



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado:

**MATERIAL DIDÁCTICO SOBRE PATRONES RÍTMICOS, MELÓDICOS Y ARMÓNICOS
BASADOS EN TRES CANCIONES FOLKLÓRICAS LATINOAMERICANAS DEL GRUPO LES
LUTHIERS PARA SER USADO EN FORMACIÓN TEÓRICO-AUDITIVA I DE LA
LICENCIATURA EN MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL**

Presentado por el estudiante:

LUIS JAVIER RINCÓN GÓMEZ

C.C. 1.023.901.107

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. Es un aporte novedoso al desarrollo de los contenidos de la asignatura "Formación teórico- auditiva I" por su cercanía a las músicas latinoamericanas.
2. La propuesta musical posee una base conceptual pertinente con base en la metodología Orff.
3. Posee una proyección práctica alrededor de las músicas tradicionales colombianas.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	ROGELIO ALBERTO GARCÍA HENAO		4.0
Jurado 2 - lector	HENRY ROA ORDÓÑEZ		4.0
Jurado 3 - asesor	GLORIA VALENCIA MENDOZA		4.0

NOTA FINAL: CUATRO PUNTO CERO.

OBSERVACIONES: NINGUNA

Dado en Bogotá D.C. a los 08 días del mes de JUNIO de 2017

**-MATERIAL DIDÁCTICO SOBRE PATRONES RITMICOS, MELÓDICOS Y
ARMÓNICOS BASADOS EN TRES CANCIONES FOLKÓRICAS
LATINOAMERICANAS DEL GRUPO LES LUTHIERS, PARA SER USADO EN
FORMACIÓN TEÓRICO-AUDITIVA I DE LA LICENCIATURA EN MÚSICA DE LA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL.**

LUIS JAVIER RINCÓN GÓMEZ

2010175032

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ

2017

**-MATERIAL DIDÁCTICO SOBRE PATRONES RÍTMICOS, MELÓDICOS Y
ARMÓNICOS BASADOS EN TRES CANCIONES FOLKÓRICAS
LATINOAMERICANAS DEL GRUPO LES LUTHIERS, PARA SER USADO EN
FORMACIÓN TEÓRICO-AUDITIVA I DE LA LICENCIATURA EN MÚSICA DE LA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL.**

LUIS JAVIER RINCÓN GÓMEZ

2010175032

Trabajo Monográfico presentado como requisito para optar al

Título de Licenciado en Música

Asesores

Gloria Valencia Mendoza

Asesora Musical

Alejandro Gamboa Medina

Asesor Metodológico


UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN MÚSICA

BOGOTÁ

2017

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 2	


1. Información General	
Tipo de documento	TRABAJO DE GRADO
Acceso al documento	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
Título del documento	-MATERIAL DIDÁCTICO SOBRE PATRONES RITMICOS, MELÓDICOS Y ARMÓNICOS BASADOS EN TRES CANCIONES FOLKÓRICAS LATINOAMERICANAS DEL GRUPO LES LUTHIERS, PARA SER USADO EN FORMACIÓN TEÓRICO-AUDITIVA I DE LA LICENCIATURA EN MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL.
Autor(es)	RINCÓN GÓMEZ, LUIS JAVIER
Director	VALENCIA MENDOZA, GLORIA
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2017. 140 p.
Unidad Patrocinante	UNIVERSIDAD PEDAGOGICA NACIONAL. UPN
Palabras Claves	LES LUTHIERS; CARL ORFF; RITMOS LATINOAMERICANOS; CARNAVALITO; CHACARERA; CALYPSO; MATERIAL DIDÁCTICO PARA FORMACIÓN TEÓRICO-AUDITIVA I

2. Descripción
<p>El trabajo de grado que se propone, contiene una guía didáctica que favorece al estudio del solfeo y demás áreas en la materia formación teórico auditiva I, como alternativa al método ya existente. Este método está realizado con 3 canciones del grupo argentino Les Luthiers, que son analizadas, estructuradas y arregladas para llegar a un montaje general en la clase por partiendo desde lo más básico.</p> <p>Las estrategias pedagógicas que se usan son las del músico y educador alemán Carl Orff, a través de la vivencia del ritmo, la melodía y la armonía. En la década de los 60's el pedagogo nacionalizado argentino Guillermo Graetzer, implementa una adaptación latinoamericana de la metodología Orff, aprovechando al máximo los aires o ritmos de nuestros países; ayudando a la inspiración de este proyecto.</p>

3. Fuentes
<p>Ballester, A. (2002). El aprendizaje significativo en la práctica. España.</p> <p>Barriaga, M. L. (2011). Estado del arte y definición de términos sobre el tema "la investigación en educación artística". Bogotá: Universidad Distrital.</p> <p>Graetzer, G. (1983). Guía para la práctica de "MÚSICA PARA NIÑOS" de Carl Orff. RICORDI.</p> <p>Kalmikov, V. Fridky, G.(1986). Solfeando; primer libro de entrenamiento. Moscú.</p> <p>Luthiers, L. (2007). A coro con Les Luthiers. Argentina: Ediciones GCC.</p> <p>Luthiers, L. (2007). Los Luthiers de la web. (E. GCC, Producer) Retrieved from https://lesluthiers.org/verlibro.php?ID=15</p> <p>Villamil, A. (2013). Guitarra colombiana; explorando la música colombiana a través de la guitarra. Bogotá: (sic) Editorial Ltda.</p>

4. Contenidos
<ol style="list-style-type: none"> 1. Problemática: donde se enfoca el problema y justificación al proyecto, así como los posibles objetivos. 2. Metodología: breve reseña de los pasos que tuvo el proyecto, allí se especifican todos los procesos de transcripción, adaptación y arreglos de los ejercicios. 3. Marco Conceptual: contiene un arduo análisis de las metodologías de Carl Orff, pasando por la adaptación latinoamericana y la relación con los ritmos folklóricos a usar en el proyecto. 4. Análisis: se analizan a profundidad las canciones de Les Luthiers que están inmersas en el proyecto, en ámbitos de ritmo, melodía, forma y armonía, comparando los saltos melódicos y escalas que aparecen en estas con el método que maneja el programa de la universidad. 5. propuesta: guía didáctica para el estudio gramatical. 6. anexos: para de las partituras pertinentes para el debido montaje.

5. Metodología
<p>Se basa en recolección de información extraída por medio del análisis musical. Los elementos de mayor importancia en los análisis son la melodía, el ritmo y la armonía, para llegar a una comparación global y así poder estructurar y organizar un método didáctico.</p>

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL <small>Formación para la vida</small>	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 2	

6. Conclusiones
<p>La música popular puede incentivar al estudiante en su proceso de formación, además por su riqueza en elementos se puede aprovechar pedagógicamente para el estudio en la academia.</p> <p>La metodología Orff es actual aún después de casi 70 años de implementación, nos invita a ser innovadores como docentes y llegar a nuevos contextos de manera creativa y significativa.</p>

Elaborado por:	Luis Javier Rincón Gómez
Revisado por:	<i>Gloria Valencia U.</i>

Fecha de elaboración del Resumen:	12	06	2017
--	----	----	------

TABLA DE CONTENIDO

	Pág
INTRODUCCIÓN	12
1. PROBLEMÁTICA	13
1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	13
1.2. JUSTIFICACIÓN	15
1.3. PREGUNTA PROBLEMA	17
1.4. OBJETIVOS	17
1.4.1. Objetivo general	17
1.4.2. Objetivos específicos	17
2. METODOLOGÍA	18
2.1. TIPO DE PROPUESTA	18
2.2. PROCESO DE INVESTIGACIÓN	18
2.2.1. Selección de las canciones	18
2.2.2. Transcripción	20
2.2.3. Adaptación	21
2.2.4. Análisis musical	21
2.2.4.1.La forma	21
2.2.4.2.La melodía	22
2.2.4.3.El ritmo	22
2.2.4.4.La armonía	22
2.2.5. Comparación y análisis del método utilizado actualmente	22
2.2.6. Ritmos latinoamericanos	23
2.2.7. Carl Orff	23
3. MARCO CONCEPTUAL	24
3.1. CARL ORFF	24
3.1.1. Aspectos del Orff– Schulwerk	25
3.1.1.1.L a exploración	25
3.1.1.2.La creatividad y la didáctica	26
3.1.1.3.La improvisación según el método Orff	26

3.1.1.4.El principio y las bases del método: El movimiento	27
3.1.1.4.1. Influenciado en Dalcroze	27
3.1.1.5.Alfabetismo: Introducción a la escritura musical	28
3.1.1.6.El instrumental Orff	28
3.1.2. Aspectos de Orff más significativos en la propuesta de Les Luthiers	30
3.1.2.1.Ritmo	30
3.1.2.2.Percusión corporal	31
3.1.2.3.La melodía	31
3.1.2.4.La relación entre el ritmo y la melodía: el texto recitado	32
3.1.2.5.Acompañamiento armónico	32
3.1.2.6.Ensamble	32
3.1.2.7.La flauta dulce	33
3.2. EL LIBRO “MÚSICA PARA NIÑOS”: ADAPTACIÓN LATINOAMERICANA	33
3.3. AIRES LATINOAMERICANOS	34
3.3.1. La chacarera	34
3.3.1.1.El rasgueo	35
3.3.1.2.Bombo	36
3.3.2. Carnavalito	37
3.3.2.1.Rasgueo	37
3.3.2.2.Bombo	37
3.3.3. Calypso	38
3.3.3.1.Guitarra	38
3.3.3.2.Claves	38
3.4. LOS INICIOS MUSICALES DE LOS LUTHIERS DEL HUMOR	39
3.4.1. Johann Sebastian Mastropiero	39
3.4.2. El paso a escenarios más grandes	39
4. ANÁLISIS	41
4.1. Comparación del libro de teórico auditiva I y las canciones de Les Luthiers	41
4.2. ANÁLISIS DE LAS CANCIONES	43
4.2.1. Calypso De Arquímedes	43
4.2.1.1.Estructura	43

4.2.1.2. Análisis Rítmico	43
4.2.1.3. Análisis Melódico	45
4.2.1.4. Análisis Armónico	47
4.2.2. Chacarera Del Ácido Lisérgico	48
4.2.2.1. Estructura	49
4.2.2.2. Análisis Rítmico	49
4.2.2.3. Análisis Melódico	51
4.2.2.4. Análisis Armónico	53
4.2.3. El Valor De La Unidad	55
4.2.3.1. Estructura	55
4.2.3.2. Análisis Rítmico	56
4.2.3.3. Análisis Melódico	60
4.2.3.4. Análisis Armónico	64
5. APROVECHAMIENTO DEL FOLKLORE LATINOAMERICANO EN EL ESPACIO DE LA ASIGNATURA FORMACIÓN TEÓRICO AUDITIVA I, POR MEDIO DEL MONTAJE DE 3 CANCIONES DEL GRUPO LES LUTHIERS	66
5.1. CALYPSO DE ARQUIMEDES	66
5.1.1. Parte A	67
5.1.2. Parte B	71
5.1.3. Coro	74
5.1.4. Puente del coro	77
5.2. CHACARERA DEL ÁCIDO LISÉRGICO	82
5.2.1. Parte A	84
5.2.2. Puente	88
5.2.3. Coro	91
5.3. EL VALOR DE LA UNIDAD	97
5.3.1. Coro	101
5.3.2. Discusión Rítmica	105
6. CONCLUSIONES	121
7. ANEXOS	122
8. BIBLIOGRAFÍA	140

Agradecimientos

*A las maestras, Gloria Valencia Mendoza y María Teresa Martínez (Pitti),
Por guiar este trabajo y por su constante pensar en el mundo a través de la pedagogía musical.*

A los músicos que acompañan mi diario vivir, por mover las fibras más profundas de mi ser.

Y por último, a la vida misma: la música.

En homenaje póstumo a Daniel Rabinovich (1943-2015).

LISTA DE ANEXOS

Anexo 1: Partes Calyso de Arquímedes

Anexo 2: Partes Chacarera del Ácido Lisérgico

Anexo 3: Partes El Valor de la Unidad.

RESUMEN

Trabajo de grado que se propone como material didáctico para la asignatura formación teórico-auditiva I de la universidad pedagógica nacional, como implementación alternativa al método ya existente en esta materia. La propuesta se desarrolla a partir de 3 canciones del grupo argentino Les Luthiers que son: la chacarera del ácido lisérgico (conozca el interior), el calypso de Arquímedes (principio musical) y el valor de la unidad; en estas canciones se encuentran inmersos los aires latinoamericanos de chacarera, calypso y carnavalito que son aprovechados pedagógicamente.

El trabajo contiene un arduo análisis del primer libro de solfeo de v. kalmikov y g. fridky de la unión soviética para el nivel preparatorio de los conservatorios estatales, que se utiliza en la asignatura de formación teórico-auditiva I y se compara melódicamente con el material de apoyo a la gramática que surge de las canciones de les luthiers. La propuesta se justifica en las teorías armónicas, rítmicas y melódicas que plantea carl orff en su metodología y es inspirada en la adaptación latinoamericana del Orff-Schulwerk que desarrolla Guillermo Graetzer.

INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente trabajo, es demostrar que la implementación de ritmos folclóricos y de canciones populares, tratados pedagógicamente, pueden ser igual de efectivas a las propuestas ya planteadas y estructuradas en el primer libro de solfeo de V. Kalmikov y G. Fridky de la Unión Soviética para el nivel preparatorio de los conservatorios estatales, que se utiliza en la asignatura de *formación teórico-auditiva I* de la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional. La propuesta se desarrolla con la intención de relacionar todos los elementos musicales que son tratados en la rama gramatical (melodía, armonía y ritmo) que generalmente en la asignatura *formación teórico-auditiva I*, son trabajados por separado; añadiendo a esto, la riqueza de algunos ritmos latinoamericanos en cada uno de estos aspectos.

De este modo, el presente trabajo es una propuesta alternativa, tomando como referentes principales al grupo argentino Les Luthiers y al pedagogo Carl Orff, para desarrollar una propuesta congruente dentro de los parámetros de la enseñanza musical. De Les Luthiers se toman 3 canciones folclóricas, las cuales son analizadas y adaptadas para la creación del material didáctico. Las líneas pedagógicas se dan con la metodología Orff-Schulwerk del alemán Carl Orff; esto influenciado en la adaptación latinoamericana del método Orff que hace Guillermo Graetzer.

Encontrando una justificación coherente al proyecto se hace comparación de los aspectos musicales que contiene el libro de *formación teórico-auditiva I* y las 3 canciones del grupo Les Luthiers que fueron escogidas, demostrando así que los saltos melódicos cumplen las condiciones para el entrenamiento en el solfeo.

La población a la que se dirige la propuesta, son los estudiantes de primer semestre de la asignatura ya señalada, personas con un nivel básico de lectura y entonación. El objetivo final, es llegar al montaje grupal de estas canciones del grupo Les Luthiers, luego de estudiarlas a fondo e interiorizarlas; este ensamble llevará una instrumentación sencilla que podrá ser interpretada por los mismos alumnos.

1. PROBLEMÁTICA

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La Universidad Pedagógica Nacional, dentro de su programa establecido en la Licenciatura en Música, maneja en los primeros semestres la materia relacionada con la gramática musical llamada: *Formación Teórico-Auditiva*. Este espacio está pensado y diseñado para el desarrollo específico del solfeo, de la lectura musical y del manejo rítmico; algunos de los libros que se manejan en esta asignatura son: Studhying Rhythm de Anne Carothers Hall, solfeos hablados y cantados de Hector Pozzoli, el primer libro de solfeo de V. Kalmikov y G. Fridky y el método Berkowitz por nombrar algunos ; métodos rigurosamente escogidos por la universidad para lograr un desarrollo integro de estas habilidades musicales (solfeo, ritmo y lectura).

Los métodos se trabajan por separado, se llega progresivamente al manejo de la lectura cantada con nombre de notas y en algunas secciones de la clase, se trabaja el estudio rítmico, al cual se le dedican apenas algunos minutos y de igual forma al solfeo hablado; llegando así a un desarrollo gramático-musical dividido en diferentes “ramas”, un desarrollo tratado en agentes aislados, como si cada uno de estos elementos estuviese desligado el uno del otro.

Por otra parte algunas de las melodías que se manejan en la materia *formación teorico-auditiva I*, son extraídas de canciones del folklore ruso, escogidas y adaptadas para un nivel básico (primer semestre), con contenidos primarios y elementales como rítmicas muy sencillas y variedad interválica no muy compleja; en la mayoría de casos, fragmentos de canciones del folklore ruso que no son conocidas en nuestro país debido al contexto, lo cual ocasiona varias problemáticas en la síntesis de esta propuesta: carencia de conocimiento significativo, ausencia total de músicas latinoamericanas y falta de apropiación de los ritmos que lleva inmerso el folklore cercano al colombiano.

Durante la carrera de Licenciatura en Música, en la Universidad Pedagógica Nacional, se hace especial énfasis en las pedagógicas musicales que fueron desarrolladas y aplicadas en el siglo

XX, evidenciando la importancia y legado que nos dejaron grandes pedagogos musicales como fueron: Maurice Martenot, Zoltan Kodaly, Edgar Willems y Carl Orff por nombrar sólo a algunos; pedagogos que proponen trabajar a fondo el contexto, la sensorialidad, el juego, la humanidad y el folklore dentro de los campos de la educación musical. En la materia *Formación Teórico Auditiva I* por lo general, no se aplican estas estrategias; se comparten y enseñan métodos modernos y prácticos, pero en la formación de músicos-pedagogos se brinda una educación clásica, un tanto conductista y autoritaria; muy alejada de nuestro contexto.

1.2. JUSTIFICACIÓN

La música académica ha traspasado fronteras a lo largo y ancho de nuestro país, dejando de lado la tradición oral, para dar paso a la sistematización de la música por medio del análisis de partituras y libros, lo cual ocurre por la necesidad de manejar un lenguaje más universal, para entendernos de una forma más clara y para que las notas que reposan en una hoja perduren y sean revividas momentáneamente en tiempos futuros. Esto ha permitido la creación de sistemas educativos para la formación musical, construyendo conservatorios y academias (a más de cien años de la fundación del Conservatorio Nacional de Música) siguiendo una tradición occidental, tanto en métodos como en repertorios, donde se trabajan rigurosamente los pasos de una educación de siglos pasados, cuando los tiempos y contextos han cambiado de manera considerable.

Por ello el docente de música no debe relegarse a un sistema tradicional de educación sin ser innovador; los tiempos y los avances prácticamente lo obligan a ser vanguardista en metodologías que le permitan ahondar en creaciones junto con los estudiantes, teniendo oportunidad de estudiar a fondo las herramientas que se tengan a la mano para explorar nuevas pedagogías y para entender que los nuevos tiempos necesitan mejores seres humanos.

En el transcurso de dos guerras mundiales en la primera mitad del siglo XX, en casi todos los campos de la ciencia y del arte, surgen personalidades que emplean una nueva visión del mundo, principalmente en el campo pedagógico, donde las principales filosofías, radican en formar personas consientes, seres capaces de respetar la vida del prójimo y de hacer de este un mundo mejor. En las nuevas pedagogías musicales se destacan personas como el alemán Carl Orff y el belga-suizo Edgar Willems, quienes hacen una apuesta radical a la educación y formación de los niños y niñas, que siempre tendrán en sus manos el poder de transformar el futuro, apostándole a la música como referente de exploración de la vida cotidiana, aprovechando aspectos motrices y creativos, tan importantes en la formación de la persona.

Una de las principales asignaturas en la carrera de Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, es *formación teórico auditiva I*, puesto que es la materia que va a ofrecer

las bases y elementos principales para un músico (conceptos teóricos, lectura de partituras, entonación, etc...). Las personas que intervienen en esta asignatura, tanto estudiantes como profesores no son simplemente músicos, tienen una labor mucho más delicada: la aspiración a ser músico-pedagogos, los que harán que el bello arte de la música trascienda fronteras, tiempos y culturas formando no sólo a músicos, también a seres humanos críticos, creativos, completos e integrales.

En el año 2014 la maestra Angélica Vanegas (una de las encargadas de este espacio académico), realiza un montaje de canciones del grupo argentino Les Luthiers con alumnos de cuarto y quinto semestre. Yo no hice parte de estos montajes, pero sí fui espectador de ellos puesto que ella llevó estas muestras por varios salones para que algunos viéramos el trabajo de nuestros compañeros. En mí produjo emoción y asombro absoluto, primero porque el grupo Les Luthiers, es de los grupos que más me gusta y segundo, porque en este espacio nunca había apreciado tantos aspectos musicales juntos como lo eran: el trabajo en grupo de una canción, la integración del folclore latinoamericano, la interpretación de instrumentos, el manejo vocal y coral de hasta cuatro voces y sobre todo el factor del humor que está inmerso en sus letras graciosas, causando en el ambiente risas y amabilidad (tanto en músicos como en espectadores), visualizando además, el aprendizaje musical como algo holístico.

