INGRESO A LAS LICENCIATURAS/TECNICATURAS/PROFESORADO DE ARTES MUSICALES

AUDIOPERCEPTIVA

ASPECTO RÍTMICO

- Compases Simples y Compuestos.
- Compases de Amalgama Simple y Compuesta.
- Todos los denominadores.
- Ritmos que incluyan la Semifusa, y los valores irregulares en tiempo, en mitad de tiempo y en dos tiempos.
- Valores irregulares: dosillo, tresillo, cuatrillo, quintillo y seisillo.
- El puntillo en todas las figuras. Doble Puntillo.
- Polirritmia: 3/2 – 2/3 - 3/4 –4/3 – 5/2.

ACTIVIDADES:

- **Dictados Rítmicos a una y dos voces** utilizando ritmos en concordancia con las dificultades de las Lecturas Rítmicas Obligatorias.
- Práctica de **Lectura a Primera Vista a dos voces** utilizando variadas modalidades de ejecución. Incluir Polirritmias.

ASPECTO MELÓDICO

- Claves de Sol y Fa.
- Claves de Do en 3ª y 4ª línea.
- Todas las Tonalidades Mayores y menores.
- Escala Mayor Natural y Artificial. Escala menor antigua, armónica, melódica y bachiana.
- Intervalos: todos (Mayores, menores, justos, aum y dism.) Inversiones.
- Intervalos Compuestos: reducción a simples.
- Adornos melódicos: Todos.

ACTIVIDADES:

- **Entonación** de todas las escalas.
- **Dictados Melódicos a dos voces**, incluyendo el análisis auditivo de sus enlaces armónicos, sus cadencias, fraseo y movimiento contrapuntístico (paralelo, contrario y oblicuo).
- Usar grados naturales, principales y sustitutos, sin modulación, con sensibilizaciones y notas accidentales, producto de los distintos tipos de escala, y notas de adorno armónico.
- Práctica de **Lectura a primera vista,** incluyendo melodías modulantes.

ASPECTO ARMÓNICO

- Adornos Armónicos: Todos con el objetivo de poder construir melodías.
- Intervalos armónicos simples y compuestos.
- Tríadas: Mayor, menor, disminuida y aumentada. Estado fundamental e inversiones. Cifrados.
- Acorde de 7ª de Dominante. Estado fundamental e inversiones. Cifrados, y resolución.
- Acordes de 7ª Disminuida y de 7ª de Sensible menor en estado fundamental e inversiones. Cifrados y Resoluciones.
- Cadencia Simples (autentica, plagal y rota) y Cadencias Compuestas (1ra y 2da especie).
- Modulación a los Grados Naturales de la escala: procedimiento por Cadencia Auténtica utilizando en la línea melódica la nota característica, con o sin cromatismo.

ACTIVIDADES:

- **Dictados** de enlaces armónicos con acordes en estado fundamental.
- **Entonación individual** arpegiada y **entonación grupal** armónica de todos los acordes estudiados.
- **Análisis musical** aplicando todos los contenidos (tipos de acorde, funciones armónicas, cadencias, notas de adorno armónico y melódico, intervalos armónicos).
- Las **Modulaciones** se harán melódicas con indicación del cifrado armónico.

RECONOCIMIENTO AUDITIVO

- Reconocimiento de todas las Escalas.
- Reconocimiento de todos los Acordes estudiados, en estado fundamental.
- Reconocimiento de todas las Cadencias estudiadas hasta el momento.

LECTURAS OBLIGATORIAS

A. RITMICAS

» Hindemith “Adiestramiento elemental para músicos”.

  a. Capítulo V completo.

  b. Capítulo VI acción combinada (páginas 68-69 y 70).

» Melo-Castillo: “Entrenamiento Rítmico” Cap. VII, VIII y IX.

» Gartenlaub: “79 rythmes a une ou deux voix à jouer ou à dicter en trios volumes” (Números: 4-5-7-9-11-17-21-23-27-29).

Forma de realización de las lecturas rítmicas a dos voces: voz superior con la voz y voz inferior percutiendo sobre la mesa.

B. MELODICAS (ENTONADAS):

» Guy Ropartz “Enseñanza del Solfeo” Vol. I: nº 6, 9, 13 y 16.

» Guy Ropartz “Enseñanza del Solfeo” Vol. II: nº 5, 6, 7, 10, 11, 12y 19.

Las lecturas entonadas deberán ser cantadas con el nombre de las notas y marcación espacial.

EVALUACIÓN

EL EXAMEN CONSTARÁ DE TRES INSTANCIAS EN EL SIGUIENTE ORDEN:

» Dictado rítmico, dictado melódico y reconocimiento auditivo.

» Cuestionario teórico.

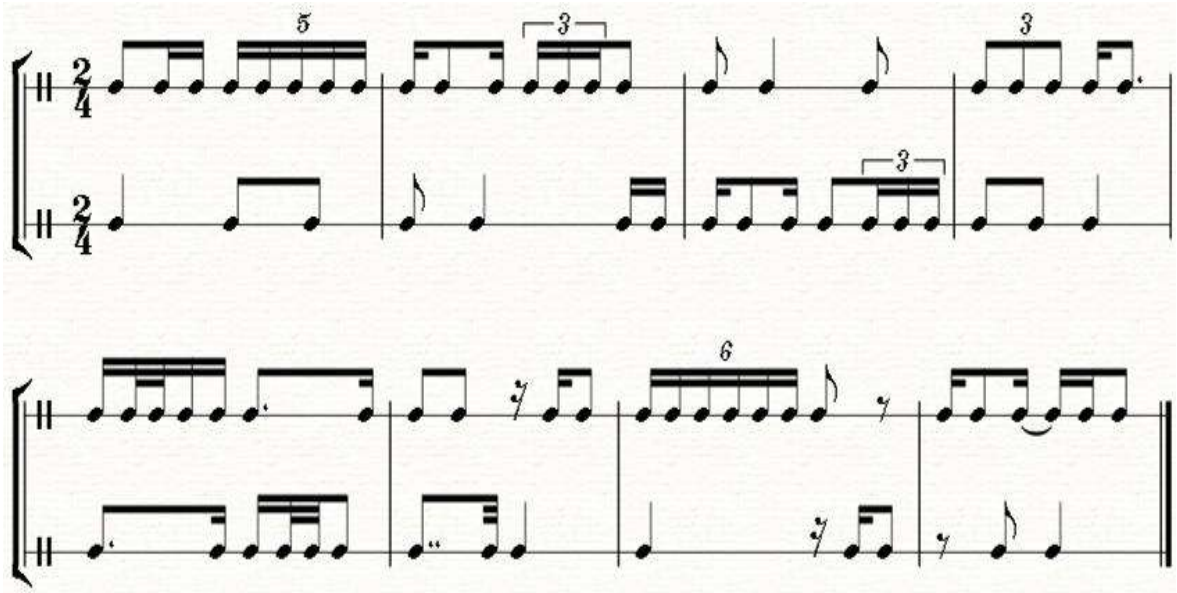
» Lectura a primera vista rítmica y melódica. Lecturas de la bibliografía obligatoria.

Cada una de las instancias será eliminatoria.

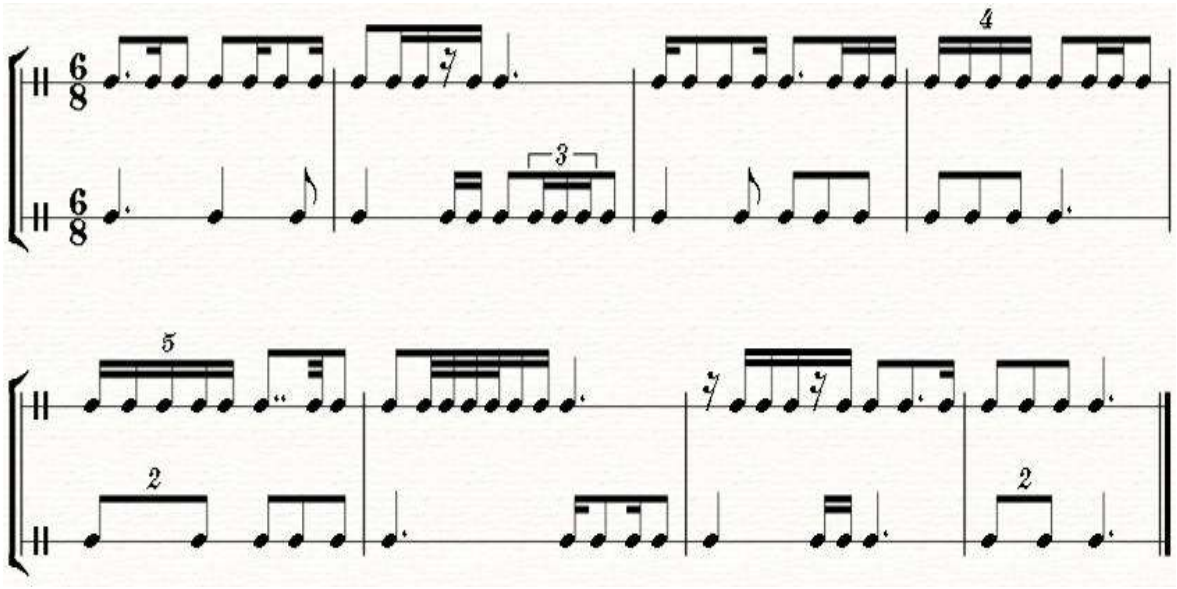
MODELOS DE DICTADOS Y/O LECTURAS A 1RA VISTA

RÍTMICOS:

Ejemplo Nº 1:

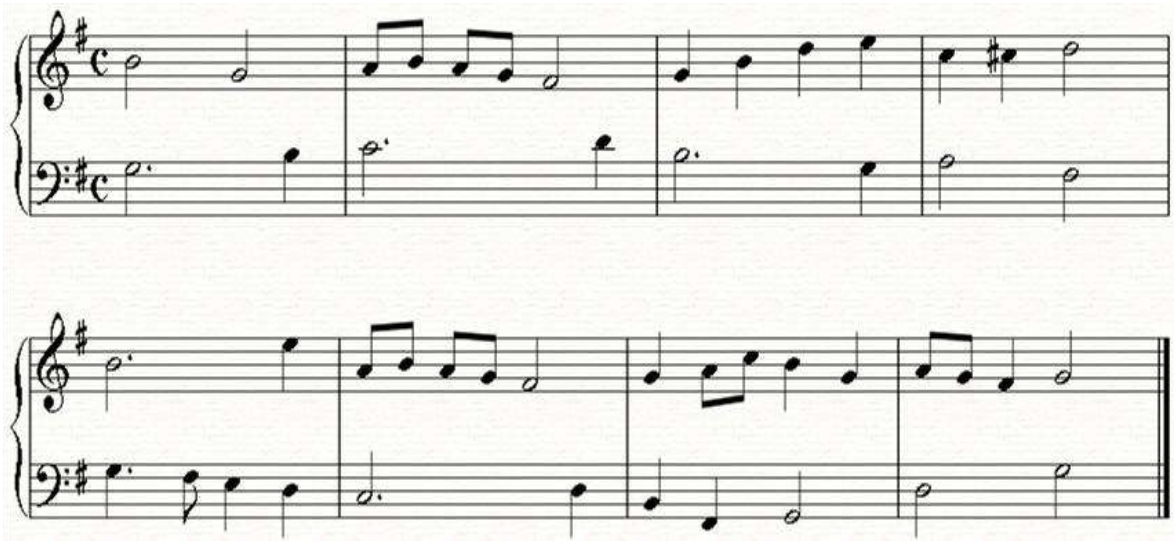


Ejemplo Nº 2:

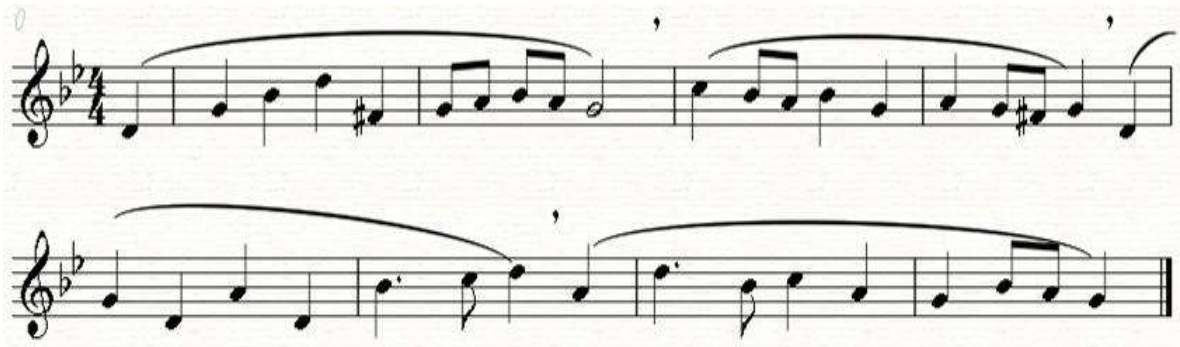


MELÓDICOS:

Ejemplo Nº 1: (Dictado a 2 voces).



Ejemplo Nº 2: (lectura a 1ra vista)



ACLARACION:

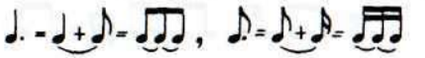
“El material publicado consiste en estudios y obras obligatorias de cada autor y/o periodo, el material completo y/o restante obligatorio solicitado en cada programa lo pueden encontrar en la biblioteca virtual del DAMus https://biblioteca.damus.musica.ar/ "

HINDEMITH

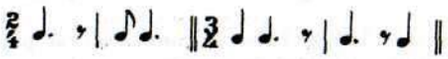
CAPITULO V

A. *Aspecto Rítmico*

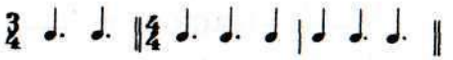
Nota: Además de los valores de $\frac{3}{8}$ y $\frac{3}{16}$, originadas por la ligadura de prolongación aplicada a negras, corcheas y semicorcheas, que examinamos en el capítulo anterior, otros valores de $\frac{3}{8}$ y $\frac{3}{16}$ (no ligados) pueden obtenerse con agregar un puntillo de aumentación a la negra y la corchea respectivamente.



Una $\frac{3}{4}$ con nota adicional o silencio puede ser usada en $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, y $\frac{4}{4}$ en cualquier parte donde una blanca hubiera sido posible.

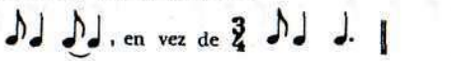


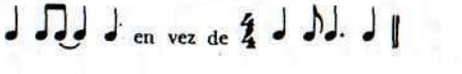
Menos correcto:



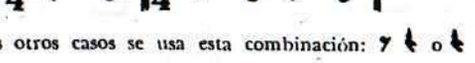
Se usa con frecuencia: si bien los tiempos del $\frac{3}{4}$ no se perciben con claridad.

Cierta dificultad de lectura que resulta a veces del uso de la $\frac{3}{4}$, puede ser evitada aplicando la ligadura en vez del puntillo:



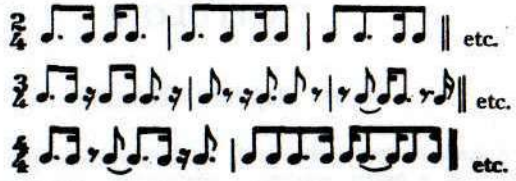


El silencio que equivale a $\frac{3}{8}$ es $\frac{3}{8}$. No se usa nunca en compases simples, salvo como comienzo de un compás de $\frac{2}{4}$ o $\frac{4}{4}$, o como comienzo de la segunda mitad de $\frac{4}{4}$:

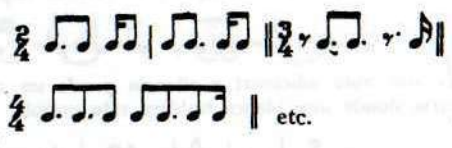


En todos los otros casos se usa esta combinación: o .

La ♩. es usada lo mismo que la 𝅗𝅥. , especialmente con una ♪ adicional o un 𝄾 que completan el valor de una negra. Esta regla, sin embargo, no se cumple muy estrictamente y a menudo —si la lectura lo permite— encontramos una ♩. en grupos que suman el valor de una 𝅗𝅥. , especialmente cuando la ♩. forma parte de un grupo unido por ligaduras (en esos casos la ligadura es aplicada de acuerdo a las reglas dadas en la pág. 17).



No se recomienda:

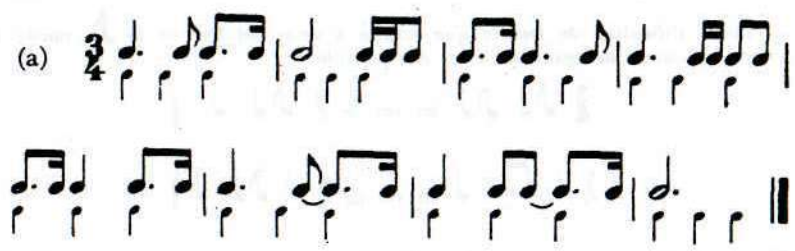


El silencio de $\frac{3}{16}$ (𝄾) sirve exclusivamente al principio o al fin de una negra que constituye la unidad de compás.

— EJERCICIO 17 —

1. Cante. En los ejercicios cantados marque una ' en los sitios en que haya que respirar y al repetir el ejercicio respire siempre en el mismo sitio.

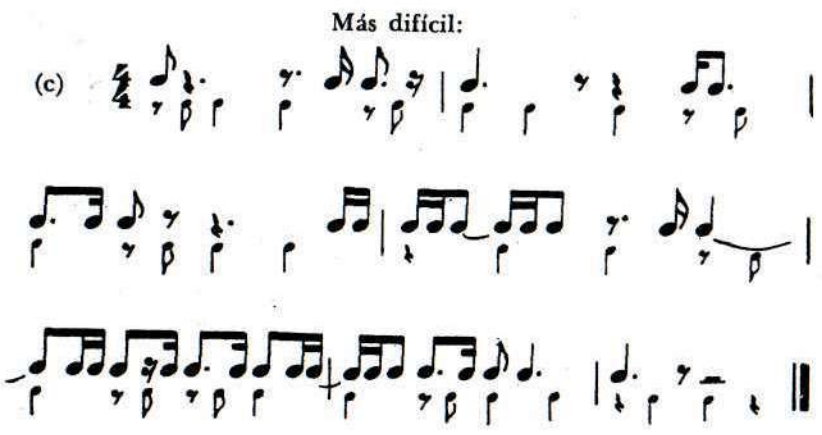
(a)



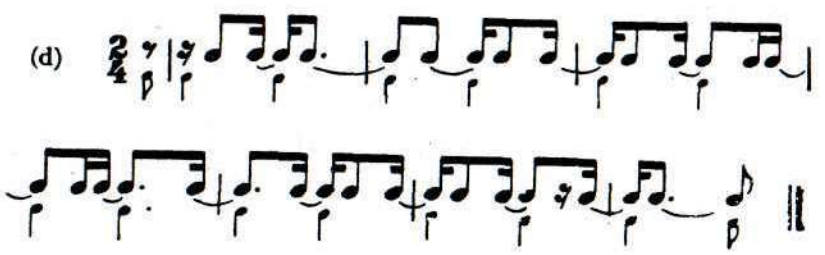
(b)

Más difícil:

(c)

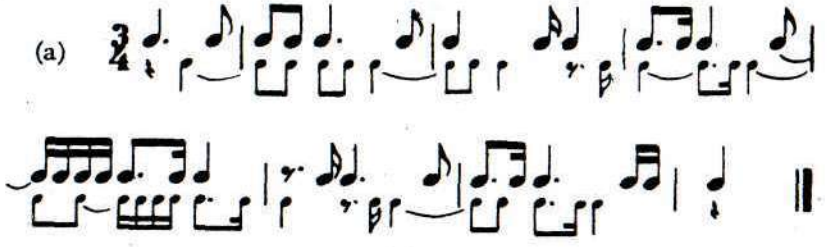


(d)

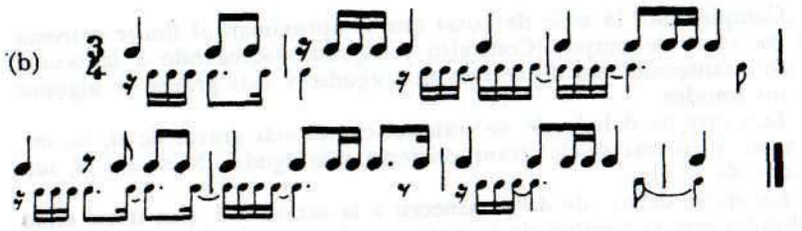


2 Toque:

(a)

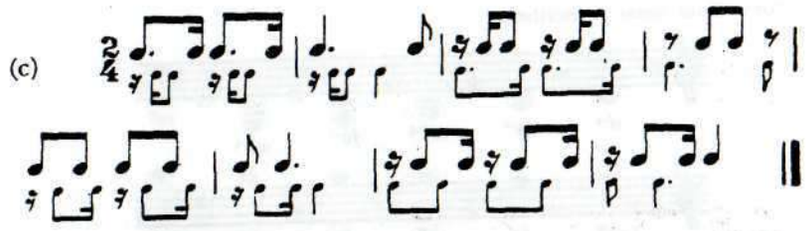


(b)

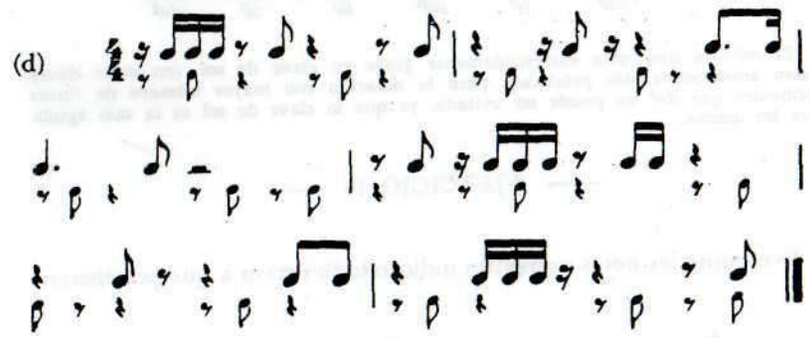


Más difícil:

(c)

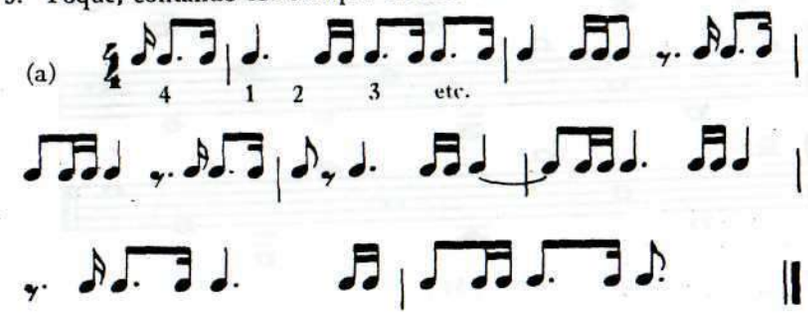


(d)



3. Toque, contando los tiempos en alta voz:

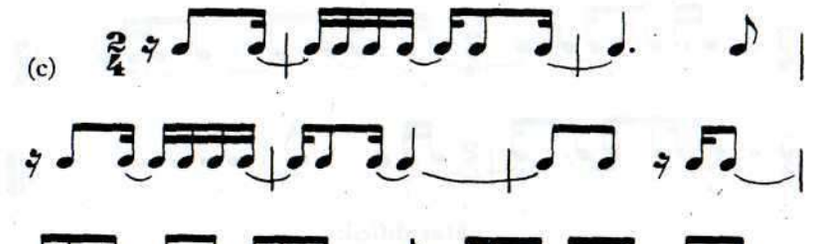
(a)



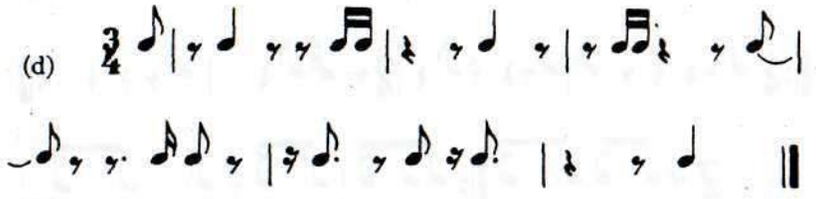
(b)

Más difícil:

(c)



(d)

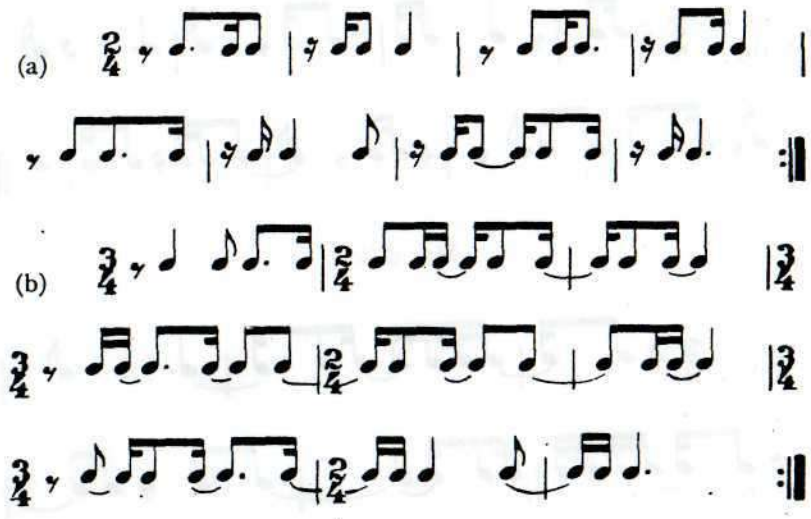


NOTA: (1) Si cambia el número regular de tiempos de los compases de una pieza, el cambio de indicación de tiempo será señalado después de la línea divisoria. En el caso de que el cambio se efectúe después del compás final del pentagrama, la nueva indicación será colocada después de la última línea divisoria del pentagrama anterior y el comienzo del nuevo.

