que se concibe la pieza.

Hasta aquí hemos hablado de **música monódica**, compuesta por una sola línea melódica. Durante la Edad Media, más concretamente desde el siglo IX³⁸, comenzamos a encontrar los primeros ejemplos de **música polifónica**: esto es, varias líneas melódicas distintas sonando al mismo tiempo. Este tipo de música se conoce como polifonía primitiva cultivada durante un período que se llamó *Ars Antiqua*. Fue en la Catedral de *Notre Dame* en París (Francia) donde se desarrollaron sus géneros³⁹ más representativos, llegando a su apogeo a finales del siglo XII y principios del XIII. El primer género que aparece se conoce con el nombre de **organum** (plural: *organa*), posiblemente derivado de su intención de imitar el sonido del órgano. Un *organum* es una composición polifónica a 2, 3 ó 4 voces. La voz que se ubica en el registro más grave está tomada prestada del repertorio gregoriano. Sus notas se escriben en valores de larga duración y por encima de ella se crea una melodía muy melismática, ondulante. Es posible reconocer un *organum* porque escuchamos una voz que se mueve ágilmente contra otra que se desplaza muy lentamente, en valores largos. Los principales compositores de *organum* fueron dos integrantes de la escuela de *Notre Dame*: Leonin (1135-1201) y su sucesor Perotin (ca. 1155-1230).

Otro de los géneros cultivados en el *Ars Antiqua* fue el **conductus** (plural: *conducti*). Un *conductus* es una obra vocal con texto en latín a 2 ó 3 voces. Las voces se mueven de manera isocrónica, esto es, con el mismo ritmo para todas. En sus orígenes los *conducti* se utilizaron para conducir o acompañar los movimientos del sacerdote hacia el altar. Con el tiempo se alejaron de su función dentro de la iglesia y se orientaron hacia temáticas profanas.

Renacimiento (ca. 1460 - ca. 1600)

Hacia mediados del siglo XV comenzaron a notarse cambios importantes en Europa a nivel cultural, social y político. El período comprendido entre 1460 y 1600 se conocerá como **Renacimiento** porque durante este tiempo se intentó hacer “renacer” los ideales culturales y filosóficos de la Antigüedad clásica (Grecia y Roma) en las artes, la filosofía y la ciencia.

Se conforma, en este período, un nuevo grupo social: el de los burgueses, mercaderes adinerados que comienzan a construir palacios, comprar obras y objetos artísticos y contratar

³⁸ De esa época datan los primeros tratados de polifonía en los que aparecen ejemplos de *organum* a dos voces.

³⁹ Género: agrupación de obras similares con respecto a uno o más criterios. Cada género utiliza distintos criterios de agrupación (ej.: por procedimiento compositivo, por función) Bazán Claudio y otros, *Pequeño Collegiumcito ilustrado*, material de Cátedra de Historia de la Música de Collegium, Córdoba, 1988.

músicos para su entretenimiento. La Iglesia, como institución, sigue encargando piezas musicales a los compositores.

Los géneros musicales más destacados fueron:

- el **motete**, composición musical de tipo religioso, generalmente a cuatro voces (soprano, alto, tenor y bajo) con texto en latín. Su carácter es solemne y grave y se utiliza con funciones paralitúrgicas, es decir no tiene un lugar fijo en la misa, pero puede cantarse durante alguna ceremonia especial;
- el **madrigal**, composición polifónica, generalmente a cinco voces con texto en italiano. Con temática principalmente amorosa, era el tipo de composición privilegiada de las clases altas urbanas en la Italia del siglo XVI. Se musicalizaban textos de poetas italianos muy reconocidos y se intentaba ilustrar, pintar con la música el sentido de las palabras del poema.

Tanto en el motete como en el madrigal el tipo de procedimiento más utilizado es el **contrapunto** y en mayor medida el **contrapunto imitativo**, donde la textura de las voces se va conformando por la imitación de unas a otras. Otros géneros desarrollados fueron:

- la **chanson**, composición polifónica, a cuatro voces con texto en francés. Su carácter es liviano y en algunos casos son piezas sencillas con un fraseo regular y un pulso constante. Los temas que aborda están relacionados con sentimientos humanos, principalmente el amor. La textura más utilizada es la **homofónica**, donde las voces se mueven llevando el mismo ritmo.

También, se cultivaron las danzas, las que, con frecuencia, se agruparon en pares: una lenta (en tempo binario) con otra rápida (en tempo ternario). En este caso no hay texto, se trata de composiciones instrumentales con uso de percusión muy marcado.

Ejemplo

Bonjour, mon cuer de Orlando di Lasso.



Barroco (ca. 1580 - ca. 1730)

Es el período de la música europea que a grandes rasgos abarca los años entre 1600 y 1750. Se caracterizó principalmente por la utilización de una textura polarizada entre un bajo continuo⁴⁰ y una línea melódica para voz, dúctil y flexible. A esta combinación se la conoció como *recitativo* y fue la textura utilizada por los primeros compositores del período como Monteverdi, por ejemplo, y que dieron origen a un nuevo género: **la ópera**.

El **recitativo**, forma de decir cantando un texto por una sola voz con acompañamiento instrumental, fue la manera privilegiada de composición que nació como fuerte oposición al magnífico desarrollo que había alcanzado la polifonía en el Renacimiento.

El barroco fue impulsor de una revalorización de la música instrumental. La escritura para instrumentos comenzó a tener un destacado lugar en la producción musical. Las composiciones para **órgano** fueron muy importantes, desarrolladas principalmente por Johann Sebastian Bach (1685-1750), uno de los principales compositores de este período.

Hacia mediados del barroco (barroco medio) nos encontramos con el género del

⁴⁰ Bajo continuo (*basso continuo*): manera de anotar la estructura armónica de un acompañamiento cuando sólo el bajo está anotado en el pentagrama, la realización de este acompañamiento es generalmente improvisada por el ejecutante del instrumento armónico. “[...] se precisaban por lo menos dos intérpretes, uno que sostuviera la línea del bajo (fagot, violoncello) y el otro que tocaba el acompañamiento de acordes (instrumentos de teclado, laúd, tiorba [...])” (Manfred Bukofzer, *La música en la época barroca*, Madrid, Alianza Música, 1986, p. 41).

Concerto Grosso, composición para instrumentos de cuerda con bajo continuo y ocasionalmente algún instrumento de viento de madera en el que se alternan secciones entre grupos de instrumentos. Cuando el grupo de instrumentos es muy pequeño, 1 ó 2 instrumentos, hablamos de un *Concerti solista*.

En la **ópera** de este período encontramos secciones conocidas como **arias**, compuestas para voz solista con acompañamiento instrumental. Presentan un momento de cierto estatismo en la acción, en el cual el personaje que canta expresa sentimientos. La línea melódica de la voz suele presentar un marcado virtuosismo, se mueve utilizando importantes saltos y adornos, diseños melódicos osados, ricos y ornamentados con acompañamiento orquestal.

Un tipo especial es el *aria da capo*, de forma ternaria (A-B-A'), muy común en las óperas, oratorios y cantatas de la primera mitad del siglo XVIII.

Cabe destacar que el lenguaje armónico de estas obras (instrumentales y vocales) se encuadra dentro del **sistema tonal** el cual dominará la composición musical hasta comienzos del siglo XX. A menudo se observan ritmos enérgicos que llevan la música hacia adelante. Las melodías frecuentemente están constituidas por pequeños motivos, fórmulas y secuencias que combinadas, variadas y repetidas forman estructuras más amplias, dándonos la sensación de fluir continuo. Es característico de este estilo la repetición de las líneas melódicas decoradas con ornamentos (como apoyaturas o trinos). Ej: Portada de la primera edición de *L'Orfeo*, de Claudio Monteverdi (Mantua, 1609)



Clasicismo (ca. 1730 - ca. 1810)

Se otorga importancia a la gracia y a la belleza, a la proporción y el balance, a la moderación y el control; por sobre todo, de carácter pulido y elegante con un equilibrio perfecto entre expresividad y la estructura formal. Estos ideales se traducen en la organización periódica y en la simetría y regularidad de frases.

La línea melódica está estructurada generalmente sobre la base de la tensión dominante - tónica, generando una especie de “pregunta - respuesta”. Su principal característica es la cantabilidad; fácil de memorizar y de cantar, articulada claramente y respetando la respiración “natural”.

La orquesta crece y alcanza un mayor equilibrio; la sección de maderas adquiere autonomía; el bajo continuo cae en desuso.

Se destacan dos grandes campos del quehacer musical durante este período: la **música instrumental** y la **ópera**.

En el primer caso nos encontraremos con:

- **Sonatas** para uno o varios instrumentos: piano, violín, etc.
- **Cuarteto de cuerdas**: violín 1, violín 2, viola y violoncello;
- **Sinfonías**, género central del Clasicismo. Son composiciones instrumentales para la naciente orquesta compuesta por las cuatro familias: cuerdas, vientos de madera, metales y percusión.

Otro género destacado será el del **Concierto** para orquesta y un instrumento solista: piano, violín, entre otros. Sonatas y sinfonías se compondrán siguiendo una manera organizada de disponer los elementos musicales que se conoce en la historia como **forma sonata**. Básicamente, en una forma sonata, los componentes del discurso musical se presentan (exposición), se desarrollan (desarrollo) y luego se retoman, ligeramente variados (reexposición). Esta forma de composición no significa para nada una receta preestablecida, sino que alude a una manera de organizar los componentes de un discurso temporal como el musical. El concierto tomará algunas ideas y elementos de la forma sonata para su composición.

El sistema armónico en el que se compone el **tonal**, por lo que hallaremos polaridad entre tónica y dominante y momentos de **tensión** seguidos por resolución y **reposo**. La **ópera**, otro de los géneros destacados en el clasicismo, permite distinguir dos momentos claramente definidos: *recitativo* y *aria*.

Ejemplo

Mozart, Sonata para piano K281

SONATA XV.

Abbreviations, etc.: P.T., Principal Theme; S.T., Secondary Theme; Close; M.T., Middle Theme. | Abkürzungen: HS. bedeutet Hauptsatz, SS. Seitensatz, SchlS. Schlusssatz, MS. Mittelsatz.

Allegro. (♩ = 126.)

PT.
HS. *f*

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

fp

f *cre scen do.*

ff

fz *fz* *p*

ST.
SS.

Romanticismo (siglo XIX)

El romanticismo como período de la historia del arte en general, y de la música en particular, se va a caracterizar por un alto grado de exaltación de la subjetividad, por poner en primer plano la expresión de sentimientos, preferentemente aquellos asociados a la tristeza profunda, al desencanto y la nostalgia.

Los principales géneros que en este período se cultivaron están asociados a pequeños públicos privados, a comunicar el sentimiento casi como una confidencia.

El *lied* alemán es básicamente una canción con piano, pero en este caso el instrumento no funciona como mero acompañamiento, “[l]a parte de piano se elevó de ser simple acompañamiento a copartícipe de la voz, con la cual compartía por igual la tarea de prestar apoyo, ilustrar e identificar el significado de la poesía”⁴¹⁴³. Los *lieder* (plural de *lied*) se compusieron en alemán utilizando poesía de reconocidos autores contemporáneos a los músicos.

El instrumento romántico por excelencia puede ser considerado el **piano** que para el siglo XIX había transformado su mecanismo siendo capaz de producir un sonido pleno que cautivó a los compositores a realizar sus obras para este medio. Se escribió gran cantidad de música pianística en forma de danzas o de breves piezas líricas. Estas últimas tenían muchísimos nombres y casi todos ellos evocaban algún estado anímico o una escena romántica que a veces se especificaba en el título. Las principales obras de larga duración eran conciertos, variaciones, fantasías y sonatas, aunque muchas de estas últimas bien pueden considerarse como colecciones de piezas de carácter antes que como sonatas en el sentido clásico del término⁴².

En el período romántico también se cultivó el género sinfónico contando los compositores con una orquesta que presentaba muchas más posibilidades de expresión y técnica que la orquesta clásica, particularmente ampliándose la sección de bronce. Se compusieron

- **conciertos**, alternando un instrumento solista (piano, violín, etc.) con la masa orquestal;
- **sinfonías**, composiciones íntegramente instrumentales para orquesta.

Otro de los géneros cultivado por los románticos y que tuvo un importante desarrollo durante el siglo XIX continuó siendo la **ópera**. Dos compositores se destacaron en este ámbito: Wagner (1813-1883, alemán) y Verdi (1813-1901, italiano). Las óperas se van a caracterizar por

⁴¹ Donald Jay Grout & Claude V. Palisca, *Historia de la Música occidental*, Tomo 2, Madrid: Alianza Editorial, 1993 (segunda reimpresión), p. 673

⁴² Ídem, p. 686

momentos de canto en estilo de *recitativo* y otros en estilo de *aria*. Los registros de los cantantes se amplían, así como la orquesta que acompaña se enriquece en sus posibilidades sonoras.

Every Note

Klärchens Lied

Goethe
from *Egmont*
(posthumous)

F. Schubert

Sehr langsam



Freud - voll und leid - - voll, ge - dan - - ken-voll

The image shows a musical score for 'Klärchens Lied' by Franz Schubert. It includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Sehr langsam'. The lyrics are 'Freud - voll und leid - - voll, ge - dan - - ken-voll'. The score is in G major and 4/4 time.

Siglo XX (estética contemporánea)

En el siglo XX ocurren enormes y profundas transformaciones, no sólo en el campo musical, sino también en todas las artes. Este período estuvo signado por dos grandes acontecimientos que estremecieron al mundo, y que condicionaron directamente la producción musical: las Guerras Mundiales.