Gracias a la maestra Angélica Vanegas, surge esta propuesta alternativa a la cartilla de *Formación Teórico Auditiva I* que se utiliza en la Universidad Pedagógica Nacional, aprovechando 3 canciones del grupo Les Luthiers de enfoque folclórico; canciones que llevan inmersos los ritmos de Chacarera Argentina, Carnavalito Boliviano y el Calypso, que se puede encontrar en diversos lugares del mar caribe, incluso en las islas de San Andrés y Providencia.

La propuesta inicia con el estudio riguroso del libro de *Formación Teórico-Auditiva I*, donde se encuentran características similares en las canciones del grupo argentino Les Luthiers proponiéndolas como método para alcanzar las expectativas que exige el programa de la Universidad, para obtener logros similares por medio del montaje de dichas canciones. Esta propuesta se justifica con algunas características de la metodología de Carl Orff, de igual forma se busca que el ritmo, la melodía y la armonía no se tomen como eslabones aislados en la formación gramática-musical en estudiantes de primer semestre de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional.

A partir de una propuesta alterna, se podría incentivar al estudiante para aprender de un modo diferente, haciendo aplicación de todos los elementos musicales reunidos, vista la enseñanza musical a nivel global sin ser desestructurada, haciendo uso de instrumentos, del cuerpo en general y no solamente la voz e interactuando con los demás compañeros.

1.3. PREGUNTA PROBLEMA

¿Cómo utilizar patrones rítmicos, armónicos y melódicos, en una propuesta alternativa al libro de *formación teórico-auditiva I* en la licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional desde tres canciones folclóricas del grupo Les Luthiers?

1.4. OBJETIVOS

1.4.1. Objetivo general

Formular una propuesta alternativa que permita innovar en los procesos de aprendizaje de la asignatura *formación teórico-auditiva I*, a través de la identificación e integración de patrones rítmicos, armónicos y melódicos de 3 canciones del grupo argentino Les Luthiers, por medio de los principios fundamentales de la metodología Orff.

1.4.2. Objetivos específicos

- Identificar elementos rítmicos, melódicos y armónicos en 3 canciones del grupo Les Luthiers, que ayuden a la formación integral de los aspectos ya nombrados en estudiantes de primer semestre.
- Analizar críticamente aspectos musicales implícitos en el libro de *Formación Teórico-Auditiva I*, que es utilizado en el programa de Música de la Universidad Pedagógica Nacional, con el propósito de implementarlos en esta propuesta.
- Estudiar a fondo la metodología de Carl Orff y escoger los aspectos de esta, que sean más pertinentes a la propuesta.
- Aprovechar características de los ritmos de Chacarera, Carnavalito y Calypso, en los procesos de aprendizaje de la gramática musical.

2. METODOLOGÍA

2.1. TIPO DE PROPUESTA

Esta monografía está pensada para estudiantes de primer semestre, de la asignatura *Formación Teórico Auditiva I*, presente en el programa de licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional. Se plantea como una propuesta cualitativa, diferente, innovadora y alternativa a un programa ya estructurado.

2.2. PROCESO DE INVESTIGACIÓN

La presente propuesta consta de la selección de 3 canciones del grupo argentino Les Luthiers, que primero fueron transcritas y adaptadas a un formato, para aplicarla en cualquier aula de clases colombiana, con instrumentos como la tambora, que se encuentra en gran porcentaje de músicas de nuestro país y la flauta dulce, un instrumento fácil de adquirir y de ejecución sencilla.

Dichas canciones posteriormente fueron analizadas armónica, melódica y rítmicamente, para encontrar los elementos que fuesen útiles para este proyecto. A partir de las transcripciones, adaptaciones y análisis, se hizo una comparación, donde se encuentran similitudes entre estas canciones y el método de solfeo utilizado en la Universidad y se finaliza con una propuesta que lleva los elementos musicales necesarios para el progreso de un estudiante de primer semestre.

2.2.1. Selección de las canciones

En el año 2007 en Argentina se publica el libro *A coro con Les Luthiers* de ediciones GCC; este trabajo contiene algunas transcripciones del grupo, de canciones que normalmente son manejadas a varias voces (a forma de coro); de hecho, de este libro surge la idea de este trabajo monográfico.

Venimos de un coro, Les Luthiers no podría haber nacido en otra parte. Cantar en coro es una hermosa mezcla de amor a la música, amistad y alegría que va más allá de la mayor o menor perfección de las voces. Milagro, varias voces desnudas respiran el mismo aire y tejen un manto siempre sagrado, aunque sea profano: el acorde que abriga

las voces desnudas y las viste de fiesta. Canten y disfruten estas piezas. ¡Que se diviertan!
(Luthiers, A coro con Les Luthiers, 2007, pág. 5)

En el 2010 sale *A coro con Les Luthiers II* y 2 años después *A coro con Les Luthiers III* de la editorial ya nombrada. Las canciones que se publicaron en estos libros fueron las siguientes:

A coro con Les Luthiers I:

- *El explicado (Gato didáctico para coro, guitarra y bombo)*
- *Educación sexual moderna (Cántico enclaustrado)*
- *Lazy Daisy (Fox-trot para coro, guitarra y bass-pipe)*
- *Si no fuera santiagueño (Chacarera para coro y bombo)*
- *Somos adolescentes, mi pequeña (Motete menor)*
- *Añoralgias (Zamba catástrofe para coro, guitarra y bombo)*
- *Juana Isabel (Merengue caraqueño para coro y cuatro)*
- *La yegua mía (Triunfo/empate para coro y guitarra)*
- *Bolero de Mastropiero (Bolero para coro y guitarra)*

(Luthiers, A coro con Les Luthiers, 2007)

A coro con Les Luthiers II:

- *Epopéya de Edipo de Tebas (Cantar bastante de gesta para coro, solista, flautas, guitarra y cello)*
- *Aria Agraria (Tarareo conceptual para coro a 2 voces, guitarra y piano)*
- *Bolero de los celos (Trío pecaminoso para coro y guitarra)*
- *Teorema de Thales (Divertimento matemático para coro, piano y batería)*
- *Mi aventura por la India (Guaranía para coro, solista, arpa paraguaya y guitarra)*
- *La bella y graciosa moza... (Madrigal para coro, solista y clavecín)*
- *El negro quiere bailar (Pas de merengue para coro, solista, teclado, bajo y percusión; y pequeño grupo de maderas)*
- *La bossa nostra (Bossa-nova para coro, solista, guitarra, flauta, bajo, piano y percusión)*

(Luthiers, A coro con Les Luthiers - Vomumen 2, 2010)

A coro con Les Luthiers III:

- *Pieza en forma de tango (Tango para solista, piano, bajo, bandoneón y violín)*
- *Concerto grosso alla rustica (Concerto grosso para quena, charango y bombo, orquesta de cuerdas y clave)*
- *El polen ya se esparce por el aire (Canción levemente obscena para coro a 3, solista, piano y guitarra)*
- *Dilema de amor (Cumbia epistemológica para coro a 3, solista, guitarra, acordeón, bajo y percusión)*
- *Cantata de la planificación familiar (Aria para coro a 2 y piano; y Calypso para coro a 4, solista, guitarra, bajo y percusión)*
- *Kathy, la reina del saloon (rag-time para piano)*
- *Perdónala (Bolero para coro a 4, solista, guitarra y percusión)*
- *Las majas del bergantín (Zarzuela náutica para coro, solistas y piano)*

(Luthiers, A coro con Les Luthiers - Volumen 3, 2012)

Este amplio repertorio, además de contener algunas de las canciones más “reconocidas” del grupo, posee gran número de aires latinoamericanos que es uno de los temas que nos compete en este trabajo (chacarera, zamba, merengue venezolano, bossa nova, tango, cumbia, bolero, etc); por lo tanto se decidió tomar canciones folclóricas latinoamericanas, que no estuviesen en el catálogo de estos libros, para lograr también un aporte en la sistematización de la música de este grandioso grupo.

A partir de esto y de los criterios musicales que fueron escogidos para desarrollar la propuesta, las canciones escogidas fueron las siguientes:

- *Calypso de Arquímedes del espectáculo querida condesa*
- *Chacarera del ácido lisérgico tomado del disco sonamos pese a todo*
- *El valor de la unidad del vídeo humor dulce hogar*

2.2.2. Transcripción

Las partes principales que se muestran en las partituras, por lo general son las voces y algunas partes instrumentales. Se transcribieron las partes que se incluyeron en la propuesta, adaptándolas a las necesidades. Las partituras no muestran las voces en su totalidad, pues nuestro objetivo son algunas partes instrumentales y las voces.

2.2.3. Adaptación

Naturalmente, Les Luthiers es un grupo reconocido, entre otras cosas, por los instrumentos que fabrican; de allí su nombre *fabricantes de instrumentos*; además, la instrumentación de las canciones escogidas, no es muy común en nuestro país; por ejemplo, el bombo legüero; muy popular en Argentina y en otros países andinos, el cual no encontramos con mucha frecuencia en Colombia.

También se propone la flauta dulce por ser un instrumento de fácil aprendizaje (incluso muchas personas llegan a la Universidad con conocimientos, ya sean básicos o avanzados), además aporta a los fines auditivos a los que queremos apuntarle, porque no es un instrumento temperado (con la intensidad que se sople varía la nota).

La “Chacarera del ácido” lisérgico tuvo adaptación en la tonalidad, porque la original es Ebm; tonalidad nada común en el programa de primer semestre; se cambió por Dm (medio tono abajo); tonalidad que maneja una sola alteración para facilitar así el estudio gramatical.

2.2.4. Análisis musical

El análisis fue de vital importancia para poder manejar claramente todos los elementos que se van a implementar”. Se desarrollaron 4 tipos de análisis netamente musicales.

2.2.4.1. La forma

El desarrollo de la propuesta, se basa a partir de la forma o estructura musical, las partes que contienen cada canción, se utilizaron de distinta manera para así llegar al objetivo del montaje grupal.

Por cada parte de cada tema, se propone un tipo de estudio diferente, ya sea rítmico, melódico o armónico, que hace de este un estudio holístico de todos los elementos gramaticales.

2.2.4.2. La melodía

Los elementos melódicos que nos brinda cada una de las propuestas nos ayudan a enfocarnos en el eje central del estudio gramatical de la universidad, que es el solfeo. Aquí se visualizaron elementos tales como: los saltos melódicos y las alteraciones de la escala diatónica que se dan por modulaciones o por dominantes secundarias.

2.2.4.3. El ritmo

Los fraseos rítmicos, en este caso van totalmente ligados a las características de los aires o géneros a utilizar. Las células de las canciones se determinan en este caso por sus motivos rítmicos, que están inmersos, la mayoría de las ocasiones en las melodías de las voces; esto contribuye a la interiorización de cada uno de estas canciones folclóricas.

2.2.4.4. La armonía

En el programa de la Licenciatura, la materia de armonía está separada de la de solfeo dentro del currículo, el análisis de los acordes se hizo por partes, las cuales estaban identificadas en el análisis estructural; éstos se implementarán de forma directa en los ejercicios de solfeo.

Como medida primordial se recomienda en el método, el uso acompañante de una guitarra o de cualquier instrumento armónico por parte del profesor, en algunos de los ejercicios para que el alumno diferencie auditivamente alteraciones extrañas a la tonalidad.

2.2.5. Comparación y análisis del método utilizado actualmente

Buscando críticamente aspectos en el primer libro de solfeo de V. Kalmikov y G. Fridky, en 322 melodías que contiene, se encuentran similitudes interválicas en sus ejercicios, con las canciones escogidas de Les Luthiers, a partir de esto se hace relación entre las 2 propuestas.

Las características a comparar entran sobre todo en el campo melódico (saltos y alteraciones), también en estructuras rítmicas y en bases armónicas imaginarias, puesto que el primer libro de solfeo ruso no propone respaldo armónico alguno. La comparación se hace únicamente con algunos ejercicios.

2.2.6. Ritmos latinoamericanos

La selección que se hizo de las canciones que contienen los aires, resulta de la variedad geográfica, un ritmo del sur, otro de Sudamérica central y otro de la costa caribe.

La Chacarera es un ritmo argentino, que se escribe en compás ternario, en el cual se encuentran algunas características similares al bambuco colombiano. La base de su instrumentación es un bombo y guitarra, similar a la que se usa en muchos lugares de la región andina colombiana, cambiando el bombo legüero por la tambora.

El Carnavalito, ritmo original de Bolivia se interpreta en gran parte del continente sudamericano, incluso se encuentra al sur de Colombia, en el departamento de Nariño que tiene gran influencia de las tradiciones del sur del de América.

Y el Calypso, ritmo antillano originario de Trinidad y Tobago, se interpreta en parte de la costa caribe llegando a nuestro país por las islas de San Andrés y Providencia.

De estos ritmos se proponen características rítmicas básicas para incorporarlas a la propuesta metodológica, una especie de ostinatos que se dan como alternativa para acompañar los ejercicios melódicos, con algún instrumento de percusión como la tambora o las claves. La forma interpretativa para el maestro también se dará a conocer en la sección de conceptos.

2.2.7. Carl Orff

Gran parte del argumento que se expone en este trabajo, está basado en la obra de este conocido músico y pedagogo musical. Características muy marcadas y definidas que muestra en su metodología Orff Schulwerk, fueron utilizadas para justificar este proyecto.

Se hizo un profundo estudio sobre aspectos pedagógicos que emplea Carl Orff en su obra educativa, que fuesen indispensables y prudentes a la propuesta de las canciones de Les Luthiers. Casi en su totalidad, la metodología del Orff Schulwerk es adaptable a la propuesta de Les Luthiers.

Algunos de los elementos de la propuesta que Orff plantea, que fueron indispensables en esta fueron: la importancia rítmica, la melodía, el ensamble, el manejo corporal, la flauta dulce y el

manejo del contexto en la cultura. Durante la búsqueda aparece una adaptación latinoamericana que es totalmente pertinente a nuestro trabajo, pues, parte de su filosofía es manejar elementos del folclor de diferentes países de Latinoamérica.

3. MARCO CONCEPTUAL

3.1. CARL ORFF

Músico, compositor y pedagogo alemán (1895- 1982); hace un gran aporte en repertorio y evoluciones de la música europea que se desarrollaba en la primera mitad del siglo, al lado de compositores como: Igor Stravinsky, Béla Bartók, Maurice Ravel, Dmitri Shostakóvich, Serguéi Prokófief; por nombrar sólo algunos de estos personajes, que revolucionaron la música occidental, con nuevas sonoridades y conceptos. Carl Orff en el ámbito musical es conocido principalmente, por su trabajo como compositor; con obras maestras como *Carmina Burana* (1936), *Catulli Carmina* (1943) y *Triunfo de Afrodita* (1953).

Orff desde 1914 se dedica a la formación autodidacta, estudiando teorías armónicas de Arnold Schönberg y Claude Debussy, pues creía que la escuela de música era demasiado conservadora. En 1924 funda la Günther-Schule junto a Dorothee Günter, en este lugar se formaban gimnastas y bailarines que, junto a la influencia del pedagogo musical Émile Jaques-Dalcroze desarrolla filosofías tan importantes para su método como son el ritmo y el movimiento; este método se conoce como el Orff-Schulwerk (Valencia et al, 2014).

En esta época Orff visualiza varios aspectos importantes, gracias a los montajes que desarrollaba en su escuela, implementando la interpretación de instrumentos musicales de percusión en bailarines (debían ser de fácil ejecución), entendiendo e interpretando la música desde el movimiento corporal y la improvisación.

Propone el término de *música elemental* por medio de filosofías tales como: llegar a la obra desde lo más básico, interpretar un instrumento musical ya desde una primera instancia en el aprendizaje, relacionar el ritmo con el cuerpo (interiorizando aspectos como el pulso) y dar autonomía al estudiante en sus procesos de experimentación (Choksy, 1986).

En medio de la segunda guerra mundial tiene la oportunidad de expandir sus métodos e ideologías pedagógicas, teniendo la suerte de trabajar con niños, publica Musik für Kinder (música para niños). Desde 1950 publica la serie de 5 libros del Orff-Schulwerk, donde demuestra nuevos elementos de vital importancia como el montaje grupal, el texto recitado como base rítmica y el uso de la escala pentatónica; esto también le da el reto de diseñar nuevos instrumentos de fácil ejecución y establecer así su famoso instrumental Orff. (Valencia et al, 2014)

Porque Carl Orff no se redujo a la transcripción de rondas y canciones infantiles con el consabido acompañamiento: supo penetrar en su esencia, aisló sus elementos, creó melodías y fue el primero que percibió el sentido creativo, el carácter personal y la originalidad de expresión que debe poseer toda la actividad del niño en armonía con su naturaleza para que interese realmente y resulte totalmente eficaz. (Graetzer, 1983, pág. 8)

3.1.1. Aspectos del Orff- Schulwerk

3.1.1.1. La exploración

Directamente ligada con la propuesta de Orff sobre el movimiento, encontramos la exploración espacial, que radica básicamente en adaptarse al entorno. El reconocimiento del entorno espacial que propone va desde realizar acciones netamente naturales como saltar, caminar y correr, hasta movimientos planeados y artísticos a modo de actuación o danza. El movimiento interno está ligado al sentimiento del pulso cardíaco y de la respiración, luego llevando estos a formas exteriores representadas por pasos (al llevar el pulso), arrastrarse mientras se siente la respiración, o brincar.

Los sonidos deben tratarse desde sus formas más primitivas, y se va pasando a modelos más complejos y organizados (como siempre lo plantea su método). Se toma conciencia de los sonidos más naturales que se encuentran alrededor, como cualquier ruido que haya en el lugar o los sonidos que reproduce la calle, avanzando por estructuras organizadas, con patrones rítmicos definidos y con sonidos reales de instrumentos; la voz es de vital importancia en la exploración

del oído. Todo esto debe llevarse al punto de la organización sonora, definiendo así lo que él define como formas; esto nos llevará al inicio de la notación musical (Choksy, 1986).

3.1.1.2. La creatividad y la didáctica

La creatividad infantil en el proceso no debe verse de forma ligada a la composición musical, simplemente está relacionada con la espontaneidad que produce la exploración, con esos fragmentos que surgen de la “nada” y que definitivamente no deben perder importancia. La creación que se da de momento, siempre debe estar atada con relación al juego y la dinámica, puesto que estos son elementos básicos que están vivos en la humanidad de un niño o cualquier persona, proporcionando fluidez en lo improvisado para estos fines. El profesor de algún modo debe organizar y sistematizar estos elementos para dar importancia y coherencia a la creación del individuo causando en él seguridad y confianza (Graetzer, 1983).

Las melodías, movimientos, canciones y ritmos en el Orff-Schulwerk son asimilados de manera sencilla por los niños, en forma de juego, sin el objetivo primordial de intelectualizar los conocimientos musicales, sino interiorizándolos previamente de una manera sensorial y lúdica (Valencia citando a Graetzer, 1961).

3.1.1.3. La improvisación según el método Orff

La improvisación en el ámbito musical formal, requiere una serie de conocimientos previos, los cuales abordan el manejo rítmico, melódico, armónico y teórico-musical, pasando por técnicas de un sin número de elementos compositivos como son el lenguaje y el estilo. En la metodología Orff estos aspectos no deben ser abordados por la persona, simplemente se entra en la búsqueda de las expresiones más naturales y espontáneas del ser, recreando inconscientemente habilidades creativas y pasajeras. En principio, para que se dé la improvisación en personas que no tienen un conocimiento teórico profundo ni tampoco un desempeño instrumental desarrollado, se vivencia la relación con elementos básicos como la percusión corporal, el manejo intuitivo de la voz, e instrumentos fáciles de interpretar que hagan parte de percusiones menores o placas, por ejemplo.

El maestro será audaz y propositivo en los ejemplos que emplea en la clase, demostrando confianza en sus alumnos y cierta libertad de expresión. Está bien estar al tanto de los parámetros y límites que se deben emplear en algunos puntos de los ejercicios creativos, para que la persona

emplee formas lógicas en sus propuestas; una de las tantas formas, en un instrumento melódico, es proponer notas de paso o bordaduras a la melodía; en las formas rítmicas algunas variantes sencillas de tiempos.

En la formación del habla-ritmo o recitados rítmicos, el estudiante puede ahondar en creaciones de frases literarias, alternativas a las ya propuestas (Graetzer, 1983).

3.1.1.4. El principio y las bases del método: El movimiento

La idea principal de la metodología surge, como ya se mencionó antes, por medio del trabajo musical relacionado con la danza y las expresiones corporales, dejando de lado el estereotipo que separa las artes. El juego, el baile y la relación con el entorno facilitan la interacción no sólo del grupo de personas, sino también la interacción con la música y el cuerpo; viendo así, el baile a modo de ronda infantil, se puede innovar en procesos creativos e interpersonales.