(2) El *signo de repetición* indica que un trozo o una sección ha de ser repetido. Si la repetición vuelve al comienzo del trozo no hay necesidad de agregar otros signos; pero para la repetición de secciones centrales el comienzo de la sección que ha de ser repetida se señalará así:

El signo de repetición puede ocupar el lugar de una línea divisoria pero no es indispensable que sea considerado como tal. Por consiguiente un compás puede ser interrumpido por él y continuar después de él.

4. Cante, cuente mentalmente:



— *DICTADO 20*

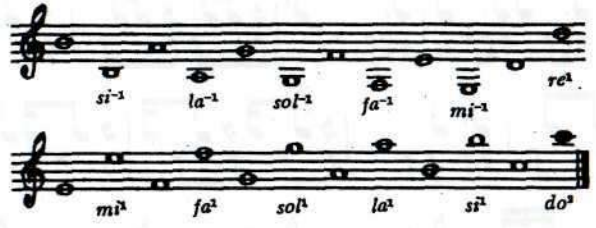
B. *Aspecto Melódico*

Completamos la serie de notas que se aproximan al límite extremo de las voces de mujer (Contralto y Soprano) agregando a la octava *do-do*¹ transposiciones de octavas más agudas y más graves de algunos de sus sonidos.

Esto origina debajo de *do* transposiciones más graves de *si, la, sol, fa* y *mi*, y encima de *do*¹ transposiciones más agudas de *re, mi fa, sol, la, si* y *do*¹.

Las notas debajo de *do* pertenecen a la octava —1 (sus notas están indicadas por el nombre de la nota con el agregado de —1 a la derecha: *si*⁻¹, *la*⁻¹, *mi*⁻¹. Las notas encima de *do* ¹ son: *re* ¹, *mi* ¹, *fa* ¹, *sol* ¹, *si*¹ y *do*², con la que comienza la octava 2.

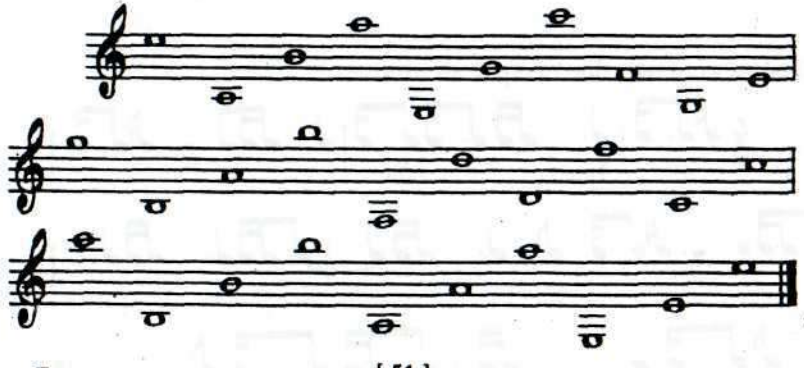
NOTA: Estas notas se escriben:



El *mi*⁻¹ es una nota extremadamente grave en clave de sol (en otras claves existen anotaciones más prácticas), pero la notación con mayor número de líneas adicionales que *do*² no puede ser evitada, ya que la clave de sol es la más aguda entre las usadas.

— EJERCICIO 18 —

1. Denomine las notas siguientes indicando la octava a que pertenecen:



2. Toquelas en el piano.
3. Toque al azar algunas notas en las teclas blancas entre *mi*$^{-1}$ y *do*^{2} y denomínelas.

— *DICTADO 21*

Los siete sonidos de la octava *do-si*, correspondientes a una sección del piano formada por siete teclas blancas que se siguen, constituyen la *escala mayor.*

Con el fin de mostrar la estructura de una escala mayor, se agrega generalmente después del séptimo sonido la octava aguda del primero.

La escala mayor es una sucesión de tonos enteros y de semitonos cuyo orden es invariablemente el mismo que en la escala de do:

do re mi fa sol la si do^{1}
1 1 ½ 1 1 1 ½

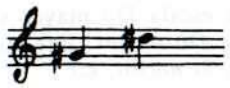
Las escalas mayores pueden formarse sobre cualquier sonido. Estas escalas siguen siempre el principio constructivo descripto de modo que el semitono aparece entre diferentes sonidos en cada escala. Por otra parte, puesto que en nuestros siete sonidos básicos los semitonos están entre mi-fa y si-do, debemos encontrar nuevos sonidos para hacer posible la construcción de escalas sobre otros sonidos que no sean *do*.

Los siete sonidos no repetidos de *do* a *si* constituyen todo nuestro material básico. Por lo tanto los nuevos sonidos necesarios sólo pueden obtenerse derivándolos de esos siete sonidos básicos.

En la construcción de la escala mayor de *sol* encontramos el semitono entre el tercero y cuarto grado provisto ya por los siete sonidos básicos (si-do) pero no al que estaba entre el séptimo y el octavo sonido. Por eso el séptimo sonido (fa) tiene que ser elevado en un semitono.*

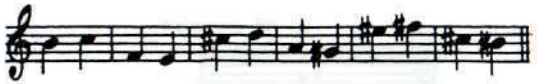
* En la afinación de nuestros instrumentos de teclado el semitono (por lo menos teóricamente) es la mitad de un tono y por la disposición del teclado, que muestra cada tecla negra entre dos blancas, nos percatamos de esto fácilmente. Pero en instrumentos que no sean de teclado y en la voz humana el semitono no es, indispensablemente la mitad de un tono entero. Más aún: el tono entero no tiene en su forma natural la dimensión que tiene en la así llamada afinación temperada del piano; en realidad aparece en por lo menos dos tamaños distintos. Estos distingos tan altamente teóricos pueden ser descartados para nuestros propósitos y basta con considerar al semitono como la mitad de un tono entero corriente.

NOTA: (1) La elevación de un tono es indicada por un *sostenido* (♯) colocado delante de la cabeza de la nota. Las notas elevadas se denominan por su nombre con el agregado de la palabra *sostenido*:



sol sostenido *re*^{1} sostenido

(2) En notación (¡pero no en el teclado!) hay dos tipos diferentes de semitonos. Uno es llamado *semitono diatónico*. Sus dos sonidos, si bien uno de ellos o ambos pueden ser derivados (agregando el ♯) pertenecen a dos sonidos básicos diferentes y se escriben en distintos lugares del pentagrama:



Observe que en el teclado *mi* sostenido = *fa* y *si* sostenido = *do*.

Los dos sonidos del *semitono cromático* pertenecen a un mismo sonido básico, uno es derivado del otro:

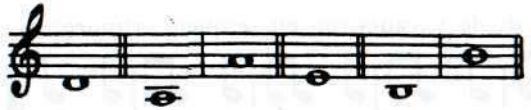
El signo ♮ (becuadro) significa que después de un sostenido (♯) la nota básica original ha de ser restablecida.

(3) Es evidente que hay distintas maneras de escribir ciertas combinaciones de sonidos, como las formas diatónicas y cromáticas de los semitonos que siguen:

En circunstancias armónicas complicadas es difícil decidir cual notación es la correcta. Pero en la construcción de escalas mayores nunca surgirá ninguna duda. Los semitonos en la escala modelo de *do* son siempre diatónicos y no cromáticos; por lo tanto las otras escalas, como copias de este modelo, no contienen tampoco cromaticismo.

— EJERCICIO 19 —

Construya escalas mayores en



hacia arriba en extensión de una octava.

Escríbalas primero. Luego léalas y cántelas, nombrando cada nota. Luego, descartando el ejemplo escrito, tóquelas en el piano y diga los nombres de nuevo.

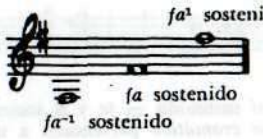
NOTA: Las sílabas que representan escalas mayores se escriben siempre con mayúsculas.

Pregunta: ¿Cuál es el número de sostenidos necesarios para cada escala:

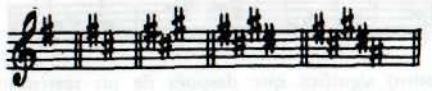
Sol....., Re....., La....., Mi..... Si.....?

Las piezas escritas en la escala Do mayor son denominadas en *Do mayor*, o en la *tonalidad de Do mayor*. Del mismo modo podemos hablar de piezas en *Sol mayor, Si mayor,* etc.

NOTA: Los sostenidos necesarios para la construcción de escalas mayores —o lo que es lo mismo, para determinar una tonalidad*— pueden ser colocadas al comienzo de cada pentagrama. Elevan entonces todas las notas del mismo nombre, no sólo en su propia octava, sino en todas las demás. Así el # colocado en la línea superior eleva a todos los *fa*:



Pregunta: ¿Puede Ud. nombrar las tonalidades determinadas por los grupos de alteraciones (armaduras de clave) que siguen?



NOTA: Estos son ejemplos modelos. Las alteraciones de La mayor, por ejemplo, no deben jamás escribirse:

C. *Acción Combinada*

—— EJERCICIO 20 ——

1. Cante escalas mayores ascendentes en la extensión de una octava, luego descendentes, siguiendo un esquema rítmico dado. Hágalo varias veces seguidas. Marque los tiempos (la negra como unidad).

Ejemplo:

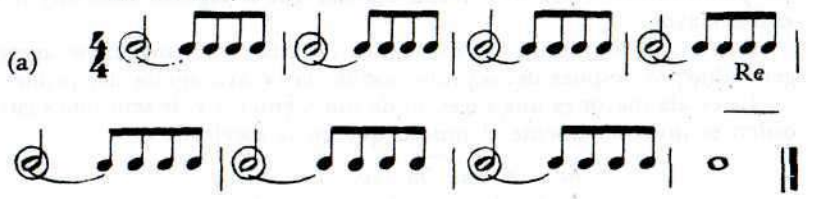
Si la escala de *do* se canta con este esquema rítmico:

* En obras musicales más modernas las escalas y los signos para alterar los sonidos cromáticamente (alteraciones) no son los únicos medios de determinar la tonalidad.

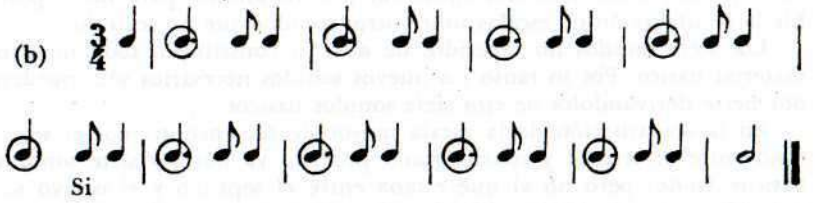
el efecto será:

Cante en "la", salvo en las notas que llevan un círculo. Cante esas con sus nombres.

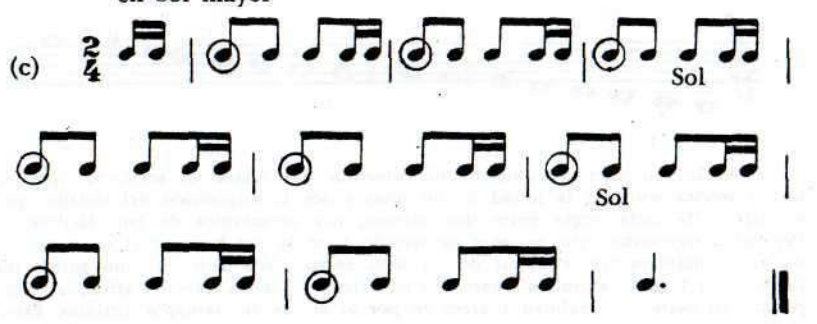
en Re mayor

(a) 

en Si mayor

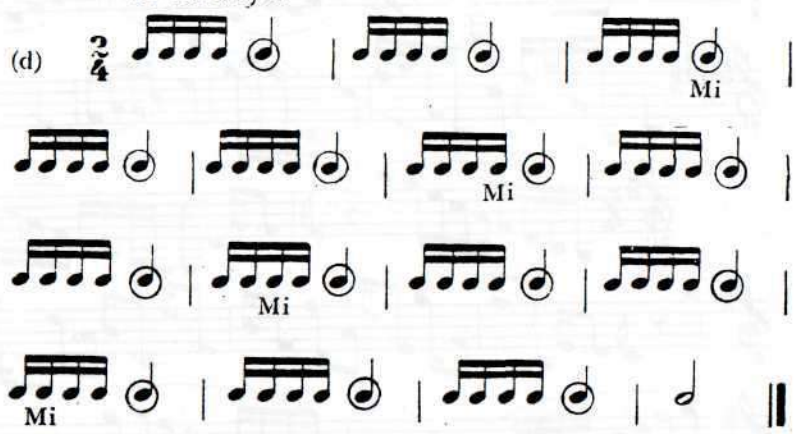
(b) 

en Sol mayor

(c) 

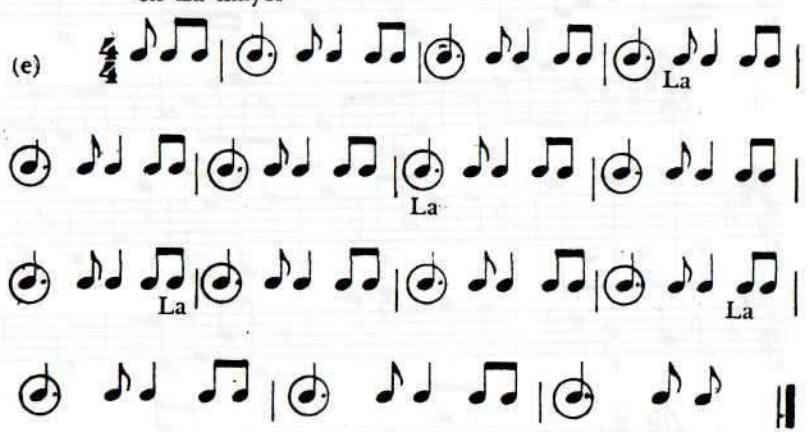
en Mi mayor

(d)



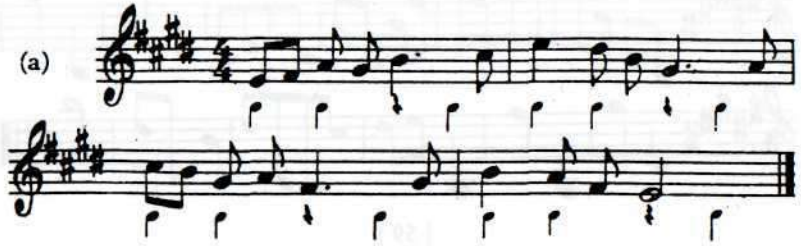
en La mayor

(e)

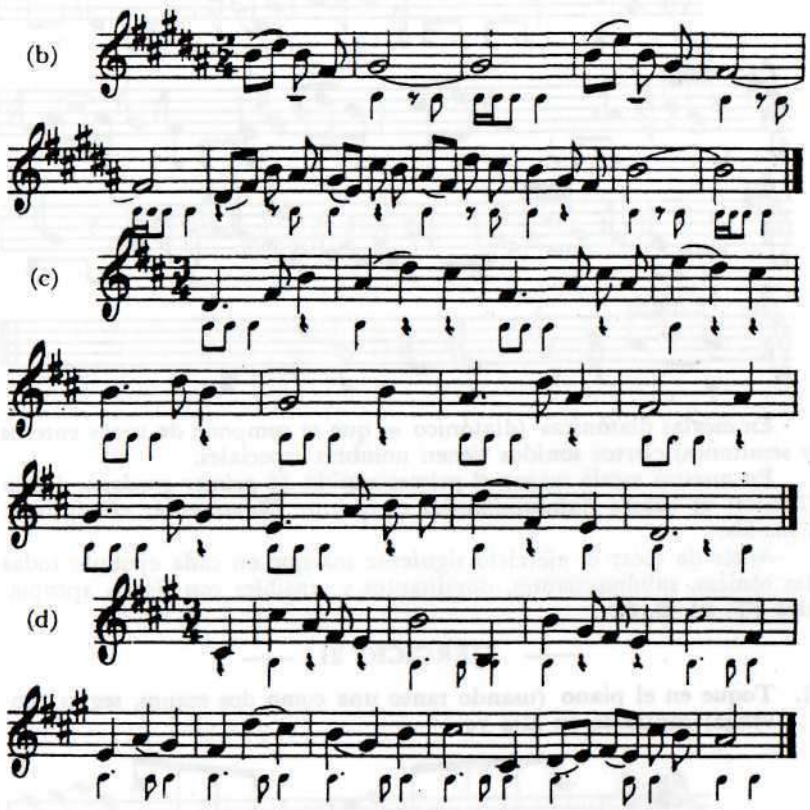


2. Cante:

(a)



(b)

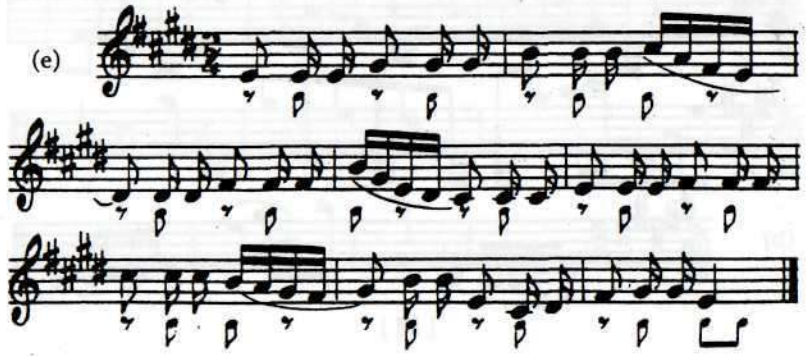


(c)

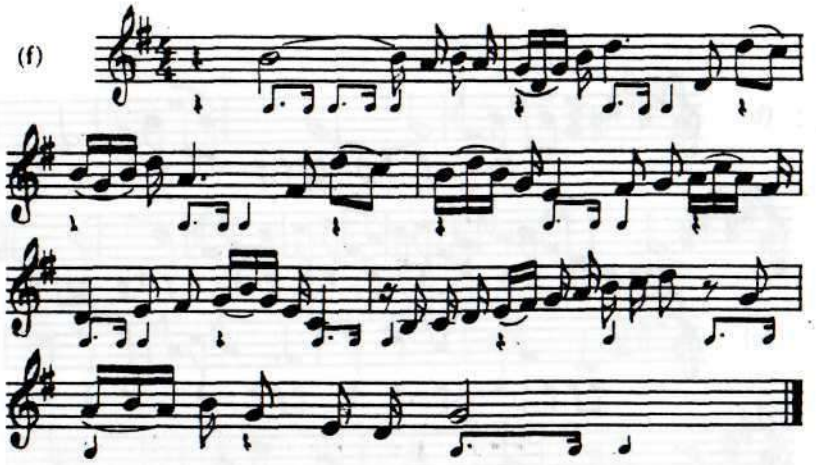
(d)

Más difícil:

(e)



(f)



En escalas diatónicas (diatónico = que se compone de tonos enteros y semitonos) ciertos sonidos tienen nombres especiales.

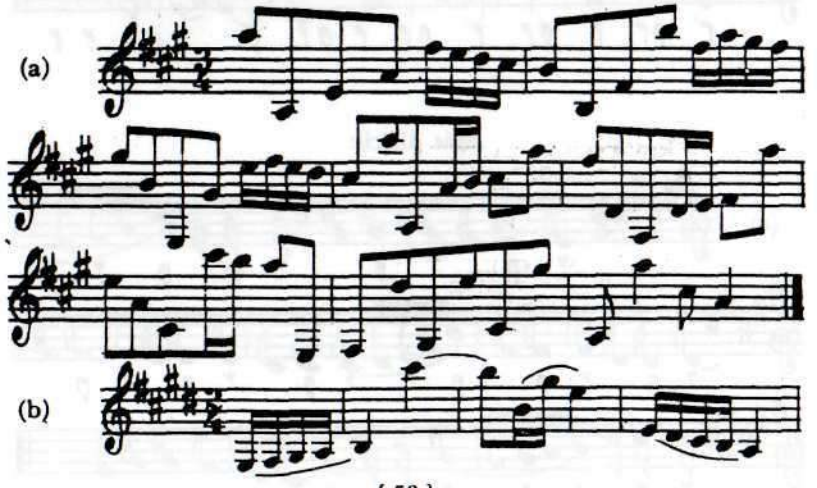
En nuestra escala mayor el primer sonido (o primer *grado*) se llama *Tónica*; el cuarto *Subdominante*; el quinto: *Dominante*; el séptimo: *Sensible*.