La complejidad de esos cambios es tal, que se hace casi imposible tratar cualquier tema referente a lo musical, desde las categorías y conceptos tradicionales, provenientes de épocas pasadas. Estas categorías ya no sirven, en muchos de los casos, para analizar todos los cambios que operan en el arte musical.

Durante el período de preguerras y entreguerras, la experimentación fue radical. A las obras compuestas entre el '10 y el '30, se las conoce como "**nueva música**" y su rasgo más importante fue el rechazo casi total a los principios de melodía y forma y la disolución de la tonalidad. Entre el 30' y el 50', muchos compositores buscaron cerrar la brecha entre la "vieja" y la "nueva" música, procurando una síntesis de ambas. Algunos compositores continuaron su búsqueda desde la resignificación de los lenguajes folklóricos, otros apuntaban a incorporar los nuevos descubrimientos, en principios, formas y técnicas del pasado. En Alemania, se observa como el lenguaje postromántico devino en **atonalismo** y luego en **serialismo**. Algunos de los compositores más destacados de este periodo son Stravinsky, Bela Bartók, Olivier Messiaen, Claude Debussy, Arnold Schönberg, Antón Webern y Alban Berg.

Después de la segunda guerra, la distancia entre la música vieja y nueva se amplió, y las

posibilidades de reconciliación fueron cada vez menores. La música se tornó radicalmente nueva y estuvo altamente influida por los factores sociales y tecnológicos. Se facilitó la accesibilidad a los recursos electrónicos y con ellos a los llamados “nuevos timbres” que se desarrollaron con la **Música Electrónica** (Karlheinz Stockhausen, Alemania, 1950) y la **Música Concreta** (Pierre Schaeffer, Francia, 1948).

Por otro lado, nuevos pensamientos como el **Minimalismo**, el **Indeterminismo** y la **Aleatoriedad**, surgieron con fuerza en Estados Unidos, ligados a John Cage, Steve Reich y Philip Glass, entre otros. Paralelamente, en Europa, se llevaron al extremo las técnicas seriales, dando lugar al **Serialismo Integral**, de la mano, principalmente, de Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen.

Unos años después, surgió la **Música Electroacústica**, como síntesis de la **Música Concreta** y la **Música Electrónica**. Este nuevo género fue, a su vez, un punto de partida para nuevas perspectivas en la música instrumental y el desarrollo de lo que conocemos como música mixta o música con medios mixtos.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, María del Carmen, *Aprender a escuchar: análisis auditivo de la música*. Buenos Aires: el autor, 2009

BAZÁN, Claudio; ILLARI, Bernardo; MOREYRA, Alicia; WAISMAN, Leonardo, *“Pequeño Collegiumcito Ilustrado”*. Material de Cátedra de Historia de la Música de Collegium, Córdoba, 1998.

BAZÁN, Claudio, *“Apuntes de la Cátedra de Audioperceptiva II”*. Escuela de Artes, FFyH, UNC, 2007.

BUKOFZER, Manfred, *La música en la época barroca*, Madrid: Alianza Música, 1986.

GROUT, Donald Jay & PALISCA Claude V., *“Historia de la Música occidental”*, Tomo 2, Madrid: Alianza Editorial, 1993 (segunda reimposición).

SAITTA, Carmelo, *Creación e iniciación musical. Hacia un nuevo enfoque metodológico*, Buenos Aires: Ricordi Americana, 1978.

SAITTA, Carmelo, *Trampolines musicales. Propuestas didácticas para el área de Música en la Educación Básica*. Buenos Aires: Ediciones Novedades Educativas, 2000.



Universidad
Nacional
de Córdoba

INTERPRETACIÓN INSTRUMENTAL

Audiciones

INTERPRETACIÓN INSTRUMENTAL

Obras para las audiciones de ingresantes a las carreras de Interpretación Instrumental

Los siguientes programas han sido sugeridos por los profesores de cada especialidad para esta prueba de nivel. Los incluimos aquí como ejemplos orientadores:

1. Programa para alumnos de piano

- J.S. BACH. Una obra de estilo polifónico, nivel mínimo: una invención a 3 voces.
- SONATA CLÁSICA: 1º movimiento: *Allegro*
- ESTUDIO: Nivel mínimo: Czerny op. 740.
- OBRA A ELECCIÓN DEL SIGLO XIX. Nivel mínimo: Vals de Chopin.

2. Programa para alumnos de violín

Dos obras a elección de las que figuran a continuación (preferentemente en estilos contrastantes, por ejemplo: una barroca – una clásica; una clásica – una romántica; etc.):

Autores	Obras
A. Alabiev – H. Vieuxtemps	<i>Variaciones “Ruisseñor”</i>
J. S. Bach	<i>Concierto en La menor</i>
	<i>Concierto en Mi Mayor (1º movimiento)</i>
Ch. Beriot	<i>Concierto Nº 1</i>
	<i>Concierto Nº 3</i>
	<i>Concierto Nº 7 (1º movimiento)</i>
	<i>Concierto Nº 9 (2º y 3º movimiento)</i>
	<i>Variaciones en Re Menor</i>
F. Veracini	<i>Sonata en Sol Menor</i>
A. Vivaldi	<i>Sonatas Sol Mayor – Sol Menor</i>
	<i>Concierto Nº 20</i>

G. B. Viotti	<i>Concierto N° 22</i>
	<i>Concierto N° 23 (2º y 3º movimientos)</i>
G. Haendel	<i>Sonatas N° 2, 3, 6</i>
A. Dargomijskiy- Ch. Beriot	<i>Variaciones</i>
D. Kabalevsky	<i>Concierto (1º movimiento)</i>
A. Corelli	<i>Sonata en Sol Menor</i>
R. Kreutzer	<i>Concierto N° 19 (1º movimiento)</i>
	<i>Concierto N° 13 (1º movimiento)</i>
W. A. Mozart	<i>Concierto N° 1 en Si Mayor</i>
	<i>Concierto "Adelaida"</i>
P. Rode	<i>Concierto N° 7</i>
L. Spohr	<i>Concierto N° 2 (1º movimiento)</i>
	<i>Concierto N° 9 (1º movimiento)</i>
	<i>Concierto N° 11 (1º movimiento)</i>

3. Programa para los alumnos de viola

- 2 movimientos del Concierto en Sol Mayor de Telemann
- 2 estudios de Kreutzer (por ejemplo: N°8, N°3)
- 1 movimiento de una Suite de J. S. Bach (por ejemplo: Preludios de la Suites N°1, N°2, N°3)

4. Programa para los alumnos de violoncello

- 1 movimiento de una Suite de J. S. Bach.
- 2 movimientos (lento y *allegro*) de una Sonata de Vivaldi o Boccherini



Introducción a los Estudios Universitarios 2025

Módulo Vida Universitaria

Eje 1 Los/as estudiantes
como ciudadanos/as de la universidad
pública



unc



artes

Índice

La universidad pública _____	03
1. Ser ciudadano/a de la UNC _____	04
1.1. Derechos académicos _____	05
1.2. Derechos sociales _____	05
1.3. Derechos políticos _____	07
2. Co-gobierno _____	08
3. Gestión Institucional de la UNC _____	09
4. Vinculación con las Facultades _____	09
5. Organización de la Facultad _____	10
6. Créditos y referencias _____	11

Eje 1

Los/as estudiantes como ciudadanos/as de la universidad pública

La universidad pública

Estudiar en la UNC

Estudiar en la Universidad pública es, en primera instancia, un derecho que tienen todas las personas que habitan nuestro país. Este derecho implica la posibilidad efectiva de acceder, de manera gratuita, a una educación de calidad y contar con el apoyo necesario para empezar y terminar una carrera.

La declaración de la educación superior como un bien público implica superar visiones de mercado que la consideran un bien transable, una mercancía accesible sólo para quienes que puedan comprarla. En ese sentido, la Conferencia Mundial de UNESCO sobre la Educación Superior que se llevó a cabo en el año 2009 estableció, en su preámbulo:

(...) en su condición de bien público y de imperativo estratégico para todos los niveles de la enseñanza, y por ser fundamento de la investigación, la innovación y la creatividad, la educación superior debe ser responsabilidad de todos los gobiernos y recibir su apoyo económico. Como se destaca en la Declaración Universal de Derechos Humanos, "el acceso a los estudios superiores será igual para todos, en función de los méritos respectivos" (Artículo 26, párrafo 1) (UNESCO, 2009, p. 2)".

También decimos que es pública porque es de todos y todas y porque el conocimiento producido debe ser para toda la sociedad. La Universidad Nacional de Córdoba constituye una institución pública que tiene el deber de involucrarse con las problemáticas sociales imperantes y aportar, desde la producción de conocimientos y la formación de profesionales, en su resolución y en la construcción de una sociedad justa y solidaria.



1. Ser ciudadano/a de la UNC

La Universidad Nacional de Córdoba establece, a través de la [Declaración de Derechos Estudiantiles \(Decl. 8/2009\)](#) los derechos fundamentales de sus estudiantes, que deben ser garantizados por todas las unidades académicas.

Entre ellos, se garantiza a los/as estudiantes:

1º: Ser reconocido/a como estudiante al momento de inscribirse en cualquier carrera de la UNC.

2º: Permanecer en el sistema de educación superior mientras cumpla con las obligaciones que exige la normativa.

3º: Acceder a toda la información relativa a sus derechos y obligaciones como estudiante de esta Universidad.

Asimismo, dicha norma reconoce tres tipos de derechos específicos para todos/as sus ciudadanos/as universitarios/as: por un lado, los derechos académicos, vinculados al cursado de una carrera universitaria y a la formación; por otro, los derechos sociales, vinculados a la calidad y diversidad de vida, y al acceso a la información y la cultura; finalmente, los derechos políticos, vinculados a la participación en los órganos de co-gobierno como instancias democráticas de toma de decisiones a nivel institucional (SAE, UNC, 2017).

Veamos en el siguiente material audiovisual cuál es el alcance de estos derechos:



¿Cómo reconocer estos derechos?

¿Cuáles son? ¿Qué hacer? ¿Dónde recurrir? El cumplimiento y ejercicio de los derechos como estudiante depende en primer lugar de su conocimiento, respeto y de la exigencia de hacerlos respetar. Por ello es fundamental que los/as estudiantes compartan información, sean protagonistas y se organicen para hacerlos valer, y para conquistar otros nuevos.

Te invitamos a continuar en este recorrido con el reconocimiento de este grupo de derechos que hacen al ejercicio de nuestra ciudadanía Universitaria

¿Seguimos?

1.1. Derechos Estudiantiles Académicos

La [Declaración 8/2009](#) plantea los derechos generales de los/as estudiantes en materia académica y, además, cada unidad académica (Facultad o Escuela) establece su propio Régimen de Estudiantes, donde se especifica las condiciones de cursado y evaluación para el proceso educativo.

Algunos aspectos que rigen la Declaración de los Derechos Estudiantiles y el Régimen de Estudiantes tienen que ver con:

- Conocimiento de los derechos a estar informado/a sobre contenidos, bibliografía y forma de evaluación docente.
- Ver los exámenes y recibir una devolución, si existe inquietud.
- Conocer las responsabilidades y derechos como estudiantes en una situación de examen final.
- Conocer las opciones de recuperación frente a instancias de evaluación.
- Informarse sobre los derechos a licencias estudiantiles, entre otros regímenes particulares que tienen que ver con la actuación académica de los/as estudiante/s.
- Asegurar la posibilidad de solicitar mesa especial o veedor/a estudiantil cuando exista situación de conflicto o arbitrariedad. • Conocer las formas de matriculación para el cursado de materias.
- Reconocer las condiciones de alumno/a y la modalidad de cursado.

Podrás reconocer algunos aspectos importantes de este régimen conociendo la normativa. [Encontrala acá.](#)

1.2. Derechos Estudiantiles Sociales

Entre los derechos sociales se incluyen gran cantidad de aspectos que tiene que ver con el acceso al cursado de una carrera universitaria en condiciones de equidad, atendiendo a las dificultades socioeconómicas, culturales y de otro tipo que los estudiantes puedan tener. Aspectos relacionados con la salud, la alimentación, la recreación y el deporte como complemento de la vida académica, y con el incentivo de actividades culturales que promuevan una formación integral y ciudadana de los/as estudiantes (SAE, UNC, 2017, <https://www.unc.edu.ar/vida-estudiantil/derechos-estudiantiles>).

Para plantear una situación significativa en el marco de nuestro contexto social y cultural, podemos citar el derecho al reconocimiento de la identidad y expresividad de género elegida y autopercebida por cada estudiante, como un derecho social que también garantiza nuestro ejercicio ciudadano en la universidad. En este sentido, la Universidad Nacional de Córdoba está avanzando en la promoción de políticas no discriminatorias, inclusivas y de respeto de la identidad de género. Un ejemplo de esto es la [Ordenanza 9/11](#) y sus modificaciones que declara a la UNC como una institución libre de discriminación por expresión e identidad de género.

Es importante que conozcas los derechos y las herramientas con que contás para defenderlos. A partir de este tramo, te invitamos a realizar un recorrido de lecturas y a involucrarte con el material que te presentamos a continuación.

Iniciamos con la lectura del siguiente apartado donde una docente de nuestra casa nos introduce a la problemática. Veamos:

¿De qué hablamos cuando hablamos de género?

Hablar de géneros significa reconocer las implicancias simbólico-sociales de nuestra expresión como personas. Expresión (performada) por la convención de las normas hétero-sexuales, en relación a las diferencias anatómicas-genitales. Qué significa ser mujer o varón en nuestra cultura y todas sus variables y cruces, son disputas de género que implican posiciones y formas de asumir roles de acción en el mundo que no son para todas las personas iguales. La diferencia sexual implica desigualdad social, por lo tanto proponemos desde el ingreso a la vida universitaria, premisas de acción antidiscriminatoria, reconociendo que la cultura introduce el sexismo. La comprensión del género en tiempos en donde se criminaliza las diferencias tiene el propósito de profundizar la educación democrática, o como lo expresa Marta Lamas (2010): Comprender qué es y cómo opera el género nos permite entender que es precisamente el orden simbólico, y no la "naturaleza", el que ha ido generando las percepciones sociales existentes sobre las mujeres y los hombres.