No sólo se visualiza el movimiento con escenas de percusión corporal o de manejo vocal, algunos instrumentos permiten ser interpretados de manera “portátil”, se puede caminar, bailar, saltar e interactuar con el ambiente mientras se fabrica música.

Desde luego todos los aspectos y propuestas del Orff– Schulwerk se ven reflejados a modo global, por lo tanto los movimientos no siempre se ven reflejados en ejes sistemáticos, los movimientos corporales pueden ser creativos y propuestos por los alumnos.

Siendo la actuación una de las tantas ramas del movimiento corporal artístico y demostrando ser el uso de la palabra un eje fundamental, la conexión entre estos dos conceptos no puede faltar, la representación de textos a modo de mímica o teatro o la instrumentación como elemento de ambiente; ya sea con melodiosos representativos o “ruidos” que den vida a la obra (Graetzer, 1983).

3.1.1.4.1. Influenciado en Dalcroze

En el año 1886 en Argelia, cuando Émile Jaques-Dalcroze viajó como director asistente, descubre las rítmicas de la música oriental árabe, que fueron decisivos en sus planteamientos de la rítmica y el movimiento. En los primeros años del siglo XX, trabajando como docente de música en el

conservatorio de Ginebra, desarrolla experimentos y demostraciones, determinando así lo que sería su metodología rítmica.

De igual manera, Dalcroze tiene la oportunidad de trabajar con artistas corporales como bailarines y actores, como lo hizo Orff, estos lo buscaron para desarrollar sus métodos rítmicos en nuevas áreas artísticas. Realiza giras por Europa promocionando su método y gracias a él, en la década de los años 20`s, la Rítmica hace parte oficial del currículo de la escuelas de Ginebra.

Para Dalcroze el cuerpo debe actuar como un *gran oído*, la *vivencia musical* debe ser progresiva hasta llegar a la razón o el intelecto (Valencia et al, 2014).

3.1.1.5. Alfabetismo: Introducción a la escritura musical

El objetivo final es tener una completa experiencia musical, yendo de lo más intuitivo hasta lo más racional, se busca que la escritura musical sea el último fin, como cuando un niño aprende a hablar y después a escribir, después de haber interiorizado el lenguaje; lo mismo debe pasar en la música.

No existe un orden lineal para llegar a la grafía en la práctica pedagógica, el profesor es contextual a cada alumno para llegar a la escritura. Orff sugiere introducir la lectura de partituras después de años de proceso y por medio de la flauta (Choksy, 1986).

3.1.1.6. El instrumental Orff

El cuerpo y la voz en primera instancia, son los instrumentos más elementales, no pueden ser considerados como otra cosa sino como instrumentos musicales. En orden de jerarquías, la voz es mucho más importante que el cuerpo, que se entiende en segundo lugar (Valencia, 2001, pág. 8).

El cuerpo, incluso puede entenderse como un instrumento acompañante de la voz, mientras el niño recita o canta algo, simultáneamente la percusión corporal estará inmersa en el ejercicio, fortaleciendo la enseñanza musical; viéndola como un todo.

El cuerpo (visto como instrumento) entra a ser parte de una clasificación tímbrica, que va de sonidos graves a sonidos agudos, organizándolos en ese orden nos encontramos con: zapateo, palmada, aplauso y chasquido (Orff los denomina “gestos sonoros”); estos elementos se trabajan

por separado, se combinan entre ellos y se interactúan con el manejo vocal, con palabras del cotidiano y melodías definidas. (Choksy, 1986)

Con la colaboración de Karl Maendler quien era luthier de pianos y Curt Sachs, toma la iniciativa de construir instrumentos que estuviesen al alcance de la capacidad corporal y motriz de los niños, instrumentos de fácil interpretación y con sonoridades y características muy distintas (Valencia et al., 2014).

Para llegar a la instrumentación Orff es necesario llevar un largo proceso del trabajo corporal y vocal; esta instrumentación tiene una gran variedad rítmica y de texturas. Se presentan a continuación según (Choksy, 1986).

Instrumentos de placas:

Xilófonos, producen melodía, sonido seco de madera; descendentes africanos; bajo, alto y soprano;

Metalófonos, producen melodía, ligereza, “humedad” sonido de metal; de descendencia de indonesia; bajo, alto y soprano;

Glockenspiel, producen los agudos, nítidos, sonido de campana de metal; de descendencia alemana; alto y soprano.

Flautas:

Sopranito, en F; Soprano, en C; Alto, en F; Tenor, en C; Bajo, en F.

Tambores y los instrumentos de percusión descendiente de los tambores:

Bombo, bongos, conga, tambores, tambores de mano, pandereta, timbales, tom-toms.

Maderas:

Claves, bloque de madera, redoblantes, güiros, temple blocks tic toc, maracas, sonajas de madera.

Metales:

Platillos de mano, platillos de chocar, platillos de dedos, cencerro, cascabeles, campanas de muñeca y de tobillo, triángulos, sonajas de metal, campanas de viento.

Cuerdas:

Guitarras, contrabajo, chelos (Choksy, 1986, pág. 8)

En las placas por ejemplo, se introduce la improvisación musical, dejando caer las baquetas sobre las plaquetas o alternando los brazos, llevando siempre los parámetros que el profesor inculque. La flauta es de los últimos instrumentos que se presenta y es usada para la iniciación en la grafía (Choksy, 1986).

3.1.2. Aspectos de Orff más significativos en la propuesta de Les Luthiers

Seguramente muchas de las ideologías de Carl Orff, se ven reflejadas en esta propuesta con 3 canciones folclóricas del grupo Les Luthiers utilizadas como método de educación musical, obviamente algunos recursos se explotan más que otros. A continuación encontraremos las que están directamente ligadas y de mayor importancia con relación a este trabajo.

3.1.2.1. El ritmo

Es el principio de la educación en la escuela Orff, es donde el niño debe comenzar a hacer todo tipo de exploraciones, partiendo desde su propio cuerpo. Se desarrollan todo tipo de actos cotidianos como golpear el suelo, con pies y palmas, saltando, haciendo ruidos con el entorno, etc (Valencia, 2006).

El ritmo, siempre estará inmerso y se aprovecha buscando ejercicios en los estados más cotidianos del ser, como hablar, caminar, respirar, correr; estos ejercicios se representan a forma de percusión corporal y cantos recitados, progresivamente se llegará a los instrumentos (Graetzer, 1983).

Son igualmente relevantes los conceptos de música elemental y rhythmischer Baustein (componente rítmico), pues fue Orff quien buscó tomar como elemento mínimo del ritmo no las figuras separadas, sino las pequeñas combinaciones que surgen de la observación del aprendizaje infantil, componentes que surgieron por ejemplo en los estadios o manifestaciones como remembranza de un ritmo ancestral. (Valencia et al., 2014 p. 12)

3.1.2.2. Percusión corporal

El comienzo de la exploración rítmica-corporal, en la que tanto se apoya el método, tiene su justificación en 4 razones:

- Los instrumentos requieren de una variedad de técnicas para su manejo, que van desde la interpretación correcta en los sonidos, formas de utilizar por ejemplo las baquetas, e inclusive la concientización de posturas para evitar molestias y dolores.
- La sensación directa con el cuerpo genera estímulos y será más significativo; además la persona puede perder interés cuando toda la atención está fijada sólo en el instrumento de percusión, aquí juega un gran papel el movimiento.
- Cuando se llega al instrumento, el estudiante llega con gran nivel rítmico que además es interiorizado y significativo; la relación con el instrumento será de gran avance, pues ya se traen nociones como el pulso, precisión y reconocimiento de alturas. La novedad en este punto será el conocimiento de nuevos timbres sonoros.
- La percusión corporal en la escuela de Orff incentiva el reconocimiento de alturas teniendo un avance no sólo rítmico, sino además melódico, siendo de gran ayuda no sólo a la percepción del cuerpo, también al trabajo de oído (Graetzer, 1983).

3.1.2.3. La melodía

En primera medida, se introduce la escala pentatónica; la cual permite que los niños interpreten canciones fácilmente y de igual manera, creen e improvisen melodías de forma espontánea. (Valencia, 2006)

El intervalo de tercera menor descendente, que se encuentra frecuentemente en canciones y repertorio de todo el mundo, es el más utilizado en primera instancia, la escala pentatónica va apareciendo de forma gradual, nota por nota. Según Orff la escala pentatónica brinda identidad propia, en la expresión y creación del niño.

Gradualmente van naciendo nuevas notas, el lenguaje puede ser un buen aliado para llegar a la melodía entonada. Después de la escala pentatónica, se introducirá la escala mayor, la escala menor y los tonos modales, en ese orden (Graetzer, 1983).

3.1.2.4. La relación entre el ritmo y la melodía: el texto recitado

El texto recitado debe estar implícito todo el tiempo, se aprovechará el uso del lenguaje como factor natural (Valencia et al., 2014). El canto recitativo es el “puente” entre el ritmo y la melodía.

Cuando las canciones contienen en sus melodías elementos rítmicos no muy comunes en la cultura donde se esté trabajando el método, la repetición de cantos recitados será útil para llegar a estas rítmicas complejas; cuando ya se tiene claro el canto hablado, se acompaña con palmas o acentos de pies (zapateos) y así establecer sensaciones de pulsos y tiempo fuertes (Graetzer, 1983).

3.1.2.5. Acompañamiento armónico

Orff establece el acercamiento a la armonía por medio de los instrumentos de placas, los bordones servirán de guía a esa sensación de acordes; de este modo, se puede tener referencia de la tercera, definiendo si es un acorde mayor o uno menor.

La interiorización armónica es muy importante, pues la textura que se brinda en esta área de la música, es mucho más de sensaciones internas. Una de las estrategias para saber si los estudiantes definen auditivamente muy bien los sectores armónicos, es hacer dictados de los grados básicos (primer, cuarto y quinto grado) y que las personas los reflejen por medio de señas.

La noción armónica, por ejemplo, se puede ver reflejada con la interpretación de 2 notas simultáneas en los instrumentos de placa, se pueden identificar auditivamente terceras mayores y menores (contextualizar al oído con ayuda de los acordes) (Graetzer, 1983).

3.1.2.6. Ensamble

Un objetivo, en el orden sistemático, es el de dar importancia y seguimiento al individuo, ese proceso se convertirá en el montaje grupal, en trabajar conjuntamente con otros seres humanos, en compartir ideas y formas de manifestación; además el individuo será parte de una comunidad, donde todos aportan en todo, creando conciencia en futuros modos de la vivencia.

Aunque los niños deben descubrir las cualidades del espacio, sonido y forma por ellos mismos, cada individuo simultáneamente contribuye al grupo en general, y esa

comunidad de individuos llega a ser el ensamble. Trabajar hacia esta comunidad o el ensamble es un objetivo importante del Orff Schulwerk. El individuo es más importante cuando él o ella es parte de un grupo. Esta conciencia de ensamble hace su exigencia en cada nivel del Schulwerk. La música no puede ser hecha donde no hay comunidad. (Choksy, 1986, pág. 7)

3.1.2.7. La flauta dulce.

Se utilizan todos los registros de flautas en el instrumental Orff, para dar variedad a la orquesta; la flauta más usada es la contralto, dado a su registro intermedio (Valencia, 2006). En la escuela colombiana es muy común la flauta soprano y es fácil de adquirir, suele enseñarse en algunos colegios y es muy común conocer a alguien que alguna vez haya interpretado alguna.

El instrumental Orff, nunca maneja instrumentos que sean difíciles de fabricar o de interpretar; la flauta dulce encaja perfectamente en las necesidades de la iniciación musical (Graetzer, 1983).

3.2. EL LIBRO “MÚSICA PARA NIÑOS”: ADAPTACIÓN LATINOAMERICANA

El método con gran repercusión, es adaptado y traducido a varias lenguas en todo el mundo. El compositor y pedagogo Guillermo Graetzer, nacido en Viena y nacionalizado en Argentina por motivos de la guerra, en los años sesenta realiza la versión latinoamericana de este libro; este material consta de 6 cuadernos y cuenta con comentarios como aclaración de conceptos, guías y pedagógicas e incentivación para que el maestro cree e innove en su propio material. (Sánchez, s.f)

En su mayoría, las melodías empleadas en el libro original de *Musik Fur Kinder* fueron compuestas por Carl Orff y están inspiradas en el folklore alemán. La finalidad de estas, siempre se radica en explotar la improvisación y la creatividad del niño; algunos textos se extraen de canciones infantiles de dicho país, para que el aprendizaje didáctico sea mucho más espontáneo.

El método de Graetzer, recopila melodías y rimas de canciones infantiles de toda Latinoamérica para poder traducirlas y adaptarlas a las “filosofías” de Orff. Los seis cuadernos que él redacta, se encuentran en el siguiente orden con sus características:

- Libro 1: para niños de 5 a 8 años. Aconseja aplicar también el cuaderno en personas mayores, pues ese contiene los principios básicos de la metodología Orff.
- Libro 2: iniciación a la lectoescritura, mediante el juego de palabras.
- Libro 3: gran número de material para ahondar en los diferentes aspectos de la propuesta.
- Libro 4: este es de gran interés para nuestro trabajo, puesto hace introducción a diferentes músicas indígenas latinoamericanas, haciendo énfasis en los textos de la música popular. Siempre se siguen conceptos “básicos”, como la escala pentatónica y se dan a conocer nuevos modos melódicos.
- Libro 5: se hace provecho de los ritmos latinoamericanos para llegar a la armonía, a través de infinitas posibilidades que brindan estos aires, propone material armónico y se introduce a la complejidad del ritmo.
- Libro 6: este libro hace importante enfoque en el modo menor, también contiene obras instrumentales corales, que según instrucciones (todos los libros las contienen), pueden ser extendidas creativamente e incluso interpretadas corporalmente (Graetzer, 1983).

3.3. AIRES LATINOAMERICANOS

3.3.1. La Chacarera

Es un ritmo representativo de Argentina que también se encuentra al sur de Bolivia; de hecho, se discute en qué país nace este aire. La instrumentación tradicional con la que se toca este género es por lo general guitarra, bombo y violín. Este ritmo se escribe en 6 por 8, pero a veces da lugar en acentuaciones para escribirse en 3 por 4; igual que el bambuco colombiano.

Su nombre se debe a los chacareros (trabajadores de granja). En Argentina se puede escuchar en regiones como Tucumán, Santiago de Estero y el Norte de Córdoba por nombrar sólo algunas; también se ubica en algunas zonas del sur de Bolivia.

En cada uno de estos países se marcan algunas características tanto en su interpretación, como en la danza. Este aire en Argentina tiene 4 estilos muy marcados, los cuales pueden diferenciarse: Santiagueña, Chaqueña, Cordobesa y Tucumana (Gutiérrez, s.f).

Veremos algunas formas básicas de interpretar 2 de los instrumentos que nos competen en este proyecto: La guitarra y el bombo.

3.3.1.1. El rasgueo

Según Jesús Amaya, este ritmo puede ser utilizado en otros géneros como los son: el gato, la huella pampeana, el bailecito y el escondido.

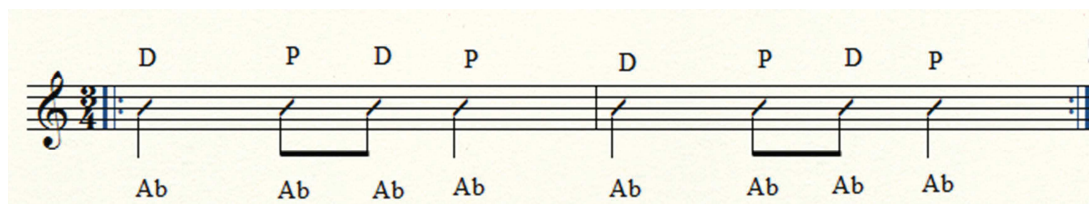
A continuación encontramos 3 variaciones básicas de chacarera en la guitarra según Jesús Amaya. El rasgueo de dedos toca apenas las primeras cuerdas, mientras que el pulgar toca rasgues en los bajos:

D: dedos (índice, medio y anular). P: Pulgar.

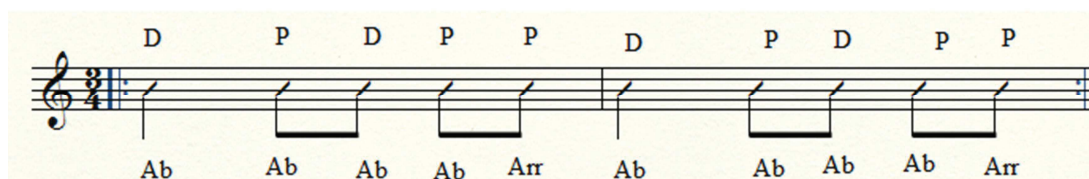
Ab: rasgueo abajo.

Arr: rasgueo arriba.

1)



2)



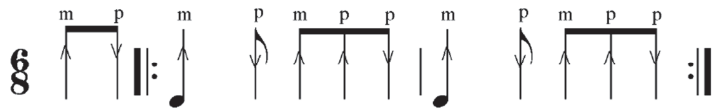
3)



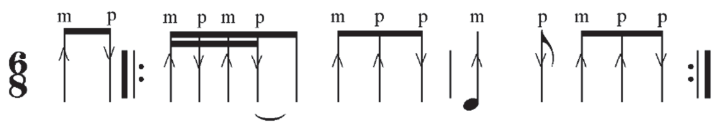
Dos variaciones tomadas de “*técnica básica de rasgueo*” de Miguel Ángel Gutiérrez.

m: dedo medio p: dedo pulgar

1)



2)



3.3.1.2. Bombo

En Colombia tenemos variedad de tamboras, así que la ejecución se realizará en alguna de ellas; sea del pacífico, andina y del caribe o del sur, que es el mismo bombo leguero.

Notación:



I: izquierda D: derecha



(Anónimo, s.f)

Otras variaciones (Aricó, s.f)

1)



2)



3.3.2. Carnavalito

Ritmo el cuál, su aprendizaje y repertorio generalmente es transmitido por tradición oral. Originario de Bolivia, norte de Argentina y la tradición del Perú (Sanchez, 2011).

3.3.2.1. Rasgueo

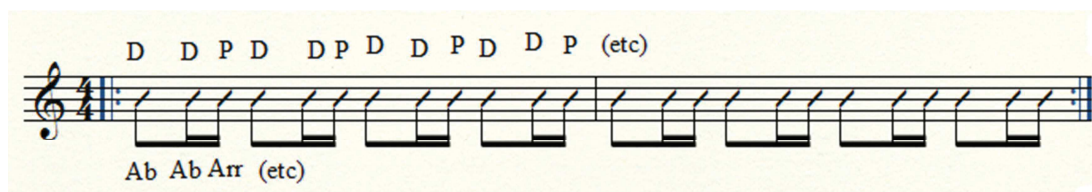
Utilizaremos el patrón básico, el que lleva la guitarra, el bombo e incluso el ostinato dentro de la propuesta; un aire bastante fácil de interiorizar.

El rasgueo en la guitarra fue aprendido a través de Jesús Amaya. Recordemos la notación que él utiliza:

D: dedos (índice, medio y anular). P: Pulgar.

Ab: rasgueo abajo.

Arr: rasgueo arriba.



3.3.2.2. Bombo

a: aro p: parche



3.3.3. Calypso

En Colombia este ritmo es popular en las islas de San Andrés y Providencia; tiene gran auge y diferentes características en países como Venezuela, Brasil y trinidad y Tobago, por nombrar sólo algunos. En San Andrés y Providencia es ejecutado instrumentalmente con guitarra, tinajo, quijada, mandolina y maracas. (Villamil, 2013)

3.3.3.1. Guitarra

Tomaremos 2 ejemplos que se encuentran en el libro *guitarra colombiana* del maestro Andrés Villamil; el primero de Calypso y el segundo de Mento que es un ritmo similar jamaikino.

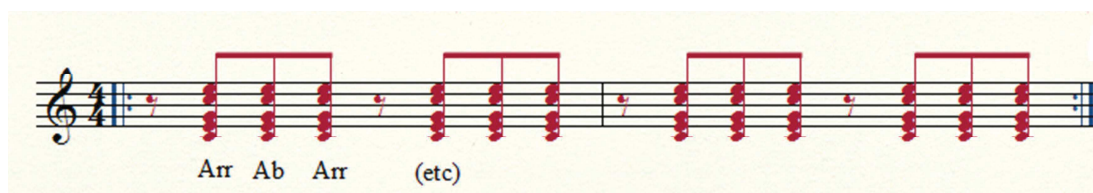
Notación musical:

i: índice Ab: abajo Arr: arriba

1)



2)



3.3.3.2. Claves

En el *Calypso de Arquímedes*, todo el tiempo se escuchan unas claves marcando una clave 3/3; llamada también clave caribe. La utilizaremos tanto en el montaje como en la propuesta.