Antes de tocar el ejercicio siguiente marque en cada ejemplo todas las tónicas, subdominantes, dominantes y sensibles con signos apropiados (T, Sd, D, S).

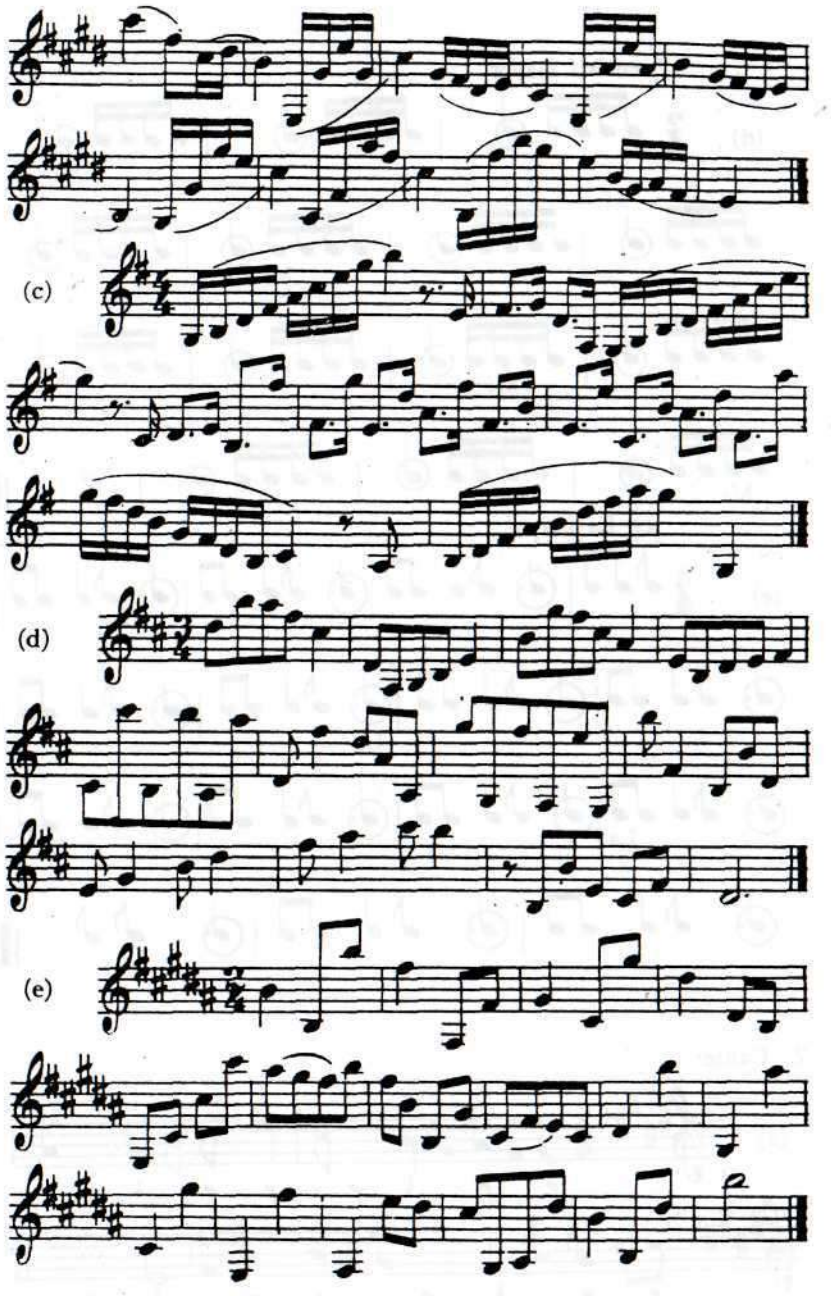
— EJERCICIO 21 —

1. Toque en el piano (usando tanto una como dos manos, según convenga) contando en alta voz:

(a)



(b)



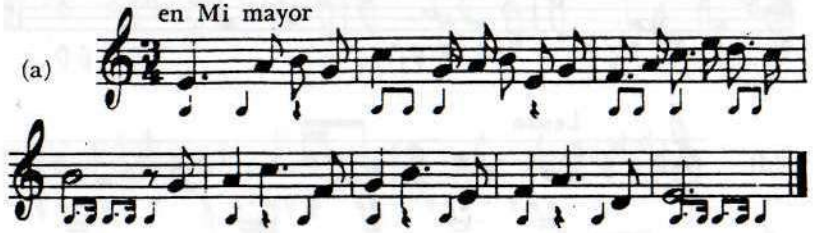
(c)

(d)

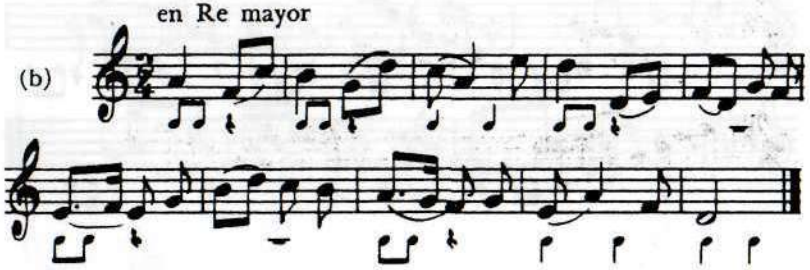
(e)

2. Las melodías siguientes están escritas sin armadura de clave.
Cántelas elevando las notas correspondientes de acuerdo con las tonalidades indicadas al comienzo de cada ejemplo:

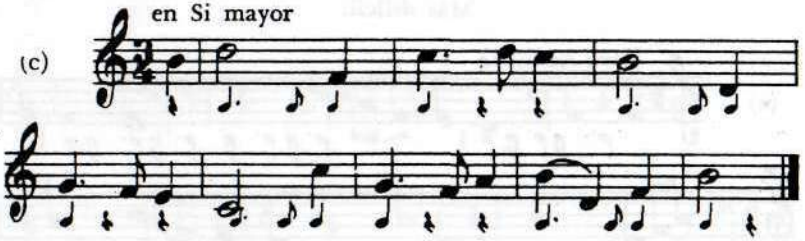
(a) en Mi mayor



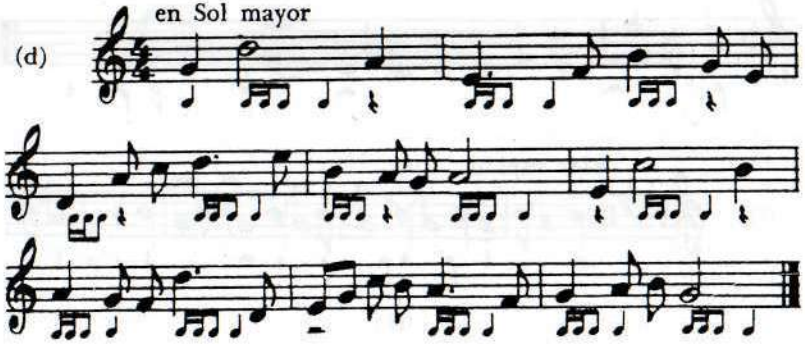
(b) en Re mayor



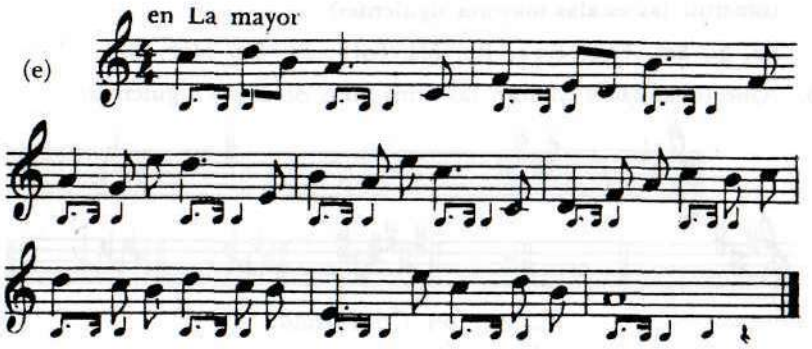
(c) en Si mayor



(d) en Sol mayor



(e) en La mayor

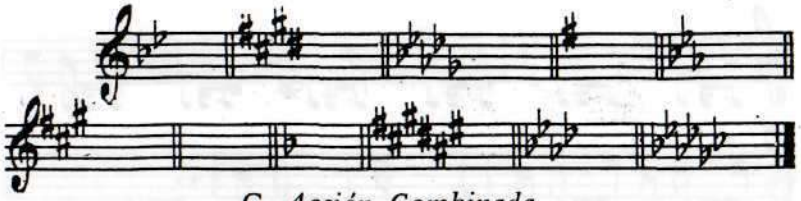


— *DICTADO 22*

2. ¿Qué clase y cantidad de alteraciones (# o ♭) se necesitan para construir las escalas mayores siguientes?

   La, Si, Sol, Fa #, Re ♭, Re, Mi, Sol ♭, Fa, La, Mi ♭, Si ♭

3. ¿Qué tonalidades indican las armaduras de claves siguientes?



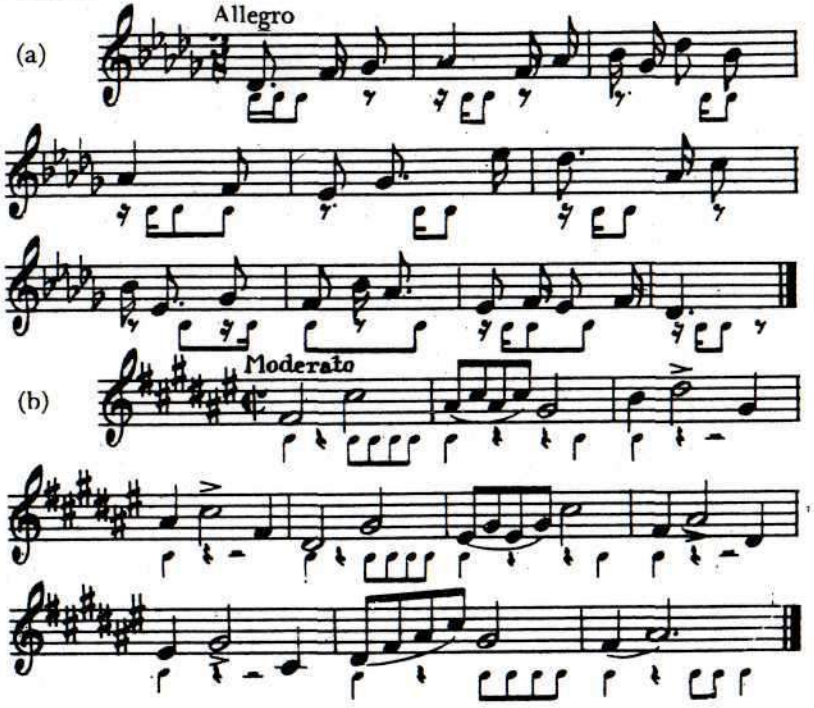
C. *Acción Combinada*

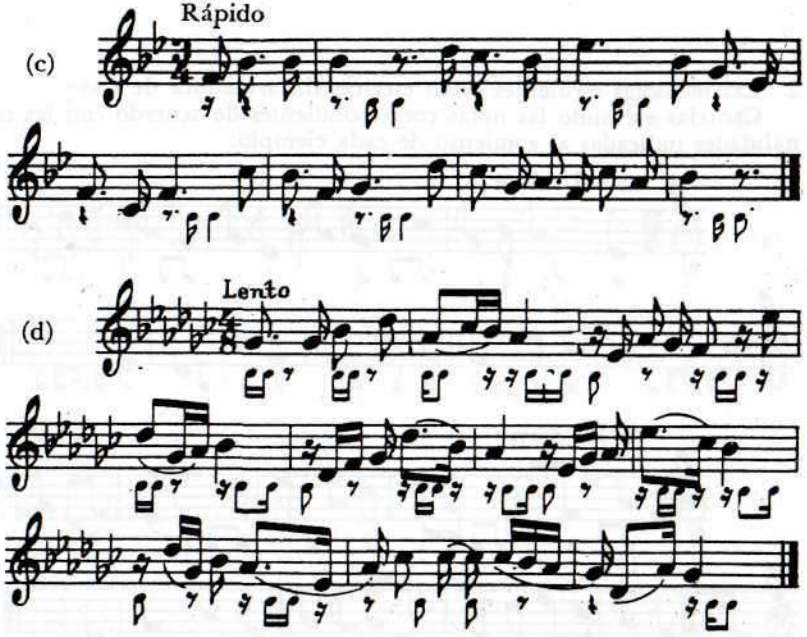
— EJERCICIO 26 —

1. Cante escalas mayores. Use el esquema rítmico dado en el ejercicio 20 y siga estrictamente las indicaciones dadas en él.

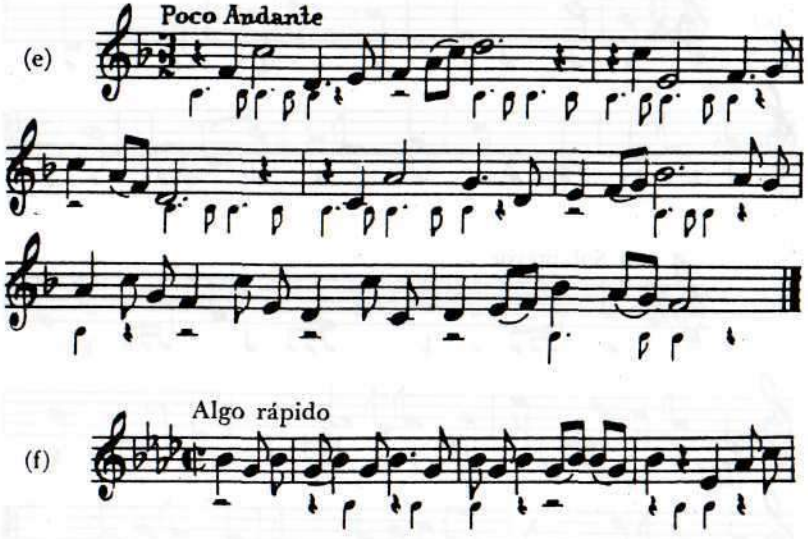
   Fa, Si ♭, Mi ♭, La♭, Re♭, Sol♭, Fa#

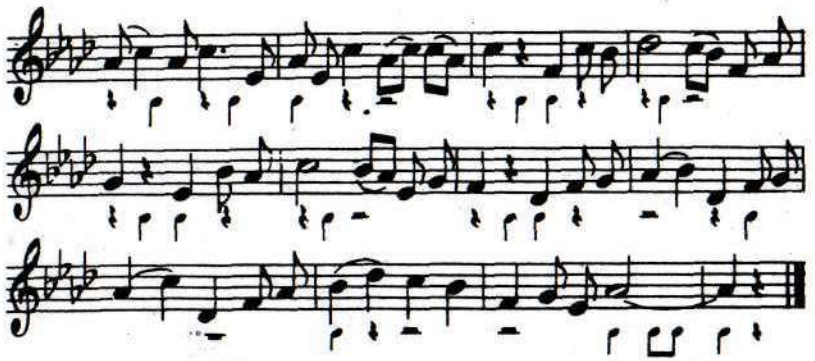
2. Cante:





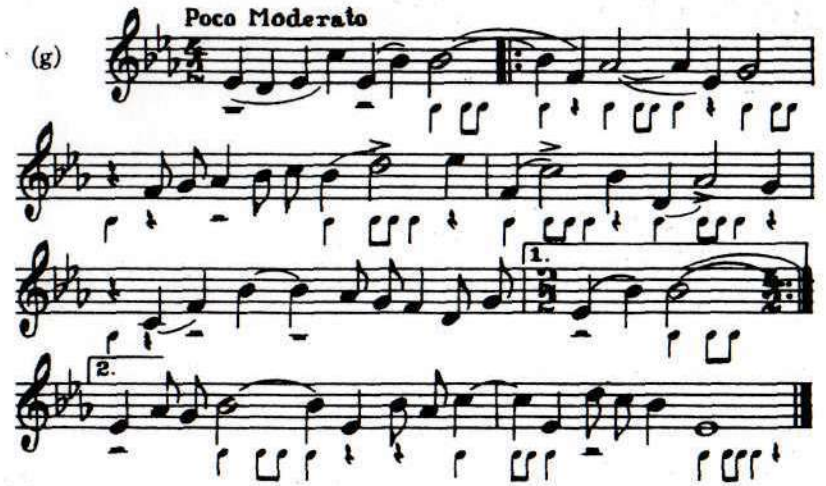
Más difícil:



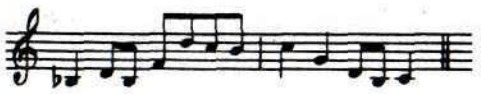


NOTA: Los signos 1. 2. en combinación con un signo de repetición, significan que la primera terminación ha de ser ejecutada antes de la repetición y la segunda terminación después.

— *DICTADO 25*



NOTA: Cualquier alteración (♯, ♭) colocada delante de una nota conserva su valor durante todo el compás, pero sólo en su propia octava. Así:

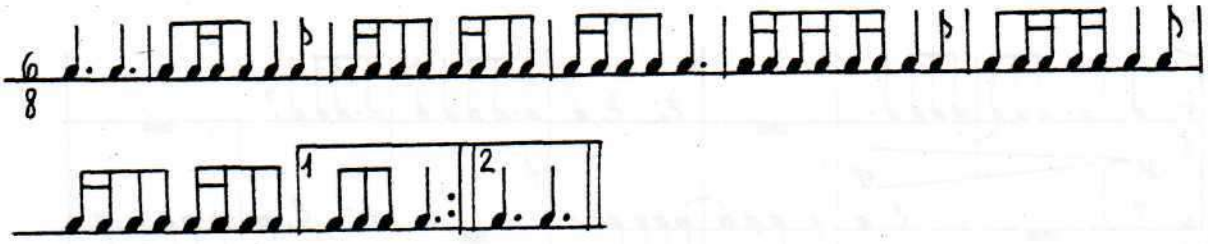


MELO-CASTILLO

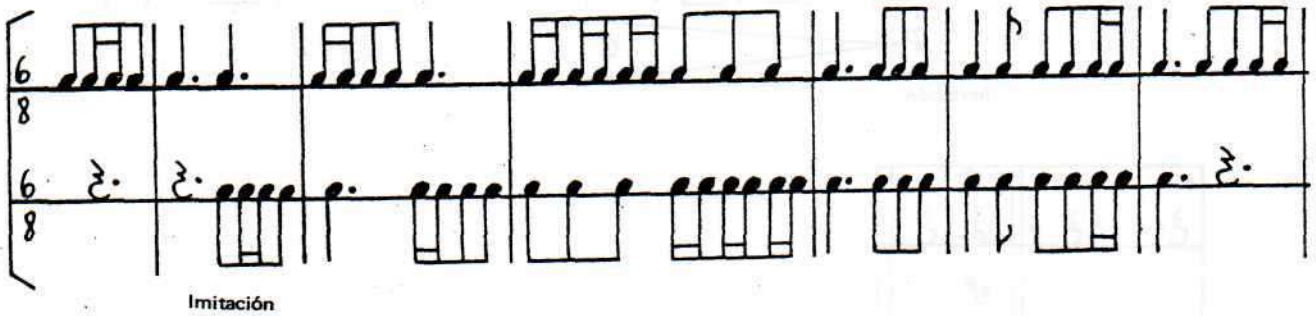
CAPITULO VII

206

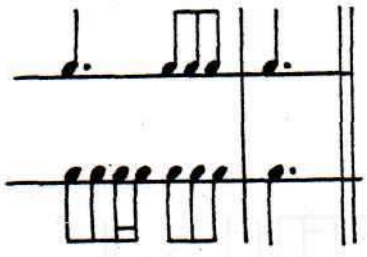
207



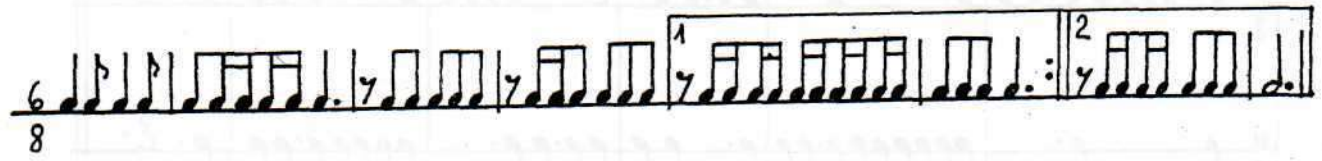
208



Imitación

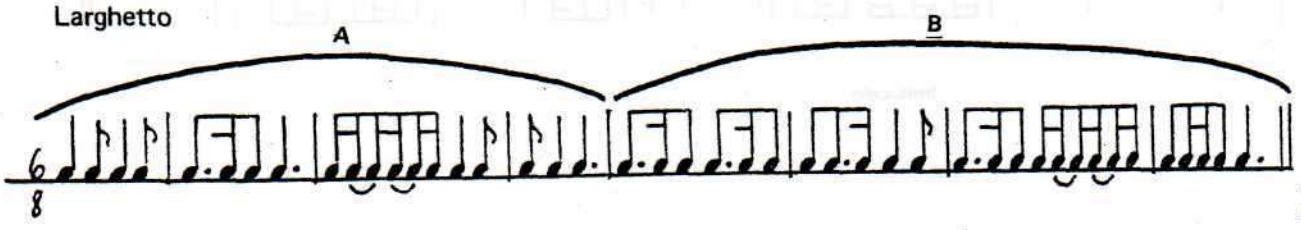


209

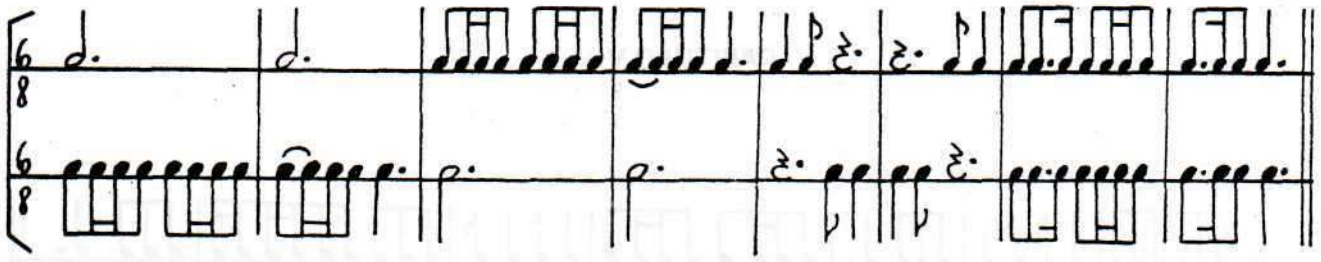


Larghetto

210

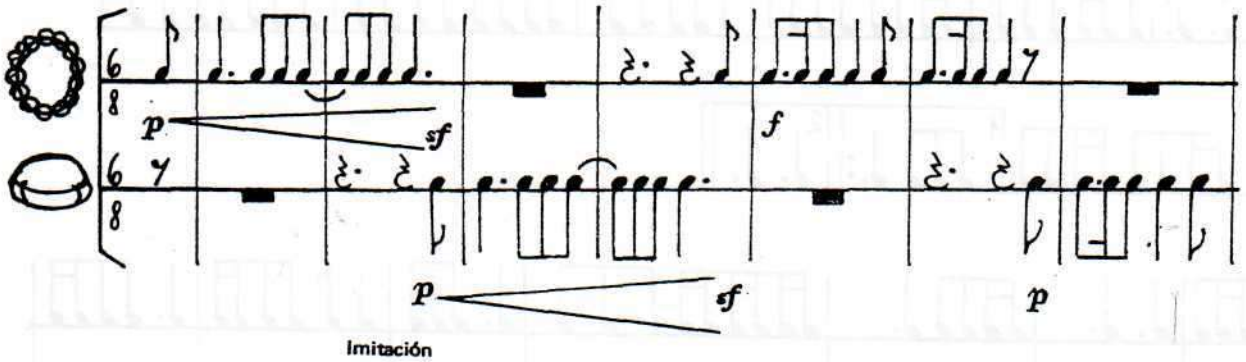


211

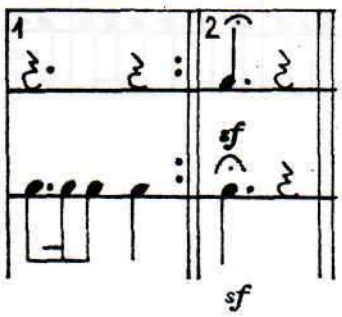


Imitación

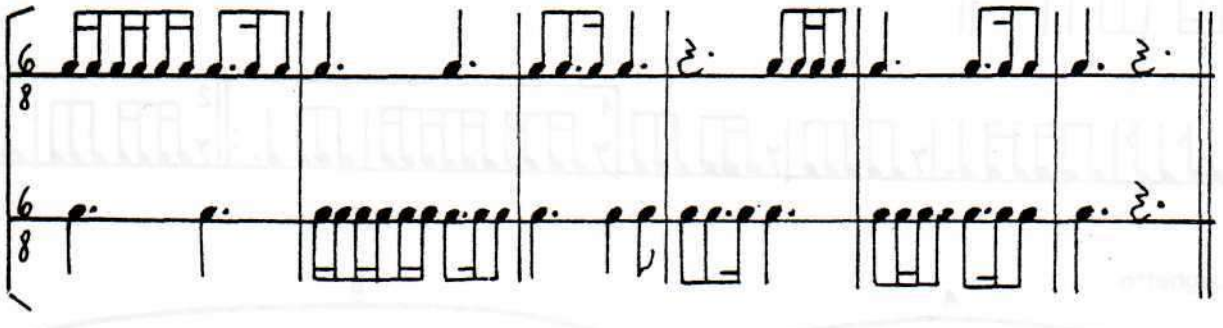
212



Imitación

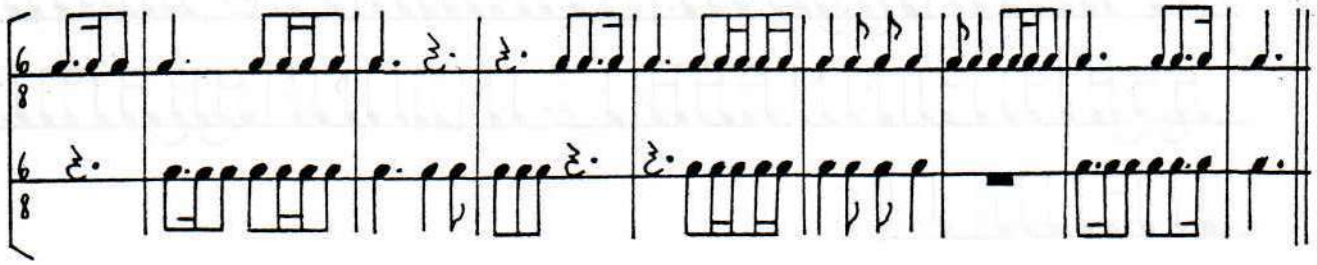


213



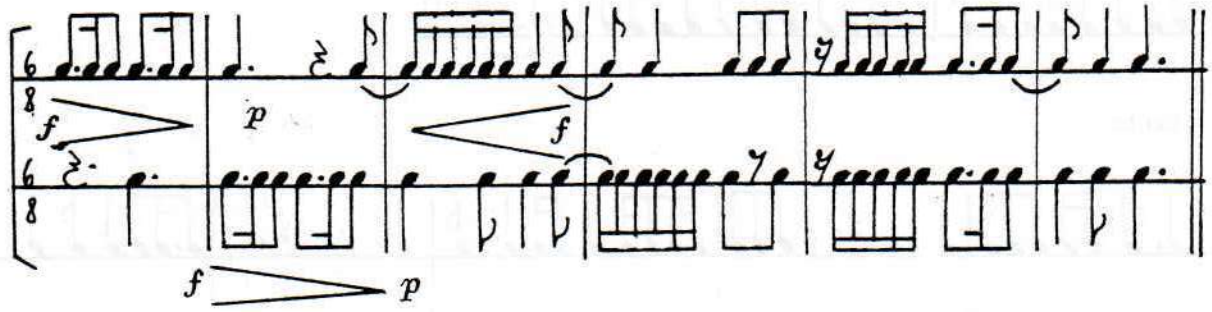
Imitación

214

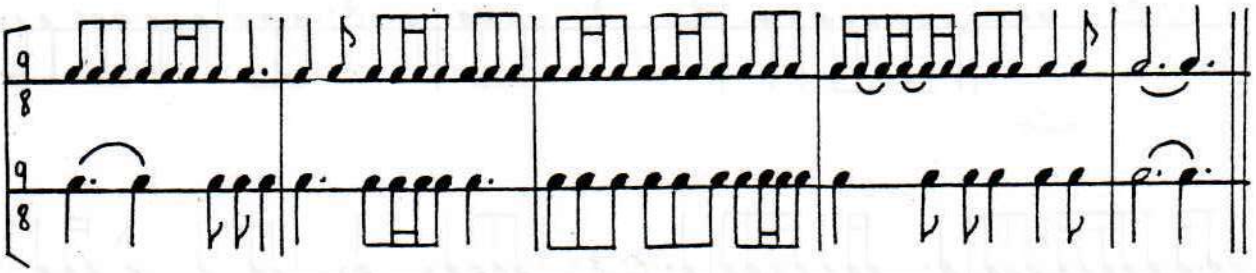


215

216

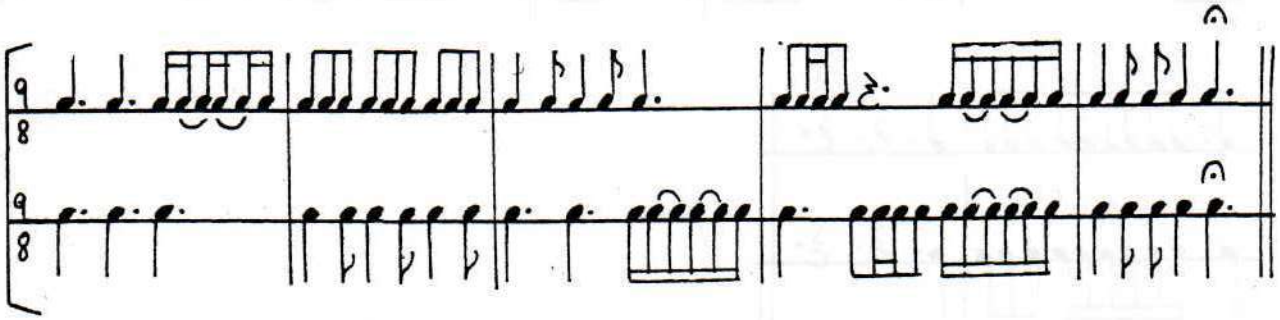


217

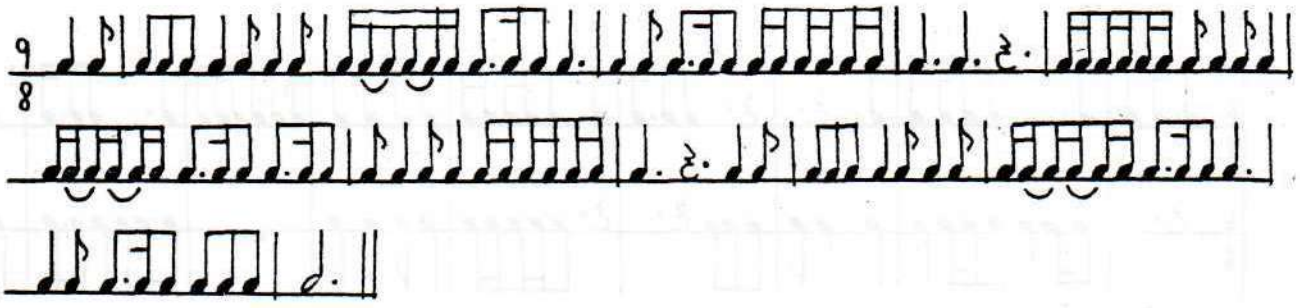


Largo ♩. = 48

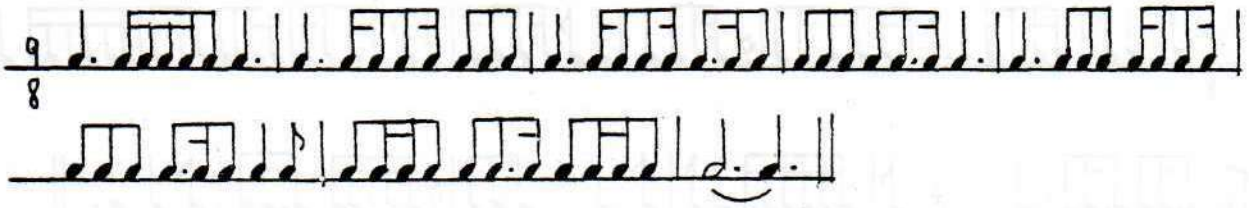
218



219

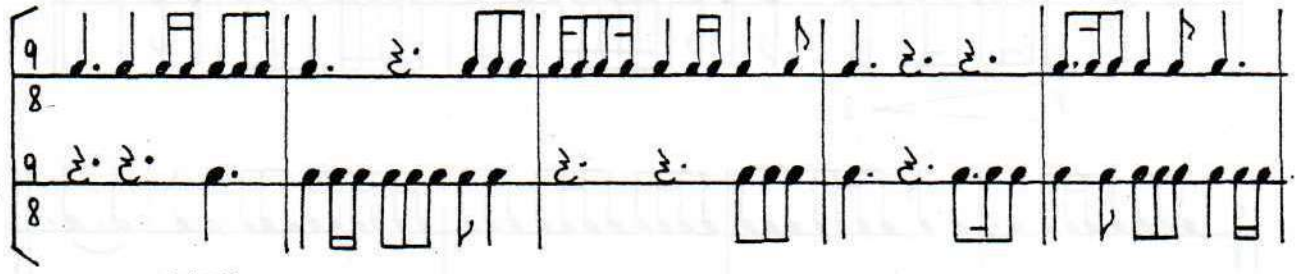


220

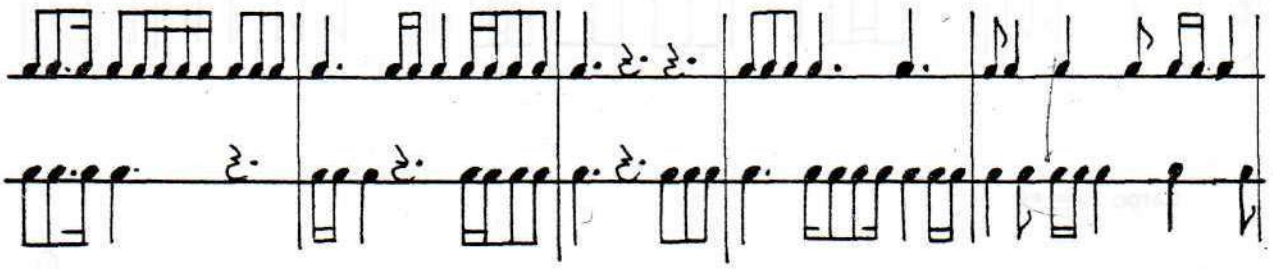


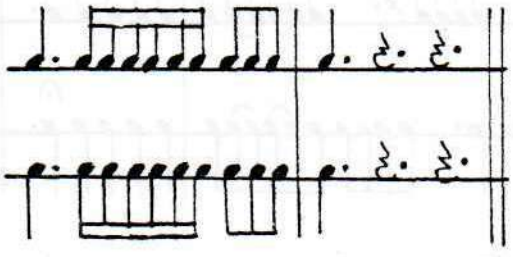
Lento

221



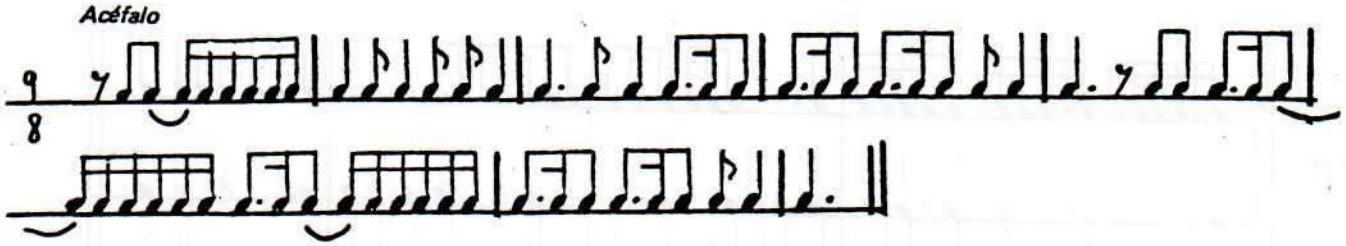
Imitación



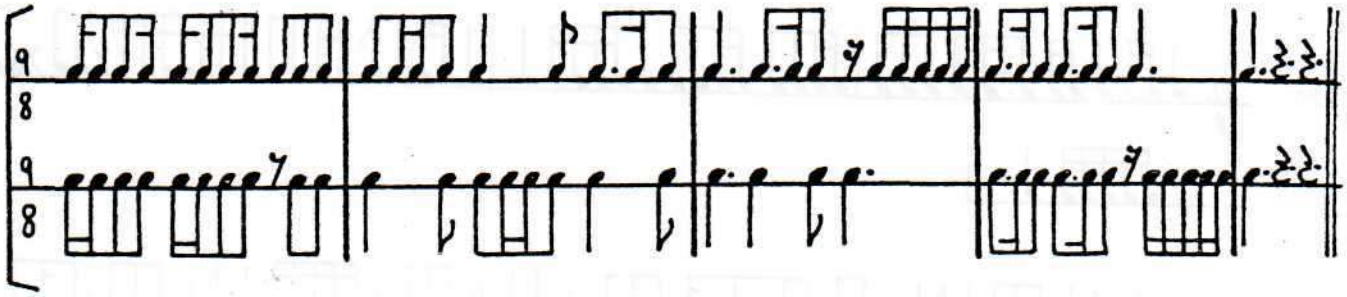


Acéfalo

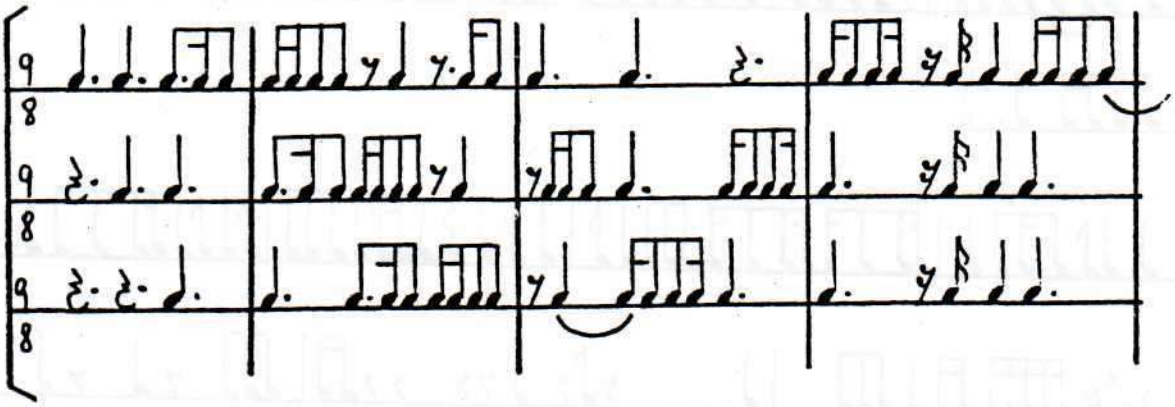
222

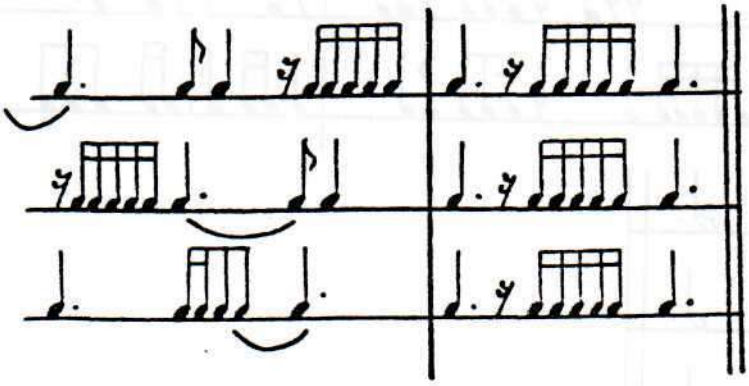


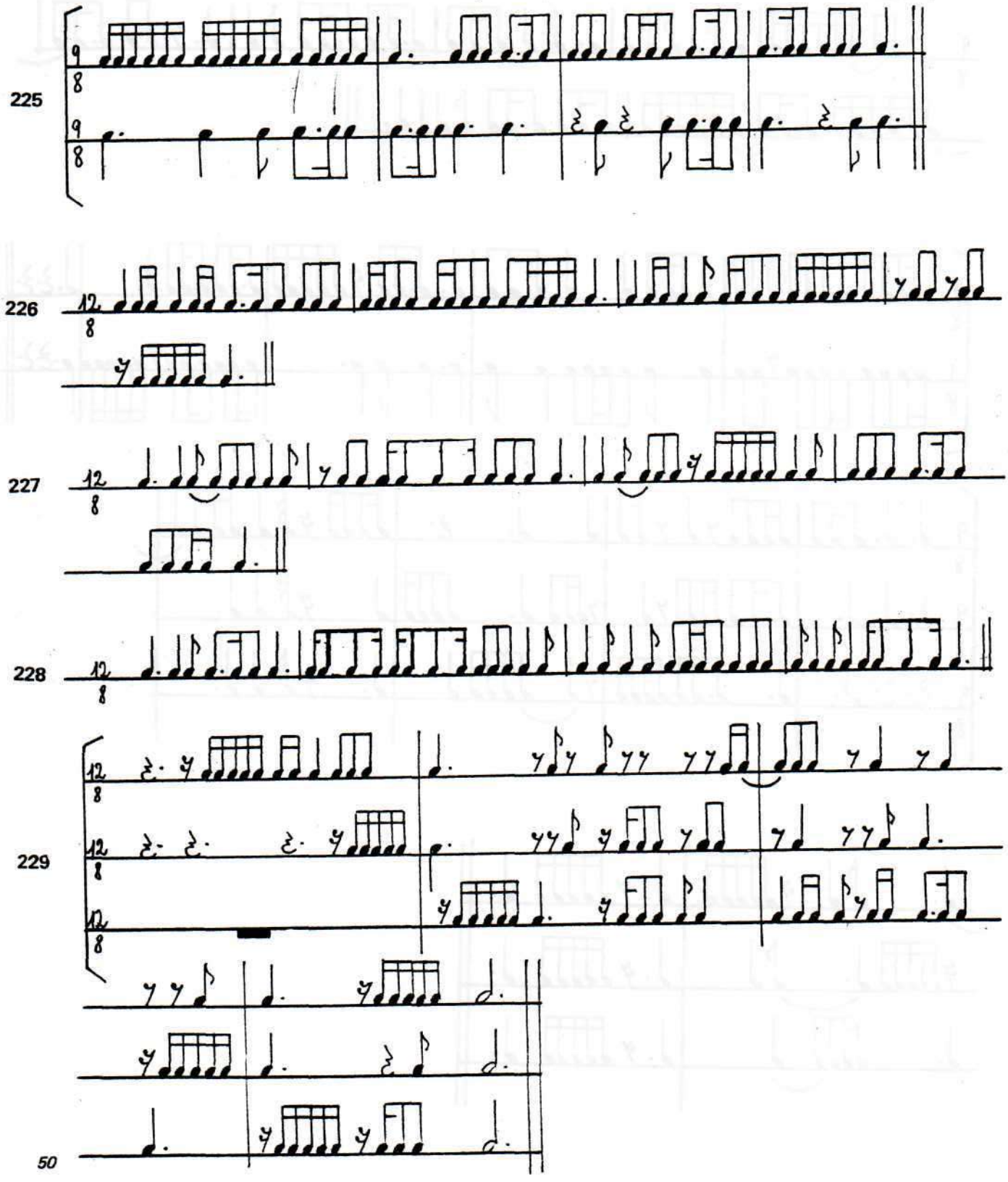
223



224

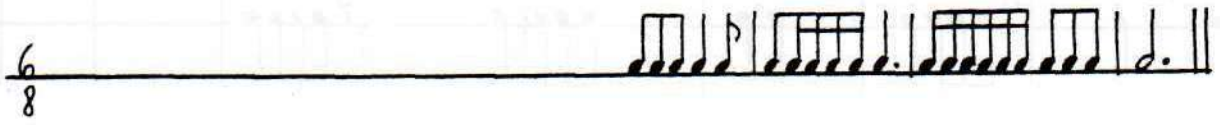




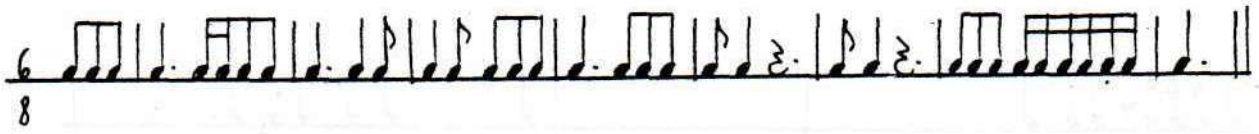

225
226
227
228
229

EJERCICIOS DE APLICACION

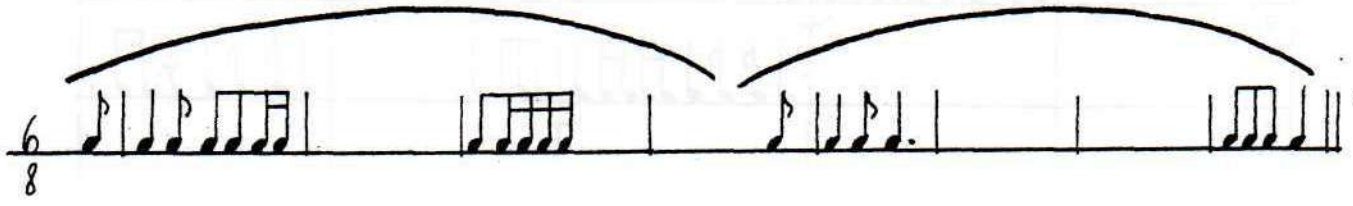
230 Inventar el antecedente.