Lic. Mariela Serra, docente de la FA - Integrante de la Mesa de Trabajo de Género y Poblaciones Prioritarias de la Facultad de Artes. Ahora, para conocer un poco más acerca de los principios que impulsaron esta política en el actual contexto social y universitario del país y comprender el lugar de participación del estudiantado, te invitamos a escuchar la entrevista que realizamos a Eduardo Mattio, docente de la UNC y especialista en la materia:



"Con derechos". Hablemos de género. Entrevista con Eduardo Mattio, docente de la FFyH, UNC.

Entrevista con Eduardo Mattio, docente de la UNC. Licenciado en Filosofía y Doctor en Ciencias de la Cultura, Profesor y Subsecretario de Extensión Universitaria en la Facultad de Filosofía, y Humanidades, UNC.

Realización: Lic. Mariela Serra Integrante de la Mesa de Trabajo de Género y Poblaciones Prioritarias de la Facultad de Artes. Guionado: Mariela Serra y Soledad Roqué Ferrero (TE, SACA, FA).

Luego de una atenta escucha es necesario que vuelvas a audicionar la entrevista, te detengas en cada pregunta y tomes nota. Repasemos los interrogantes:

-Desde su postura como docente universitario, ¿Cuáles serían los derechos que todo/a ciudadano/a universitario/a debiera conocer con respecto a la vida social y política en la Universidad? ¿Hay algún derecho más importante que otro?

-Dado el actual contexto social y político, emergen hoy problemáticas y vulnerabilidades vinculadas con los derechos de identidad o expresión género. ¿Qué se entiende por identidad y expresión de género?

- ¿Que rige la Ordenanza N° 9/11?

- Desde su opinión ¿Cómo sería posible mejorar la habitabilidad universitaria en términos de las diversidades de género?

Te invitamos a responderlas tomando nota de las principales palabras del docente en tus apuntes personales. Recuerda que los mismos te guiarán en el estudio para realizar el **Cuestionario de Evaluación Final del Módulo Vida universitaria**.

1.3. Derechos Estudiantiles Políticos

Finalmente contamos con los derechos políticos, vinculados a la participación en los órganos de co-gobierno como instancias democráticas de toma de decisiones a nivel institucional.

“El derecho a la participación”

Ser parte de la UNC no sólo tiene que ver con estudiar, ir a clases y preparar exámenes. También significa que podés participar de las decisiones institucionales que tienen que ver con tu presente y tu futuro.

Existen muchos espacios democráticos de decisión llamados órganos de co-gobierno, esto significa que están representados los/as estudiantes, docentes, egresados/as y no docentes. Esta es una característica central de la democracia universitaria, y es una conquista estudiantil de la Reforma del '18, que nació en la UNC y modificó el sistema universitario de toda Latinoamérica.

Veremos más adelante, al analizar la estructura de la UNC y de las Facultades, cuáles son las funciones de estos órganos de gobierno y su relación con la gestión universitaria. También, al trabajar en eje 2 "Historia de la Universidad Nacional de Córdoba y de la Facultad de Artes" notaremos cómo el ejercicio de la participación como derecho y la historia de los movimientos sociales tienen una línea histórica en la que esa lucha se inserta en busca de reivindicar los derechos que se involucran en el ejercicio del poder.

Ahora te invitamos a leer un texto acerca de "Los Derechos como herramienta política" de Horacio Etchichury (2011: pág. 12 a 15) publicado en "Polinautas. Protagonistas y creadores de nuestra historia / Pendej@s. Cátedra Popular "Memoria, Derechos Humanos y prácticas políticas":

[Accedé al texto](#) *(Lectura optativa)*

Si te interesó el planteo, tomá nota de estos interrogantes que te servirán como disparadores del análisis del texto:

- "Los derechos no se merecen, se tienen", plantea el autor. Justifica su postura.
- ¿Qué quiere decir Etchichury al afirmar que "Las reivindicaciones implican la disputa política"? ¿cómo lo relacionas a esto con la idea de "organización"?
- ¿Qué implica plantear los problemas como problemas de derechos?

Ahora pensá en tu propia experiencia y reflexioná:

- ¿Qué experiencia de participación has tenido previamente? (Ej. Centros de estudiantes de secundarios u otras carreras, marchas, colectas de plata para viajes, participación en la iglesia, en un club, biblioteca, etc.)
- ¿Cuáles fueron sus "reivindicaciones" durante esos procesos participativos?
- ¿Con qué formas de participación creen que pueden encontrarse durante su vida universitaria?

Con estas notas continúa enriqueciendo tus apuntes personales. Serán importantes para organizar tu estudio.

2. Co-gobierno

Co-gobierno universitario y formas de participación

Las Universidades públicas nacionales son instituciones autónomas, que toman sus decisiones a través de un sistema de co-gobierno, que involucra la participación de sus estudiantes, docentes, egresados/as y no docentes.

Veamos qué implica la **Autonomía Universitaria**:



Si retomamos lo visionado acerca de la organización institucional de la Universidad, sus normativas y sus órganos de gobierno, es necesario precisar la función de los diversos espacios democráticos de decisión existentes según el nivel institucional del que se trate.

A nivel general, toda la Universidad cuenta con un **Consejo Superior**, que está conformado por representantes de los cuatro claustros, más los Decanos o Decanas de cada Facultad y el Rector o Rectora de la Universidad y un/a representante por cada una de las dos escuelas preuniversitarias. Este es el ámbito principal de toma de muchas decisiones a nivel universitario, que se reúne de manera sostenida durante todo el año.

Además de estos espacios de gobierno, el Estatuto de la UNC prevé la constitución de la **Asamblea Universitaria**, máximo órgano de gobierno de la Universidad, para tomar decisiones de mayor trascendencia, como por ejemplo la reforma del Estatuto universitario. La Asamblea Universitaria está constituida por los/as integrantes de los Consejos Directivos de las 15 facultades que conforman la UNC.

En otro nivel, cada Facultad cuenta con un **Consejo Directivo** y cada Escuela cuenta con un **Consejo Consultivo**, y en cada uno de estos órganos están representados los cuatro claustros: estudiantes, docentes, egresados/as y no docentes. En estos órganos se debate y decide sobre las diversas temáticas de la vida institucional de cada Escuela o Facultad.

Todos estos espacios de debate y toma de decisiones se nutren con la participación y el

involucramiento de las personas que forman parte de la Universidad. Y los/as estudiantes cumplen un rol fundamental en ese sentido.

Pero ¿Cómo garantizar como estudiantes el ejercicio de la participación?

Además de la participación en los órganos de co-gobierno universitario, los/as estudiantes pueden involucrarse en diversos espacios en los que aportar y comprometerse con su formación y con la universidad pública.

Uno de esos espacios son los **Centros de Estudiantes (CE)**, espacios de organización gremial a través de los cuales los/as estudiantes se constituyen como un actor universitario y social. En los centros de estudiantes, los/as estudiantes se organizan para defender sus derechos, pero también para realizar actividades sociales, políticas, culturales y académicas.

Por ello, además de la participación en el co-gobierno, existen múltiples espacios para recurrir y participar en la vida universitaria: el Centro de Estudiantes, la Secretaría de Asuntos Estudiantiles de la facultad y la Secretaría de Asuntos Estudiantiles y la Defensoría de la Comunidad Universitaria de la UNC, entre otros. Estos son ámbitos de gestión institucional que conforman la "Estructura de organización de la universidad", como veremos en las secciones subsiguientes.

3. Gestión Institucional de la UNC

Estructura de Gestión de la UNC

Ya hemos explorado los principales órganos y normativas de gobierno. Veamos ahora cómo se organizan las autoridades y cuál es la estructura de gestión de la UNC.

El **Rector o Rectora** es la máxima autoridad de la Universidad, tiene a su cargo la representación, gestión y administración de la Universidad y preside las reuniones del Consejo Superior y la Asamblea Universitaria. A partir del año 2017, la elección de autoridades unipersonales se realiza con voto directo, secreto y obligatorio por parte de todo/as los/as docentes, egresado/as, nodocentes, y estudiantes empadronados/as.

A su vez, el Rectorado de la UNC cuenta con diversas Secretarías y Prosecretarías que tienen a su cargo funciones sustanciales en la implementación de las políticas universitarias. Es por ello que existe la Secretaría de Bienestar Universitario y Modernización (BiMo) a cargo del rectorado que articula con la Secretaría de Asuntos Estudiantiles de cada facultad.

4. Vinculación con las Facultades

Estructura de articulación

La UNC es una institución grande y compleja. Cada una de las Facultades tiene sus propias características y dinámicas que la hacen distinta a las demás.

Estas son las quince facultades de la UNC:

- **Facultad de Artes**
- **Facultad de Ciencias Agropecuarias**
- **Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño**

- Facultad de Derecho
- Facultad de Ciencias de la Comunicación
- Facultad de Ciencias Sociales
- Facultad de Ciencias Económicas
- Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales
- Facultad de Filosofía y Humanidades
- Facultad de Lenguas
- Facultad de Matemática, Astronomía, Física y Computación
- Facultad de Ciencias Médicas
- Facultad de Odontología
- Facultad de Psicología
- Facultad de Ciencias Químicas

Vale explicitar que cada Facultad, en ejercicio de la autonomía universitaria, dispone en su estructura particular un conjunto de Secretarías que conducen la gestión académica en sus diferentes niveles y funciones; académicas, de investigación, de extensión, de asuntos estudiantiles, de egresados/as, etc.

Esta estructura de gestión articula y tiene vinculación con las secretarías centrales, a nivel central.

5. Organización de la Facultad

Bienvenidos a la FA

La Facultad de Artes (FA), al igual que otras Facultades, tiene sus propios órganos de gobierno, que incluyen al Decano/a como autoridad máxima, el Consejo Directivo, y las Secretarías de Gestión (de Asuntos Académicos, de Asuntos Estudiantiles, de Extensión, etc.). En 2018, asumió la Mgter. Ana Mohaded como primera decana elegida en elección directa de autoridades en nuestra facultad. Podés conocerla en esta entrevista que le realizaron en el estudio de Canal U -el canal de nuestra universidad que es parte del multimedio SRT- en el marco de la campaña previa a la elección. Allí cuenta sobre el proyecto de facultad que conduce y también sobre su obra artística.

Para conocer las diferentes áreas y secretarías en las que se organiza la gestión de la facultad, te invitamos a recorrer la web con detenimiento: [https:// artes.unc.edu.ar/la-facultad/la-facultad-2/](https://artes.unc.edu.ar/la-facultad/la-facultad-2/)

Esta información será muy útil para tu desempeño a lo largo de toda la carrera universitaria.

La estructura de organización de la **Facultad de Artes** incluye también una dimensión administrativa y edilicia en relación con las cuales organizarás tu vida académica, los trámites académico-administrativos y la asistencia a clases.

Trámites administrativos

Los principales trámites administrativos se realizan en el Despacho de Alumnos, ubicado

en el Pabellón México. Allí te ofrecerán información específica sobre los términos y procedimientos para la matriculación, la inscripción a exámenes, etc. ¿A quién podés recurrir en caso de tener más dudas en relación a lo administrativo y reglamentario? Podés acercarte a la Secretaría de Asuntos Estudiantiles (SAE FA)

Biblioteca de la FA

Un lugar de consulta y estudio al que los/as estudiantes pueden concurrir es la Biblioteca de la Facultad de Artes. Allí podés acceder a material bibliográfico especializado en artes visuales, cine, música y teatro; partituras; revistas; discos; videos y diapositivas. Su colección incluye trabajos finales de investigación y monografías. Cuenta con una sala con computadoras y una sala para usos múltiples que se puede solicitar a través de reservas al mail de la biblioteca. Las consultas pueden realizarse a través del catálogo digital al que se puede acceder a las referencias a través de la web.

¿Cómo accedo a la biblioteca? Consultá la web y sus redes:

Web: <https://www.artes.unc.edu.ar/biblioteca>

Correo electrónico: biblioteca@artes.unc.edu.ar

Ubicación y dependencias de la FA

Además de las dependencias administrativas nombradas, para el dictado de las clases de las diferentes carreras la **Facultad de Artes** dispone de un conjunto de aulas ubicadas en pabellones propios y en otras instalaciones de la UNC que se encuentran en diferentes zonas de la Ciudad Universitaria. Cuenta con aulas específicas para las asignaturas teóricas, aulas-taller adaptadas a los requerimientos de cada carrera y espacios comunes.

Podés ver el mapa de la UNC [acá](#).

6. Créditos y referencias

Este material ha sido desarrollado en 2016 por la Secretaría Académica y la Secretaría de Asuntos Estudiantiles de la Facultad de Artes, en coordinación con el equipo docente de las materias de Introducción a los Estudios Universitarios de los cuatro departamentos académicos, el Área de Tecnología Educativa (SACA) y la Mesa de Género y Poblaciones Prioritarias (SAE / SACA).

Referencias bibliográficas

ArTEC. "Ciudadano Universitario" (2014). Video desarrollado por el Área de Tecnología, Educación y comunicación (SAA/UNC). Actualización 2015 por TV5 (FA) y Tecnología Educativa, SACA (FA).

ArTEC. "Organigrama de la Facultad de Artes" (2014). Recurso interactivo desarrollado por el Área de Tecnología, Educación y Comunicación (SAA/UNC). Actualización 2016 por Tecnología Educativa, SACA (FA).