3.4. LOS INICIOS MUSICALES DE LOS LUTHIERS DEL HUMOR

Siempre en un ambiente donde lo más importante era la música, el teatro y la literatura, algunos de los integrantes del grupo se conocen en 1965, al ingresar al coro de ingeniería de la universidad de Buenos Aires; cabe aclarar que en esta época la formación coral tenía importante concurrencia en la mayoría de universidades argentinas, por lo que cada facultad tenía un coro que representaba a la misma en diferentes eventos. Gerardo Masana fue el creador de los primeros instrumentos informales de la agrupación como el famoso bass pipe que interpretaba Daniel Rabinovich en memorables actos del grupo, definiendo también una influencia determinada que se basaba en tres elementos importantes que resaltaremos en este trabajo: lo coral, el humor, y el folclore.

Al mismo tiempo, algunos de estos coros tenían una especie de presentación intermedia basada en el entretenimiento y en la risa; de la facultad de ingeniería nace el grupo I Musicisti como primer nombre de la agrupación Les Luthiers, haciendo “parodias” de algunos clásicos musicales que se usaban los coros de la época de manera masiva, jugando con instrumentos artesanales, alteración de letras y textos, interacción con el público e interacción actoral.

3.4.1. Johann Sebastian Mastropiero

Personaje creado por Marcos Mundstock para alguna de las presentaciones del coro de la facultad, llamado en un principio “Fredy Mastropiero”, quién años adelante ayuda a la unificación del grupo con el pretexto de la biografía de un compositor, convirtiéndose en un personaje principal y eje central de las historias de algunas obras musicales (pueden ser textos sobre la historia de la música, sobre algún científico, sobre una universidad o sobre el avance de la astro-física; por alguna mágica razón Mastropiero fue un formato muy útil y muy versátil para eso).

3.4.2. El paso a escenarios más grandes

Con algunos de sus integrantes oficiales (y con el nombre de I Musicisti) llegan al Tella de artes, uno de los institutos musicales, teatrales y plásticos de la ciudad de Buenos Aires. A finales de la

década de los sesenta y principios de los setenta llevan su show a teatros más grandes e importantes de la ciudad, con el apoyo de un nuevo integrante Carlos López Puccio; el músico más “formal” de la agrupación, destacando un sello importante con los instrumentos que elaboraban pues era una de las marcas que más daba de que hablar en sus seguidores, cambiando el nombre a Les Luthiers (fabricantes de instrumentos) nombre propuesto por Jorge Marona, guitarrista del grupo. Llegan las presentaciones más importantes de esa época: Les Luthiers cuentan la ópera (1967), Blancanieves y los siete pecados capitales (1969), Querida condesa (1969) y Opus Pi (1971).

En 1973 muere su fundador Gerardo Masana e ingresa Ernesto Acher quién ya había sido invitado a participar en algunos actos anteriormente. A mediados de los setenta lanzan su primer gran show (dicho por Carlos Lopez Puccio en una entrevista celebrando sus 40 años del grupo) “mastropiero que nunca”.

Lo anterior fue encontrado en una entrevista que se realizó en conmemoración de 40 años de la vida musical del grupo. Se consideró importante resaltar únicamente los principios del grupo (de esta época son 2 de las canciones de la propuesta); el resto de la historia: conciertos, discos, canciones brillantes y millones de risas.

4. ANALISIS

4.1. COMPARACIÓN DEL LIBRO DE TEÓRICO AUDITIVA I Y LAS CANCIONES DE LESLUTHIERS

El método ruso maneja una serie de características en sus melodías desde el ejercicio 1 hasta el 133 como lo son grados conjuntos, terceras descendentes y ascendentes, cuartas justas e incorporación del séptimo grado mayor en la escala menor (menor armónica) que en la comparación de fragmentos de las obras de Les Luthiers se representarán así:

*Tercera ascendente *Grado conjunto *Tercera descendente *Escala menor armónica *Cuarta ascendente



- *Melodía 20*: grado conjunto descendente, saltos de tercera ascendente y tercera menor descendente que resuelve al acorde de tónica.



- *Fragmento de melodía 82*: saltos de tercera ascendente y tercera menos descendente.



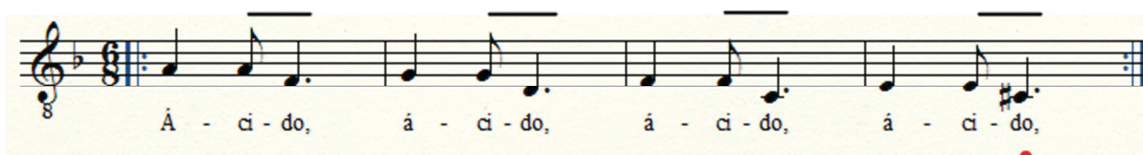
- *Fragmento del calypso de Arquímedes*.



- *Melodía 117*: saltos de tercera descendente y uso de la escala menor armónica.



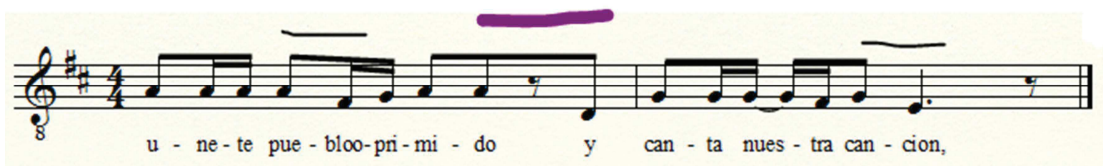
- Fragmento de la chacarera del ácido lisérgico.



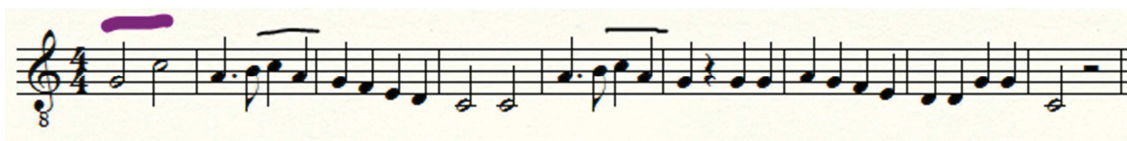
- Melodía 129: saltos de cuarta y tercera descendentes.



- Fragmento de El valor de la unidad.



- Melodía 133: cuarta ascendente y tercera descendente.



- Fragmento de El valor de la unidad.



4.2. ANÁLISIS DE LAS CANCIONES

4.2.1. Calypso De Arquímedes

Autores: Letra de Marcos Mundstock

Música de Gerardo Masana y Jorge Maronna

Tonalidad: F

Adaptación: 2 voces, guitarra, claves y 2 flautas dulces.

Género: Calypso (principio musical)

Este divertido calypso, por su nivel de facilidad estará encabezando la lista de las canciones de Les Luthiers; el orden de las canciones se dará según el nivel de dificultad.

4.2.1.1. Estructura

La canción está escrita sobre un círculo repetitivo, será importante tener definida esta estructura, para qué la canción se torne clara todo el tiempo. La estructura es:

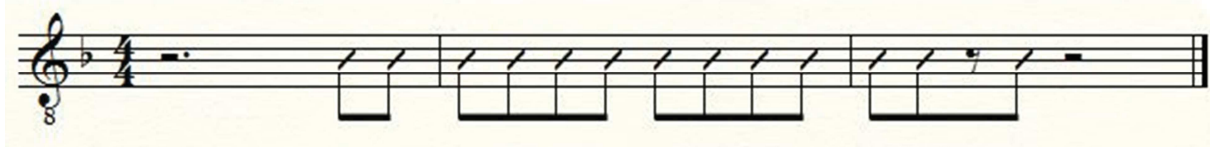
- Introducción
- Parte A -Parte A' x2
- Coro x2
- Puente del coro.
- Coro
- Todo se repite
- Final

4.2.1.2. Análisis Rítmico

En esta canción encontramos un primer motivo rítmico que prevalece en todo el tema y 2 alternativos para el coro.

Las características que usaremos para identificarlos serán:

- Motivo rítmico 1:



- Motivo rítmico 2:



- Motivo rítmico 3:



El motivo rítmico que más prevalece durante toda la obra es el número 1, lo encontramos en las estrofas (Parte A y A'), los cuales abarcan gran parte de la canción. A continuación algunos ejemplos.

- Compás 8:



- Compás 18:



- Compás 12:



Cómo se puede observar, el motivo “reina” en toda la estrofa. Concluiremos con 2 motivos un poco más cortos, que se encuentran exclusivamente en la parte del coro:

- Compás 28:



- Compás 30:



Este tercer motivo se encuentra un poco transformado en (el puente del coro):



4.2.1.3. Análisis Melódico

El Calypso inicia con una introducción a dos flautas, que casi en su totalidad se mueven por grado conjunto y con una tonalidad de F, donde sólo necesitaremos la alteración de Bb.

Encontramos algunos saltos de tercera, cuarta y quinta; no muy complejos en la flauta dulce; además la frase se divide en 2 partes:

La dinámica de las estrofas siempre va a estar resaltada por 2 voces que se mueven por tercetas; algo muy característico en el folclor latinoamericano. Comenzamos en salto ascendente donde las voces se dividen, allí Prevalece el grado conjunto y las semifrases concluyen con saltos al estilo staccato:

- Compás 16:

- Compás 18: final de semifrase con staccato.

El coro estará caracterizado por 2 tipos de voces diferentes, allí cambia la estructura que se mantiene en la canción de llevar voces por tercetas. La voz 1 llevará la melodía con saltos de sexta y tercera, mientras la función de la voz 2 será llevar la nota fundamental del acorde.

- Compás 24:

En el (puente del coro) se retoman las voces por terceras con alteraciones en las voces como Eb de la escala mixolidia y B natural del modo lidio.

4.2.1.4. Análisis Armónico

- Introducción

La introducción de las flautas se mueve en una cadencia típica de iim7, v7 y I, progresión típica en nuestros folclores, incluso en la música Jazz.

- Parte A y A´

La parte A se mueve por cadencia perfecta (V7 Y I) y un especie de puente que llamamos Parte A´ que está en función de subdominante. Aquí tenemos una dominante secundaria para ir al cuarto grado y un intercambio tritonal que reemplaza al acorde de C7 (dominante).

F C7

Cuando un cuerpo se sumerge, qué sucede, eh

F

En el agua que contiene un recipiente, eh

F7 Bb Fdim7 (Bdim7)

Sale a flote porque tiene condiciones, eh

C7 F

O se hunde para siempre y que se embrome, eh

- **Coro**

Es la cadencia que se encuentra en la introducción de las flautas, con un acorde de F#dim7 como dominante de Gm7 (séptimo grado del ii)

F F#dim7 Gm7

Arquímedes, Arquímedes,

C7 F

Respóndenosen por favor.

- **Puente del coro**

F7 como dominante del cuarto (Bb) que en esta oportunidad será un acorde Bb7 que contiene la alteración de Ab. Termina con un quinto grado del quinto, conocido como dominante de la dominante.

F7 Bb7

Se pasa la vida entera

G7 C7

Metido en la bañadera.

4.2.2. Chacarera Del Ácido Lisérgico.

Autores: Letra de Marcos Mundstock

Música de Gerardo Masana

Tonalidad original: Ebm

Tonalidad en la adaptación: Dm

Instrumentación adaptada: 3 voces, tambora y 2 flautas dulces.

Género: Chacarera.

4.2.2.1. Estructura

La canción es la más simple de las 4 en cuanto a la forma que la contiene; su estructura es:

- Introducción
- Parte A
- Puente
- Parte B (coro)
- Final
- Luego todo se repite

4.2.2.2. Análisis Rítmico

Se destacan dos motivos principales, que se representarán de la siguiente manera:

- Motivo rítmico 1



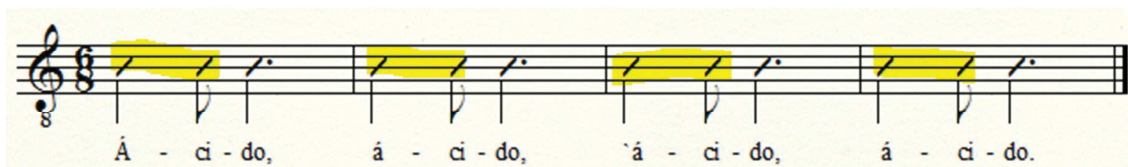
- Motivo rítmico 2



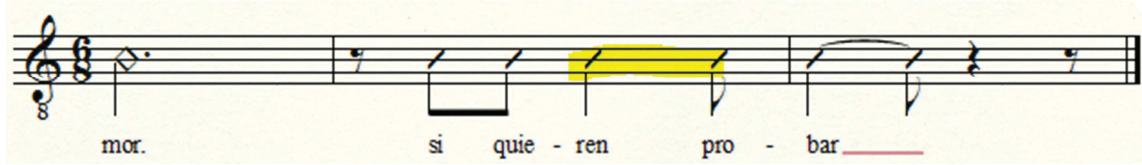
En la introducción de las flautas encontramos el motivo rítmico más característico de toda la canción, es importante hacer énfasis en esta figura:



Una negra con corchea en compás binario de división ternaria, que también se encuentra en diferentes secciones; este motivo también se encuentra en el compás 9:



Y en el compás 27 aparece este motivo rítmico en una especie de resolución en lo que llamamos puente.



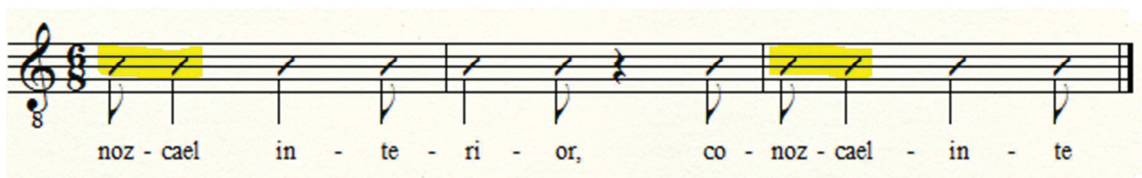
Un segundo motivo rítmico nos lleva a una sensación de estabilidad que veremos a continuación en la introducción: (también se debe prestar atención a esta figura).



Figura a la inversa (corchea y negra) del primero, que llamaremos segundo motivo rítmico. Aquí lo vemos en la introducción de las flautas en menor incidencia.

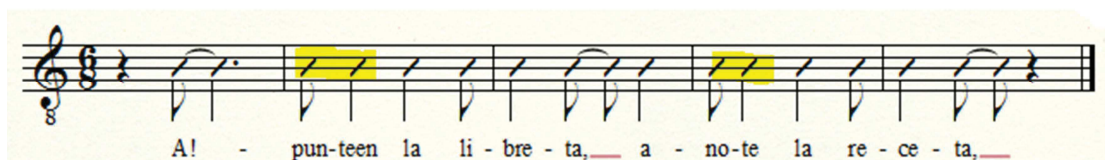
El segundo motivo rítmico se repite más adelante, con estas 2 figuras (corchea y negra) que en este orden y en compás de división ternaria, causan una sensación de acento y estabilidad rítmica.

- Compás 14



Y por último una interacción de los 2 motivos en la parte B que llamamos coro.

- Compás 35 primera voz (Coro)



4.2.2.3.

Análisis Melódico

La introducción a dos flautas tiene varios aspectos a tener en cuenta, uno de ellos es el grado conjunto, facilitaremos la interpretación instrumental moviéndonos por tonos cercanos (sin saltos).

El segundo aspecto es la tonalidad que se escogió para la canción, en cada una de las flautas sólo tendremos una alteración; en la primera Bb y en la segunda C#, (sólo hará falta enseñar una nueva nota diferente a la escala de do).

Y por supuesto el movimiento entre voces de intervalos de tercera ayudará a la interiorización de este intervalo, puesto que esta explícito en toda la canción.

- Primera frase, introducción de flautas



En esta introducción tenemos una especie de pregunta y respuesta, repitiendo dos frases casi iguales, donde la segunda frase nos brinda una sensación de estabilidad al llegar a la tónica y al ser descendente.

- Segunda frase, introducción de las flautas



La parte A se marca totalmente por un unísono a 3 voces con saltos descendentes de tercera y de cuarta; esto ayudará a mantener igual afinación en las voces:

9 Dm G F A7

1. 1. 1. 1.

Á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do,

Á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do,

Á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do,

Seguido, la primera voz se independiza de la melodía quedando interpuesta sobre el ostinato que se llevaba, causando así un efecto armónico (contrapunto).

- Compás 14

1.co - noz-cael in - te - rior, — co - noz-cael in - te

Á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do,

En el compás 18 Les Luthiers nos ofrece el intervalo más grande (además del de octava) en toda la obra, un intervalo de sexta que hace la primera voz en forma de solista.

ex - plo - rar el in - con - sien - te

Y cómo elemento más importante, dos voces que se mueven de forma paralela y una que se mantiene en el bajo del acorde, resaltando así la triada del acorde mayor en un pequeño fragmento que se encuentra en el puente; El mismo ejemplo lo tenemos en la parte B o coro de manera más extensa. El manejo de tres voces debe trabajarse por separado, lenta y conscientemente, previo al montaje se puede hacer un ejercicio de triadas entonadas para interiorizar así la canción.

- Compás 27 (puente)

si quie - ren pro - bar _____

si quie - ren pro - bar _____ pres - ten

si quie - ren pro - bar _____

El coro es la parte más extensa donde participan las 3 voces, es importante tener manejo de la letra para que no haya confusiones en la afinación; El ejemplo en el coro es similar al del puente, con la excepción del bajo que se mueve en la segunda inversión de los acordes de Subdominante y de Dominante.

- Compás 34 (coro)

A! - pun - teen la li - bre - ta, a

A! - pun - teen la li - bre - ta, a

A! - pun - teen la li - bre - ta, a

4.2.2.4. Análisis Armónico

- **Introducción**

El movimiento básico entre Tónica Y Subdominante, que está inmerso en gran cantidad de géneros musicales que se escuchan en nuestro país y de Latinoamérica, se hace indispensable en el desarrollo resolutivo del oído (pregunta y respuesta).

G A7 D G A7 D

Porque esto no es un cuento, es un medicamento...

4.2.3. El Valor De La Unidad

Autores: Les Luthiers

Tonalidad: D

Tonalidad momentánea: Bm

Instrumentación adaptada: 5 voces, tambora, guitarra y 2 flautas dulces.

Género: Carnavalito.

4.2.3.1. Estructura

La estructura del tema, al escucharlo por primera vez parece compleja y poco predecible; esto es a causa de una serie de juego hablados que realizan, le daremos el nombre de *discusión rítmica*. El elemento rítmico estará inmerso en la segunda mitad de las partes en algunos casos, es en lo que más hay que fijarse.

- Introducción
- Estrofa (parte A y A')
- Coro (A y resolutivo)
- Discusión rítmica
- Estrofa (A y discusión rítmica)
- Coro (A y discusión rítmica)
- Estrofa (contrapunto y discusión rítmica)
- Parte B y B'
- Final

4.2.3.2. Análisis Rítmico

El motivo elemental que se presenta en todo el tema, es una figura de corchea y 2 semicorcheas (de hecho es el patrón básico del Carnavalito). Lo visualizamos desde la introducción en las flautas:

- Motivo rítmico básico

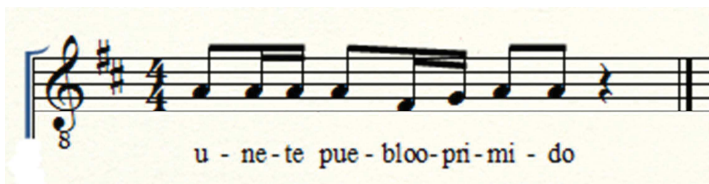


- Introducción en las flautas



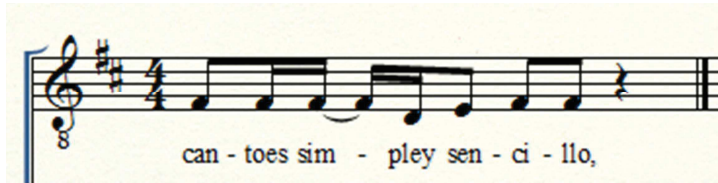
En la estrofa se desarrolla un motivo en la voz, que se irá desarrollando y variando. Lo veremos la base y sus variaciones:

- Melotipo base, compás 4



Algunas variaciones que se presentan en todo el tema sobre este motivo:

- Compás 9



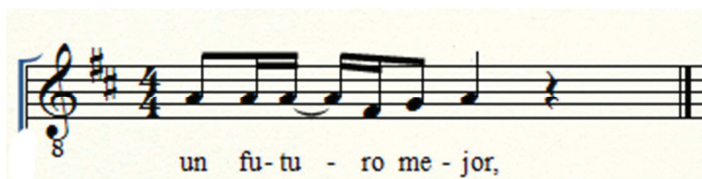
- Compás 19 en el coro



- Compás 21



- Compás 42



En sí este modelo está inmerso todo el tiempo, será aprovechado en la propuesta con múltiples posibilidades.