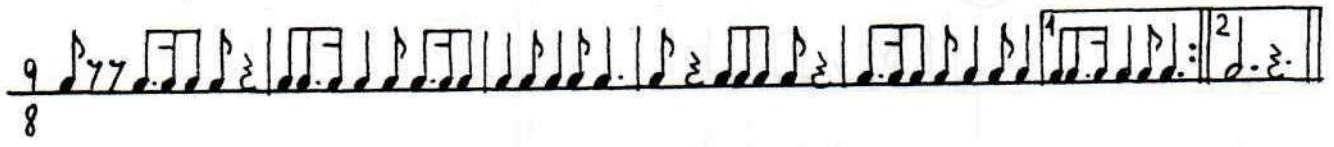
231 Inventar la segunda voz e indicar matices dinámicos.



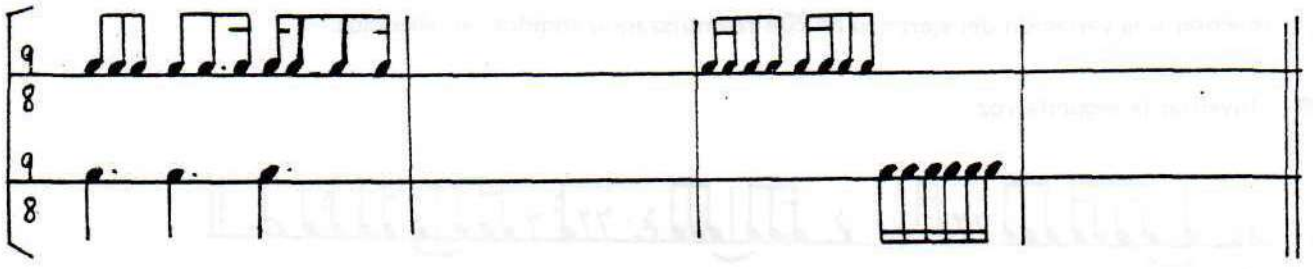
232 Completar los compases empleando la inversión de los ritmos dados cuando se considere conveniente.



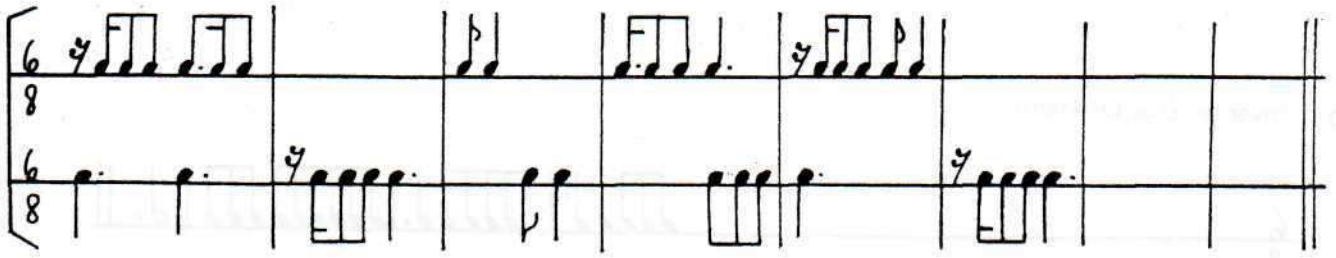
233 Inventar la segunda voz



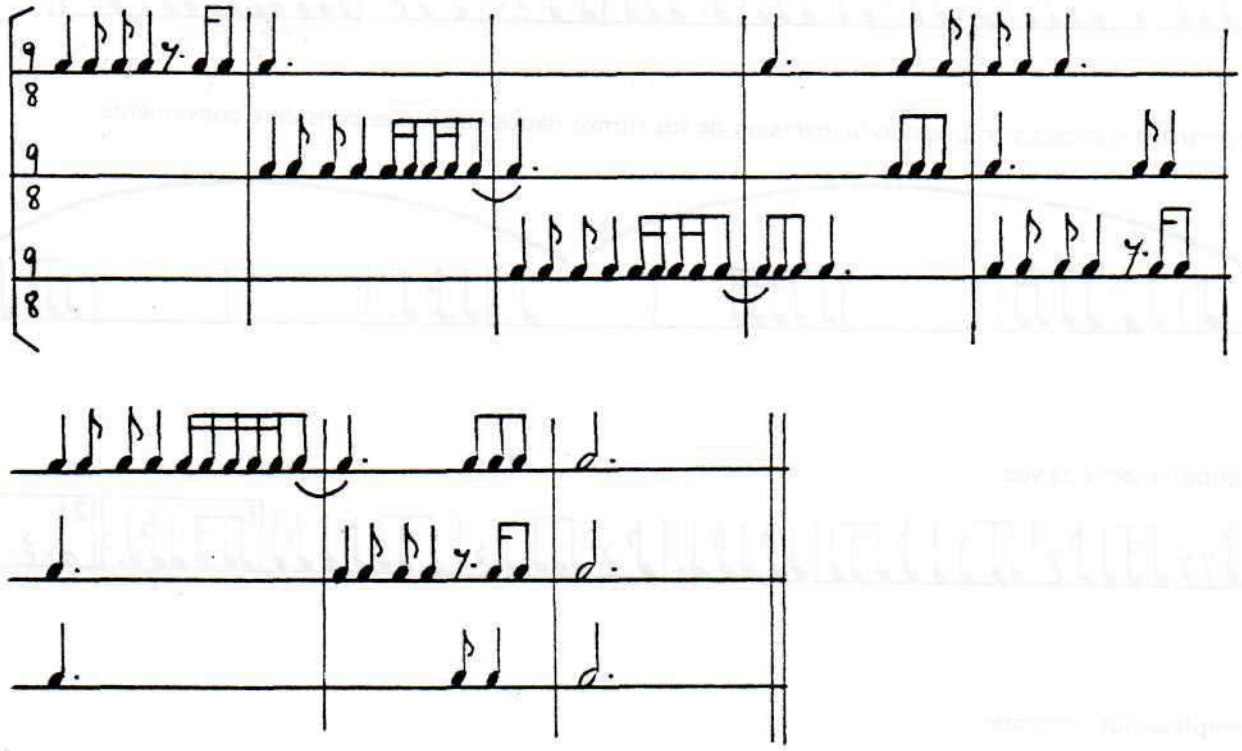
234 Completar los compases



235 Completar los compases



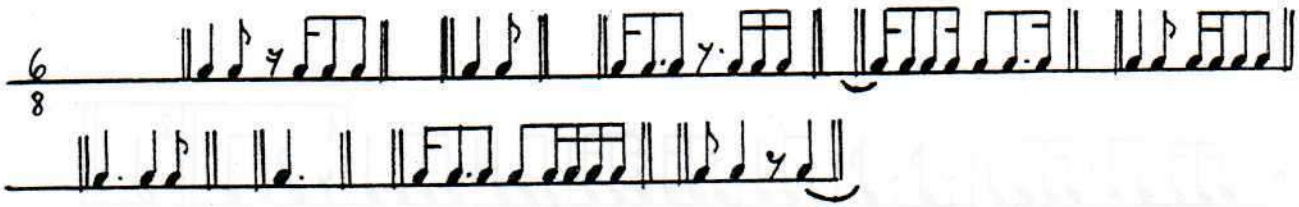
236 Completar los compases.



237 Inventar una variación del ejercicio N° 206 reemplazando sonidos por silencios.

238 Inventar la segunda voz ·

239 Realizar un ritmo ordenando los compases en forma adecuada.

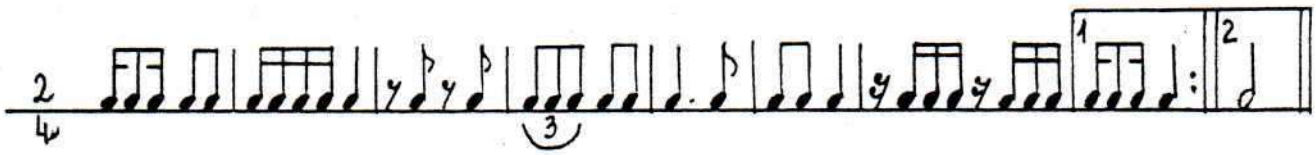


CAPITULO VIII

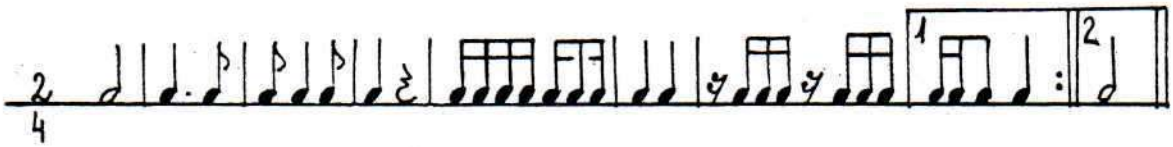
240

241

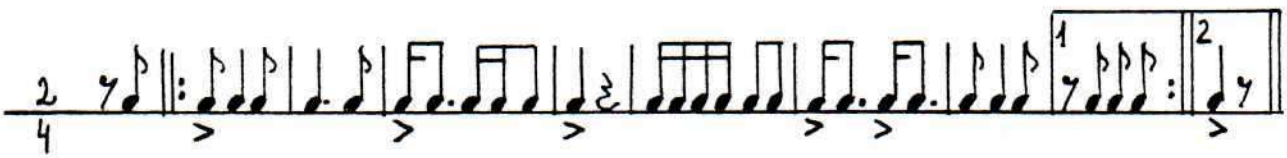
242



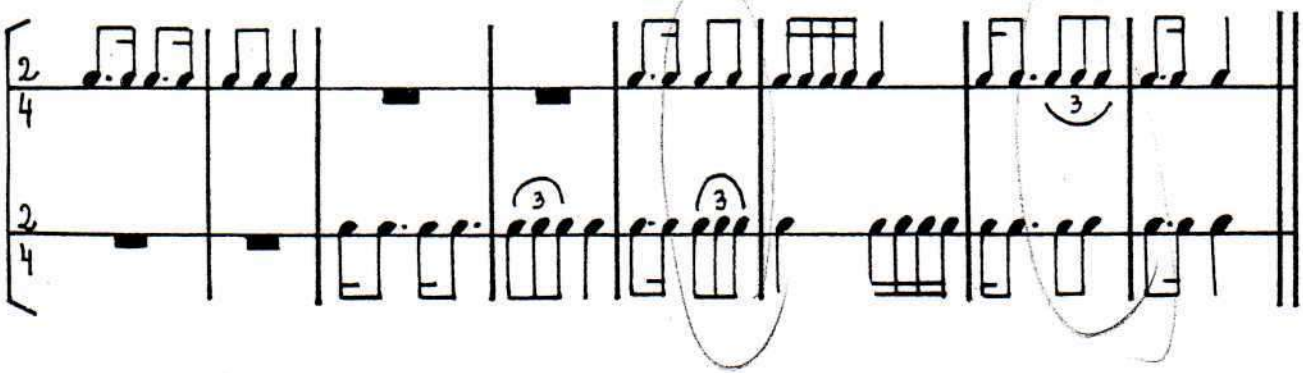
243



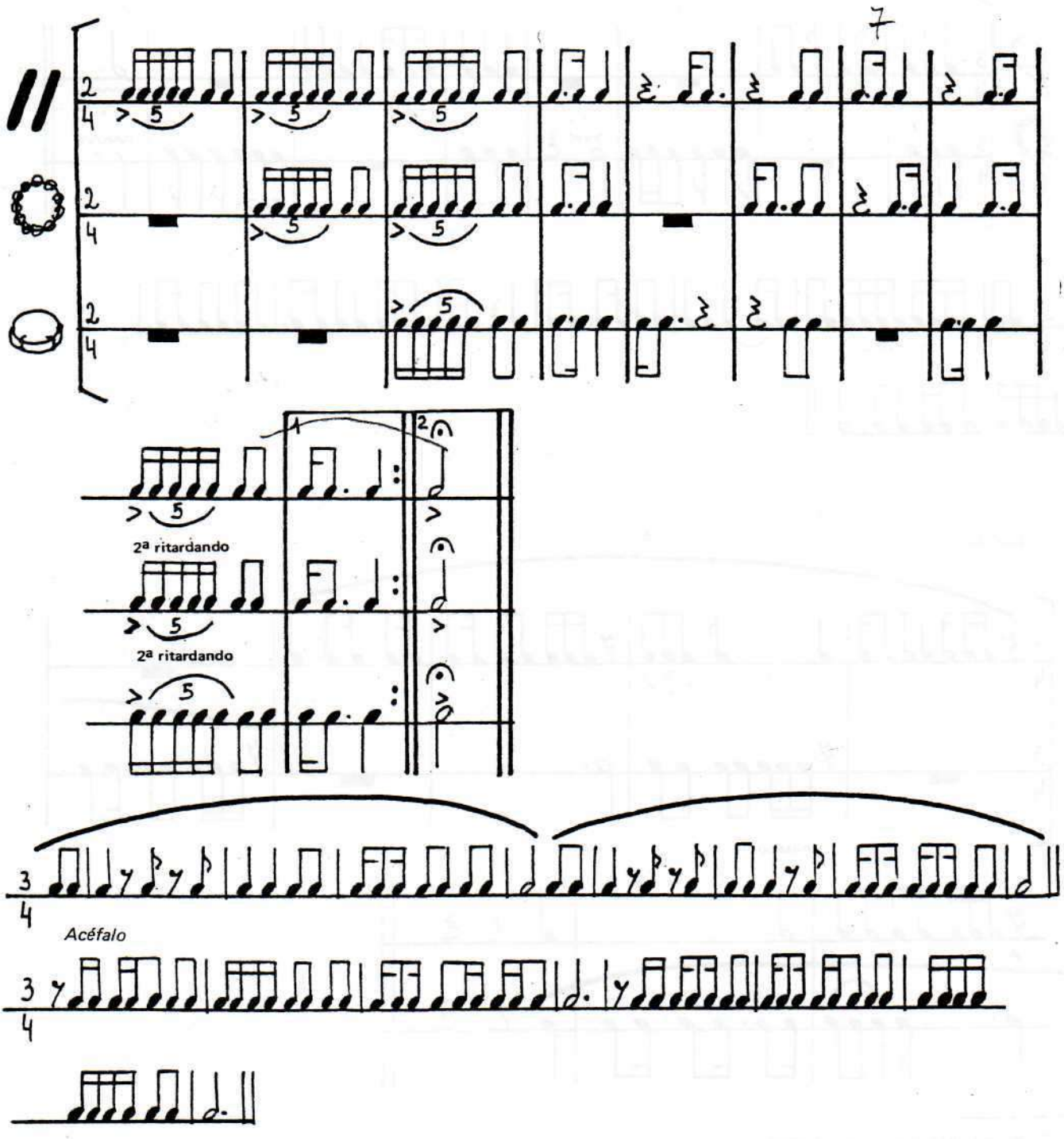
244

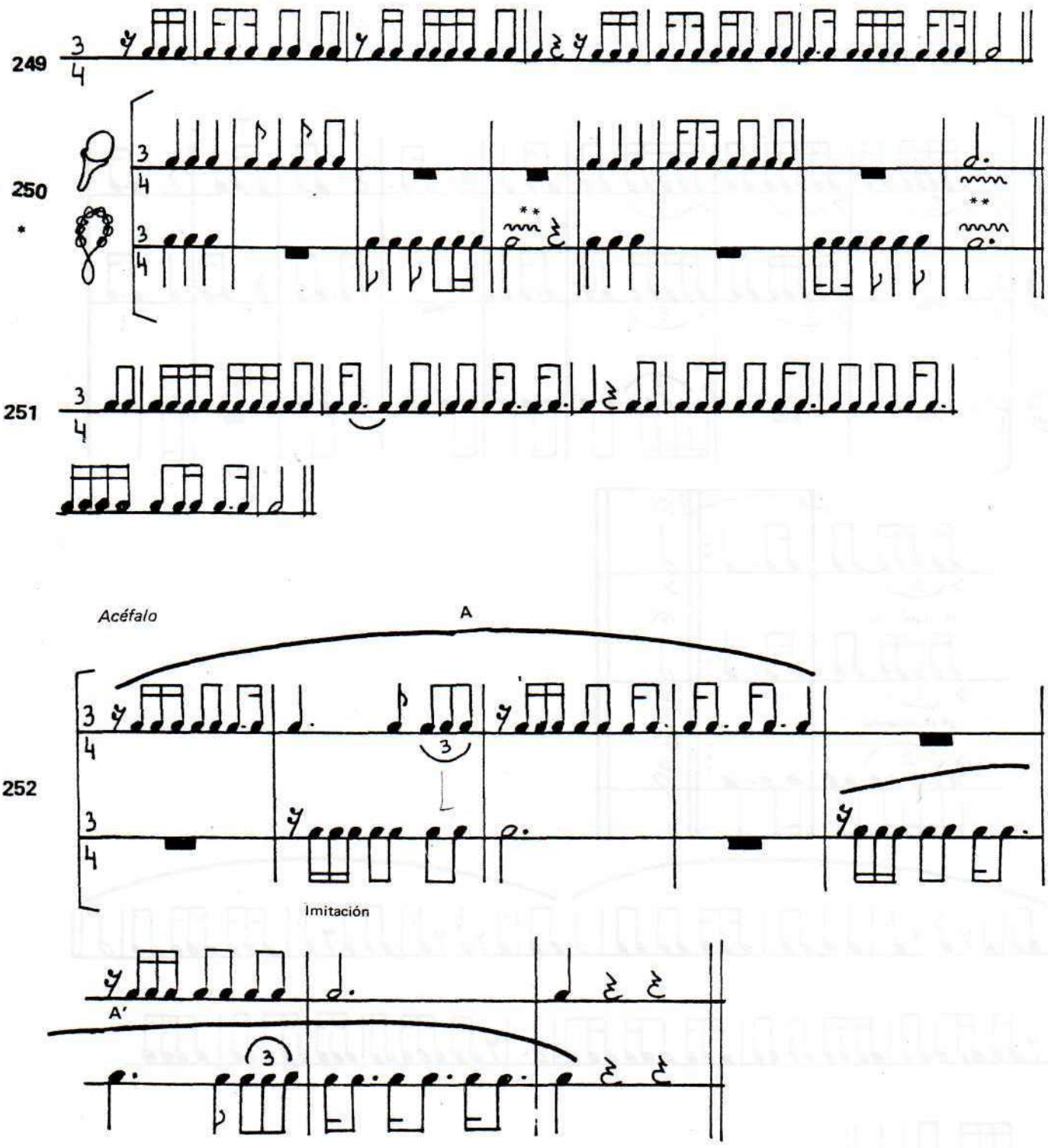


245

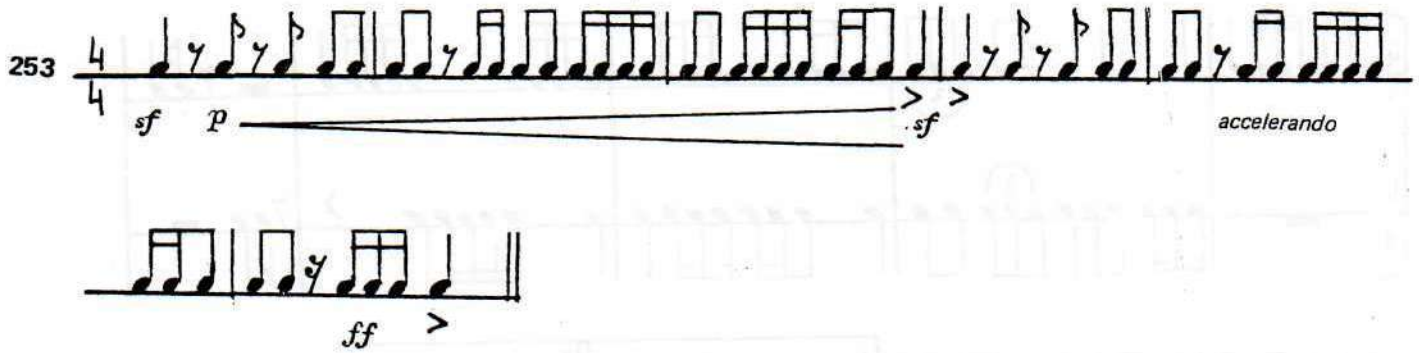


Larghetto ♩ = 60

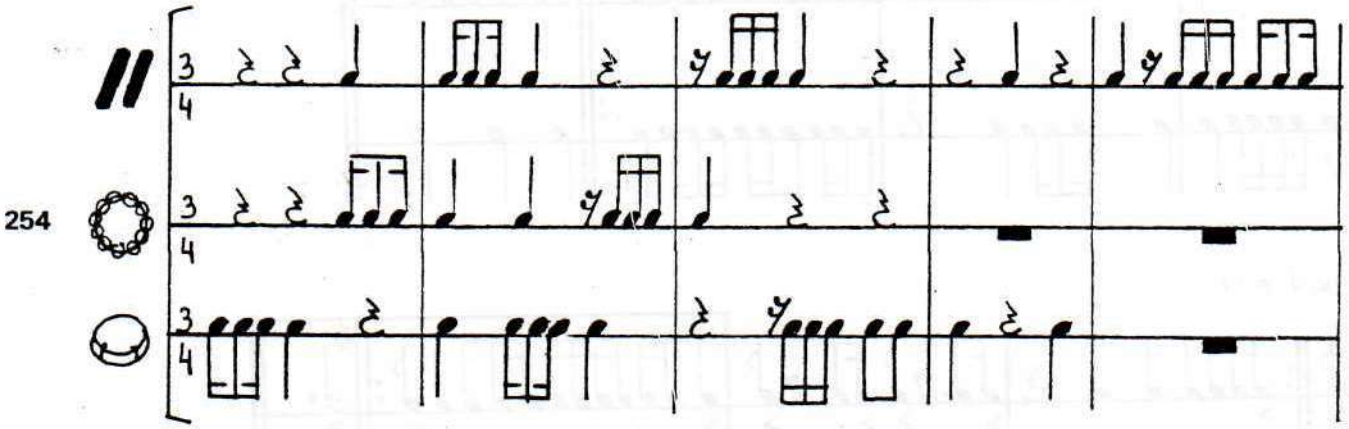


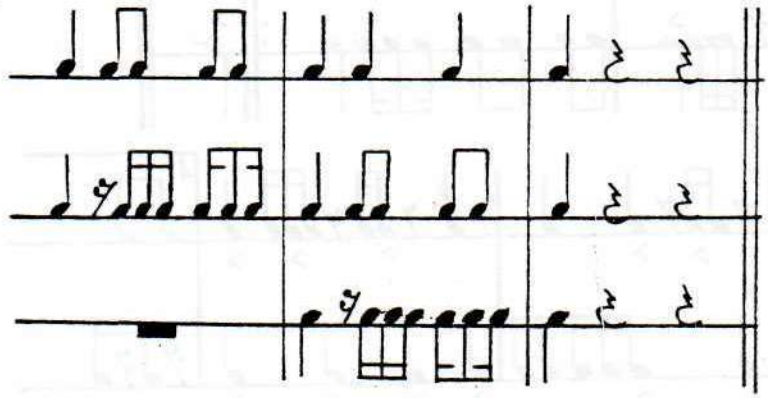


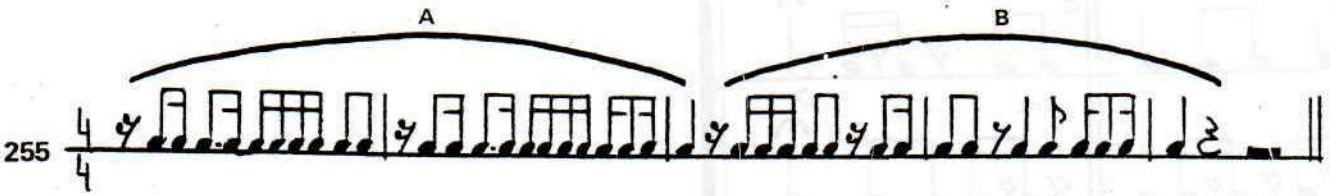
* Puede ser realizado por un solo alumno.
** Sacudido.