ArTEC. "Organigrama de la UNC" (2014). Recurso interactivo desarrollado por el Área de Tecnología, Educación y comunicación (SAA/UNC).

- Departamento de Cine y Televisión de la FA en el marco de la asignatura "Realización audiovisual III (2016). "Si me querés, quereme trans", Cortometraje realizado por Sánchez, J. Lescano, L. Suárez, P., Zerda, R.
- Etchichury, H. (2011) "Los Derechos como herramienta política". Polinautas. Protagonistas y creadores de nuestra historia / Pendej@s. Cátedra Popular "Memoria, Derechos Humanos y prácticas políticas", pp 12 a 15. Disponible en Internet: <https://apm.gov.ar/perioplosdememorias/materiales/3-3/MaterialesPedagogicos/Polinautas/PolinautasLa-Revista.pdf>
- Facultad de Artes. H Consejo Directivo. "Texto de la Resolución g1/2012. Certificado Único de Estudiantes Trabajadores y/o con Familiares a Cargo y sus modificatorias" Disponible en Internet: https://artes.unc.edu.ar/wp-content/blogs.dir/2/files/sites/2/RHCD_152_2017.pdf
- Facultad de Filosofía y Humanidades. H. Consejo Directivo. "[Texto ordenado de la Resolución N° 363/99 \(Modificada por las Resoluciones N° 462/99 y N° 248/02 de este Cuerpo\)](http://artes.unc.edu.ar/regimen-de-alumnos/)". Disponible en Internet: <http://artes.unc.edu.ar/regimen-de-alumnos/> • PEU, Programa de Estadísticas Universitarias (2016). "Página Web institucional". SAA/UNC. Disponible en Internet: <http://www.unc.edu.ar/academicas/areas-y-programas/estadisticas>
- PROED. "La universidad te abre sus puertas" (2012). DVD Interactivo producido por el Programa de Educación a Distancia de la Secretaría de Asuntos Académicos, SAA (UNC) en colaboración con SAE, PCI, UNC, 2012. Guión y contenidos: M. Soledad Roqué Ferrero, Realización Audiovisual: Luis Paredes. Diagramación y diseño gráfico: Maxi Gorski, Actuación: Sofía. Coordinación: Daniel Saur.
- Secretaría de Asuntos Estudiantiles (2017). "Página web Institucional" .SAE. UNC. <https://www.unc.edu.ar/vida-estudiantil/> • Secretaría de Extensión Universitaria y Pro Secretaría de Comunicación UNC (2016). Spot audiovisual "La UNC le dice NO a la violencia de género" desarrollado por el Programa de Género de Extensión UNC. Disponible en Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=e7sA9igfrW0>
- Secretaría de Extensión Universitaria. UNC. "Cartilla Por una UNC libre de violencias. Herramientas y recursos para el abordaje de las problemáticas de género". Redacción y producción de contenidos Lic. Carolina Guevara (CIFYH-UNC) y colaboración de Colectivo Ni una menos Córdoba. Disponible en Internet: https://www.unc.edu.ar/sites/default/files/2016%20SEU%20GENERO%20cartilla%20web_o.pdf
- UNESCO, Conferencia Mundial sobre la Educación Superior (2009). "La nueva dinámica de la educación superior y la investigación para el cambio social y el desarrollo". París, UNESCO, 2009 [fecha de consulta: 20 de septiembre de 2015]. Disponible en Internet: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000183277_spa
- Universidad Nacional de Córdoba. Consejo Superior (2015). "Texto de la Resolución N° 1011/15: "Plan de Acciones y Herramientas contra las violencias de género en la UNC". Disponible en Internet: <https://digesto.unc.edu.ar/handle/123456789/352940>





Introducción a los Estudios Universitarios 2025

Módulo Vida Universitaria

Eje 2 Breve Historia de la Universidad
Nacional de Córdoba y de la Facultad de
Artes



unc



artes

Índice

Más de 400 años de historia _____	03
1- De la Universidad Jesuita y Católica a la Universidad Nacional y Laica (1613- 1918) _____	04
1.1. Una universidad jesuita del siglo XVII (1613-1767) _____	04
1.2. Expulsión y nueva gestión. Los franciscanos (1767-1808) _____	06
1.3. Modernizaciones superpuestas e inconclusas (1808 a 1918) _____	07
2- De la Universidad de la Reforma a la Universidad de la contrarreforma (1918-1983) _____	09
2.1. El contexto pre-reformista (1918) _____	09
2.2. La Reforma del 18 _____	10
2.3. La universidad post reformista _____	12
2.4. Cuando los y las jóvenes quisieron cambiar el mundo _____	15
2.5. El mundo no se cambia _____	17
3- La universidad transita el siglo XX: Disputas, tensiones y desenlaces por la educación como un derecho _____	19
3.1. La universidad transita el siglo XX _____	19
4. Créditos y referencias _____	22

Eje 2

Breve Historia de la Universidad Nacional de Córdoba y de la Facultad de Artes

Más de 400 años de historia

Breve historia de la Universidad Nacional de Córdoba y de la Facultad de Artes. 1613 - 2011

En este material recorreremos una parte de la historia de la Universidad y de la Facultad de las cuales estás empezando a ser parte. El recorrido se compone de un relato histórico e incluye algunos ejercicios y recursos que guiarán tus aprendizajes. Es muy importante tu proceso porque durante la carrera vas a volver a encontrarte con la historia de la UNC y de la Facultad de Artes, y porque también hacen al conocimiento de la organización y a la jerarquización de los estudios que has elegido, en el conjunto mayor de estudios universitarios.

Los orígenes de las universidades se remontan al siglo XI, en pleno Medievo, cuando algunas órdenes religiosas vieron la necesidad de reunir, preservar y transmitir el **conocimiento universal**, la Universidad de Bolonia, hoy una universidad pública italiana tuvo ese origen. Aspiraban a lo universal en términos de cantidad de conocimiento, no obstante eran universidades muy elitistas, pocos accedían a ellas y a ese conocimiento.

Es muy interesante pensar que hoy, con el mismo concepto significamos cuestiones diferentes. Hoy las universidades no aspiran a transmitir todo el conocimiento acumulado; los saberes son cada vez más compartimentalizados, bifurcados, específicos, sin embargo asumimos el mismo nombre, por eso nos preguntamos, **¿dónde está nuestra aspiración de universalismo?**

Como integrantes de la Universidad Pública, creemos que esa aspiración en el siglo XXI es universal en tanto incluyente, en tanto sostener la universidad como pública, como aspiración y como derecho e incluir todas las diversidades que aspiren a ser parte con el compromiso de que la docencia, la investigación y la extensión sean posibilidades de expandir esos fines universalistas a todos los colectivos comprometidos por las diversas clases de democratizaciones vigentes en el siglo XXI.

¿Cómo organizamos nuestro recorrido?

En función de comprender la rica y larga historia de nuestra UNC, hemos organizado este material en un recorrido histórico que incluye tres capítulos:

- 1- De la Universidad Jesuita y Católica a la Universidad Nacional y Laica (1613- 1918)
- 2- De la Universidad de la Reforma a la Universidad de la contrarreforma (1918-1983)
- 3- La universidad transita el siglo XX: Disputas, tensiones y desenlaces por la educación como un derecho.

En el **primero**, vamos a recorrer la historia de la UNC desde su fundación hasta las vísperas de la Reforma de 1918. Hemos intentado que se comprenda como un largo proceso de secularización y laicización del conocimiento, desde su dominio por órdenes religiosas hasta su apropiación por el Estado provincial y nacional, cuyos fines son siempre más amplios que los religiosos.

En el **segundo**, veremos la Reforma, cuyos cien años celebramos en 2018, y el transitar por el siglo XX que en sucesivas oportunidades impuso contrarreformas para restringir el derecho a la educación superior, las concepciones de la Universidad tensionadas por sus múltiples actores y por tratarse de una parte del Estado, con lo cual no puede estar ajena a los proyectos de Nación en permanente competencia.

En el **tercero**, analizamos la universidad de fines del siglo XX y los desafíos surgidos por nuevas restricciones y disputas por el derecho a la educación superior gratuita, libre y pública para todas y todos los/as ciudadanos/as que busquen la realización profesional, personal y social a través del acceso a los estudios superiores.

1. De la Universidad Jesuita y Católica a la Universidad Nacional y Laica (1613- 1918)

1.1. Una universidad jesuita del siglo XVII (1613-1767)

“Más cerca de Dios que del Rey”

La Universidad Nacional de Córdoba es una de las instituciones de educación superior más antiguas de América Latina y es la primera Universidad de nuestro país. La historia de la “**Casa de Trejo**”, como comúnmente se conoce a la UNC en honor a su fundador, el obispo del Tucumán fray **Fernando Trejo y Sanabria**, se remonta al siglo XVII, específicamente a 1613. Repasemos algunos hitos para articular esta historia.

Los orígenes...

El origen de la Universidad Nacional de Córdoba está asociado, al igual que otros centros de estudios superiores de América Latina, a la actividad religiosa, y a la gestión jesuítica en particular.



Hay que tener presente que la educación en la colonia española de América era una estrategia de la monarquía española para mantener los valores y las conquistas impulsados desde aquel poder absoluto y lejano ejercido desde Madrid, al que nadie se atrevía a desafiar, excepto los Jesuitas que como soldados de Cristo obedecían a una autoridad superior: el Papa. Parte de estas tensiones entre el Vaticano y Madrid explican la posterior expulsión, pero veamos antes aquellos orígenes.

En el siguiente Remix a partir de la obra "Cuatrocientos" podemos conocer más sobre este punto en particular.

La Universidad de Córdoba nació en un acto de rebeldía del clero, que comenzó a impartir clases antes de las autorizaciones del Rey que se retrasaron hasta 1621. Su origen es mixto, podríamos decir ya que Trejo y Sanabria no pertenecía a la orden Jesuita pero encontró en estos monjes el apoyo suficiente para iniciar su obra educativa por eso la UNC nació siendo jesuítica e independiente de la autoridad real, al menos en su financiación y aspectos curriculares como Universidad independiente de la autoridad real. No recibía manutención de la Corona y se gobernaba a sí misma: el Provincial de la Orden Jesuita designaba al Rector y éste gestionaba los planes de estudio, sin restricciones o evadiendo los controles de la monarquía.

Como todas las universidades coloniales, existió y trabajó en función de los grupos dominantes y en el caso particular de Córdoba, la Compañía invirtió en la formación de las élites regionales y del clero, dada la índole de los estudios: Derecho Canónico y Filosofía. a través de dos facultades: la de Artes (Filosofía) y la de Teología.

Por lo tanto, se trataba de una universidad elitista y onerosa: los estudiantes debían pagar aranceles por matrícula, prueba de cursos, exámenes, certificaciones y grados. Además, existía un requisito para todos los aspirantes: la presentación de un "estatuto de limpieza de sangre", que acreditara legitimidad de nacimiento, su pertenencia a la "religión cristiana" y la ausencia de "nota de mulato".

Los estudiantes, residían en instalaciones de la universidad, en los alrededores de la iglesia de la Compañía de Jesús en calles Trejo y Caseros, debido a las grandes distancias que debían recorrer para llegar hasta nuestra ciudad y a las características de los medios de transporte y caminos de aquellas épocas.

Aún bajo el signo de cierta rebeldía, los jesuitas se propusieron articular desde la universidad el proceso de formación de intelectuales y letrados que sirvieran a los fines de la Compañía de Jesús -y de la iglesia católica en general- en estas distantes e inexploradas tierras. Desde su función educativa aseguraron el dominio colonial y la reproducción de las élites, una eficiente extracción y producción de recursos en sus tierras y estancias utilizando la mano de obra indígena y africana para el sostenimiento de los objetivos de la Orden en todos los territorios donde se asentaron.

La Universidad, además de los aportes monetarios de los estudiantes, se mantenía con los aportes de las producciones regionales que obtenían los jesuitas de sus tierras y estancias: Jesús María, Candelaria y Santa Catalina, todas en las sierras de Córdoba. La orden religiosa había organizado un entramado productivo y comercial sustentado por la mano de obra de los aborígenes, que organizados bajo regímenes especiales de trabajo eran evangelizados y disciplinados. En diversas oportunidades, estos fines no congeniaron con los del Rey, que temía por el ejercicio de su poder absoluto e indiscutido, sobre todo con competidores tan eficientes como esta orden religiosa, y la situación estalló en el siglo XVIII cuando fueron expulsados de todos los dominios coloniales. Desde ese momento y hasta la Revolución de Mayo, la Universidad pasó a manos de órdenes religiosas más confiables para el dominio español.

SITIOS DE INTERÉS

Para saber más...

+ [Serie "Cuatrocientos"](#)

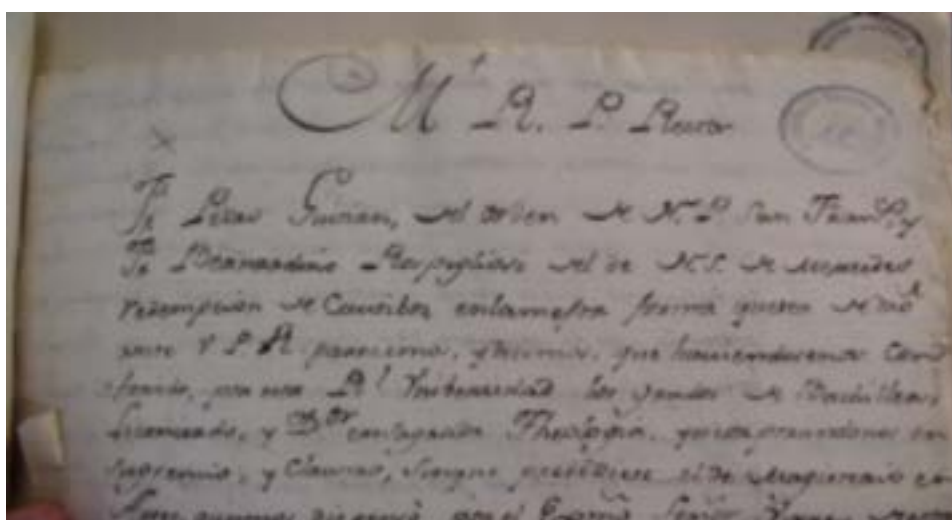
Ciclo documental de ocho capítulos que recorren la historia de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), desde su creación a mediados de 1613 hasta la actualidad. En la realización

de este documental participaron egresados del Departamento de Cine y Televisión de la Facultad de Artes y de la Escuela de Ciencias de la Información, con la coordinación del Centro de Promoción y Producción Audiovisual, la Prosecretaría de Comunicación de la UNC y la Comisión 400 años de la UNC. Publicado el 3 jul. 2013.