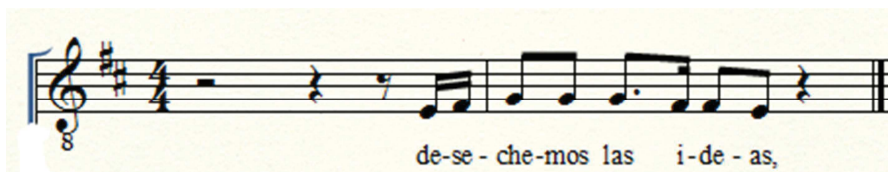
- Segundo motivo

Empezando compás con corcheas dando sensación de estabilidad y con semicorcheas en antecompás siguiendo el juego del contratiempo.

- Compás 13



- Compás 28 con variación



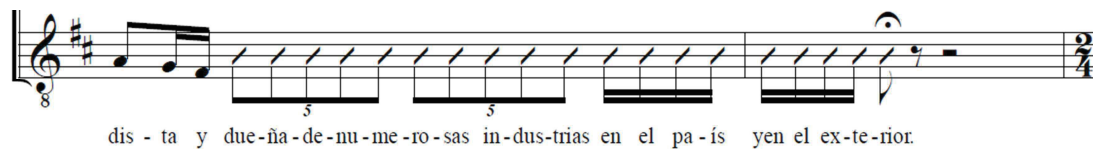
- Tercer motivo

El elemento del cinquillo es aplicable según al juego de las palabras recitadas de las que habla Orff (el ritmo natural). Por medio de palabras naturales se adaptó el ritmo para encontrar diferencia entre cinco corcheas a grupadas y después cuatro.

- Compás 12

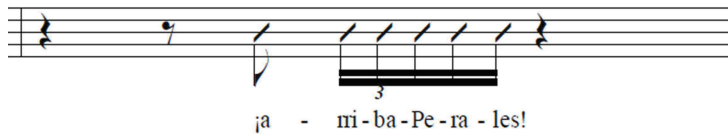


- Compás 65

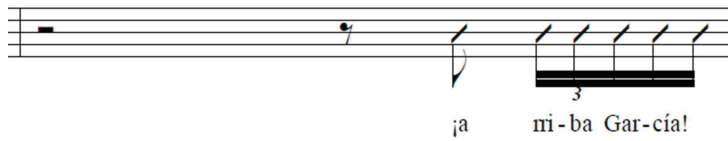


Con la misma idea de diferenciar un motivo rítmico impar con uno cuadrado, se destaca la misma idea en una respuesta rítmica que se hace por voces (una a la vez):

- Compás 48



- Compás 48 primera voz



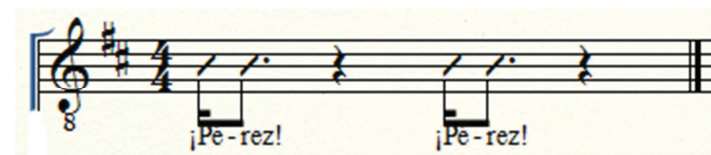
- Cuarto motivo

- Compás 24

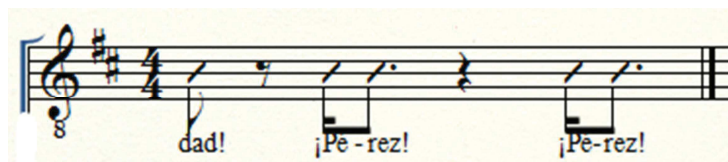


Y este motivo tiene una respuesta simultánea:

- Compás 25



También presente en el compás 31 sólo que referenciando los tiempos débiles del compás:



- Quinto motivo

Se desarrolla durante la parte B, lo hace la quinta voz entonando mientras que las demás voces al unísono hacen una simple respuesta rítmica; esto se repite un par de veces.

- Compás 53



4.2.3.3. Análisis Melódico

- La introducción de flautas dulces, contiene las alteraciones de *do#* y *fa#*; con las anteriores canciones el alumno asimilará fácilmente las nuevas notas que le sean presentadas de manera progresiva.
- Se propone a 5 voces y en las estrofas las voces se mueven simultáneamente a terceras como en las propuestas anteriores.
- Se arman “equipos” de 2 voces que se colaboran y hacen la mayoría del tiempo lo mismo, mientras que la quinta voz es tomada como un agente aparte; este en el montaje podría tocar la tambora puesto que su participación es diferente y por decirlo así más sencilla.
- Las voces 2 y 3 se encargarán de interpretar las flautas, así que deben estar pendientes de la lectura y de sus respectivos momentos. Como la importancia del tema es en su mayoría rítmica (al menos así está estipulada en esta propuesta), los aspectos melódicos en el análisis, van a ser muy concretos en movimiento de voces y saltos melódicos.

Movimiento paralelo de terceras:

- Compás 9

can - toes sim - pley sen - ci - llo, a - sí na - die se des - pis - ta,
can - toes sim - pley sen - ci - llo, a - sí na - die se des - pis - ta,

La estrofa entendida por saltos melódicos, está conformada por terceras descendentes y cuartas ascendentes.

can - toes sim - pley sen - ci - llo, a - sí na - die se des - pis - ta,

En la parte del coro, las flautas presentan dos nuevas alteraciones que son *la#* y *sol#* que, son notas modulantes para modulaciones pasajeras. Se siguen presentando los intervallos representativos de terceras y cuartas, según Graetzel indispensables en el folclore de Latinoamérica.

- Flauta 2 en el compás 14

F#7

Bm7

E7

F#4 B3 E4

- Compás 16, segunda voz

u - nes a nues - tro je fe: el co - man - dan - te Gon - za - les. —

El compás 19 muestra la alteración de *la#* y *sol#*, provenientes de la tonalidad relativa menor y del quinto grado del quinto de la tonalidad original.

za - les le ___ fal - ta - ri - a ser as - tu - toy de - si - dí - do

En la parte de *contrapunto*, encontramos movimientos melódicos interesantes, todos estos aspectos serán objeto de estudio para realizar la propuesta; en las voces 2 y 3 se manifiesta un juego de saltos, mientras una voz se mantiene la otra se mueve y viceversa.

que tu lu cha no sea va - na. si te u - nes al par -
pa - ra nun - ca ser ven - ci - do, por las mul - ti - na - cio - na - les, ___

ti - do, lo - gra - re - mos - el ma - ña - naes - tar u - ni - dos. ___
jun - to al sar - gen - to - Pe - ra - les ___ de - be - mos es - tar u - ni - dos. ___

Saltos de sexta y séptima presentados en las voces:

- Compás 17

u - nes a nues - tro je fe: el co - man - dan - te Gon - za - les. ___

- Compás 21

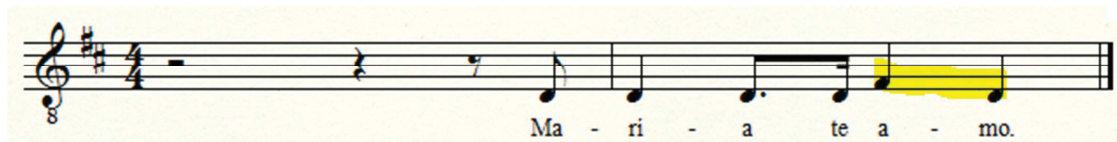


- Compás 28, voz 3



La parte B se presenta con una incidencia de la quinta voz mientras todos al unisono responden rítmicamente; la relevancia del intervalo de tercera en dos de sus formas (descendente y ascendente), predomina en esta sección.

- Compás 50



- Compás 52

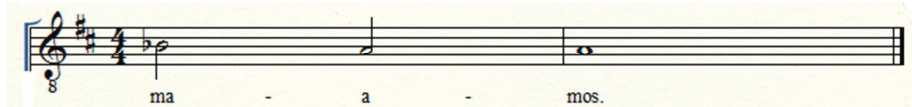


- Compás 53



En el final evidenciamos la nota *sib*, que viene de la tonalidad paralela menor (Dm); tonalidad que ya usamos en la *chacera del ácido lisérgico*.

- Compás 68, tercera voz



4.2.3.4. Análisis Armónico

- **Introducción**

Acude a dos de los grados menores que contiene una tonalidad: Vi y iii.

- **Estrofa**

Una progresión básica de tónica- subdominante- dominante y tónica. En este caso como ya habíamos visto en el calypso, es frecuente el uso del ii, V y I.

D Em7 A7

Únete, pueblo oprimido, y canta nuestra canción,

Em7 A7

Porque unidos lograremos la liberación.

- **Coro**

Un paso momentáneo por la tonalidad relativa menor (Bm), aquí se usa la dominante de Bm que es F#7 y el acorde E7, que es dominante de A7 que a su vez resuelve a la tonalidad principal (D), por medio de un cuarto quinto y primero (G, A7 Y D).

F#7 Bm E7 A7

No más dejes ni manejes ni privilegios reales,

G A7 G A7

si te unes a nuestro jefe, el Comandante González.

- **Parte B**

La primera sección de la parte B maneja los acordes que se muestran en la introducción, sólo que aquí hace un desplazamiento a los tiempos débiles (2 y 3) del compás. En la segunda sección se muestra de nuevo la armonía de la estrofa.

D Bm

María, te amo...

D

Serás siempre mía...

F#m A7

Tú eres distinta.

El compás 64 muestra un acorde de D7 que fue adaptado en esta propuesta; básicamente es una dominante del cuarto grado que es G.

Por último una progresión de cuarto quinto primero (IV, V, I), sólo que en esta ocasión se cambia el IV grado por iV; un acorde de intercambio de la tonalidad paralela menor, en este caso es el acorde de Gm.

*El análisis de las canciones nos demuestra los elementos musicales pertinentes, los cuales son usados en el currículo de formación *teórico-auditiva I*; encontramos similitudes en los saltos melódicos y en los modos que manejan los respectivos ejercicios cantados.

En la guía armónica sobresalen progresiones básicas como tónica, subdominante y dominante y dominantes secundarias que nos brindan riqueza y variedad melódica.

Por supuesto el ritmo de las melodías tienes ciertas dificultades pero la idea de la propuesta es interiorizarlo de la manera más espontánea posible.

5. APROVECHAMIENTO DEL FOLKLORE LATINOAMERICANO EN EL ESPACIO DE LA ASIGNATURA FORMACIÓN TEÓRICO AUDITIVA I, POR MEDIO DEL MONTAJE DE 3 CANCIONES DEL GRUPO LES LUTHIERS

5.1. CALYPSO DE ARQUIMEDES

Se recomienda siempre, escuchar la canción en su forma original varias veces antes de empezar la guía. La versión fue sacada del show “*querida condesa*” que realizó Les luthiers en el año 1970.

Los ejercicios ayudarán al montaje de la canción paso por paso, además tienen variantes o sugerencias para tener dinamismo en los mismos. Siempre estarán alternados melódica, rítmica y armónicamente y en algunos casos se tomarán elementos del aire (calypso) para lograr la interiorización de este.

Recordemos la estructura del tema, pues se desarrollarán una serie de ejercicios por cada parte y así lograr el montaje y ensamble de la canción de manera ordenada.

- Introducción
- Parte A -Parte A´ x2
- Coro x2
- Puente del coro.
- Coro.
- Todo se repite.
- Siempre que se presente la aclaración (ostinato *), se marcará este ostinato como opcional con unas claves, o en su defecto con las palmas. Es una clave 3/3 que se escucha durante toda la canción y es común en ritmos del caribe.

- (ostinato *):



5.1.1. Parte A

- Ejercicio 1

- Con la voz siempre se lleva la marcación (1, 2, 3, 4) y con los pies se realizan las sugerencias rítmicas. (D: pie derecho) (I: pie izquierdo)

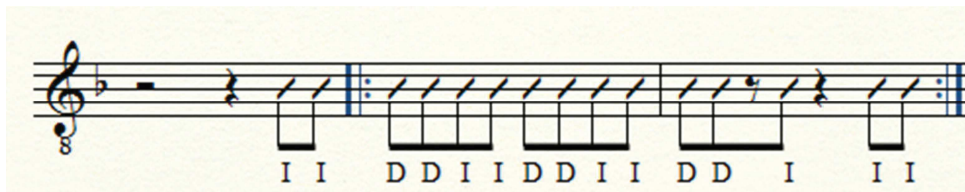
a)



b)



c)



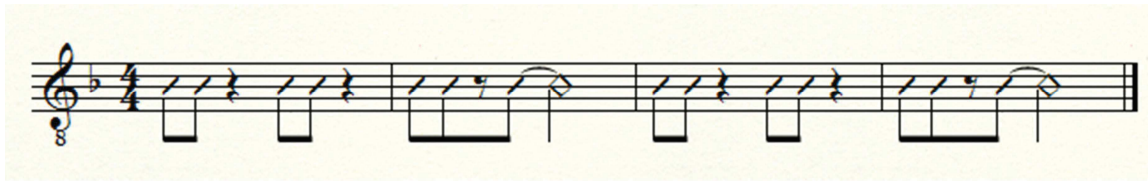
- Ejercicio 2

- Aquí es importante llevar la marcación en el brazo mientras se lee lo indicado con las sílabas (ta ca).

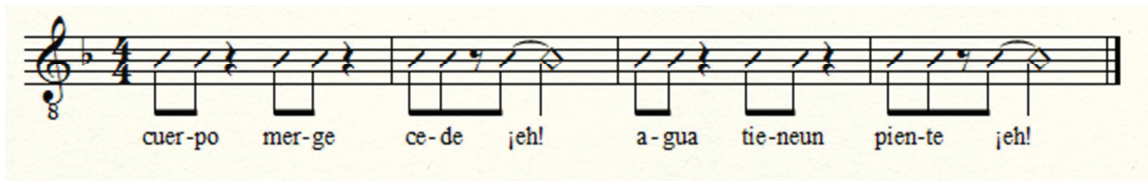
- Combinar los ejercicios a) y b).

- Combinar los ejercicios d) y c).

a)



b) (ostinato *)



c) (ostinato *)



d) (ostinato *)



- Ejercicio 3

- Cantar las notas sugeridas (con nombre de notas) que se encuentran dentro del acorde de F en el primer compás (tónica), C7 en los 2 siguientes (dominante) y el último compás que vuelve a la tónica.

a)



-Se hará lo mismo, pero ahora con las notas que corresponden a la segunda voz para asimilarla.

b)



- Un simple cambio de ritmo.

- En grupos de 2 personas combinar b) y c) simultáneamente.

- Combinar b) y d) simultáneamente.

c)



d)



- **Ejercicio 4**

- Se canta con nombre de notas y después con unas claves se marcan los tiempos 2 y 4 (en los silencios) mientras se realiza el solfeo.

a) (ostinato *)



b) (ostinato*)



- Cantar con nombre de notas marcando con claves los tiempos 1 y 3.

c)



d)



- Solfear la melodía presentada teniendo en cuenta la corchea señalada.

e) (ostinato *)



5.1.2. Parte B

- Ejercicio 1:

- En la parte A' se presentan algunas alteraciones extrañas a la tonalidad. Se solfearán siempre con un colchón armónico para relacionar las diferencias entre estas alteraciones (extrañas). El profesor o el alumno llevarán las progresiones propuestas con la guitarra o algún instrumento armónico.

- En el ejercicio a) se resalta la nota *mi* natural para relacionarlo con el b) que muestra la nota original.

- La nota *mi*b viene del acorde F7, un acorde que resolverá al cuarto grado (Bb) y que se conoce como quinto del cuarto o dominante secundaria.

a)

sa-lea flo-te por-que tie-ne con-di - cio-nes, eh!

b)

sa-lea flo-te por-que tie-ne con-di - cio-nes, eh!

- Ejercicio 2

- En la segunda voz (misma parte) podemos visualizar la alteración “extraña” en el tercer compás, la nota *si* natural viene de una dominante secundaria: quinto del quinto o dominante de la dominante (G7 que va a C7 en tonalidad de F).

- La canción muestra el acorde Fdim 7 en lugar del acorde G7, esto se debe a un intercambio tritonal dónde las notas que presentan el tritono en el acorde de G7 (fa y si) pueden estar inmersas en cualquier otro acorde que las contenga.

- Las notas resaltadas son las que muestran el tritono: Acorde de G7 (sol, **si**, re y **fa**); acorde Fdim 7 (**fa**, lab, dob que en enarmonía es **si** y mi bb).

- En las siguientes melodías se presenta esta alteración con diferentes acordes para diferenciarlos.

a)

Musical notation for exercise a) showing a tritone substitution. The melody is in G major with a key signature of one flat (F major). The lyrics are "sa lea flo-te-por-que-tie-ne con-di - cio-nes, ¡eh!". The notation shows a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the staff, the chords are labeled: F7 (under the first two notes), Bb (under the last two notes), and G7 (under the final note). The number 13 is written above the first measure, and the number 8 is written below the first measure.

b)

Musical notation for exercise b) showing a tritone substitution. The melody is in G major with a key signature of one flat (F major). The lyrics are "sa lea flo-te-por-que-tie-ne con-di - cio-nes, ¡eh!". The notation shows a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the staff, the chords are labeled: F7 (under the first two notes), Bb (under the last two notes), and F dim7 (under the final note). The number 8 is written below the first measure.

c)

Musical notation for exercise c) showing a tritone substitution. The melody is in G major with a key signature of one flat (F major). The lyrics are "sa lea flo-te-por-que-tie-ne con-di - cio-nes, ¡eh!". The notation shows a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the staff, the chords are labeled: F7 (under the first two notes), Bb (under the last two notes), and C7 (under the final note). The number 8 is written below the first measure.

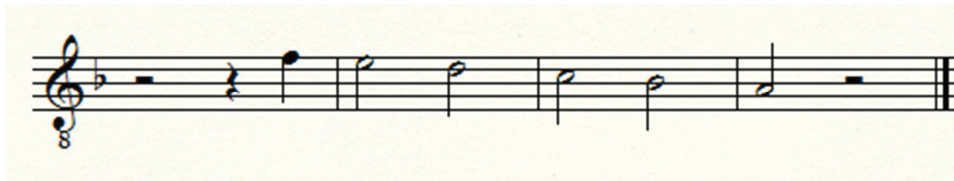
- Ejercicio 3

- El siguiente fragmento lo aprovecharemos para la afinación de terceras descendentes, con apoyo de una segunda ascendente.

- Unir el ejercicio a) con el b).

- Entonarlos de forma invertida con nombre de notas (del cuarto compás al primero).

a)



b)



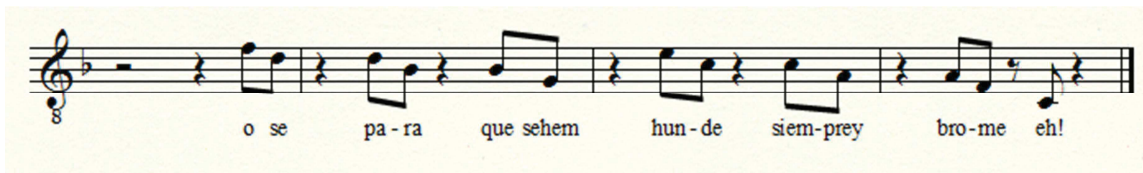
- En grupos de 2 personas cantar el c) y el d) de forma simultánea con nombre de notas.

c)



- Entonar con nombre de notas, con letra y solfear a la inversa.

d) (ostinato *)



- Cantar 2 corcheas con letra y las 2 siguientes con nombre de notas.

- Cantar 2 corcheas con nombre de notas y las 2 siguientes con letra.

e) (ostinato *)



5.1.3. Coro

- Ejercicio 1

-La parte más “pegadiza” de toda la canción, naturalmente debe ser el coro. Les Luthiers nos muestra una serie de síncopas, a las que llegaremos de forma lenta y consiente.

Armónicamente las voces dejan de lado el movimiento paralelo y nos muestra una nueva alteración (*fa#*), que viene del acorde *F#dis7* que sirve como dominante secundaria del segundo grado subdominante (*Gm7*). También nos prepararemos con las notas *si natural* y *mib*, pues se muestran en la siguiente parte (puente del coro).