253
sf
p
sf
accelerando

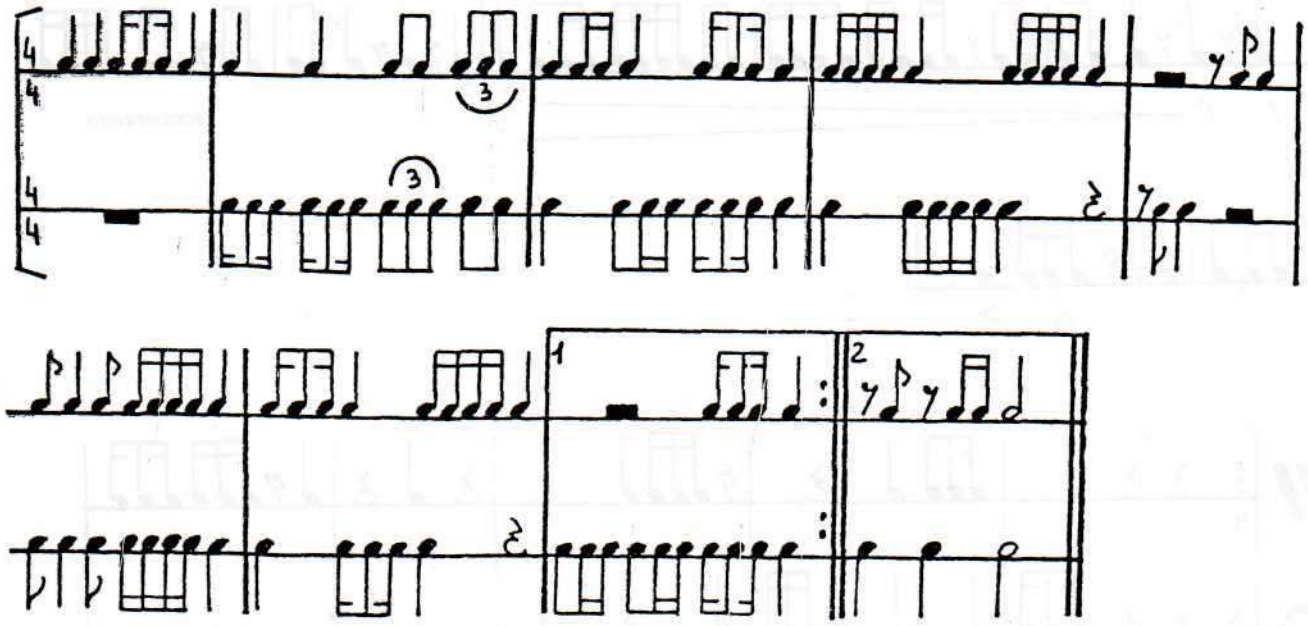
ff


254



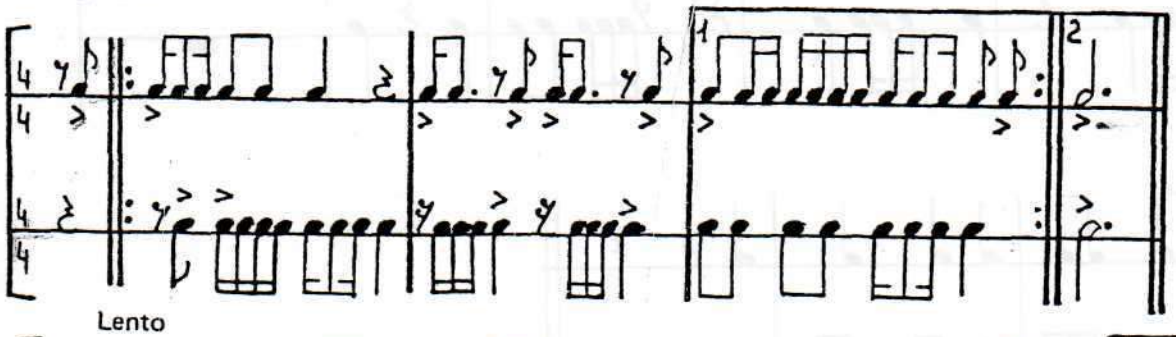

A
B
255

256



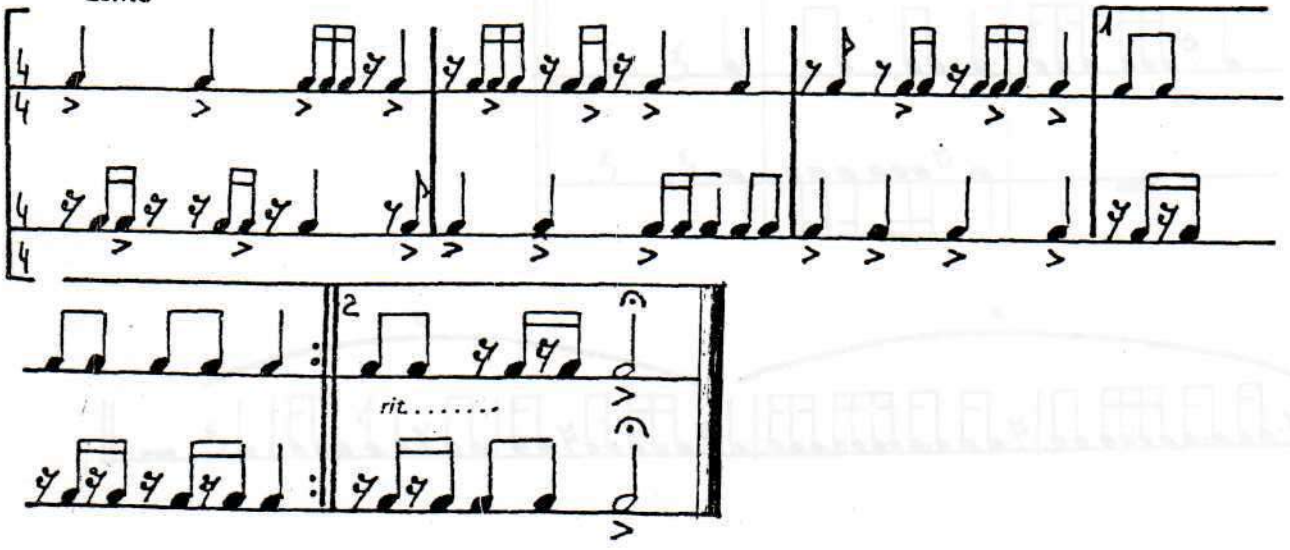
257

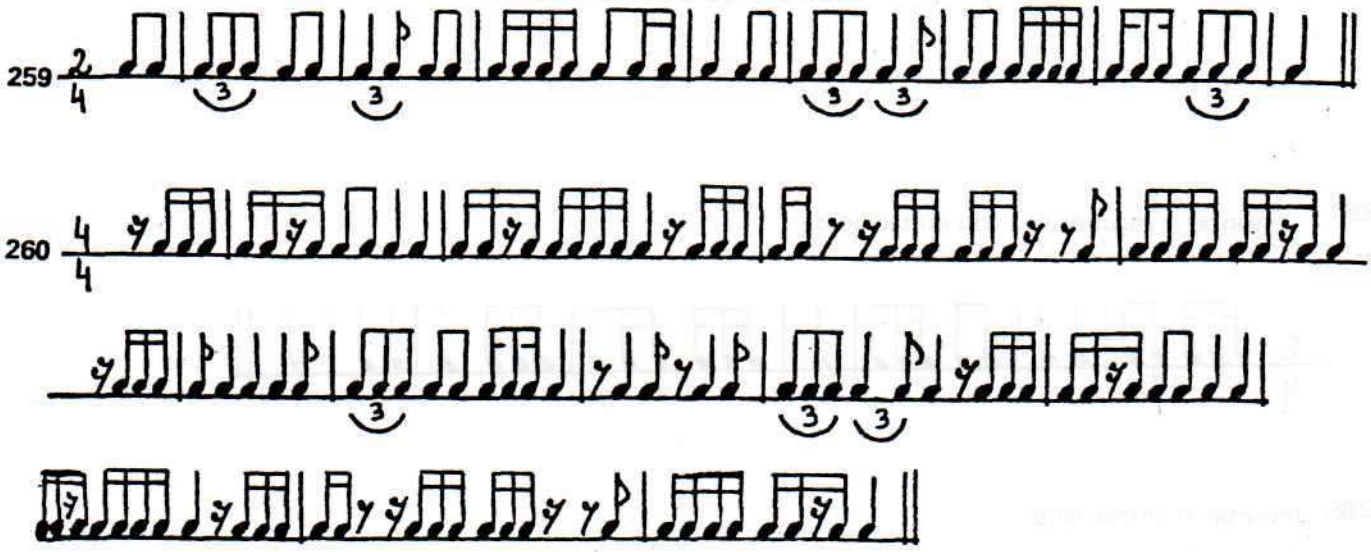
Largo ♩ = 52



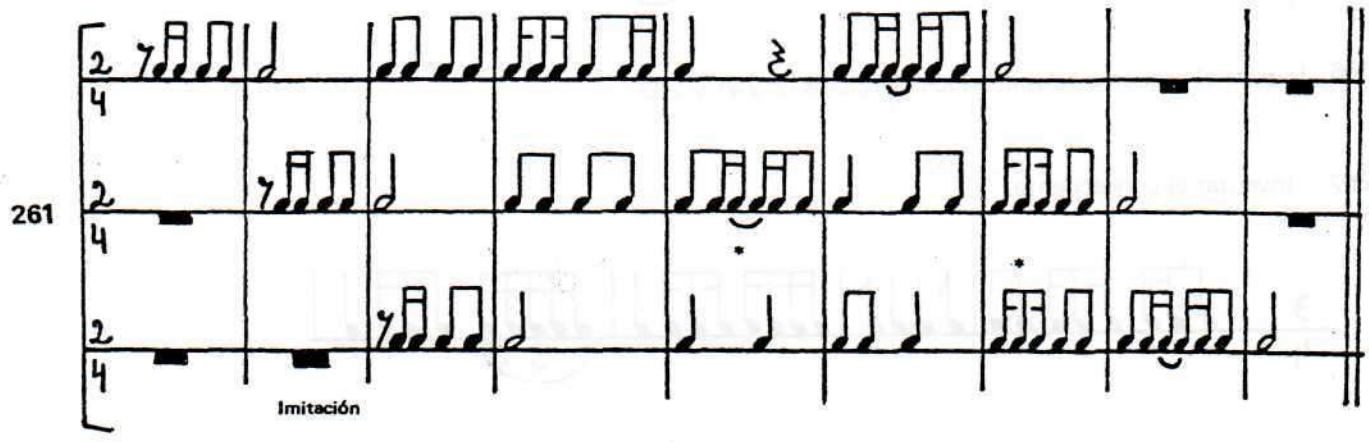
58

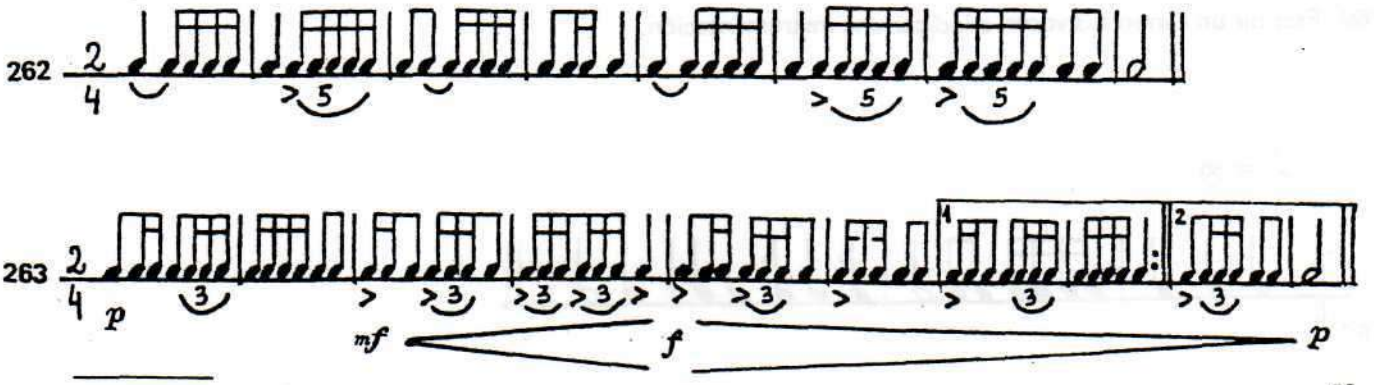
Lento





Acéfalo



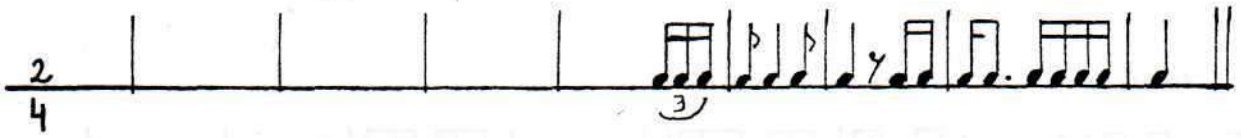


* "Canten señores cantores de América" N° 76, compases 2 y 3

EJERCICIOS DE APLICACION

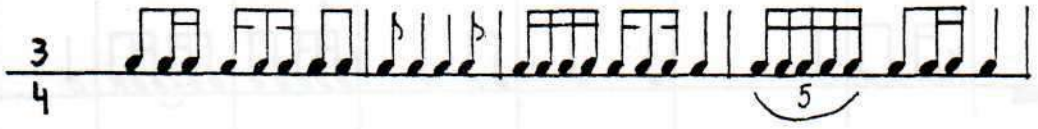
264 Inventar la segunda voz con imitaciones.

265 Inventar el antecedente.



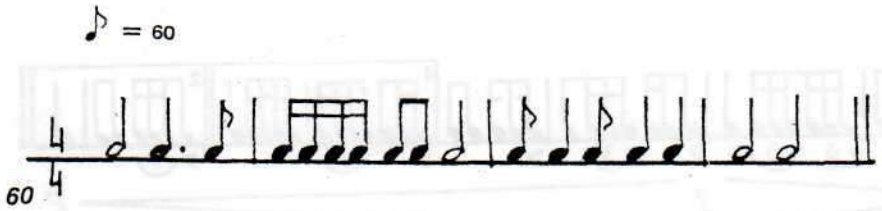
266 Indicar el esquema formal en los ejercicios N° 241 y 263.

267 Inventar el consecuente.

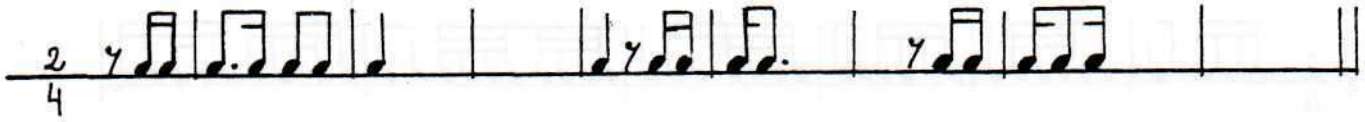


268 Modificar el ejercicio **244** mediante el agregado de ligaduras de proiongación.

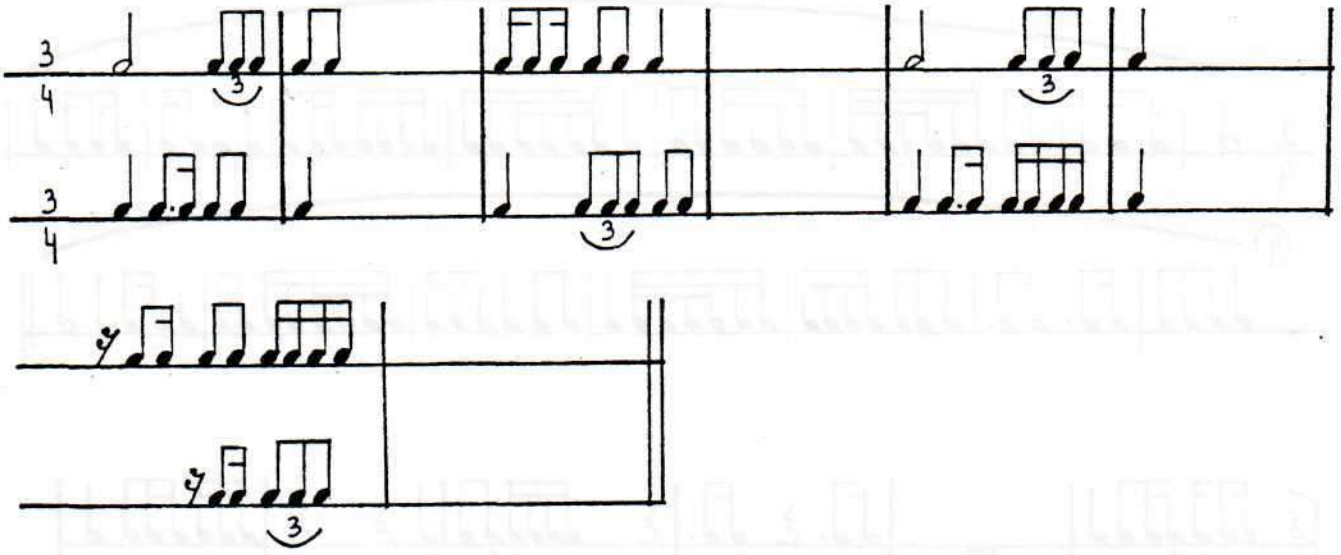
269 Escribir un canon a 3 voces e indicar una instrumentación.