1.2. Expulsión y nueva gestión. Los franciscanos (1767-1808)

"Cómo asegurar cercanía al Rey y luego a Dios"

En 1767, debido al poder e influencia que la Compañía de Jesús había adquirido, y de modo similar a lo sucedido en otros reinos europeos, Carlos III decidió expulsar a la Orden jesuita de todos sus territorios. Los bienes de los jesuitas eran muy codiciados: rentables y ordenados fueron la tentación para las órdenes que contaban con la confianza del monarca que se repartieron lo que otrora fue una sola comunidad.



Orden de expulsión de "los jesuitas"

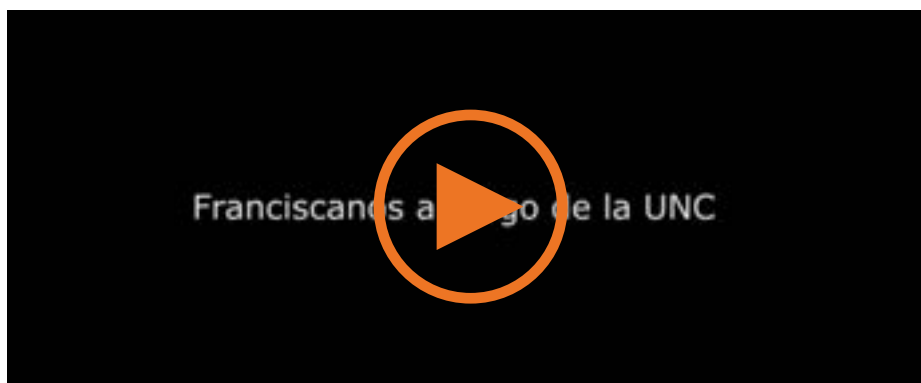
En Córdoba, la Orden Franciscana reemplazó a los Jesuitas en la regencia de la Universidad y en la administración de las tierras y estancias.

Conforme a las ideas de los ilustrados del siglo XVIII, y vista la necesidad de modernizar la economía y la educación, los franciscanos asumieron el eclecticismo filosófico con la incorporación de autores modernos -como Descartes y Leibnitz- que enriquecían las tradiciones de Filosofía o Artes y Teología y, en los estudios de física, incorporaron las teorías de Newton, para el estudio de la naturaleza y el desarrollo de nuevas producciones que volvieran más rentables los dominios coloniales. En 1791, se incorporaron los estudios de Derecho y la cátedra de Instituta, precursora de la Facultad de Derecho, soslayando la importancia del Derecho Canónico o eclesiástico, la especialidad de los Jesuitas, de modo que los asuntos civiles tuvieran resolución dentro de la tradición del derecho romano.

Los franciscanos permanecieron en la Universidad hasta una nueva transformación ocurrida en 1808 cuando Fernando VII, el nuevo rey español, transformó la universidad franciscana en Colegio Mayor de San Carlos y adjudicó su administración al clero secular, esto es

aquel que no depende de ninguna orden religiosa, sino que sus miembros son egresados de los Seminarios Mayores. El elegido para gestionar la universidad fue el deán de la Catedral de Córdoba: Gregorio Funes.

Veamos algunas características del contexto:



SITIOS DE INTERÉS

Para saber más...

+ [Serie cuatrocientos](#)

Para profundizar en las diferentes percepciones acerca de las influencias Jesuitas y Franciscanas en el perfil de la incipiente universidad, podés continuar con el visionado del capítulo II de la **Serie "Cuatrocientos"**.

1.3. Modernizaciones superpuestas e inconclusas (1808 a 1918)

"Más lejos de Dios, más cerca del Estado"

La universidad desde el Colegio Mayor hasta la nacionalización

El Deán Funes inició algunos cambios que impactaron en la modernización de la Universidad, entre los que se destaca la creación de la Cátedra de Aritmética, Álgebra y Geometría, precursora de la Facultad de Ciencias Exactas. La Revolución y las guerras por la Independencia impactaron en la Universidad. Por una parte, algunos cuadros revolucionarios habían aprendido las Nuevas Ideas en las aulas cordobesas y con ello, aportado a los

ideales de la nación en ciernes; pero por otra, la situación bélica -prioridad de los gobiernos patrios -hicieron que éstos dejaran de lado el sostenimiento de la casa de estudios que debió valerse por sus propios medios, es decir los aportes estudiantiles. Fue muy difícil en aquellas décadas lograr la cobertura de las materias salvo por profesores que prácticamente pudieran trabajar gratis.

Desde 1820, el Brigadier Juan Bautista Bustos declaró la provincialización de la universidad debido a los impulsos federales y a la falta de un gobierno nacional. Esta etapa promovió los estudios sobre todo de leyes, reinstauró una imprenta y lentamente fue recuperando la

universidad, asegurando como siempre la reproducción intelectual, simbólica y material de las élites. Hubo un cambio importante que apuntó a comprender las realidades de los nuevos ciudadanos; se quitó el requisito de la presentación de pureza de sangre. Muy pocos cordobeses o estudiantes del interior podían reivindicar para sí tal pureza ya que el pasado indígena y africano, había dejado su marca en nuestro ADN. Pero también se anunciaba, muy lentamente, el paso desde una sociedad estamental en la cual el nacimiento marcaba el destino de un individuo hacia una sociedad de ciudadanos, al menos formalmente iguales ante la ley.

A partir de la primera presidencia de Urquiza la situación debía ser normalizada, pero las agendas presidenciales tuvieron otras prioridades. No obstante, en los años siguientes, se llevaron a cabo reformas académicas que deslindaron a la Universidad del sistema de enseñanza clerical. En 1864 se eliminaron los estudios teológicos y aunque la Universidad de Córdoba había asegurado un futuro muy vinculado a las élites católicas cordobesas, este hecho generó diversas disputas que mostraron las tensiones sociales y científicas de la época.

Entre 1868 y 1874, bajo la presidencia de Domingo Faustino Sarmiento, se impulsó un proyecto modernizador basado en la primacía de la ciencia en todos los niveles de la educación. La formación de maestras en las escuelas normales fue una de las iniciativas y, en lo que corresponde a la Universidad de Córdoba, con el afán de modernizar los estudios, el presidente invitó a científicos extranjeros que con el tiempo fundaron el Observatorio Astronómico, la Academia de Ciencias Naturales y sentaron las bases para la Facultad de Ciencias Médicas conforme emergían nuevos saberes para preservar la salud por métodos científicos. Por esos años, también se fortalecieron campos preexistentes como el del derecho y el de las ciencias naturales, con las creaciones de la Facultad de Derecho desde la antigua Cátedra de Instituta y la de Ciencias Físicas y Naturales desde la antigua, también, cátedra de Aritmética.

Veamos los alcances e implicancias de la reforma en los planes de estudio:



Las transformaciones continuaron y, en 1885, la Ley 1597 o Ley Universitaria (también llamada Avellaneda en honor a uno de sus promotores) reglamentó el funcionamiento de las Universidades Nacionales habilitándolas a establecer los estatutos para sus gobiernos además de ponerlas bajo la órbita nacional. La UNC adecuó el suyo en 1886. Para ese momento la UNC era formadora de los cuadros de la política nacional y provincial, no sólo de Córdoba sino también del Noroeste argentino y Cuyo.

A pesar de los cambios sociales y productivos que se dieron a finales del siglo XIX, y de la importancia e influencia con que contaba, la UNC mantenía un esquema de dirección rígido y elitista, anclado aún en el pasado.

SITIOS DE INTERÉS

[Nacionalización y Ley Avellaneda](#)

[Estatutos de la Universidad de Córdoba](#)

2. De la Universidad de la Reforma a la Universidad de la contrarreforma (1918-1983)

2.1. El contexto pre-reformista (1918)

"Tensiones entre los caballeros de la universidad y el pueblo de la universidad"

La situación pre-reformista de comienzos del siglo XX plantea tensiones visibles en Córdoba: liberales, católicos, conservadores, autonomistas, radicales y socialistas que son una muestra de las transformaciones sociales, económicas y políticas propias de la modernización en la Argentina.

Córdoba y especialmente la Universidad, la iglesia católica y el poder judicial, seguían siendo el refugio de los sectores más afortunados de aquellas transformaciones que por la tradición, el matrimonio y sus ideas, representaban un conservadurismo reticente a ceder ante la presión de nuevas generaciones y dispuesto a dar batalla por resguardar sus espacios de poder.

La Universidad iba a ser especialmente conmocionada porque en ella cohabitaban un claustro docente reconocido por su catolicismo militante y sus deseos de restringir las innovaciones en la vida académica, y un claustro estudiantil impregnado por el ejercicio de la Ley de Voto Universal de 1912, por las ideas más progresistas de la tradición liberal, entre ellas la democratización de todas las instancias de gobierno (que por entonces se encontraban bajo designaciones vitalicias y del compromiso de las élites con la sociedad). Si bien el disparador fue el acto de elección del Rector, las diferencias venían anidando desde tiempo atrás y se referían a cuestiones concretas como por ejemplo las exigencias para la asistencia a clases y la supresión del internado que alojaba estudiantes de otras provincias. Estas demandas habían provocado movilizaciones estudiantiles en 1917.

Dichos sucesos determinaron que el inicio de las clases en marzo de 1918 encuentre a unos estudiantes dispuestos a la Huelga Estudiantil Universitaria. Mientras los 1001 estudiantes de la UNC marchaban por las calles cordobesas y realizaban mitines frente al Teatro Rivera Indarte (San Martín), el rector, acompañado por la mayoría del claustro docente, pensaba hacer oídos sordos a las demandas estudiantiles originarias: los cambios en los planes de estudio y las demandas del año 17.

Las clases no se iniciaron por la huelga estudiantil y los cordobeses concitaron apoyos y simpatías: se formó la Federación Universitaria Argentina (FUA) y el presidente Hipólito Yrigoyen declaró la primera intervención, creándose en Córdoba el Comité Pro Reforma, posteriormente llamado Federación Universitaria de Córdoba.

Entre mayo y junio se modificaron los estatutos y se permitió que los profesores eligieran a las autoridades. Las elecciones dieron triunfos a los profesores reformistas en las tres facultades existentes. El 31 de mayo la Asamblea Universitaria eligió como vicerrector a Belisario Caraffa y se preparó el 15 de junio para la elección de rector. La Asamblea Universitaria no

logró elegir un rector ya que hubo empates entre los candidatos de los estudiantes; Enrique Martínez Paz y Antonio Nores (el de la "cordafrates", una asociación de profesores católicos). En una tercera vuelta, se impuso Nores pero los estudiantes desconocieron el resultado y llamaron a una nueva huelga sin perder tiempo. El nuevo rector asumió y los estudiantes declararon la huelga y dieron a conocer el **Manifiesto a los hombres Libres de Sudamérica o Manifiesto Universitario**.



Publicación del Manifiesto a los hombres Libres de Sudamérica o Manifiesto Universitario, FUC.

No obstante, los acontecimientos se precipitan y el 11 de julio el Consejo Superior clausuró la Universidad ante la imposibilidad de frenar la protesta estudiantil que, a esa altura, dividía a Córdoba toda; el 6 de agosto, renunció el rector Nores. Dada la acefalía, el presidente Yrigoyen envió una nueva intervención. El interventor Salinas accedió a los reclamos de democratización y se reformaron los estatutos para incorporar al claustro estudiantil en el co-gobierno, se liberó la cantidad de materias para rendir en cada llamado, se reabrió el internado del Clínicas para estudiantes de otras provincias.

En este contexto las otras tres universidades argentinas, la de Buenos Aires, Tucumán y La Plata se solidarizaban y movilizaban acorde a los acontecimientos de Córdoba y el movimiento encontraba eco en muchas universidades latinoamericanas.

En octubre de 1918, la Asamblea Universitaria eligió como rector a Eliseo Soaje que había apoyado las demandas reformistas desde sus inicios. La Reforma recién comenzaba. Estaban sentadas las bases para una universidad más democrática y científica, atenta a las necesidades populares y a los nuevos campos del saber que se abrían a partir del siglo XX.

2.2. La Reforma del 18

Hacia los confines de la gesta...

Para profundizar en la gesta de la Reforma, te proponemos dar un "Paseo hacia los confines de la Reforma del 18". Iniciamos así, un recorrido de estudio y de trabajo que involucra una diversidad de recursos para visionar y resolver.

Veamos ahora este video, realizado por la Secretaría de Extensión Universitaria y Cultura de la Universidad Nacional de Entre Ríos:



A continuación, te proponemos repasar los principales acontecimientos que, durante el primer gobierno de Hipólito Yrigoyen (1916-1922), precipitaron la Reforma Universitaria de 1918 y responder algunas preguntas que te acercamos para orientarte.