-Repetir las veces que sea necesario

a)

Musical notation for exercise a) in 4/4 time, G major. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are: Ar - qui - me - des, - Ar - qui - me - des. Ar -

b)

Musical notation for exercise b) in 4/4 time, G major. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are: Ar - qui - me - des, - Ar - qui - me - des. Ar

-Combinar *c*) y *d*).

c) (ostinato *)

Musical notation for exercise *c*) in 4/4 time, key of B-flat major. The melody consists of quarter notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The lyrics are: Ar - qui - me - des, Ar - qui - me - des. Ar

d) (ostinato *)

Musical notation for exercise *d*) in 4/4 time, key of B-flat major. The melody consists of quarter notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The lyrics are: Ar - qui - me - des, Ar - qui - me - des, Ar

- Ejercicio 2

Cuando se tenga el ejercicio *a*), solfearlo con el acompañamiento correspondiente a cada nota:
(*fa*- F), (*fa*#- F#dis7), (*sol*- Gm7), (*sol*#- E7) y (*la*- F)

a) (ostinato *)

Musical notation for exercise *a*) in 4/4 time, key of B-flat major. The melody consists of quarter notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The lyrics are: Ar - qui - me - des, Ar - qui - me - des, Ar - qui - me - des.

b) (ostinato *)

Musical notation for exercise *b*) in 4/4 time, key of B-flat major. The melody consists of quarter notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The lyrics are: Ar - qui - me - des, Ar - qui - me - des, Ar - qui - me - des.

- Combinación de a) y b)

c)

Ar - qui - me - des, Ar - qui - me - des, Ar - qui - me - des.

Ar - qui - me - des, Ar - qui - me - des, Ar - qui - me - des.

- Patrón original de la canción.

d) (ostinato *)

Ar - qui - me - des, _ Ar - qui - me - des. _

Ar - qui - me - des, _ Ar - qui - me - des. _

- Ejercicio 3:

- El coro en varias formas rítmicas posibles.

- Combinar a), b), c) y d)

a) (ostinato *)

res - pón - de - nos por fa - vor

b) (ostinato *)

Musical notation for exercise b) in 4/4 time, key of Bb. The melody consists of a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The lyrics are: res - pón - de - nos por fa - vor.

- Unir c) con d).

c)

Musical notation for exercise c) in 4/4 time, key of Bb. The melody consists of a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The lyrics are: res - pón - de - por fa - vor.

d)

Musical notation for exercise d) in 4/4 time, key of Bb. The melody consists of a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The lyrics are: res - pón - de - nos por fa vor. ___

5.1.4. Puente del coro

El puente del coro es una sucesión de dominantes secundarias, por tanto aprovecharemos sus acorde y alteraciones al máximo.

- Ejercicio 1:

- En grupos de 2 personas realizar simultáneamente a) y b)

a)

Musical notation for exercise a) in 4/4 time, key of Bb. The chord progression is: F7, Bb7, G7, C7. The notes are: F7 (F4, C5), Bb7 (Bb3, F4, C5), G7 (G3, Bb3, F4, C5), C7 (C3, E3, G3, Bb3).

CALYPSO DE ARQUÍMEDES

(Principio Musical)

Letra: Marcos Mundstock
Música: Gerardo Masana y Jorge Marona

Flauta 1

Flauta 2

F Gm7 C7 F

F. 1

F. 2

Voz 1

Voz 2

F Gm7 C7 F C7

1.cuan-doun

1.cuan-doun

Voz 1

Voz 2

F C7

cuer-po se su-mer-ge, qué su-ce-de, eh! en el a-gua que con-tie-neun re-ci-

cuer-po se su-mer-ge, qué su-ce-de, eh! en el a-gua que con-tie-neun re-ci-

2

F F7 B \flat F dim7

12

Voz 1
8
píen-te, eh! sa-lea flo-te por-que tie-ne con-di-cio-nes, eh! o se

Voz 2
8
píen-te eh! sa-lea flo-te por-que tie-ne con-di-cio-nes, eh! o se

C7 F F

15

Voz 1
8
hun-de pa-ra siem-prey que seem bro-me eh!. qué se-rá de nues-tros bu-ques y ve-

Voz 2
8
hun-de pa-ra siem-prey que seem - bro-me eh!. qué se-rá de nues-tros bu-ques y ve-

C7 F

18

Voz 1
8
le-ros eh! si te nie-gas aen-con-trar su me-ta-cen-tro eh!, cuán-do

Voz 2
8
le-ros eh! si te nie-gas aen-con-trar su me-ta-cen-tro eh!, cuán-do

F7 B \flat F dim C7

21

Voz 1
8
píen-sas des-cu-brir tu gran prin-ci-pio eh!, de los cuer-pos en el a-guay sue-qui-

Voz 2
8
píen-sas des-cu-brir tu gran prin-ci-pio eh! de los cuer-pos en el a-guay sue-qui-

F F F \sharp dim Gm7 C7

24

Voz 1
8
li-brio eh!. Ar-quí-me-des, Ar-quí-me-des, res-pón-de-nos por fa-vor.

Voz 2
8
li-brio eh!. Ar-quí-me-des, Ar-quí-me-des, res-pón-de-nos por fa-vor.

28 F C7 F F#dim Gm7 C7

Voz 1
Ar - qui - me - des, Ar - qui - me - des, res - pón - de - nos por fa - vor.

Voz 2
Ar - qui - me - des, Ar - qui - me - des, res - pón - de - nos por fa - vor.

32 F C7 F7 Bb7 G7

Voz 1
se pa - sa la vi - da en te - ra me - ti - do en la ba - ña - de -

Voz 2
se pa - sa la vi - da en te - ra me - ti - do en la ba - ña - de -

36 C7 F F#dim Gm7

Voz 1
- ra. Ar - qui - me - des, Ar - qui - me - des, res -

Voz 2
- ra. Ar - qui - me - des, Ar - qui - me - des, res -

39 C7 F C7 C7

Voz 1
1. pón - de - nos por fa - vor. 2. pón - de - nos por fa -

Voz 2
1. pón - de - nos por fa - vor. 2. pón - de - nos por fa -

42 F (guitarra) (flautas) (guitarra, flautas y claves)

Voz 1
vor.

Voz 2
vor. (claves) (guitarra)

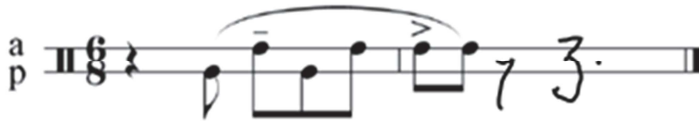
5.2. CHACARERA DEL ÁCIDO LISÉRGICO “conozca el interior”.

La chacarera argentina, tiene varios aspectos similares a nuestro bambuco colombiano, en los que se encuentran el compás ternario, las sincopas, el manejo de 2 o más voces e incluso la instrumentación.

La chacarera del ácido es una sátira de la época *hippie* que estuvo en auge en los países latinoamericanos a finales de los 60's y principios de los 70's. cabe resaltar que los Luthiers hicieron varias obras en homenaje a este periodo como lo es la canción *rock del amor y la paz*.

En el montaje de esta canción aprovecharemos muchos aspectos que normalmente pueden tener dificultad en el proceso de aprendizaje gramatical, como el compás ternario, las melodías sincopadas, modulación de una tonalidad menor a una mayor y manejo de 3 voces. Se hace importante énfasis en algunas características que tiene el bombo andino a la hora de desarrollar los ejercicios, para así poder interiorizar mucho más este aire.

(ostinato *)



- Ejercicio 1

- Tener inmerso el pulso de compás ternario.

- Especificaciones a percudir: (D: pie derecho) (I: pie izquierdo) (p: palmas)

a) (ostinato *)



b)

Musical notation for exercise b) in 6/8 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The exercise consists of four measures, each containing a dotted quarter note followed by two eighth notes. The notes are G4, A4, and B4. Below the staff, the rhythmic notation is written as: D p p I D p p I D p p I D p p I.

c)

Musical notation for exercise c) in 6/8 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The exercise consists of four measures, each containing a dotted quarter note followed by two eighth notes. The notes are G4, A4, and B4. Below the staff, the rhythmic notation is written as: D p p I p p D p p I p p D p p I p p D p p I p p.

- **Ejercicio 2**

- Con los siguientes ejercicios se perfeccionarán los motivos rítmicos de la canción.

- De forma simultanea desarrollar en parejas los ejercicios a) y b).

a)

Musical notation for exercise a) in 6/8 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The exercise consists of four measures, each containing a dotted quarter note followed by two eighth notes. The notes are G4, A4, and B4. Below the staff, the rhythmic notation is written as: D p I p D p I p D p I p D p I p.

b)

Musical notation for exercise b) in 6/8 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The exercise consists of four measures, each containing a dotted quarter note followed by two eighth notes. The notes are G4, A4, and B4. Below the staff, the rhythmic notation is written as: D p I p D p I p D p I p D p I p.

c)



5.2.1. Parte A

- Ejercicio 3

- Arpeggio de Dm partiendo de cada grado.

a) (ostinato *)



- Cuartas ascendentes partiendo de las notas de Dm7.

b) (ostinato *)



- Escala diatónica descendente partiendo del quinto grado.

- Combinar por compases ejercicios d) y e); *ejemplo*: compás 1 de d), compás 1 de e). Compás 2 de d), compás 2 de e), etc...

- Hacer d) y e) de forma invertida.

c)



d) (ostinato *)



e) (ostinato *)

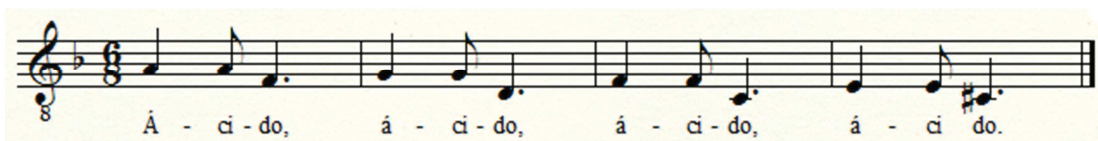


- **Ejercicio 3 :**

- Aquí es importante resaltar los acordes, puesto que, encontramos una nueva alteración dentro de la tonalidad (*Si natural*) que hace parte del modo dórico.

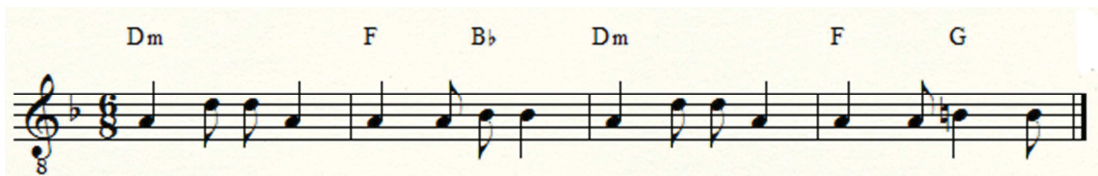
- El seguimiento con algún instrumento armónico será e importante ayuda.

a) (ostinato *)



- Comparación de nota "si", entre la escala menor natural y la escala dórica.

b) (ostinato *)



c)

Musical notation for exercise c) in 6/8 time, D minor key. The melody consists of eight measures. The chords above the staff are Dm, F, G, Dm, F, and B♭. The notes are: D4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.

- **Ejercicio 4:**

- Implementación de 2 voces, siempre por parejas intercambiar la voz.
- Manejo rítmico de la canción la cuál como es la original.

a) (ostinato *)

Musical notation for exercise a) in 6/8 time, D minor key. The melody consists of eight measures. The chords above the staff are Dm, G, F, and A7. The notes are: D4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4. The lyrics are: noz-cael in - te - rior, co - noz-cael in - te - rior co Á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do.

- variación rítmica de los primeros tiempos de la primera voz.

b) (ostinato *)

Musical notation for exercise b) in 6/8 time, D minor key. The melody consists of eight measures. The chords above the staff are Dm, G, F, and A7. The notes are: D4, F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.

- Variación de los segundos tiempos en la primera voz.

c) (ostinato *)

Musical notation for exercise c) in 6/8 time, featuring a piano accompaniment with a repeating ostinato pattern. The notation is presented in two staves. The key signature has one flat (Bb). The chords indicated above the staff are Dm, G, F, and A7. The melody in the upper staff consists of eighth notes and rests, while the bass line in the lower staff features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

- Variación completa:

d) (ostinato *)

Musical notation for exercise d) in 6/8 time, featuring a piano accompaniment with a repeating ostinato pattern. The notation is presented in two staves. The key signature has one flat (Bb). The chords indicated above the staff are Dm, G, F, and A7. The melody in the upper staff consists of eighth notes and rests, while the bass line in the lower staff features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

- **Ejercicio 5:**

- Fortalecer los saltos de sexta y séptima.

- Tener importante cuidado con el antecompás de 2 corcheas.

a)

Musical notation for exercise a) in 6/8 time, featuring a piano accompaniment with a repeating ostinato pattern. The notation is presented in a single staff. The key signature has one flat (Bb). The melody consists of eighth notes and rests, with a 2-beat pickup at the beginning.

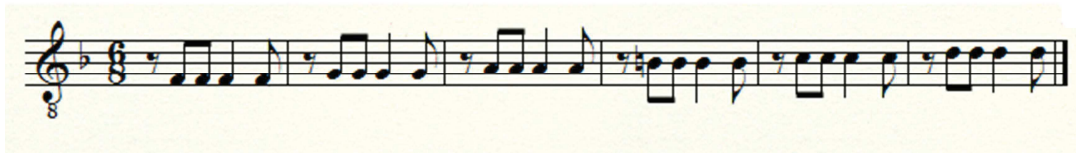
b)

Musical notation for exercise b) in 6/8 time, featuring a piano accompaniment with a repeating ostinato pattern. The notation is presented in a single staff. The key signature has one flat (Bb). The melody consists of eighth notes and rests, with a 2-beat pickup at the beginning.

- **Ejercicio 2**

- Solfear con especial cuidado la nota dórica (*si natural*).

a) (ostinato *)



- Intercambiar de voces en a) y c), sin parar el ejercicio (repitiendo inmediatamente).

b) (ostinato *)



c) (ostinato *)



5.2.3. Coro

- Ejercicio 1

- En los *Ejercicio 1* y *Ejercicio 2*, encontraremos varias posibilidades melódicas para entonarlas mientras suena la armonía

- Explorar todas estas posibilidades y luego hacerlas al tiempo junto con un compañero, escogiendo ejercicios al azar.

a) (ostinato *)

Musical notation for exercise a) in G major, 6/8 time. The melody consists of quarter notes: A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter). The lyrics are: A! - pun-teen la li-bre-ta, a - no-te la re-ce-ta,.

b) (ostinato *)

Musical notation for exercise b) in G major, 6/8 time. The melody consists of quarter notes: A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter). The lyrics are: A! - pun-teen la li-bre-ta, a - no-te la re-ce-ta,.

c) (ostinato *)

Musical notation for exercise c) in G major, 6/8 time. The melody consists of quarter notes: A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter), B3 (quarter), A3 (quarter), G3 (quarter), F#3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter). The lyrics are: A! - pun-teen la li-bre-ta, a - no-te la re-ce-ta,.

- Ejercicio 2

a) (ostinato *)

Musical notation for exercise a) in G major, 6/8 time. The melody consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The lyrics are: A! - pun-teen la li - bre - ta, ___ a - no-te la re - ce - ta, ___

G A7 D G A7 D

b) (ostinato *)

Musical notation for exercise b) in G major, 6/8 time. The melody consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The lyrics are: A! - pun-teen la li - bre - ta, ___ a - no-te la re - ce - ta, ___

G A7 D G A7 D

c) (ostinato *)

Musical notation for exercise c) in G major, 6/8 time. The melody consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The lyrics are: A! - pun-teen la li - bre - ta, ___ a - no-te la re - ce - ta, ___

G A7 D G A7 D

CHACARERA DEL ÁCIDO LISÉRGICO

(Tradicional Alucinógeno)

Letra: Marcos Mundstock

Música: Gerardo Masana

Dm A7 Dm

Voz 1

(Flauta 1)

Voz 2

(Flauta 2)

Voz 3

Dm A7 Dm

5

V 1

(Fin Flauta 1)

V 2

(Fin Flauta 2)

V 3

9 Dm G F A7

V 1

1. Á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do,

V 2

1. Á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do,

V 3

1. Á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do,

13

A7 Dm G F

V 1

8

1.co - noz-cael in - te - rior, co - noz-cael in - te -
 2.ay! va - mos a via - jar, ay! va - mos a via -

V 2

8

á - ci - do, Á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do,

V 3

8

á - ci - do, Á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do,

17

A7 A7 Dm

V 1

1. rior co rior. ex - plo - rar el in - con - sien - te nes sin nin -
 jar ay jar. a vi - vir en - so - ña - cio - nes con el

V 2

1. á - ci - do, 2. á - ci - do.

V 3

1. á - ci - do, 2. á - ci - do.

21

A7 Dm Dm

V 1

gún te - mor, con es - pi - ri - tu va - lien - te nes sin nin -
 a - ci - do, a vi - vir en - so - ña - cio - nes con el

V 2

V 3

25 A7 D F

V 1
 8 gún - te - mor. si quie - ren pro - bar -
 á - ci - do. ói - ga - mein - di - vi - duo

V 2
 si quie - ren pro - bar - pres - ten
 ói - ga - mein - di - vi - duo con el

V 3
 si quie - ren pro - bar -
 ói - ga - mein - di - vi - duo

29 A7 D F

V 1
 ya les va - mos a con - tar
 suel - te su li - bi - do

V 2
 a - ten - ción, ya les va - mos a con - tar pres - ten
 á - ci - do, suel - te su lí - bi - do con el

V 3
 ya les va - mos a con - tar
 suel - te su lí - bi - do

33 A7 D G A7 D

V 1
 A! - pun - teen la li - bre - ta, a -
 A! - fló - jen - se las ro - pas, al -

V 2
 a - ten - ción, A! - pun - teen la li - bre - ta, a -
 á - ci - do, A! - fló - jen - se las ro - pas, al -

V 3
 A! - pun - teen la li - bre - ta, a -
 A! - fló - jen - se las ro - pas, al -

4

G A7 D G A7 D

37

V 1
no - te la re - ce - ta, por - quees - to noes un cuen - to es
ce - mos nues - tras co - pas, u - na nue - vaex - pe - rien - cia que

V 2
no - te la re - ce - ta, por - quees - to noes un cuen - to es
ce - mos nues - tras co - pas, u - na nue - vaex - pe - rien - cia que

V 3
no - te la re - ce - ta, por - quees - to noes un cuen - to es
ce - mos nues - tras co - pas, u - na nue - vaex - pe - rien - cia que

41

G A7 D F

V 1
un me - di - ca - men - to. ya les va - mos a con - tar
nos brin - dó la cien - cia. suel - ta la li - bi - do

V 2
un me - di - ca - men - to. ya les va - mos a con - tar pres - ten
nos brin - dó la cien - cia. suel - ta la li - bi - do el li -

V 3
un me - di - ca - men - to. ya les va - mos a con - tar
nos brin - dó la cien - cia. suel - ta la li - bi - do

45

A7 D6

V 1
a sér - ten gi - ción.
a sér - ten gi - co.

V 2
a sér - ten gi - ción.
a sér - ten gi - co.

V 3
a sér - ten gi - ción.
a sér - ten gi - co.

(se repite todo con segunda letra)

5.3. EL VALOR DE LA UNIDAD

- Vídeo tomado del DVD *humor dulce hogar* del año 1986, escuchar primero la canción (o ver el vídeo) para interiorizar mejor la estructura y características de la canción.
- De igual forma, esta canción está propuesta para manejar libremente aspectos que encontramos en el montaje de las canciones anteriores.
- Toda posibilidad ya vista es aceptada; marcar pulso con el brazo mientras se entona, llevar acordes en pasajes difíciles de la canción, combinar ejercicios simultáneamente, etc.; todo lo mencionado en las propuestas anteriores.
- La canción está dividida en su formato, por la polémica política que se arma entre ellos, así que es recomendable hacer “equipos”: (Voz 1 y Voz 2), (Voz 3 y Voz 4), y (Voz 5) que en este caso iría sola o con 2 personas entonando al unísono.
- La sugerencia del (ostinato *) en la tambora, también está a libre elección del estudiante, ojalá se pudiese aplicar en todos los ejercicios.

(ostinato*)



- **Estrofa**

- **Ejercicio 1**

a)



b)



c)

el car - na - va - li - to de Les - Lu - thiers.

Musical notation for exercise c) in G major, 4/4 time, 8-measure staff. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.

d)

el car - na - va - li - to de Les - Lu - thiers.

Musical notation for exercise d) in G major, 4/4 time, 8-measure staff. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.

- Ejercicio 2

a)

U - ne - te pue - bloo - pri - mi - do y can - ta - nues - tra can - ción.

Musical notation for exercise a) in G major, 4/4 time, 8-measure staff. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.

b)

can - ta nues - tra can - cion, can - ta nues - tra can - cion,

Musical notation for exercise b) in G major, 4/4 time, 8-measure staff. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.

c)

u - ne - te pue - bloo - pri - mi - do y can - ta nues - tra can - cion,

Musical notation for exercise c) in G major, 4/4 time, 8-measure staff. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4.

- Ejercicio 3

a)

por - queu - ni - dos lo - gra - re - mos la li - be - ra - ción.