270 Completar los compases.



271 Completar los compases libres.

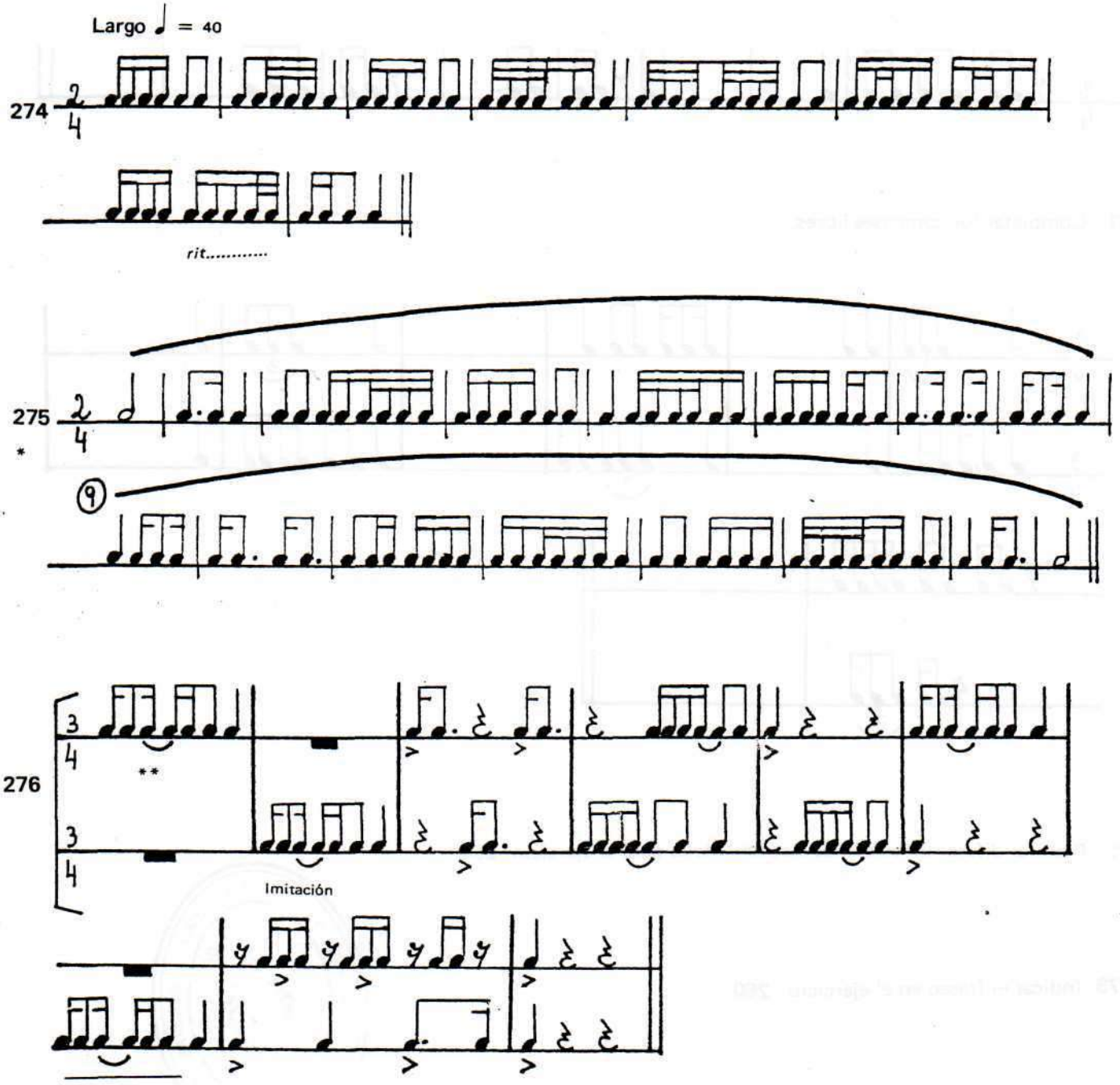


272 Realizar diferentes versiones instrumentales para el ejercicio **254**

273 Indicar el fraseo en el ejercicio **260**

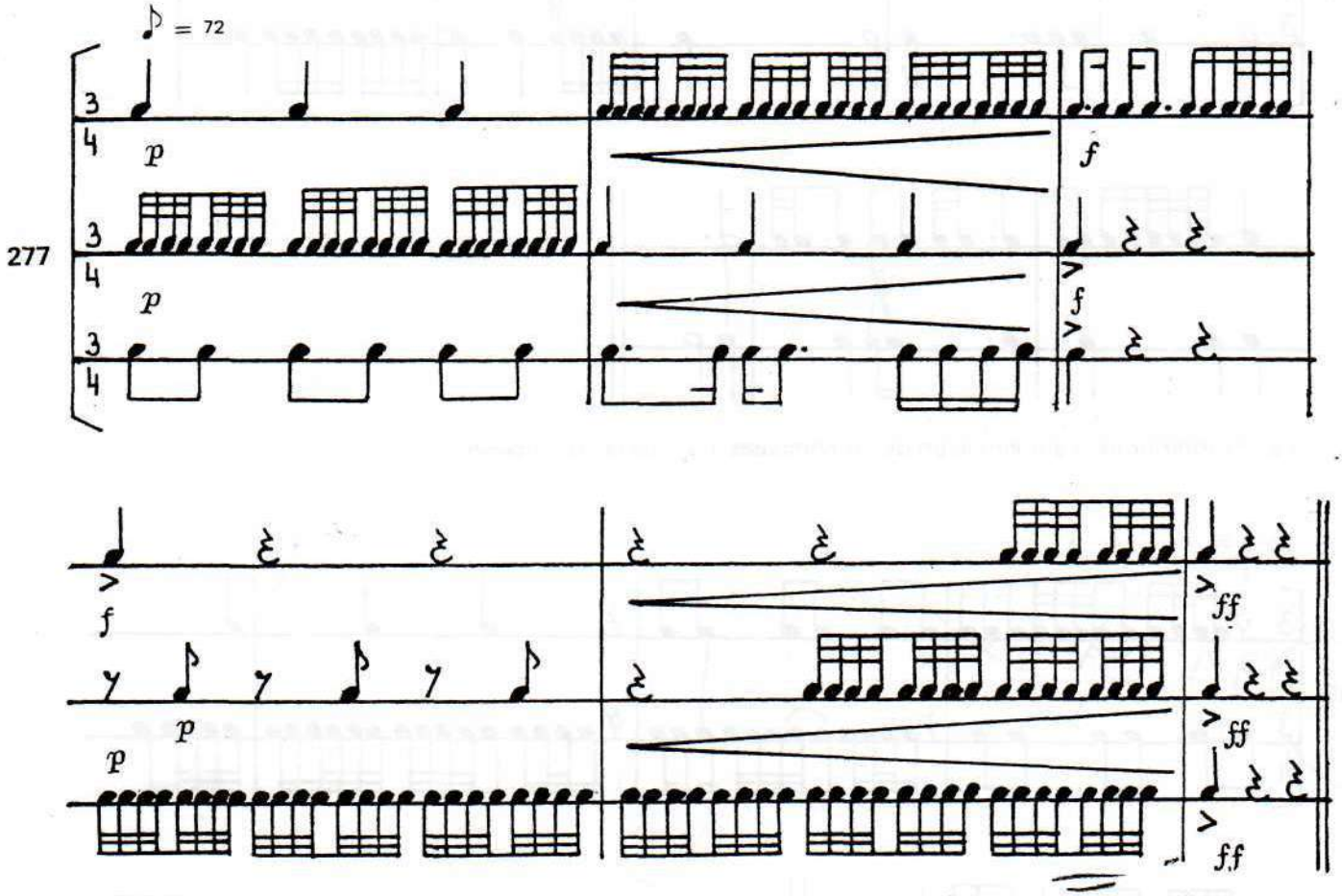
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES MUSICALES Y SONORAS
BUCHARDO

CAPITULO IX

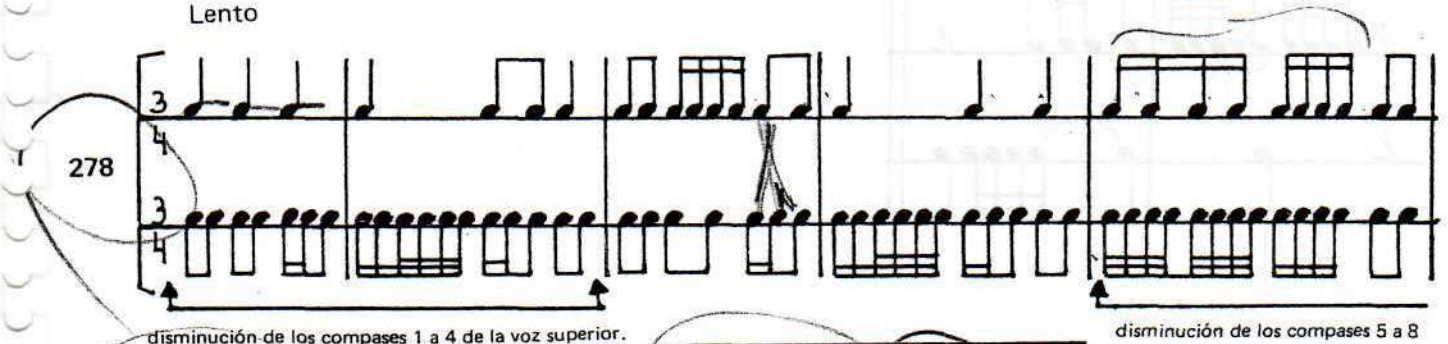


* A partir del compás 9 el ritmo es retrógrado.

** "Canten señores cantores de América" N° 94, compás 1.

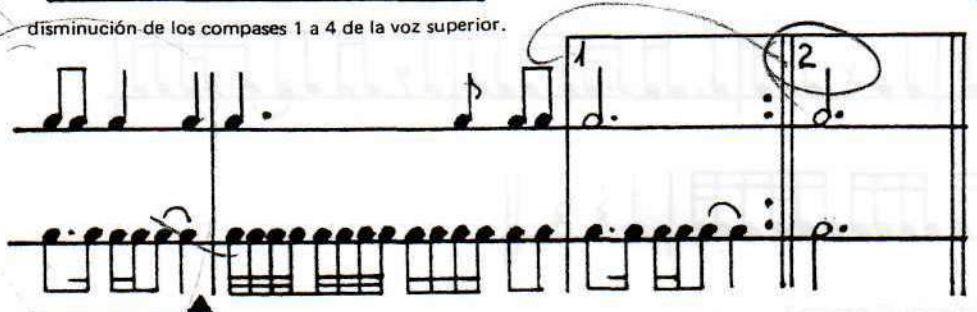


Lento



disminución de los compases 1 a 4 de la voz superior.

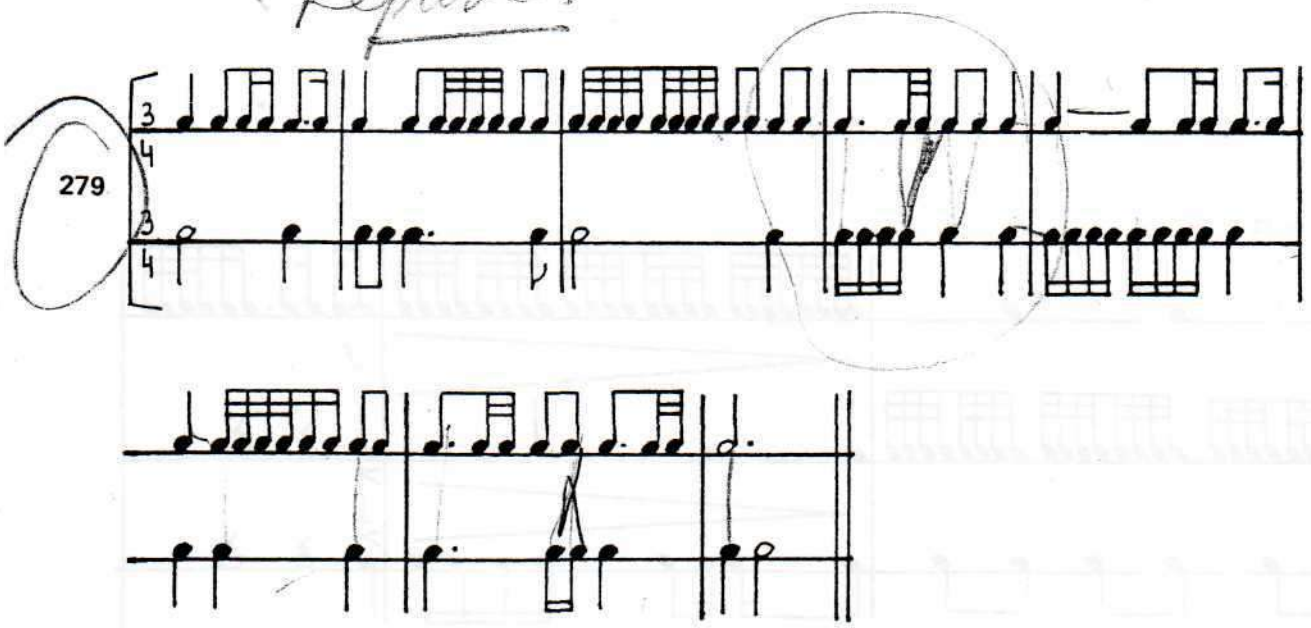
disminución de los compases 5 a 8



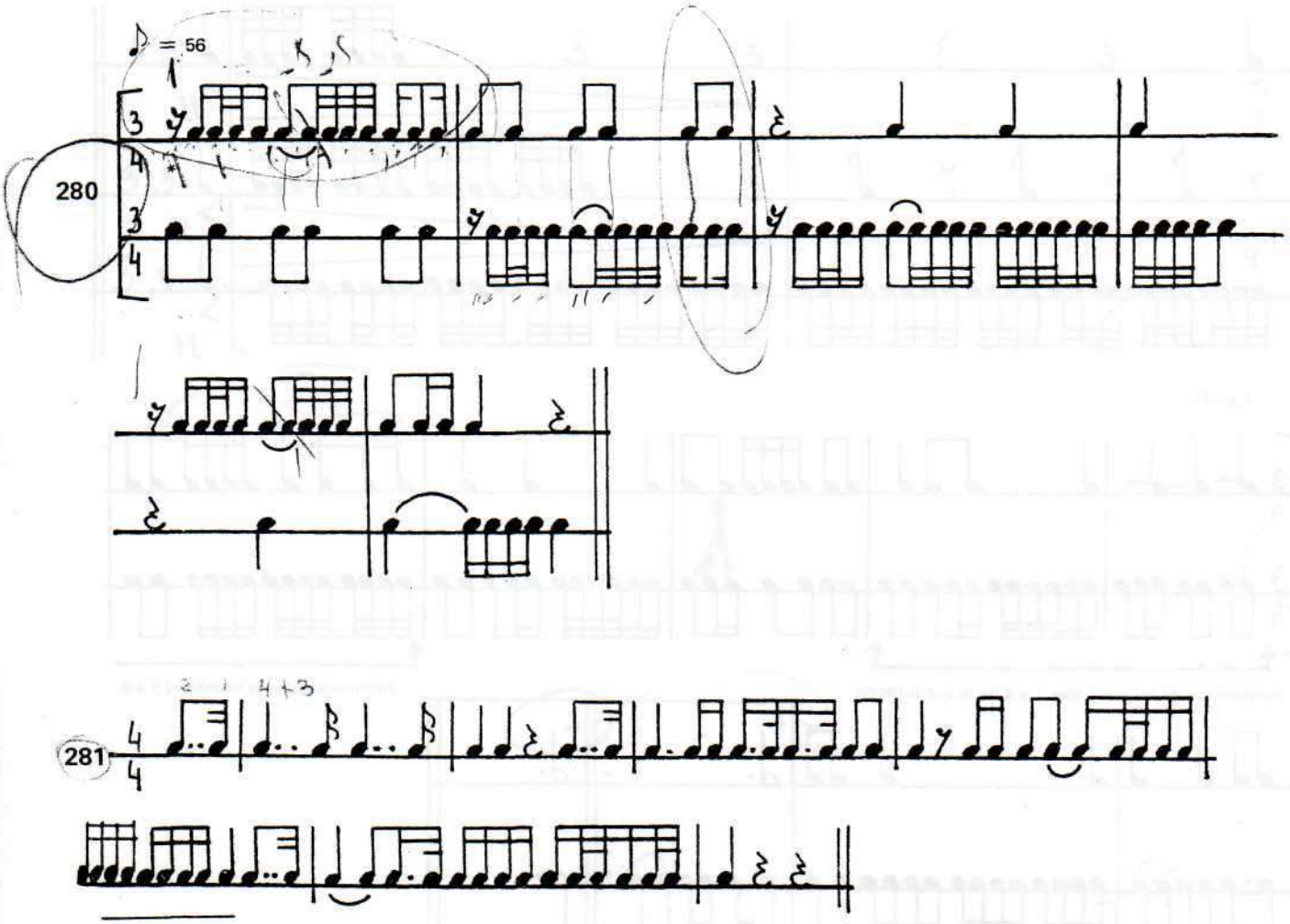
de la voz superior.

SINCRONIZAR la voz y la ... percusión

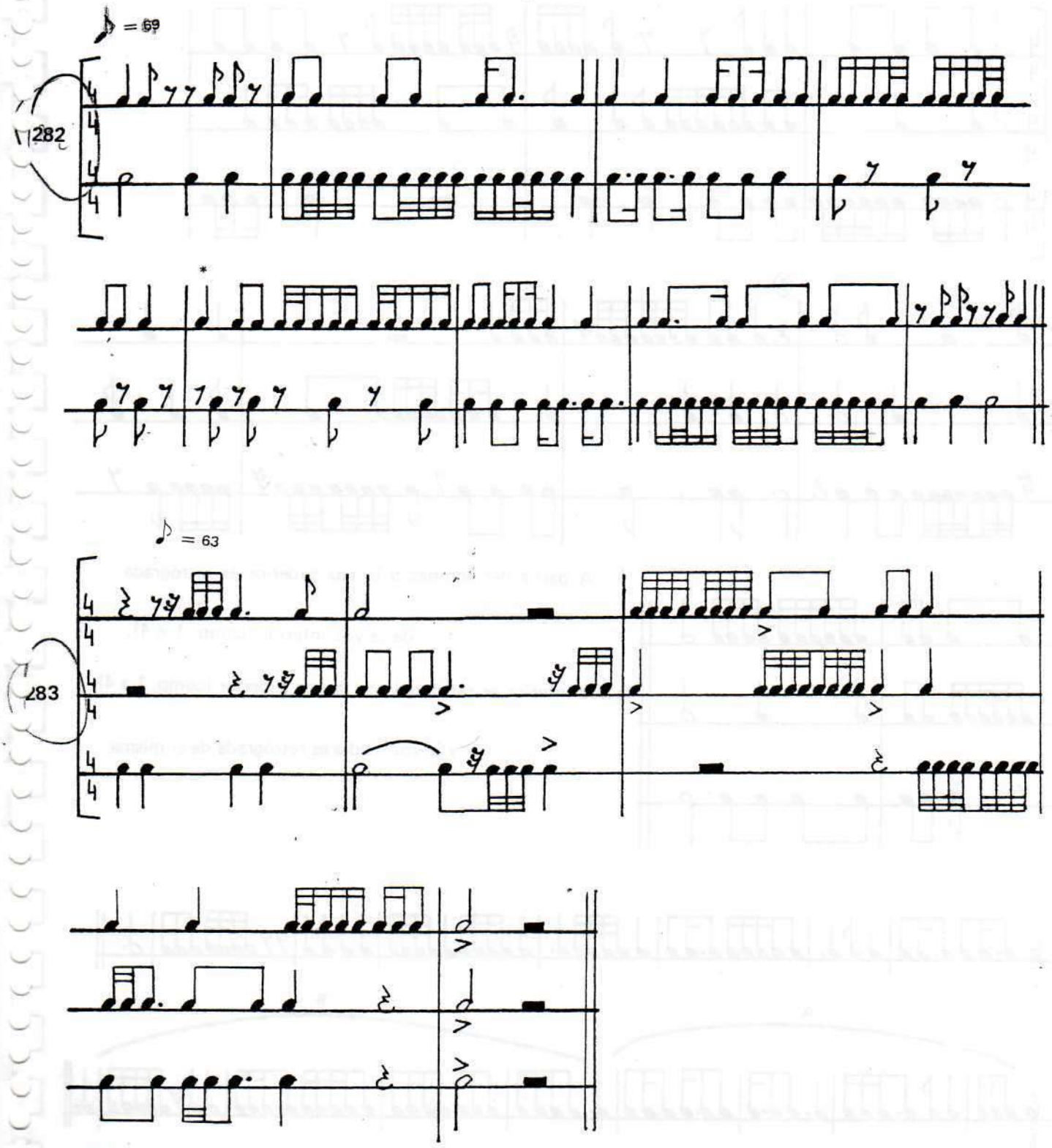
Repasar



La voz inferior es la aumentación de los compases 1 a 4 de la voz superior.

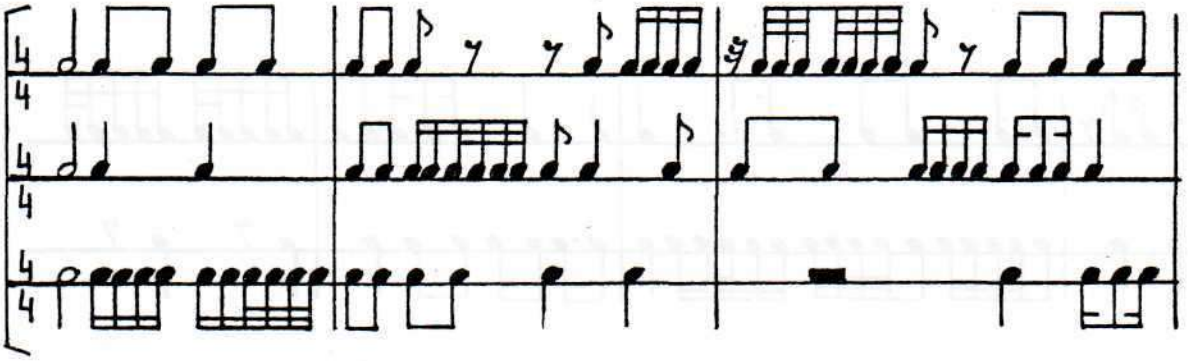


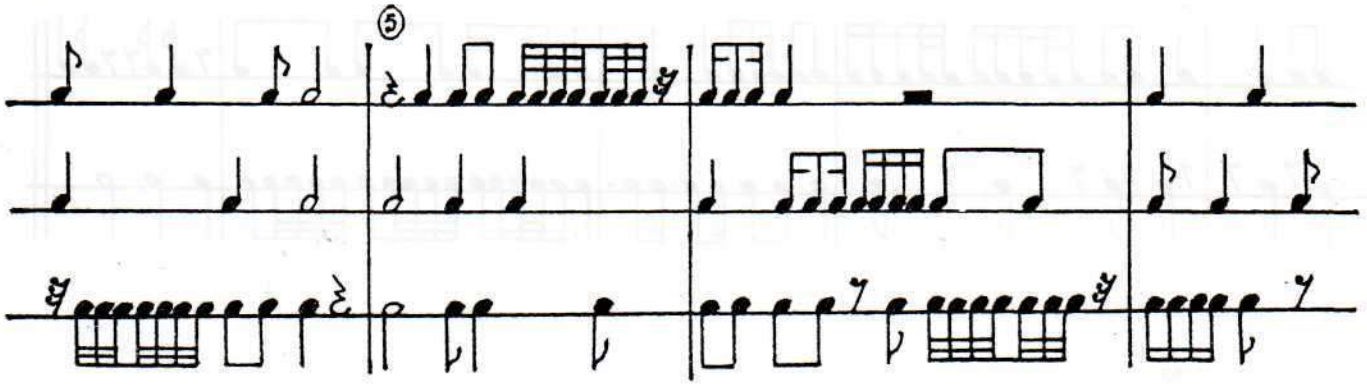
* J. S. Bach. Variaciones Goldberg. Variación 25 compás 1.



* A partir del compás 5 ambas voces son retrógradas.

284



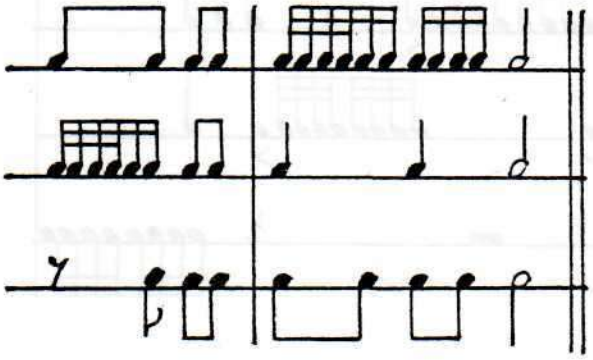


A partir del compás 5 la voz superior es retrógrada

de la voz inferior (comp. 1 a 4);

la voz inferior es retrógrada de la voz superior (comp. 1 a 4)

y la voz media es retrógrada de si misma.