Recordemos que: *“Los estudiantes universitarios de Córdoba protestaron contra lo que consideraban prácticas autoritarias y dogmáticas de quienes dirigían la universidad. El conflicto se extendió a otras universidades del país. Con apoyo de algunos intelectuales y profesores, los estudiantes reclamaron la democratización del gobierno universitario, la gratuidad, la promoción de la ciencia, la libertad de pensamiento y la autonomía”* (Vázquez y Noce, 2011).

Teniendo en cuenta lo anterior, intenta resolver la siguiente guía de estudio elaborada a partir de los interrogantes propuestos por Enrique Vázquez y Mariana Noce (2011) en el Portal Educ.ar:

- ¿Cuáles eran los principios del movimiento reformista?
- ¿Considerás que el “Manifiesto” de los estudiantes criticaba solamente la organización de las instituciones universitarias? ¿Por qué lo podés afirmar?
- ¿Cómo explicás la diferencia entre una “universidad reformista” y una “universidad reformada”?

Luego, dando un paso más en nuestro análisis, es necesario que leas el documento denominado Manifiesto Liminar (FUC, 1918) y contestes las siguientes preguntas:

- ¿Cómo estaban organizadas las universidades en la Argentina antes de 1918, según los autores del “Manifiesto”?
- ¿Qué significado tenían para los autores del documento las expresiones: “El aliento revolucionario” le da vida a la universidad; “El orden” embrutece y la “insurrección” engrandece; El “derecho divino del profesorado universitario”; “Una vergüenza menos, una libertad más”.
- ¿Qué lugar tenían los directivos y profesores como autoridades? ¿Podían tener autoridad los alumnos? ¿Por qué? ¿Para qué función proponían que los alumnos fuesen la primera autoridad?
- Te sentís identificado/a con algún párrafo o con alguna de las ideas expresadas en el “Manifiesto” ¿Con cuáles? ¿Por qué?

Esta guía de estudio ha sido elaborada a partir de la Secuencia didáctica propuesta por Enrique C. Vázquez y Mariana Noce, en “La reforma universitaria de 1918”. Disponible en In-

ternet: <https://www.educ.ar/recursos/14743/la-reforma-universitaria-de-1918> [Publicado el 16-08-2011]

Tal como observamos junto al portal web de **Educ.ar**, en el manifiesto publicado por la FUC (Federación Universitaria de Córdoba) quedaron expresadas las ideas y las motivaciones de los estudiantes que participaron en el movimiento reformista. Sin embargo, nada se compara con las voces de los mismos protagonistas.

A través de la siguiente "Visita guiada" te proponemos recorrer algunos espacios y recintos donde acontecieron los principales sucesos de la Reforma del 18. En el siguiente paseo podremos escuchar las voces de quienes asistieron a lo largo de los siglos a la Casa de Trejo. [¡Iniciamos el recorrido?](#)

Toma algunas notas de este proceso, el mismo será retomado en el marco de las actividades de participación obligatoria.

Este material, en versión "beta", se elaboró a partir de un guión de Soledad González y contó con la participación de egresados de la carrera de teatro de la FA en la audición de voces. Su producción sonora se realizó en el Laboratorio de Electroacústica e Informática Musical (L.E.I.M) y con la Coordinación de Tecnología Educativa, de la Facultad de Artes en diciembre de 2016.

SITIOS DE INTERÉS

El movimiento estudiantil en la reforma del '18. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GczBRWLTU7w>

2.3. La universidad post reformista

Algunos hitos para repensar el lugar de la Universidad

A continuación, te invitamos a dar un rápido repaso por los grandes hitos del siglo XX a fin de repensar el lugar de la Universidad Nacional de Córdoba en relación con la historia, la sociedad y la cultura de la época. Retomá tus notas y apuntes personales y registrá las principales ideas de cada período.

La universidad post reformista fue adaptándose a los nuevos desafíos del siglo XX: la expansión demográfica, los cambios en las versiones de los estados capitalistas como el Estado Benefactor, la vorágine de la tecnología, la ampliación de la expectativa de vida y la necesidad de mayores calificaciones de mercado para incorporarse al mundo del trabajo, fueron los signos de la primera mitad del siglo XX. Nuestro país padeció los efectos de la crisis internacional del capitalismo, y los años que fueron desde 1930 a 1943 marcaron los inicios de un estado interventor que apelaba más frecuentemente a los cuadros proporcionados por las aulas universitarias. Abogados, médicos, asistentes sociales, ingenieros, traductores y muchos otros profesionales se convirtieron en agentes de un estado que se iba profesionalizando y haciendo más sofisticadas sus funciones.

No obstante, la UNC no había perdido su sesgo profesionalista preparando a sus estudiantes para el ejercicio de profesiones liberales, la tarea de la intervención y el tan mentado compromiso con la sociedad fueron asignaturas pendientes por lo menos hasta el adveni-

miento del peronismo. La década peronista modificó profundamente el sistema de enseñanza superior argentino despojándolo de sus matices aristocráticos que, desde la Reforma, se resistía a perder.

Las reformas introducidas hicieron más heterogéneo y masivo el estudiantado y produjeron garantías para la permanencia en los estudios, aunque limitaron la libertad de expresión y la participación política de los claustros.

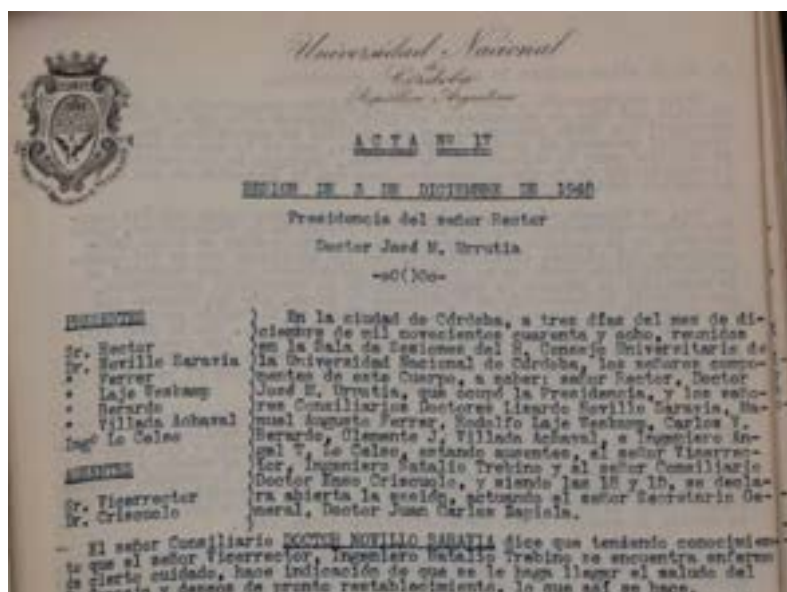
Algunas de las transformaciones fueron la **gratuidad aplicada** por el decreto 29337 de 1949 y el **ingreso irrestricto** resuelto por decreto 4493 de 1952 junto con los horarios nocturnos para los trabajadores; se estableció un sistema de becas para la permanencia de estudiantes de escasos recursos, así como los comedores universitarios, y se fijó como requisito el de tener finalizados estudios en el nivel medio, normal o técnico. También se reformularon planes de estudio y se uniformaron los sistemas de promoción y títulos en las universidades estatales de Buenos Aires, Córdoba, La Plata, Litoral,

Tucumán y Cuyo; y se crearon Regiones universitarias para promover el arraigo de los estudiantes en sus propias provincias y carreras prioritarias.

Otra meta de este período postreformista fue la integración latinoamericana, lo cual se reflejó en el ingreso de quince mil estudiantes provenientes de diversos países. Se destinó una importante cantidad de recursos para la ampliación de la infraestructura, se incluyeron nuevas carreras y se jerarquizaron áreas de conocimiento como las ciencias económicas, filosofía y humanidades, y arquitectura y urbanismo. Se regularon las tareas docentes expresando la obligación de los profesores de dedicar el máximo de su tiempo a las tareas de investigación y docencia, defender intereses de la nación, provincias o municipios. Como nunca antes, la Ley universitaria establecía que los estudios debían vincularse a los valores y a la cultura argentina, relacionándose con los intereses del país, el desarrollo cultural, la afirmación de la conciencia nacional, los problemas nacionales y el asesoramiento a los organismos de gobierno, imputando un sentido social a la educación y vinculándola al progreso de la nación. Se creó el Programa de Extensión Universitaria rentada con la incorporación de estudiantes a empresas del estado. En la UNC se fundaron las Facultades de Ciencias Económicas y Filosofía y Humanidades sobre las bases de anteriores institutos.

Un proyecto muy importante fue la creación de la Universidad Obrera que significó un espacio de formación para las clases trabajadoras y a la vez, la iniciativa de formar profesionales técnicos para dar respuesta a las necesidades industriales. El golpe de 1955, en un intento de borramiento y desmemoria le cambió el nombre por Universidad Tecnológica tal como la conocemos en la actualidad, del mismo modo que arrasó muchas de las medidas de democratización del ingreso y permanencia generadas durante el peronismo.

Por su parte, los orígenes de la actual Facultad de Artes, datan del año 1948, cuando la ciudad de Córdoba, una localidad de provincia en proceso de industrialización acelerada, ve nacer dentro de la Universidad Nacional una Escuela Superior de Bellas Artes. Desde su creación (el 3 de diciembre de 1948) la Escuela Superior de Bellas Artes funcionó en una casona situada en la Avenida Colón al 600. Su primer director fue el arquitecto Lo Celso. Contaba desde entonces con aulas-taller y biblioteca.



Archivo Histórico UNC ordenanza 12 /48 (3/12/1948). Expdte 8072-C-1948. Folios 79-80. Acta N°17 a fojas 2 y 3-Asunto 19_ Despacho Comisión de Vigilancia y Reglamento. Lo Celso (ingeniero) Proyecto Creación de Escuela de Bellas Artes.*

En esa época la escuela Superior de Bellas Artes osciló entre su emergencia o desaparición en varias ocasiones, por lo que los esfuerzos por mantenerla abierta fueron varios y frecuentes: *“había tenido siete directores hasta 1961, cuatro hasta 1955, año del golpe militar que destituyó a Perón, y tres (uno de ellos con rango de interventor) hasta la designación del Arq. Bulgheroni. De aquellos siete directores anteriores, uno, el primero y fundador, fue otro arquitecto: Angel Lo Celso, quien tuvo una breve actuación de un año y meses; los demás fueron artistas plásticos o músicos. El interventor había sido un abogado José Ferreyra Soaje (1958-1961)”* (Moreschi, Oscar: 2012).

Las bellas artes como se denominaba a la expresión y representación de lo estético disputaban un lugar dentro de los saberes de la Universidad Nacional de Córdoba y eso puede asumirse a partir de ciertas inestabilidades y relegamientos que este campo del saber experimentó, sobre todo durante los gobiernos autoritarios.

Fue en esos primeros años, precisamente en 1959 y cuando la Ciudad Universitaria comenzaba a ser poblada por nuevos edificios y Facultades, cuando las Bellas Artes, registraron una renovación académica con cambios de planes de estudios, la creación de las carreras de Música y Plástica y el traslado desde el edificio de la Avenida Colón a la Ciudad Universitaria, algunos edificios pioneros en nuestra historia y que seguimos ocupando.

SITIOS DE INTERÉS

Los siguientes sitios, de consulta complementaria, pueden resultar de interés para obtener un contexto general de los principales hitos del siglo XX:

[Publicación del Consejo Interuniversitario Nacional \(CIN\) con motivo del 70 aniversario del decreto presidencial que definió la gratuidad universitaria \(1949 - 2019\)](#)

[El movimiento estudiantil después de la Reforma \(1920 -1960\)](#)

[Ellas no salieron en la foto. Revista La Tinta](#)

2.4. Cuándo los y las jóvenes quisieron cambiar el mundo

“Faldas cortas, bastones largos...”

¿**Mercantilización o derecho?** En los años cincuenta y sesenta, se plantearon nuevos paradigmas de conocimiento, en algunos casos en consonancia con los planteos de cambios estructurales en la economía de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), y en otros conforme la lucha contra el comunismo de la Alianza para el Progreso. El marco general era la Guerra Fría que consideraba cada acto de protesta como manifestación del enemigo interno, aquel que dentro de las fronteras de cada país era un aliado de la Unión Soviética.

Bajo tales paradigmas, la Universidad vivió las tensiones que atravesaban al mundo bipolar y especialmente a los jóvenes con su necesidad de cambiar una realidad surcada por exclusiones y autoritarismos ya que nuestro país vivió una permanente inestabilidad por golpes de estado o expulsiones de presidentes elegidos por el voto entre 1955 y 1976. La vida cotidiana de muchos jóvenes presentaba desafíos ineludibles en aquel clima de liberación y revolución que alentaba luchas sociales por relaciones más igualitarias y justas entre los países, las clases, los géneros y las generaciones.

Los modelos androcéntricos y jerárquicos que habían monopolizado las formas de organización de las sociedades entraron en crisis, y nació una cultura juvenil que se convirtió en la matriz de la revolución cultural en el sentido más amplio, el de una rebelión en el comportamiento, las costumbres y en la forma de disponer del ocio y las artes comerciales. Todo lo predeterminado en lo tocante a normas de conducta y roles establecidos fue puesto en duda: las mujeres acortaron sus faldas y tomaron la píldora para elegir cuándo ser madres, es más, postergaron la maternidad para terminar una carrera universitaria o para asentarse en el mercado de trabajo de manera de tener independencia de los hombres. La experiencia histórica de ser joven estuvo, en esos años, marcada por el impulso social que estimulaba la participación en todas las esferas. Ser joven otorgaba categoría, implicaba un compromiso para la acción. Las universidades eran un espacio importante para ese encuentro, debate y formación.