Musical notation for exercise 3a: A single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes. The lyrics are "por - queu - ni - dos lo - gra - re - mos la li - be - ra - ción." The first measure contains "por - queu - ni - dos lo - gra - re - mos" and the second measure contains "la li - be - ra - ción." The piece ends with a double bar line.

b)

por - queu - ni - dos lo - gra - re - mos: la li - be - ra - ción. _

Musical notation for exercise 3b: A single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes. The lyrics are "por - queu - ni - dos lo - gra - re - mos: la li - be - ra - ción. _". The first measure contains "por - queu - ni - dos lo - gra - re - mos:" and the second measure contains "la li - be - ra - ción. _". The piece ends with a double bar line.

c)

Re - cuer - daes - te sim - plees - tri - bi - llo.

Musical notation for exercise 3c: A single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes. The lyrics are "Re - cuer - daes - te sim - plees - tri - bi - llo." The first measure contains "Re - cuer - daes - te" and the second measure contains "sim - plees - tri - bi - llo." The piece ends with a double bar line.

d)

re - cuer - daes - te sim - plees - tri - bi - llo.

Musical notation for exercise 3d: A single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes. The lyrics are "re - cuer - daes - te sim - plees - tri - bi - llo." The first measure contains "re - cuer - daes - te" and the second measure contains "sim - plees - tri - bi - llo." The piece ends with a double bar line.

- Ejercicio 4

a)

Musical notation for exercise 4a: A single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter notes and eighth notes. The piece ends with a double bar line.

b)

d)

Voz 1
mi can - toes sim - pley sen - ci - llo, a -

Voz 2
mi can - toes sim - pley sen - ci - llo, a -

si na - die se des - pis - ta, re - cuer - daes - te sim - plees - tri - bi - llo.

si na - die se des - pis - ta, re - cuer - daes - te sim - plees - tri - bi - llo.

e)

ho - ra de re - ver - tir la ten - den - ciahis - tó - ri - ca de laa - cu - mu - la

f)

ho - ra de re - ver - tir la ten - den - ciahis - tó - ri - ca de laa - cu - mu - la - ción ca - pi - ta

5.3.1. Coro

- Ejercicio 1

a)

D F#7 Bm7 E7 A7 G A7

b)

D F#7 Bm7 E7 A7 G A7

Musical notation for exercise b) in G major, 4/4 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass line consists of quarter notes: G2, B2, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

c)

D F#7 Bm7 E7 A7 G A7

Musical notation for exercise c) in G major, 4/4 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass line consists of quarter notes: G2, B2, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

d)

F#7 Bm7 E7 A7 G A7

Musical notation for exercise d) in G major, 4/4 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass line consists of quarter notes: G2, B2, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

no más de-jesni mane-jesni pri-vi - le-gios re-a les; si te u-nes a nuestro je fe:

- Ejercicio 2

a)

Musical notation for exercise 2a) in G major, 4/4 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass line consists of quarter notes: G2, B2, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

b)

Musical notation for exercise 2b) in G major, 4/4 time. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The bass line consists of quarter notes: G2, B2, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

c)

Musical score for exercise c) in G major, 2/4 time. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a 2/4 time signature. The bottom staff has a bass clef and a 2/4 time signature. The lyrics are: a Gon - za-les le ___ fal-ta-ri-a ser as - tu-toy de - si-di-do.

- Ejercicio 4

a)

Musical score for exercise a) in G major, 4/4 time. It consists of one staff with a treble clef. The lyrics are: mal no le ___ ven-dri - a más o - be - dien-ciaal par - ti - do. Chords G, A, Em7, A7, and D are indicated above the staff.

b)

Musical score for exercise b) in G major, 4/4 time. It consists of one staff with a treble clef. The lyrics are: mal no le ___ ven-dri - a más o - be - dien-ciaal par - ti - do. Chords G, A, Em7, A7, and D are indicated above the staff.

c)

Musical score for exercise c) in G major, 4/4 time. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The lyrics are: mal no le ___ ven-dri - a más o - be - dien-ciaal par - ti - do. Chords G, A, Em7, A7, and D are indicated above the top staff.

5.3.2. Discusión Rítmica

- Ejercicio 1

a)



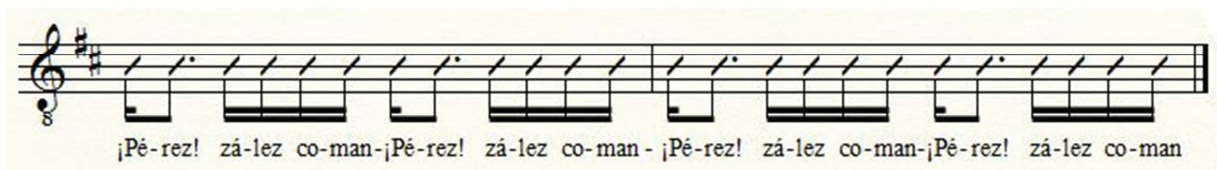
¡Gon-zá-lez co-mandan-te Gon-zá-lez-co-man-dan-te! sh sh ¡Gon zá-lez! sh sh ¡Gon - zá-lez!

b)



¡Pé - rez! ¡Pé - rez! ¡Pé - rez! ¡Pé - rez!

c)



¡Pé-rez! zá-lez co-man-¡Pé-rez! zá-lez co-man-¡Pé-rez! zá-lez co-man-¡Pé-rez! zá-lez co-man

Ejercicio 2:

a)



¡u - ni - dad! ¡u - ni - dad! ¡Gon - zá - lez! ¡Gon-zá - lez!

b)



¡u - ni.dad! ¡u - ni - dad! ¡Pé - rez! ¡Pé-rez!

c)

¡Gon-zá - lez! ¡Pé - rez!
¡Gon-zá - lez! ¡Pé - rez!

Musical notation for exercise c) in G major, 2/4 time. The melody consists of two phrases, each repeated. The first phrase starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second phrase starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

- Ejercicio 3:

a)

¡NO! ¡Flo - rez trai-dor!
¡NO! ¡Flo - rez trai-dor!

Musical notation for exercise a) in G major, 4/4 time. The melody consists of two phrases, each repeated. The first phrase starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second phrase starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

b)

¡Gon - zá - lez co - man - dan - te!

Musical notation for exercise b) in G major, 4/4 time. The melody consists of one phrase repeated. The first phrase starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second phrase starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

c)

¡Gar-ci - a pre - si - den - te!
¡Gar-ci - a pre - si - den - te!

Musical notation for exercise c) in G major, 4/4 time. The melody consists of two phrases, each repeated. The first phrase starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second phrase starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

d)

¡Ma - ri - a es - po - sa!

Musical notation for exercise d) in G major, 4/4 time. The melody consists of one phrase repeated. The first phrase starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second phrase starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

EL VALOR DE LA UNIDAD

Carnavalito Divergente

Les Luthiers

D Bm F#m A7 D

Voz 1

Voz 2 (flauta 1)

Tenor 3 (flauta 2)

Tenor 4

Tenor 5

u-ne-te pue-bloo-pri-mi-do y

u-ne-te pue-bloo-pri-mi-do y

u-ne-te pue-bloo-pri-mi-do y

u-ne-te pue-bloo-pri-mi-do y

5 Em7 A7 Em7 A7

V 1

V 2

V 3

V 4

V 5

can - ta nues - tra can - cion, por - queu-ni - dos lo - gra - re - mos:

can - ta nues - tra can - cion, por - queu-ni - dos lo - gra - re - mos:

can - ta nues - tra can - cion, por - queu-ni - dos lo - gra - re - mos:

can - ta nues - tra can - cion, por - queu-ni - dos lo - gra - re - mos:

can - ta nues - tra can - cion, por - queu-ni - dos lo - gra - re - mos:

2/7 A7sus4 A7 D

V 1
la li-be - ra-ción. mi can-toes sim - pley sen-ci - llo, a -

V 2
la li-be - ra-ción. mi can-toes sim - pley sen-ci - llo, a -

V 3
la li-be - ra-ción. mi can-toes sim - pley sen-ci - llo, a -

V 4
la li-be - ra-ción. mi can-toes sim - pley sen-ci - llo, a -

V 5

10 Em7 A7 Em7 A7

V 1
sí na-die__ se des - pis - ta, re - cuer - daes-te sim - plees-cri - bi - llo: yaes

V 2
sí na-die__ se des - pis - ta, re - cuer - daes-te sim - plees-cri - bi - llo: yaes

V 3
sí na-die__ se des - pis - ta, re - cuer - daes-te sim - plees-cri - bi - llo: yaes

V 4
sí na-die__ se des - pis - ta, re - cuer - daes-te sim - plees-cri - bi - llo: yaes

V 5

12 (sólo voces)

V 1

V 2

V 3

V 4

V 5

ho - ra de re - ver - tir la ten - den - cia his - tó - ri - ca de laa - cu - mu - la - ción ca - pi - ta -

ho - ra de re - ver - tir la ten - den - cia his - tó - ri - ca de laa - cu - mu - la - ción ca - pi - ta -

ho - ra de re - ver - tir la ten - den - cia his - tó - ri - ca de laa - cu - mu - la - ción ca - pi - ta -

ho - ra de re - ver - tir la ten - den - cia his - tó - ri - ca de laa - cu - mu - la - ción ca - pi - ta -

ho - ra de re - ver - tir la ten - den - cia his - tó - ri - ca de laa - cu - mu - la - ción ca - pi - ta -

13

D F#7 Bm7 E7 A7

V 1

V 2

V 3

V 4

V 5

lis - ta. no más de - jes ni ma - ne - jes ni pri - vi - le - gios re - a les; si te

lis - ta. (flauta 2) no más de - jes ni ma - ne - jes ni pri - vi - le - gios re - a les; si te

lis - ta.

lis - ta.

lis - ta.

4/16 G A7 G A7

V 1
u - nes a nues - tro je fe: el co - man - dan - te Gon - za - les.

V 2
u - nes a nues - tro je fe: el co - man - dan - te Gon - za - les.

V 3
a Gon -

V 4
a Gon -

V 5

19 F#7 Bm E7 A

V 1

V 2 (flauta 1)

V 3
za - les le ___ fal - ta - rí - a ser as - tu - toy de - si - di - do y

V 4
za - les le ___ rí - a ser as - tu - toy de - si - di - do y

V 5

21 G A Em A7 5

V 1

V 2

V 3

V 4

V 5

mal no le ven - drí - a más o - be - dien - cial par - ti -

mal no le ven - drí - a más o - be - dien - cial par - ti -

23 D

V 1

V 2

V 3

V 4

V 5

¡Gon - zá - les co - man - dan - te Gon - zá - lez - co - man - dan - te! sh sh ¡Gon zá - lez! sh sh ¡Gon -

¡Gon - zá - les co - man - dan - te Gon - zá - lez - co - man - dan - te! sh sh ¡Gon zá - lez! sh sh ¡Gon -

do. ¡Pé - rez! ¡Pé - rez!

do. ¡Pé - rez! ¡Pé - rez!

¡Ma -

6
25

D

V 1
zá - lez! a - de - lan - te pro - le - ta - rios, con jus -

V 2
zá - lez! a - de - lan - te pro - le - ta - rios, con jus -

V 3
¡Pé - rez! ¡de - tén - gan - se pro - le

V 4
¡Pé - rez! ¡de - tén - gan - se pro - le

V 5
rí - a te a - mo!

28

Em7 A7 Em7 A7 Em7 A7

V 1
ti - ciay li - ber - tad de - se - che - mos las i - de - as, que des - tru - yen lau - ni - dad.

V 2
ti - ciay li - ber - tad de - se - che - mos las i - de - as, que des - tru - yen lau - ni - dad.

V 3
ta - rios! an - teel o - dioy la mal - dad, a - bra - ce - mos las i - de - as deu - ni - dad

V 4
ta - rios! an - teel o - dioy la mal - dad, a - bra - ce - mos las i - de - as deu - ni - dad

V 5

31

V 1
¡u - ni - dad! ¡u - ni - dad! ¡Gon - zá - lez! ¡Gon - zá - lez!

V 2
¡u - ni - dad! ¡u - ni - dad! ¡Gon - zá - lez! ¡Gon - zá - lez!

V 3
¡u - ni . dad! ¡u - ni - dad! ¡Pé - rez! ¡Pé - rez!

V 4
¡u - ni . dad! ¡u - ni - dad! ¡Pé - rez! ¡Pé - rez! po -

V 5
¡Ma - rí - a!

35

F#7 Bm E7 A

V 1

V 2 (flauta 1)

V 3 (flauta 2)

V 4
de - mos es - tar u - ni - dos por - que hay fi - gu - ras ma - yo - res, nues - tro

V 5

8
37

G D E A D

V 1

V 2

V 3

V 4

V 5

¡Gon-

¡NO! ¡Flo - res trai-dor!

gui-a in - dis - cu - ti - do es el i - de - ó - lo - go Flo - res.

40

V 1

V 2

V 3

V 4

V 5

en

zá - lez co - man - dan - te!

¡Gar - cí - a pre - si - den - te!

¡Ma - rí - a es - po - sa!

42

D Em7 A7

V 1 un fu - tu - ro me - jor, la vic - to - ria ha - brá ve - ni - do. en -

V 2 que tu lu cha no sea va - na. si te u - nes al par -

V 3 pa - ra nun - ca ser ven - ci - do, por las mul - ti - na - cio - na - les, —

V 4

V 5

44

Em7 A7 Em7 A7

V 1 ton - ces se - rá me - jor mo - rir que no es - tar u - ni - dos.

V 2 ti - do, lo - gra - re - mos - el ma - ña - na es - tar u - ni - dos.

V 3 jun - to al sar - gen - to - Pe - ra - les — de - be - mos es - tar u - ni - dos.

V 4

V 5

V 1
V 2
V 3
V 4
V 5

ja ri-ba Gar-cía!
ja -
ja - ri-ba-Pe-ra - les!
ja - ri - ba Flo - res!

ni - dos en ma - tri - mo - nio. _____ D D Bm

V 1
V 2
V 3
V 4
V 5

(flauta 1) ¡no ha-brá más a-mos!
ri-ba Gon-zá-lez! (flauta 2) ¡no ha-brá más a-mos!
¡no ha-brá más a-mos!
¡no ha-brá más a-mos!
ja - ri-ba Ma-rí-a! Ma - rí - a, te a - mo; se -

52 Bm D D D F#m

V 1
8
inoha - brá pro-pie-dad pri - va - da!

(flauta 1)

V 2
8
inoha - brá pro-pie-dad pri - va - da!

(flauta 2)

V 3
8
inoha - brá pro-pie-dad pri - va - da!

V 4
8
inoha - brá pro-pie-dad pri - va - da!

V 5
8
rás siem - pre mí - a; tú e - res dis-tin - ta.

55 F#m A7sus4 A7 D

V 1
8
¡so-mos to - dos-i-gua - les!

(flauta 1)

V 2
8
¡so-mos to - dos-i-gua - les!

(flauta 2)

V 3
8
¡so-mos to - dos-i-gua - les!

V 4
8
¡so-mos to - dos-i-gua - les!

V 5
8
te a - mo, a pe-sar de tu__ fri-vo-li-

12
58

Em7 A7 Em7

V 1

¡Ma-rí - a, bur-gue - sa!

V 2

V 3

V 4

¡Ma-rí - a, bur-gue - sa!

V 5

dad. te a - mo, a pe-sar de tus i - de - as bur-

60

A7 D

V 1

¡Ma-rí - a, rea-ccio-na - ria!

V 2

(octava arriba opcional)

V 3

V 4

¡Ma-rí - a, rea-ccio-na - ria!

V 5

gue - sas. te a - mo, a pe-sar de tus i - de - as rea-ccio-

62 Em7 A7 Em7

V 1
 8
 ¡Ma-rí - a, teo-dia - mos!

V 2

V 3

V 4
 8
 ¡Ma-rí - a, teo-dia - mos!

V 5
 8
 na - rias. te a - mo, a pe-sar de que se - as

64 D7 G

V 1

V 2

V 3

V 4

V 5
 8
 u - naa - cau - da - la - da, te - rra - te - nien - te, la - ti - fun -

14 A7 (sólo suena voz #5)
65

V 1
V 2
V 3
V 4
V 5

Ma -
Ma -
Ma -
Ma -

dis - ta y due-ña-de-nu-me-ro-sas in-dus-trias en el pa - ís y en el ex-te-rior.

V 1
V 2
V 3
V 4
V 5

Gm A7 D

rí - a tea - ma - a - mos.
rí - a tea - ma - a - mos.
rí - a tea - ma - a - mos.
rí - a tea - ma - a - mos.

6. CONCLUSIONES

- Evidenciamos que la música popular o música folclórica, se puede aprovechar de diversas maneras; esta música puede incentivar al estudiante en un sinnúmero de aspectos, que pueden tener incidencia en sus gustos personales, lo que lo lleva a un aprendizaje significativo y espontáneo. Los elementos identificados en las 3 canciones de Les Luthiers son totalmente pertinentes para desarrollar una propuesta de educación musical, por la riqueza musical que conllevan.
- Las características que están inmersas en el primer libro de solfeo de V. Kalmikov y G. Fridky para el nivel preparatorio de los conservatorios estatales de la Unión Soviética, que es utilizado en la materia *formación teórico-auditiva I*, fueron absolutamente oportunas para demostrar que las canciones escogidas para esta propuesta de Les Luthiers, tienen los mismos elementos e incluso, por la riqueza rítmica, el manejo de varias voces simultáneas y la interpretación de instrumentos a la hora de solfear, presentan variedad y herramientas alternativas en este proyecto.
- La metodología de Carl Orff que se refleja en el Orff-Schulwerk, da indicios de la preocupación que existía en él por innovar en formas de aprendizaje y de incentivar a los seres del futuro (en este caso los niños), por medio de pedagogías y lógicas musicales que estuviesen al tanto de los diferentes contextos. En nuestros países, esta filosofía se apropia y demuestra con la adaptación latinoamericana de la metodología Orff que realiza Guillermo Graetzer, apropiándose de la naturalidad de nuestros ritmos para llevarlos a la educación musical; la propuesta expuesta en este trabajo está totalmente inspirada en el trabajo de Graetzer.
- Las canciones escogidas de Les Luthiers claramente presentan unos patrones muy definidos en cada aire o género que las contiene, estos elementos son aprovechados para realizar el montaje de una canción de forma progresiva. De los ritmos Chacarera, Calypso y Carnavalito se utilizan una serie de ostinatos con la intención de sentir naturalmente dichos aires y dar riqueza a la motricidad del alumno.

7. ANEXOS

CALYPSO DE ARQUÍMEDES

(Principio Musical)

VOZ 1

Letra: Marcos Mundstock
Música: Gerardo Masana y Jorge Marona

(Flauta)

F Gm7 C7 F F



Gm7 C7 F (Voz) F



Lcuan-doun cuer-po se su-mer-ge, qué su-

C7 F F7



ce-de, eh! en el a-gua que con-tie-neun re-ci-pien-te, eh! sa-lea flo-te por-que tie-ne con-di-

Bb F dim7 C7 F F



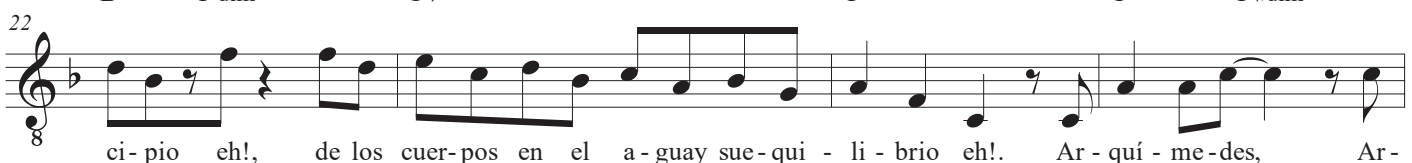
cio-nes, eh! o se hun-de pa-ra siem-prey que seem bro-me eh!. qué se - rá de nues-tros bu-ques y ve-

C7 F F7



le-ros eh! si te nie-gas aen-con-trar su me-ta - cen-tro eh!, cuán-do pien-sas des-cu-brir tu gran prin-

Bb F dim C7 F F F#dim



ci-pio eh!, de los cuer-pos en el a-guay sue-qui - li - brio eh!. Ar - quí - me-des, Ar-

26 Gm7 C7 F C7 F F#dim Gm7

8 qui-me-des, res-pón-de - nos por fa-vor. — Ar - quí-me-des, Ar - quí-me-des, res-

31 C7 F C7 F7 Bb7

8 pón - de - nos por fa - vor. — se pa - sa — la vi - daen - te - ra me-

35 G7 C7 F F#dim Gm7

8 ti - doen la ba - ña - de - ra. Ar - quí - me - des, Ar - quí - me - des, res-

39 C7 F C7 C7 F (guitarra) (flautas)

8 1. pón - de - nos por fa - vor. — 2. pón - de - nos por fa - vor.