En 1958 se aprobó la Ley Domingorena, aquella que permitió a las universidades privadas expedir título habilitantes, hasta entonces monopolio de las universidades públicas. Si bien las privadas existían, cada egresado debía validar sus saberes ante los profesores de la universidad pública antes de tener su título habilitante. Esto fue un duro golpe ya que la formación superior comenzó a tener un precio, un paso en el proceso de mercantilización y tal vez, de elitización de las profesiones.

La UNC, por su parte, siguió incorporando y jerarquizando campos de conocimiento: desde las Bellas Artes, como ya expresamos, a la **odontología**, la **arquitectura**, la **asistencia social**, la **sociología**, la **física** y **astronomía**, la **química** y la **biología**, las **Ciencias Agronómicas** y, en los albores de los setenta, la **comunicación social**. Muchas de estas carreras atraían a jóvenes dispuestos a cambiar el mundo, alentados por procesos políticos y sociales que se vivían en el Caribe con la Revolución Cubana, o en Asia y África con otros hitos descolonizadores en aquel marco de la Guerra Fría.

La UNC se modernizaba, ya tenía su propia estación radial y en 1960 se autorizaron las inversiones para instalar una estación de televisión abierta, el Canal 10. En 1963, un grupo de docentes-investigadores de la cátedra de Farmacología presentó al presidente Illia un proyecto para crear una planta productora de derivados plasmáticos para producir medicamentos de bajo costo, sustituir importaciones y regularizar los precios del mercado, el Presidente

donó los fondos reservados para crear el Laboratorio de Hemoderivados de la UNC. La UNC sintonizaba con la política nacional propuesta por la Ley Oñativia que declaraba a las drogas, medicamentos y todo otro producto de uso y aplicación en la medicina humana como bienes sociales al servicio de la salud pública.

La UNC también fue la usina para potenciar debates y nuevas formas de mirar y transformar el mundo, a punto tal que en 1966 una nueva intervención producto de la dictadura de Juan Carlos Onganía expulsó al Rector elegido por la Asamblea e impuso al Ingeniero Nores Martínez, representante católico más acorde con las ideas autoritarias que con las reformistas. La UNC se preparaba para vivir días oscuros que buscaban el disciplinamiento de estos jóvenes y profesores dispuestos a cambiar el mundo. Se iniciaron con el cierre del comedor, la suspensión de la línea gratuita de colectivo entre la Plaza Colón y la Ciudad Universitaria, la suspensión de proyectos mancomunados entre cooperativas y facultades, el examen de ingreso, la expulsión de profesores y los cercenamientos a las libertades de cátedra y políticas. El episodio más dramático fue el asesinato de un estudiante durante una movilización en setiembre de 1966. Santiago Pampillón, baleado por la policía frente al Cinerama, se convirtió en el ícono de los universitarios y de los obreros, la primera de muchas víctimas.

La vida universitaria no volvió a ser la misma. Cada embate del rector Nores Martínez para cercenar derechos, tenía una respuesta estudiantil y docente que pronto tuvo el apoyo de los trabajadores de otros sectores, otro de los colectivos perseguido por la dictadura. Ambos grupos fueron protagonistas del Cordobazo en 1969, tomando las calles de Córdoba y pidiendo el fin de un gobierno autoritario e ilegítimo.

Sin embargo, esta masividad y su disposición a sostener los derechos obtenidos era una prueba de que la ampliación de la matrícula generada desde el peronismo y los cambios sociales producidos, no podían frenarse con los bastones largos de la represión, tal como ya había sucedido en cinco facultad de la UBA, cuando la Policía Federal desalojó con gran represión los edificios ocupados por profesores, estudiantes y egresados en defensa de la autonomía.

Es así como, en la década del sesenta, la Escuela de artes entró en un período de reorganización académica con el perfeccionamiento de sus planes de estudios y organización funcional fruto de las experiencias acumuladas tras aquellos primeros pasos desde 1948. Durante el rectorado del Dr. Jorge Orgaz y con la dirección del Arq. Raúl Bulgheroni, entre 1961 a 1972, se inicia un proceso de actualización y eficientización de la estructura básica aplicada a los estudios de artes en la Universidad que la lleva -hasta el año de su intervención y anexamiento (1975)- a ser un modelo en su disciplina comparada con otras Escuelas de Artes de nivel universitario en el país.



Pabellón México. Facultad de Artes

Se estima que para la época no existían, en el ámbito privado, instituciones que reunieran en su hacer las actividades que, en materia de enseñanza, extensión y aún en investigación, cumplía esta Casa: *“Hacia 1966 la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba era la única, entre las Escuelas de Artes de las diferentes Universidades Nacionales, que reunía en su seno la enseñanza y la práctica de las disciplinas más significativas para la época, en el ámbito de la expresión y comunicación artística: artes plásticas, musicales, teatrales y cinematográficas”* (Moreschi, Oscar: 2012).

La consigna *Obreros y estudiantes unidos y adelante*, iba a cobrar cuerpo en cada calle del país hasta retornar a la democracia en 1973, una primavera entre dos dictaduras, y así lo vivió la sociedad. En lo que venimos narrando, la Ley Universitaria 20645 sancionada en 1974, restauró la autonomía, el ingreso a la docencia por concurso, la libertad de cátedra y las condiciones del co-gobierno. La liberación de los cupos de ingreso y la restauración de los centros de estudiantes produjeron un importante nivel de movilización estudiantil. Una de las grandes expectativas era la renovación de los planes de estudio y el compromiso intelectual con el cambio social, cuestionando los métodos de enseñanza y los paradigmas como en el Taller Total de Arquitectura y el Taller total de Artes. En julio de 1973 nació el Movimiento Canto Popular con músicos de la Escuela de Artes y externos a ella para recuperar las raíces de la música popular nacional y latinoamericana. Los 14 grupos, formados entre docentes y estudiantes de Artes, dieron su primer recital en el salón de Luz y Fuerza.

SITIOS DE INTERÉS

[Los estudiantes en el Cordobazo](#)

[El Cordobazo](#)

2.5. El mundo no se cambia

“Las faldas se alargan y los bastones pegan fuerte”

El clima que se respiraba en “la primavera entre dos dictaduras” fue abruptamente cortado en Córdoba con la intervención federal desde febrero de 1974. Desde ese momento, el accionar del Comando Libertadores de América hostigó y asesinó con prácticas terroristas a activistas políticos, gremiales, sociales, estudiantiles e intelectuales, y Córdoba pareció una provincia ocupada donde los vehículos militares habían sustituido a las movilizaciones callejeras.

Muchos estudiantes no se atrevían a transitar por la Ciudad Universitaria por miedo a detenciones arbitrarias y destinos desconocidos. En abril se produjo la intervención de la Escuela Manuel Belgrano y las persecuciones a estudiantes, docentes y preceptores, además de la clausura del Centro de Estudiantes.

En agosto de 1974 hubo un cambio de ministro de Educación, y el nuevo ministro, Oscar Ivanissevich dispuso el disciplinamiento de las universidades con una nueva intervención, cesantía de profesores -alrededor de ciento veinte en toda la UNC- intervención de los SRT y prohibición de la actividad política y/o gremial.

En el invierno de 1975, hubo una balacera hacia el Pabellón México con los estudiantes y

profesores en clases, al Grupo de Tareas parapolicial le sirvió para encubrir un operativo de fusilamiento de detenidos, y también para mostrar hasta dónde podía llegar el brazo represivo clandestino del Estado y amedrentar a cualquiera que no se acomodara a las nuevas formas de la vida universitaria que se agudizaron a partir del 24 de marzo con el inicio de la dictadura militar.

La intervención a las universidades tuvo blancos privilegiados y nuestro campo de estudio fue uno de ellos. La estrategia fue el desfinanciamiento, la desjerarquización y la quita de autonomía ya que la Escuela de Artes se había creado y funcionado como una dependencia directa del Consejo Superior, un camino previo a una posible facultarización, y que además otorgaba una jerarquía y una vía directa con el Rectorado. Esto se suprimió, vinculando a la Escuela de Artes a la Facultad de Filosofía y Humanidades, otro de los blancos escogidos por aquel disciplinamiento.

El Rector Interventor, Mario Víctor Menso, el 7 de febrero de 1975, resolvió convertir a la Escuela en una dependencia de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Inicia un período muy especial en su existencia: se cerraron los Departamentos de Teatro y Cine por ser considerados "subversivos"; se desmanteló su planta administrativa y docente, suprimiendo y redistribuyendo sus cargos; se saquearon y robaron obras de arte, en especial la Fimoteca de cine con los trabajos de sus alumnos y egresados. Otros actos de destrucción de las Artes como campo del saber y la creación fue la desafectación del Museo Pedagógico o archivo didáctico de obras de Trabajos Finales, la Sala de Exposición de muestras especiales y finales, de las partidas presupuestarias propias y aquellas afectadas al sostenimiento del Coro Universitario de 50 voces, Orquesta de Cámara (12 instrumentistas), Cuarteto de Cuerdas y piano, Centro de Música Experimental, el Teatro estable de la Universidad, implicando una pérdida no solo en lo material, sino también en la formación de recursos artísticos ya que todos estos elencos habían alcanzado reconocimiento, tanto nacional como internacional.

La Escuela de Artes quedó anexada a la Facultad de Filosofía en 1975, sin otra fundamentación que la seguridad y la disciplina que arbitrariamente impusieron los interventores y el proyecto autoritario de la Misión Ivanisevich y la dictadura militar, una forma más del terrorismo de estado como plan sistemático de aniquilamiento, persecución y borrado de nuestra memoria institucional y la creación artística.

La dictadura impuso el cupo, el examen de ingreso y el arancelamiento además de estrictos controles sobre los contenidos curriculares e incluso la vestimenta y aspecto físico de estudiantes. En setiembre de 1976 se conocieron las primeras listas negras con nombres de estudiantes expulsados. Se pegaban en la puerta de ingreso de los Pabellones, se quitaron los bancos de pasillos y galerías para evitar la reunión de estudiantes y se publicaron las normas para el ingreso a clases: -"Presentarse en correctas condiciones de aseo personal, con decoro y sobriedad en el vestir" (no se podía ingresar con zapatillas, pollera corta, escotes); "Presentar el documento de identidad y la libreta de trabajos prácticos debiendo concordar en ambos documentos los datos y las fotografías que se exhiben". Además: "Queda prohibido, en el recinto de las universidades, toda actividad que asuma formas de adoctrinamiento, propaganda, proselitismo o agitación de carácter político o gremial, docente, estudiantil y no docente."

La tarea represiva se completó en 1977 con la clausura del Comedor Universitario, su demantelamiento y su conversión para otros usos indeterminados hasta bien entrada la dictadura.

Fueron años duros de castigo por “querer cambiar el mundo.”

Cuando la dictadura agonizaba y entre las tres armas (ejército, marina y aeronáutica) abundaban las diferencias, la Junta de Comandantes decidió la invasión a las Islas Malvinas en nombre de una soberanía territorial que no se entendía si se pensaba en la pérdida de soberanía económica a partir de la millonaria la Deuda Externa generada por la dictadura que limitaba seriamente la soberanía económica de la Argentina. La derrota de Malvinas evidenció lo dificultoso de crear un nuevo enemigo para la Nación y el gobierno militar comenzó su descomposición. En 1982 los grupos de estudiantes que resistieron subterráneamente a la dictadura iniciaron la organización de Centros de Estudiantes y en octubre de 1983, coincidiendo con las elecciones nacionales, se eligieron autoridades de la Federación Universitaria de Córdoba. La Universidad volvía a ser un lugar para el despliegue del conocimiento, de la creatividad y de la cultura, aunque ese iba a ser un proceso plagado de desafíos, la democracia generaba un escenario de garantías y derechos para el despliegue de las potencialidades acalladas por casi una década.

SITIOS DE INTERÉS

[El Movimiento estudiantil en la dictadura y años posteriores. \('70 '80 '90\)](#)

3. La universidad transita el siglo XX: Disputas, tensiones y desenlaces por la educación como un derecho

3.1. La universidad transita el siglo XX

Disputas, tensiones y desenlaces por la educación como un derecho

El retorno de la democracia

En 1983 se produjo la normalización del funcionamiento de la Universidad, que incluyó la restitución de cátedras a docentes cesanteados y la transición hacia la democratización del co-gobierno universitario. Se retornó a una forma de vida universitaria en la que los diferentes sectores pudieron manifestarse y lograr muchas de sus aspiraciones. Se renovó la idea de Universidad comprometida con la sociedad.

También la Escuela de Artes, comenzó una vida institucional menos sesgada por el autoritarismo vivido desde 1975. Entre 1985 y 1987 -como muchas otras carreras de la UNC- revisamos y adecuamos nuestros planes de estudio y reabrimos los Departamentos de Cine y Teatro. Si bien seguíamos dependiendo de la FFyH, la democracia permitía otros aires para plantear reivindicaciones como la autonomía despojada en 1975. Desde 1986, cada Escuela de la FFyH y también la de Artes, reorganizó los mecanismos de representación y participación a través de instituciones propias del co-gobierno ejercido por todos los claustros. Tuvíamos nuestros Consejos por Departamento donde profesores, estudiantes y egresados, y luego los no docentes, acordaban las acciones para el funcionamiento académico, curricular,

administrativo y todos los aspectos concernientes a nuestra vida institucional.

El 18 de abril de 1986 -en la primera Asamblea Universitaria desde los años sesenta- la UNC recuperó su autonomía y eligió como rector de la Universidad Nacional de Córdoba al arquitecto Luis Rébora y como vicerrector a Humberto Alagia. En diciembre de ese año, la FUC protestó a través de una huelga de hambre para la modificación de los Estatutos, logrando entre otras cuestiones el co-gobierno cuatripartito.