44 (guitarra, claves y flautas)

8

Segunda letra:

-qué pasó con ese espíritu inventivo, eh!
 que salvó a Siracusa del peligro, eh!
 cómo harás con los romanos cuando insistan, eh!
 en sus planes de invasión y de conquista, eh!
 -o te piensas que a nosotros nos divierte, eh!
 que te pierdas todo el día con tu higiene, eh!
 para qué necesitamos tus servicios, eh!
 si demoras en decirnos tu principio, eh!

CALYPSO DE ARQUÍMEDES

(Principio Musical)

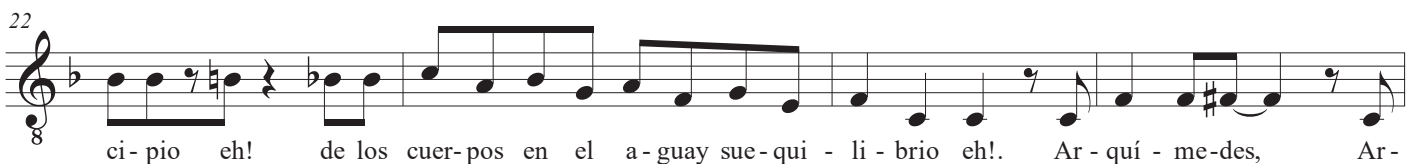
VOZ 2

Letra: Marcos Mundstock
Música: Gerardo Masana y Jorge Marona

(Flauta)



(Voz)



2

26
8
qui-me-des, res- pón-de - nos por fa-vor. — Ar - quí - me-des, Ar - quí-me-des, res-

31
8
pón - de - nos por fa - vor. — se pa - sa — la vi - daen - te - ra me-

35
8
ti - doen la ba - ña - de - ra. Ar - quí - me-des, Ar - quí - me-des, res-

39
8
1. pón-de - nos por fa - vor. — 2. pón-de - nos por fa - vor. (claves)

44
8
(guitarra) (guitarra, claves y flautas)

Segunda letra:

-qué pasó con ese espíritu inventivo, eh!
que salvó a Siracusa del peligro, eh!
cómo harás con los romanos cuando insistan, eh!
en sus planes de invasión y de conquista, eh!
-o te piensas que a nosotros nos divierte, eh!
que te pierdas todo el día con tu higiene, eh!
para qué necesitamos tus servicios, eh!
si demoras en decirnos tu principio, eh!

CHACARERA DEL ÁCIDO LISÉRGICO

(Tradicional Alucinógeno)

(VOZ 1)

Letra: Marcos Mundstock

Música: Gerardo Masana

Dm A7 Dm Dm A7 Dm

8

9

Dm G F A7 A7 Dm G

1. 2.

Á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do, 1.co - noz-cael in - te - rior, co -
2.ay! va - mos a via - jar, — ay!

16

F A7 A7 Dm

1. 2.

noz-cael in - te - rior co rior. ex - plo - rar el in - con - sien - te sin nin - gún — te -
va - mos a via - jar ay jar. a vi - vir en - so - ña - cio - nes con el á - ci -

22

Dm Dm A7 D F

mor, con es - pi - ri - tu va - lien - te sin nin - gún — te - mor. si quie - ren pro -
do, a vi - vir en - so - ña - cio - nes con el á - ci - do. ói - ga - mein - di -

28

A7 D F A7 D

bar — ya les va - mos a — con - tar — A! -
vi - duo suel - te su — li - bí - do — A! -

35

G A7 D G A7 D G A7 D

pun - teen la li - bre - ta, — a - no - te la re - ce - ta, — por - quees - to noes un cuen - to — es
fló - jen - se las ro - pas, al - ce - mos nues - tras co - pas, u - na nue - vaex - pe - rien - cia — que

41

G A7 D F A7 D6

un me - di - ca - men - to. — ya les va - mos a — con - tar — a - ten - ción.
nos brin - dó la cien - cia. suel - ta la li - bí - do — sér - gi - co.

(se repite todo con segunda letra)

CHACARERA DEL ÁCIDO LISÉRGICO

(Tradicional Alucinógeno)

(VOZ 2)

Letra: Marcos Mundstock

Música: Gerardo Masana

(flauta 1)



7 (fin flauta 1)

Á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do,

14

Á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do, á - ci - do.

21

si quie - ren pro -
ói - ga - mein - di -

28

bar pres - ten a - ten - ción, ya les va - mos a con - tar pres - ten a - ten -
vi - duo con el á - ci - do, suel - te su lí - bi - do con el á - ci -

34

ción, A! - pun - teen la li - bre - ta, a - no - te la re - ce - ta, por - quees - to noes un
do, A! - fló - jen - se las ro - pas, al - ce - mos nues - tras co - pas, u - na nue - vaex - pe -

40

cuen - to es un me - di - ca - men - to. ya les va - mos a con - tar pres - ten a - ten - ción.
rien - cia que nos brin - dó la cien - cia. suel - ta la lí - bi - do el lí - sér - gi - co.

(se repite todo con segunda letra)

CHACARERA DEL ÁCIDO LISÉRGICO

(Tradicional Alucinógeno)

(VOZ 3)

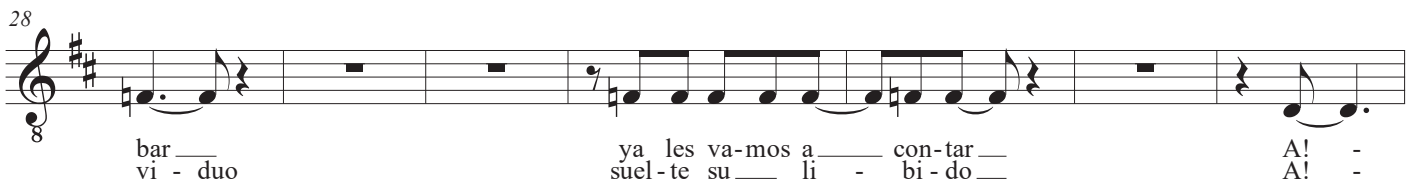
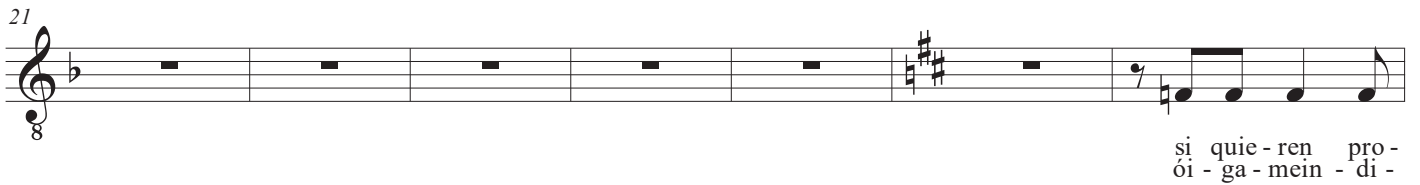
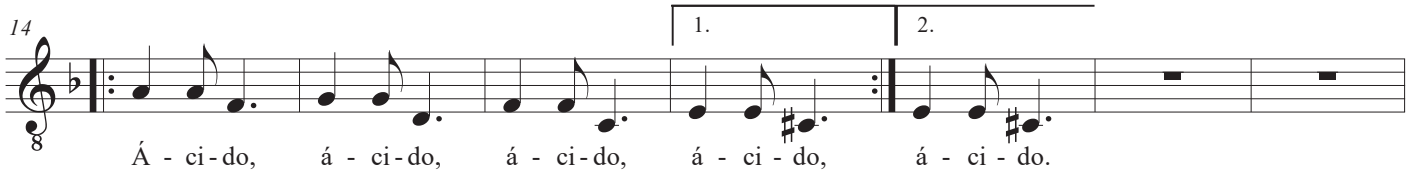
Letra: Marcos Mundstock

Música: Gerardo Masana

(flauta 2)



(fin flauta 2)



(se repite todo con segunda letra)

EL VALOR DE LA UNIDAD

Carnavalito Divergente

(VOZ 1)

Les Luthiers

D Bm F#m A7 D Em7 A7

u-ne-te pue-bloo-pri-mi-do y can-ta nues-tra can-cion,

6 Em7 A7 A7sus4 A7

por - queu-ni - dos lo-gra-re - mos: la li-be - ra-ción. mi

9 D Em7 A7 Em7 A7

can-toes sim - pley sen-ci-llo, a - sí na-die se des-pis-ta, re - cuer-daes-te sim-plees-cri-bi-llo: yaes

12 D

ho-ra de re-ver-tir la ten-den-ciahis-tó-ri-ca de laa-cu-mu-la-ción ca-pi-ta - lis-ta. no más

14 F#7 Bm7 E7 A7 G A7

de - jes ni ma - ne - jes ni pri-vi - le-gios re - a les; si te u-nes a nues-tro je fe: el

17 G A7 F#7 Bm E7 A G A Em A7

co-man-dan - te Gon-za-les.

23 D

¡Gon-zá-les co-man-dan-te Gon-zá-lez-co-man-dan-te! sh sh ¡Gon zá-lez! sh sh ¡Gon - zá-lez!

26 D Em7 A7 Em7 A7

a-de-lan-te pro-le-ta-rios, con jus - ti-ciay li-ber-tad de-se-che-mos las i-de-as, que des-

30 Em7 A7

tru-yen lau-ni-dad. ¡u-ni-dad! ¡u-ni-dad! ¡Gon - zá-lez! ¡Gon-zá-lez!

35 F#7 Bm EA G D E A D

en

42 D Em7 A7 Em7 A7

un fu-tu - ro me - jor, la vic - to-ria ha-brá ve-ni - do. en - ton - ces se-rá me - jor mo -

45 Em7 A7 D

rir que-noes-tar u - ni-dos. ¡a rri-ba Gar-cía!

51 D Bm Bm D D D F#m

¡no ha - brá más a - mos! ¡no ha - brá pro-pie-dad pri - va - da!

55 F#m A7sus4 A7 D Em7 A7 Em7

¡so-mos to - dos-i-gua - les!

¡Ma-rí - a, bur-gue - sa!

60 A7 D Em7 A7 Em7 D7 G A7

¡Ma-rí-a, rea-ccio-na-ria!

¡Ma-rí-a, teo-dia-mos!

66 Gm A7 D

Ma - rí - a tea - ma - a - mos.

EL VALOR DE LA UNIDAD

Carnavalito Divergente

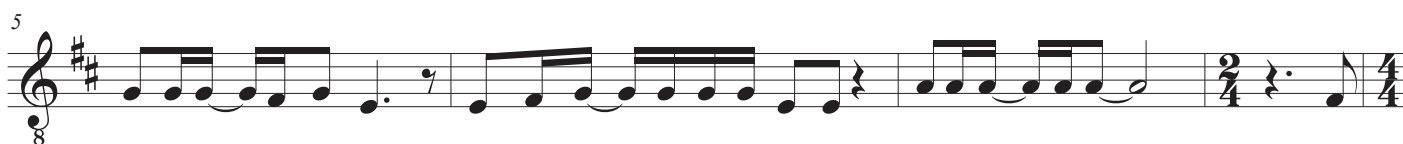
(VOZ 2)

Les Luthiers

(flauta)



u - ne - te pue - bloo - pri - mi - do y



can - ta nues - tra can - cion, por - queu - ni - dos lo - gra - re - mos: la li - be - ra - ción. mi



can - toes sim - pley sen - ci - llo, a - sí na - die se des - pis - ta, re - cuer - daes - te sim - ples - cri - bi - llo: yaes



ho - ra de re - ver - tir la ten - den - ciahis - tó - ri - ca de laa - cu - mu - la - ción ca - pi - ta - lis - ta. no más



de - jes ni ma - ne - jes ni pri - vi - le - gios re - a les; si te u - nes a nues - tro je fe: el



co - man - dan - te Gon - za - les.



¡Gon - zá - les co - man - dan - te Gon - zá - lez - co - man -



dan - te! sh sh ¡Gon zá - lez! sh sh ¡Gon - zá - lez!

a - de - lan - te pro - le - ta - rios, con jus -

28

ti - ciay li-ber-tad de-se - che-mos las i-de-as, que des - tru-yen lau-ni-dad. ¡u-ni-dad! ¡u-ni-dad! ¡Gon-

32

(flauta)

zá-lez! ¡Gon-zá-lez!

37

¡Gon - zá-lez co-man-dan - te!

42

que tu lu cha no sea va - na. si te u-nes al par - ti-do, lo-gra-re-mos-el ma-

45

ña-naes-tar u - ni - dos. ¡a - rri-ba Gon-zá-lez!

50

(flauta) (flauta) (flauta)

¡no ha-brá más a-mos! ¡noha - brá pro-pie-dad pri-va-da!

55

(flauta)

¡so-mos to-dos-i-gua-les!

59

63

Ma - rí - a tea - ma - a - mos.

EL VALOR DE LA UNIDAD

Carnavalito Divergente

(VOZ 3)

Les Luthiers

(flauta)

u - ne - te pue - bloo - pri - mi - do y

5
can - ta nues - tra can - cion, por - queu - ni - dos lo - gra - re - mos: la li - be - ra - ción. mi

9
can - toes sim - pley sen - ci - llo, a - sí na - die se des - pis - ta, re - cuer - daes - te sim - ples - cri - bi - llo: yaes

12
ho - ra de re - ver - tir la ten - den - cia his - tó - ri - ca de laa - cu - mu - la - ción ca - pi - ta - lis - ta. (flauta)

14
a Gon -

19
za - les le fal - ta - rí - a ser as - tu - toy de - si - di - do y mal no le ven - drí - a más o - be -

22
dien - ciaal par - ti - do. ¡Pé - rez! ¡Pé - rez! ¡Pé - rez!

27
¡de - tén - gan - se pro - le - ta - rios! an - teel o - di - oy la mal - dad, a - bra - ce - mos las i -

EL VALOR DE LA UNIDAD

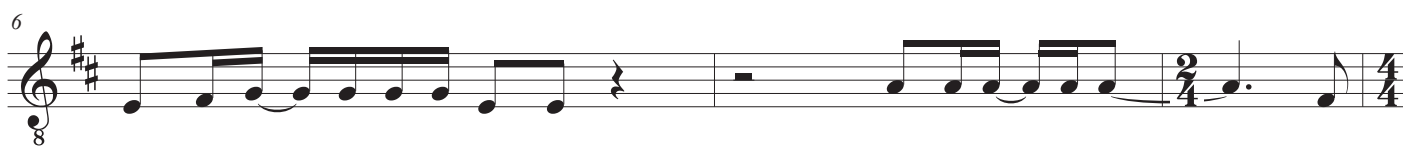
Carnavalito Divergente

(VOZ 4)

Les Luthiers



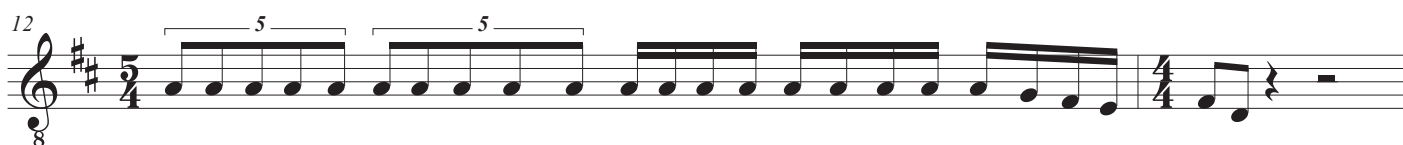
u-ne-te pue-bloo-pri-mi-do y can-ta nues-tra can-cion,



por - queu-ni - dos lo-gra-re - mos: la li-be - ra-ción. mi



can-toes sim - pley sen-ci-llo, a - sí na-die se des-pis-ta, re - cuer-daes-te sim-plees-cri-bi-llo: yaes



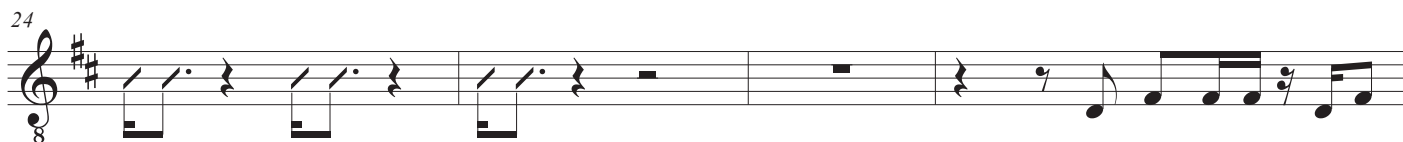
ho-ra de re-ver-tir la ten-den-ciahis-tó-ri-ca de laa-cu-mu-la-ción ca-pi-ta - lis-ta.



a Gon - za-les le fal-ta-rí-a ser as-



tu-toy de - si-di-do y mal no le ven-drí-a más o-be - dien-ciaal par-ti - do.



¡Pé-rez! ¡Pé-rez! ¡Pé-rez! ¡de - tén - gan-se pro-le



ta-rios! an-teel o-dioy la mal - dad, a-bra-ce-mos las i - de-as deu-ni-dad ¡u-ni.dad! ¡u-ni-

32

dad! ¡Pé-rez! ¡Pé-rez! po - de-mos es-tar u-ni - dos por - que hayfi-

36

gu-ras ma-yo-res, nues-tro gui-a in - dis-cu-ti-do es el i-de - ó-lo-go Flo - res.

40

¡Gar-cí-a pre-si-den-te!

46

¡a-rrí-ba Flo-res! ¡no ha-brá más a-mos!

52

¡noha - brá pro-pie-dad pri-va-da! ¡so-mos to-dos-i-gua-les!

57

¡Ma-rí-a, bur-gue-sa! ¡Ma-rí-a, rea-ccio-na-ria!

62

¡Ma-rí-a, teo-dia-mos! Ma - rí - a tea-

68

ma - a - mos.

56

te a-mo, a pe-sar de tu — fri-vo-li-dad. te a-mo, a pe-sar de tus i-de-as bur-

60

gue - sas. te a - mo, a pe-sar de tus i - de - as rea-ccio - na - rias. te

63

a - mo, a pe-sar de que se - as u - naa-cau - da - la - da, te - rra - te - nien - te, la - ti - fun -

65

dis - ta y due-ña-de-nu-me-ro-sas in-dus-trias en el pa-ís yen el ex-te-rior.

68

Bibliografía:

Amaya, J. <https://www.youtube.com/channel/UCQUUysbbowBlnmL4XF5fQQw>.

Aricó, H. (s.f). Ritmos en el bombo. Documento de internet.

Ballester, A. (2002). *El aprendizaje significativo en la práctica*. España.

Barriaga, M. L. (2011). *Estado del arte y definición de términos sobre el tema "la investigación en educación artística*. Bogotá: Universidad Distrital.

Caro Lopera, M. (2009). *Acercamientos a la retórica de la ironía*

Choksy, L. A. (1986). *Teaching music in the twentieth century*. New Jersey: Prentice-Hall.

en el discurso verbal de Les Luthiers. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.

Graetzer, G. (1983). *Guía para la práctica de "MÚSICA PARA NIÑOS" de Carl Orff*. RICORDI.

Gutierrez, M. A. (s.f). Técnica básica de rasgueo. Documento de internet.

Honrubia, A. (2011). *Aproximación al estudio sobre el impacto social y mediático de Les Luthiers*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Kalmikov, V. Fridky, G.(1986). Solfeando; primer libro de entrenamiento. Moscú.

Luthiers, L. (2007). *A coro con Les Luthiers*. Argentina: Ediciones GCC.

Luthiers, L. (2007). *Los Luthiers de la web*. (E. GCC, Producer) Retrieved from <https://lesluthiers.org/verlibro.php?ID=15>

Luthiers, L. (2010). *Los Luthiers de la web*. (Ediciones GCC) Retrieved from <https://lesluthiers.org/verlibro.php?ID=17>

Luthiers, L. (2012). *Los Luthiers de la web*. (Ediciones GCC) Retrieved from <https://lesluthiers.org/verlibro.php?ID=18>

Martínez, R. A. (2007). *La investigación en la práctica educativa: Guía metodológica de investigación para el diagnóstico y evaluación en los centros docente*. España: Ministerio de educación y ciencia.

Moreira, M. A. (s. f). *Aprendizaje significativo: un concepto subyacente*. Porto Alegre: Instituto de física, UFRGS.

Sánchez, N. M. (2011). El carnavalito jujeño. Octava Semana de la Música y la Musicología, Jornadas Interdisciplinarias de Investigación “La Investigación Musical a partir de Carlos Vega” Facultad de Artes y Ciencias Musicales – UCA.

Sanchez, R. (s.f). Carl Orff, pedagogías musicales. Documento de internet.

Valencia et al. (2014). Música, cuerpo y lenguaje. *Pensamiento, pañabra y obra*.

Valencia, G. (2001). Material de apoyo.

Villamil, A. (2013). Guitarra colombiana; explorando la música colombiana a través de la guitarra. Bogotá: (sic) Editorial Ltda.