Esta nueva primavera democrática tuvo varias tensiones. La primera tenía su origen en la disputa por definir si la educación superior universitaria era un derecho o un privilegio, tal como había querido imponer la dictadura. Para sostenerla como derecho, se abolieron los cupos, los exámenes de ingreso y el arancelamiento; se revisaron los planes de estudio para adaptar el conocimiento enseñado a los vigentes para fines del siglo XX que la dictadura había censurado sistemáticamente. Se reincorporó a los profesores cesanteados desde 1975 y se apoyó la actividad política.

No obstante, la disputa por el derecho a la educación frente a la educación como un privilegio era una imposición de la Globalización, el Fondo Monetario internacional y el Banco Mundial, que encontraron en el presidente Carlos Menem un fiel hacedor y poco a poco se instaló un consenso sobre los costos de las universidades: cuánto cuesta cada estudiante y cómo se deben reducir dichos costos.

Los años noventa tomaron a la Universidad como un espacio a ser modificado según las políticas neoliberales y la mercantilización del conocimiento unidas al achicamiento del Estado que exigía el Fondo Monetario Internacional (FMI). A partir de la Ley de Educación Superior se modificaron numerosos aspectos de las lógicas sobre la producción del conocimiento, los procesos de enseñanza y de aprendizaje, y el rol de la Universidad en las sociedades. El neoliberalismo afectó a las universidades a través de flexibilizaciones y precarizaciones a sus trabajadores, cuyas consecuencias las viven los estudiantes: disminución del "gasto" por alumno, cursos abarrotados, sistemas de pasantías cuasi gratuitas o precarizadas, búsqueda de resultados basados en datos duros como egreso por carreras y medición de la eficiencia para optimizar el uso de recursos financieros. Estas fueron algunas de las modificaciones que trajo la Ley de Educación Superior, que además comenzó a desprestigiar a las universidades estatales públicas y gratuitas, y al grado, estimulando la mercantilización del conocimiento a través de apoyo a universidades privadas y a carreras de posgrado. La LES fue muy resistida- incluso con huelgas de todos los claustros- pero la voluntad del gobierno nacional fue no detenerse y dejar atrás el paradigma del derecho a la educación. En el caso de la Escuela de Artes, debimos adecuar nuestros planes de estudio y luego disputar el rol, la jerarquización y la validación del conocimiento y la creación artística en un escenario de priorización de las ciencias y disciplinas tradicionalmente vinculadas a la tecnología y a la productividad como único paradigma de jerarquización de los saberes.

La crisis del 2001 planteó el inicio de un nuevo ciclo, y el siglo XXI comenzó siendo escenario de la recuperación del rol estatal en el diseño e implementación de las políticas de educación superior y las de ciencia y técnica, ya que el Estado volvió a considerar la estratégica función de las universidades estatales en la producción de conocimiento, su democratización y la formación cultural. Esto se reflejó en los presupuestos para educación que se materializaron en nuevas carreras, edificios, equipamientos, becas estudiantiles y muchos otros espacios de promoción de la vida universitaria hacia sus propios miembros, y hacia afuera, con la potenciación de las funciones de la extensión universitaria.

En términos de los derechos estudiantiles, es importante destacar que el Consejo Superior aprobó por unanimidad la "Declaración de Derechos Estudiantiles", que les reconoce y garantiza derechos generales, académicos, sociales y políticos. El texto reconoce a los alumnos como ciudadanos plenos de la Comunidad Universitaria y sostiene que los derechos deben garantizárseles sin ningún tipo de discriminación por motivos de género, etnia, religión, idioma, condición biofísica, opción política o de otra índole, lugar de origen, relación con el mercado laboral, posición en la estructura social.

En este marco de transformaciones, reivindicaciones y legitimación de saberes de los que hablábamos al comienzo de nuestro análisis, tuvo lugar la creación de nuestra Facultad de Artes, tras quince años de luchas. La Asamblea Universitaria de la Universidad Nacional de Córdoba creó, el 12 de noviembre de 2011, la Facultad de Artes con el voto unánime de 210 asambleístas. En ese marco, el Honorable Consejo Superior fijó un proceso de

normalización de la Facultad hasta junio de 2012, cumplido el cual comenzamos a participar plenamente como la unidad académica decimotercera de esta Universidad Nacional de Córdoba, la Casa de Trejo, hoy la casa de más de cien mil estudiantes, seis mil profesores y otros tantos no docentes.

Entre nuestros principales objetivos como Facultad aspiramos a lograr un nivel de excelencia basado en el continuo mejoramiento de los estudios de grado, garantizados y entendidos como el derecho de los ciudadanos a la educación superior, acompañados por reformas curriculares, reflexionar sobre el arte como proceso, a la efectivización de las especialización y a la inserción laboral de nuestros egresados, basándonos en el diseño de planes de estudio interrelacionados, a la organización de áreas de conocimiento comunes y a líneas de especialización curricular, pensando en promover las capacidades críticas necesarias para pensar la realidad como ciudadanos comprometidos con la preservación y democratización del conocimiento y la protección de los recursos naturales, materiales y simbólicos diversos que generamos en nuestras culturas.

Un momento muy complejo que debió atravesar nuestra facultad fue el proceso de reforma política acontecido en 2016, que pretendía modificar el sistema de elección de autoridades unipersonales: rector/a; vicerrector/a, decano/a y vicedecano/a. Nuestra institución fue parte activa del debate a favor de la doble ponderación, por claustro y por unidad académica, luchando para que el sistema que se aprobara permitiera que el voto de quienes participamos de las Artes valiera lo mismo que el de quienes se dedican a otros campos del conocimiento. En un documento publicado por las autoridades de la facultad se explicaba del siguiente modo: se trata de "una disputa sobre la concepción de la universidad pública que puede llegar a afectar seriamente el futuro de nuestra UNC. Específicamente, los proyectos que no contemplan la igualdad de las facultades en el concierto político impulsando la simple ponderación violentan los principios de la Reforma de 1918".

Finalmente, se establecieron elecciones de voto directo con simple ponderación en el marco de una asamblea realizada en condiciones irregulares e ilegítimas desde el punto de vista de nuestra facultad. En el año 2019 se realizaron las primeras elecciones directas de rector, resultando electo el Dr. Hugo Juri. Y tuvieron lugar elecciones directas de autoridades en nuestra facultad en el año 2018 y 2021.

En 2021, asume Ana Mohaded como máxima autoridad de la FA, la primera decana reelecta en nuestra institución, y Federico Sammartino como vicedecano. Se trata de la cuarta gestión de la facu, la primera estuvo a cargo de Ana Yukelson y Dardo Alzogaray; la segunda a cargo de Miryam Kitroser y Gustavo Alcaraz; la tercera a cargo de Ana Mohaded y Miguel Ángel Rodríguez.

En 2021 además, la facu celebró sus 10 años con muchas actividades de encuentro entre

los claustros y destacando sus principales logros de gestión: <https://www.youtube.com/watch?v=Boq-8117mTQ&t=12s>

Reconstruyendo la facultarización

Ahora, con las tomas de nota acerca de esta "Breve Historia de la UNC y la FA" a mano, te invitamos a realizar esta guía de estudio que te ayudará a reconstruir los hitos más importantes de la historia de nuestra Facultad, así como a reconocer el rol de los estudiantes en esta lucha.

En primer lugar, consultá el material "[De la recuperación democrática a la Universidad de los 400 años. Historia reciente del movimiento estudiantil](#)" desarrollado por la Secretaría de Asuntos Estudiantiles de la UNC en 2014.

¿Qué relaciones podés entablar entre el contexto socio-universitario y el rol del movimiento estudiantil? Tomá en cuenta los contenidos de estas lecturas, los sitios de interés y lo estudiado en el Eje 1 "Ciudadanía Estudiantil" acerca de los derechos políticos y elaborá tu propio resumen. Te servirá para estudiar.

Luego te invitamos a recuperar algunos recortes de esta historia al hacer un visionado de los videos de la galería "Reconstruyendo la facultarización" en donde recopilamos material de archivo periodístico que documenta algunos hitos de la historia reciente de la Facultad de Artes.

Finalmente, te invitamos a recuperar los principales hechos que marcan los acontecimientos. Advertí, en especial, la participación del movimiento estudiantil. Entendemos que dicha participación, forma parte de la idea de ciudadanía universitaria que venimos trabajando (Eje 1: "Ciudadanía Universitaria") y, además, se inserta de lleno en los procesos históricos de conformación de la Universidad y la Facultad de Artes, tal como hemos estudiado en este Eje 2.

Para analizar los recursos de la galería tené en cuenta la siguiente guía de estudio:

-¿En el marco de qué procesos institucionales se produce la "facultarización"?

-¿Qué significa ser Facultad desde el punto de vista institucional y desde el punto de vista del campo artístico?

-¿Cuáles son los ámbitos (atendiendo a la estructura de organización y de co-gobierno universitario) en los que, dicho proceso, se puso en juego en el marco de la vida universitaria?

-¿Quiénes son los actores (docentes, estudiantes, otros)? ¿Cuáles son sus formas de participación? ¿Qué derechos y obligaciones se ponen en juego?

Por otra parte, ¿Podríamos situar estos hitos en el contexto más amplio de la historia universitaria? ¿Qué relación guardan con los procesos sociales de la época?

Registra estas ideas en tus notas personales. Las mismas te servirán para estudiar y preparate para el Cuestionario de Evaluación final a realizar.

4. Créditos y referencias

Créditos

Este material ha sido desarrollado en 2016 por la Secretaría Académica y la Secretaría de Asuntos Estudiantiles de la Facultad de Artes, en coordinación con el equipo docente de las materias de Introducción a los Estudios Universitarios de los cuatro departamentos académi-

cos, el Área de Tecnología Educativa (SACA) y la Mesa de Género y Poblaciones Prioritarias (SAE / SACA).

La Versión 2017 ha contado con la revisión académica de la Prof. Laura Valdemarca, Doctora en Historia y docente en las Facultades de Artes y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Córdoba. Se integran a esta edición textos y recursos producidos en el marco del proyecto de investigación "Memoria e historia reciente. Búsqueda, conservación, usos e investigación a partir de testimonios orales", radicado en el Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon de la Universidad Nacional de Córdoba.

La versión 2016 integró, asimismo, recursos y producciones institucionales desarrolladas por diversas áreas y agentes de la UNC, entre los que se destacan ARTEC (SAA) y la SAE-UNC y la Prosecretaría de Comunicación Institucional de la UNC.

Referencias bibliográficas

ArTEC. "Franciscanos a cargo de la UNC" (2014). Video remix desarrollado por el Área de Tecnología, Educación y Comunicación (SAA/UNC) basado en la obra "Cuatrocientos" (UNC). Producción Luis Paredes.

ArTEC. "Reforma de planes de estudio" (2014). Video remix desarrollado por el Área de Tecnología, Educación y Comunicación (SAA/UNC) basado en la obra "Cuatrocientos" (UNC). Producción Luis Paredes.

ArTEC. "Sobre la Compañía de Jesús" (2014). Video remix desarrollado por el Área de Tecnología, Educación y Comunicación (SAA/UNC) basado en la obra "Cuatrocientos" (UNC). Producción Luis Paredes.

EDUCAR "La reforma universitaria de 1918", secuencia didáctica. Autores: Mariana Noce, Enrique Vásquez, Ernestina Alonso. Portal Educar. disponible en Internet: <https://www.educ.ar/recursos/14743/la-reforma-universitaria-de-1918>

FA, Facultad de Artes "Historia" (2016). Página web Institucional. FA. UNC. <http://artes.unc.edu.ar/la-facultad/historia/>

Moreschi, O. "Construir la memoria. El Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba". Revista TOMA UNO (1): 207-222, 2012 / ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524. Disponible en Internet: <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/8581>

Secretaría de Extensión Universitaria (2016). "De la recuperación democrática a la universidad de los 400 años. Historia reciente del movimiento estudiantil". Disponible en Internet: https://www.unc.edu.ar/sites/default/files/2016%20SEU%20GENERO%20cartilla%20web_o.pdf

Secretaría de Extensión Universitaria. UNC. "Cartilla Por una UNC libre de violencias. Herramientas y recursos para el abordaje de las problemáticas de género". Redacción y producción de contenidos Lic. Carolina Guevara (CIFFyH-UNC) y colaboración de Colectivo Ni una menos Córdoba. Disponible en Internet: <http://www.unc.edu.ar/extension/vinculacion/genero/2016/2016-seu-genero-cartilla-web.pdf>

UNC. "Cuatrocientos". Video Documental realizado por el Depto. de Cine y Televisión de la Facultad de Artes y de la Escuela de Ciencias de la Información, con la coordinación del Centro de Promoción y Producción Audiovisual, la Prosecretaría de Comunicación de la UNC y la Comisión 400 años de la UNC. Publicado el 3 jul. 2013. Disponible en Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=kMV45UyDtlI&list=PLxqPCKqgUzPOFJplugVbk-GhU7YULSqRyq>

UNC. Universidad Nacional de Córdoba (2016). Página web Institucional. <https://www.unc.edu.ar/sobre-la-unc/manifiesto-liminar>

UNER. Universidad Nacional de Entre Ríos. "Reforma Universitaria" (2009). Video realizado por Dpto. Prensa y Difusión de Universidad Nacional de Entre Ríos. Disponible en internet: Valdemarca L.;... [et al.] Innovación educativa en la clase de historia, y otras ciencias sociales : reflexiones y materiales para profesores : de resistencias y violencias : entre la despersonización y el Cordobazo / coordinación general de Laura Valdemarca. - 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba, 2016. Libro digital, PDF Archivo Digital: descarga y online. ISBN 978-950-33-1252-0 1. Historia Contemporánea. 2. Memoria. 3. Enseñanza. I. Valdemarca, Laura II. Valdemarca, Laura, coord. CDD 907