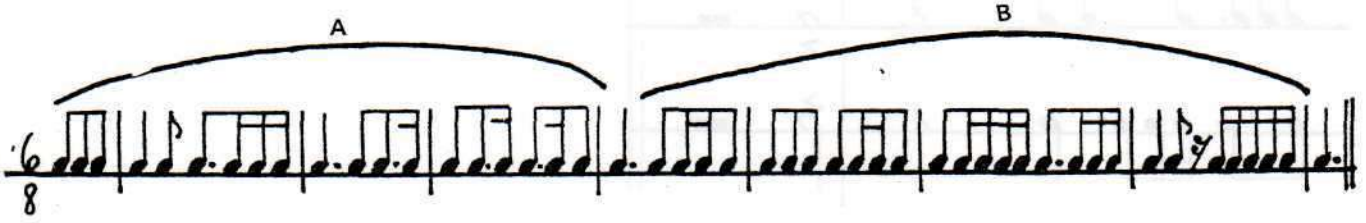


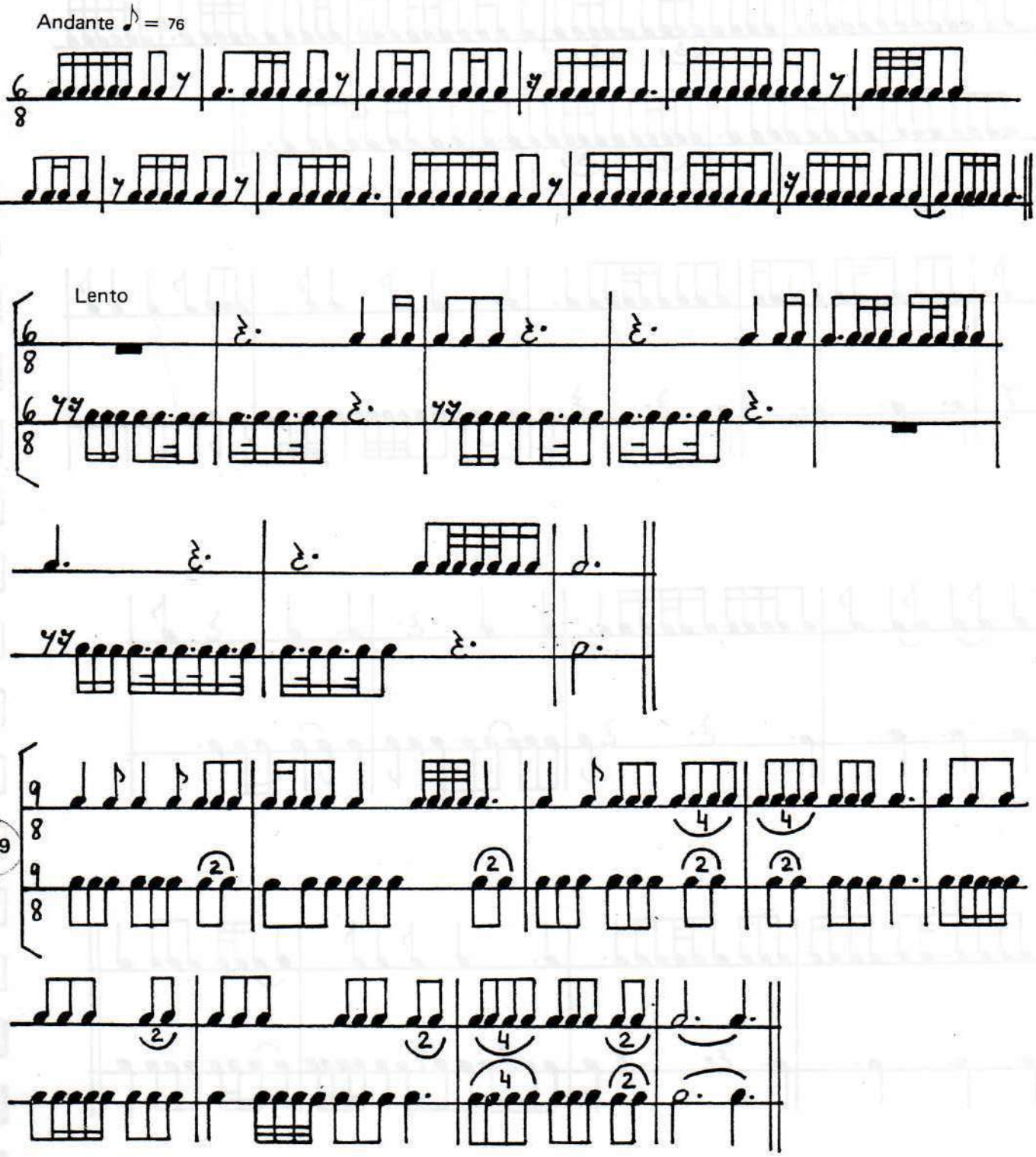
285

A

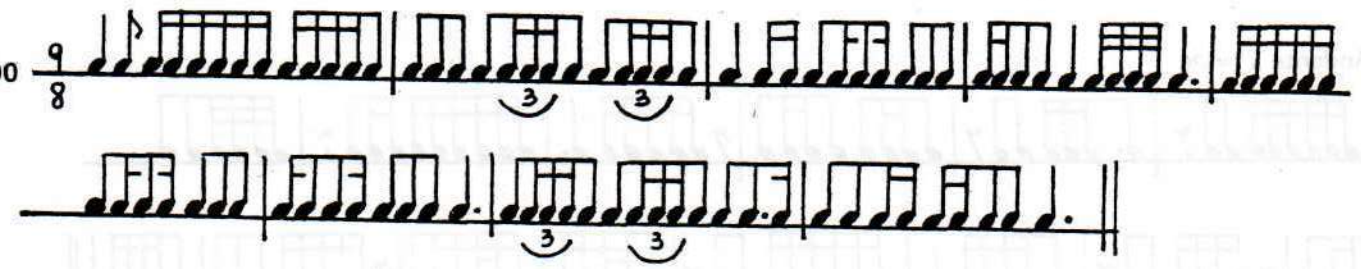
B

286



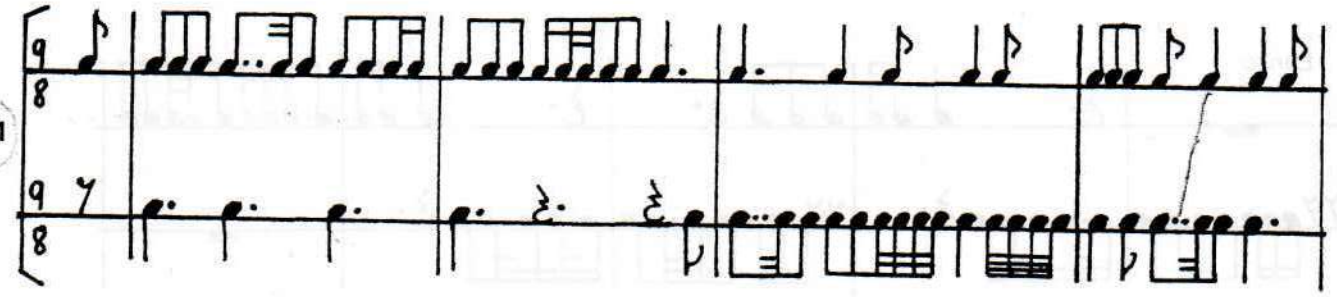

Andante ♪ = 76
Lento

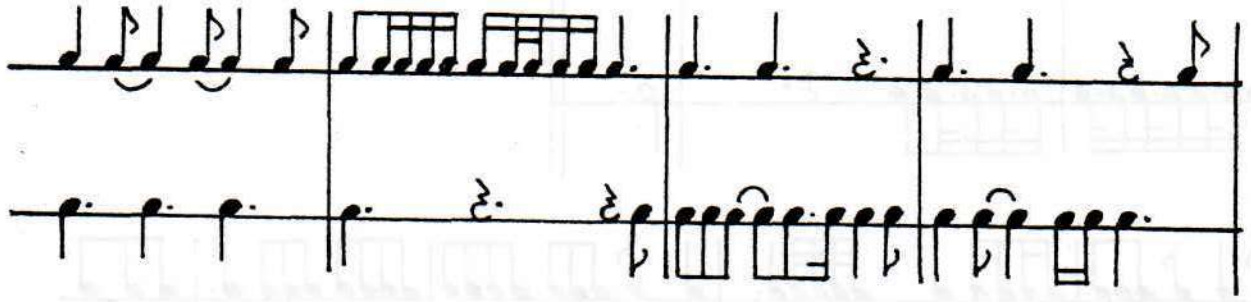
290

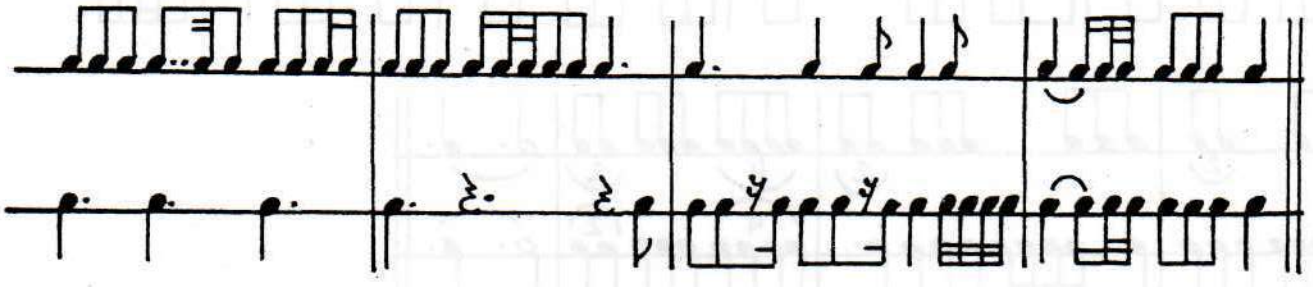


Largo

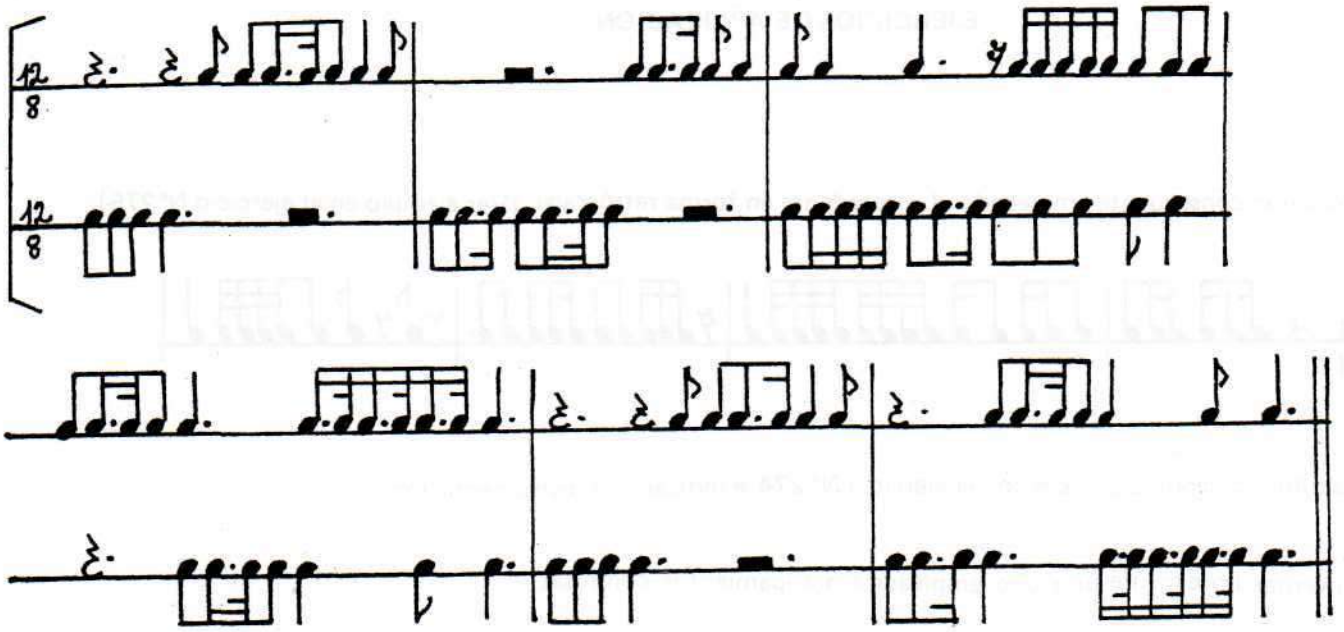
291



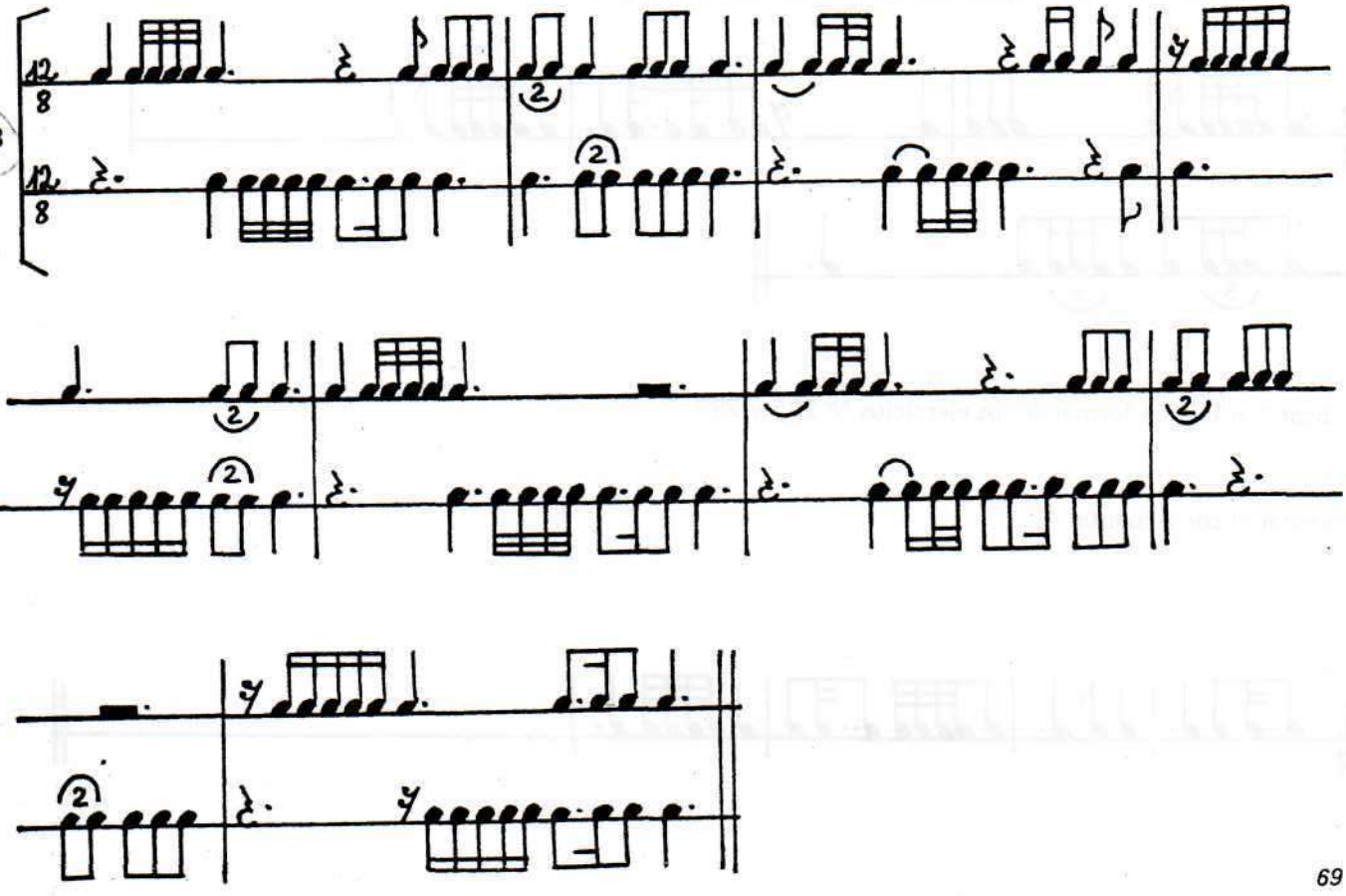




292

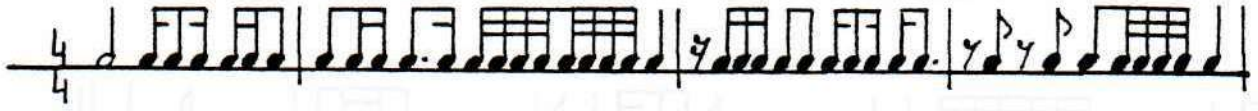


293



EJERCICIOS DE APLICACION

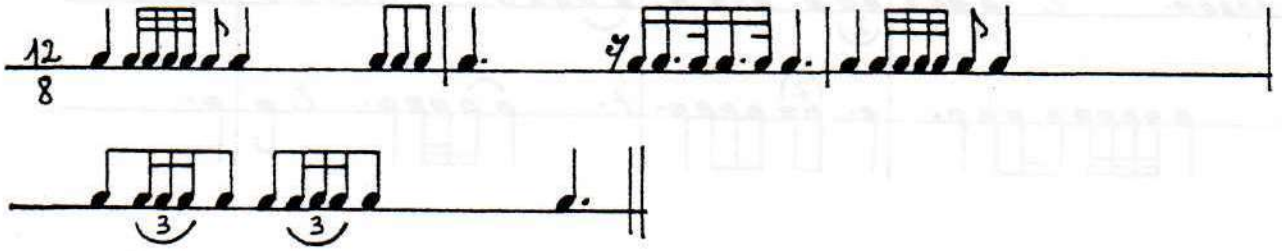
294 Escribir el consecuente empleando el antecedente en forma retrógrada (Ver ejemplo en el ejercicio N° 275).



295 Escribir un canon a 3 voces con el ejercicio N° **274** e indicar una instrumentación.

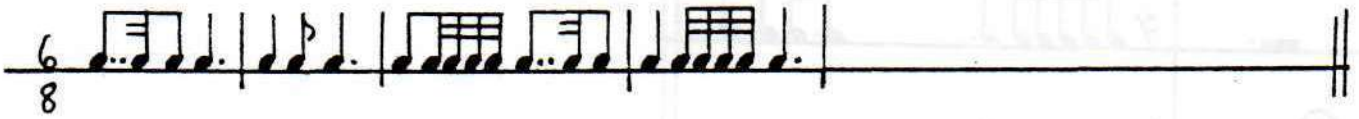
296 Inventar libremente un ritmo empleando agrupamientos con fusas.

297 Completar los compases empleando fusas donde se considere conveniente.



298 Indicar el esquema formal en los ejercicios N° 285 y 287.

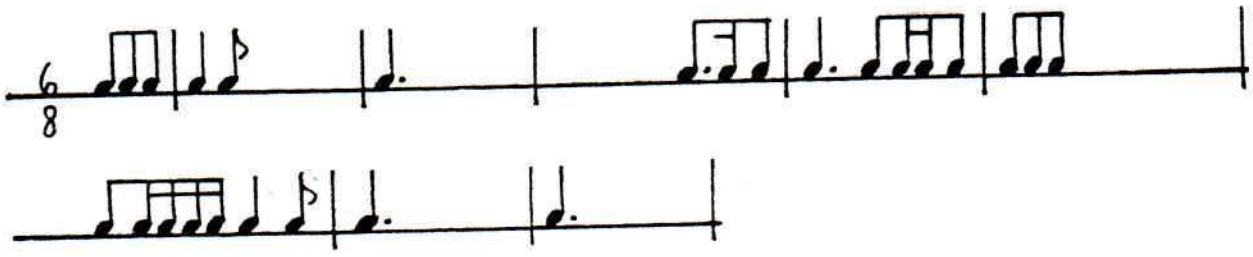
299 Inventar el consecuente.



300 Reemplazar algunos sonidos por silencios en el ejercicio N° 290

301 Escribir un canon a 3 voces, indicar instrumentación, movimiento y matices dinámicos.

302 Completar los compases



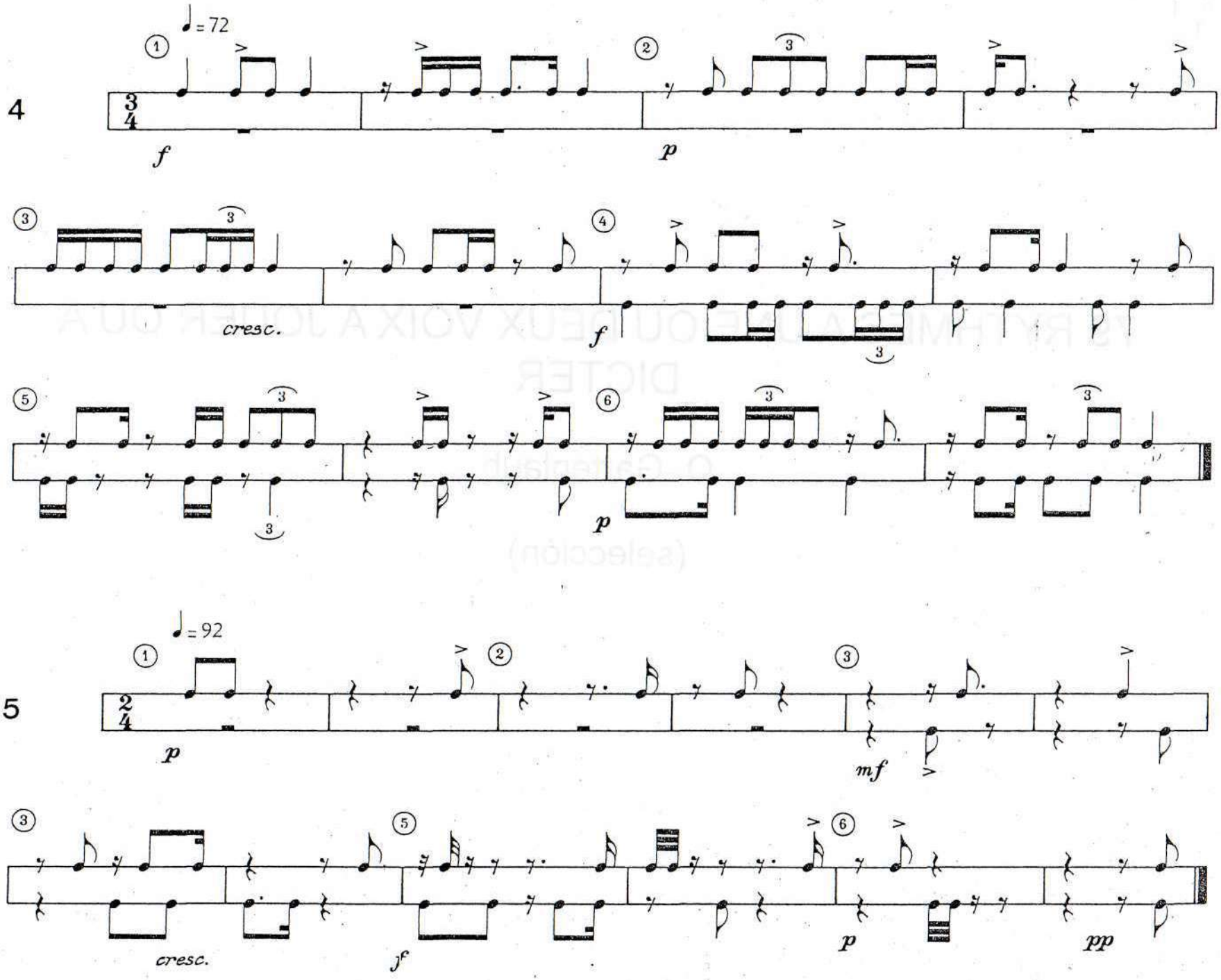
303 Inventar la segunda voz en el ejercicio N° 285 y especificar la velocidad.

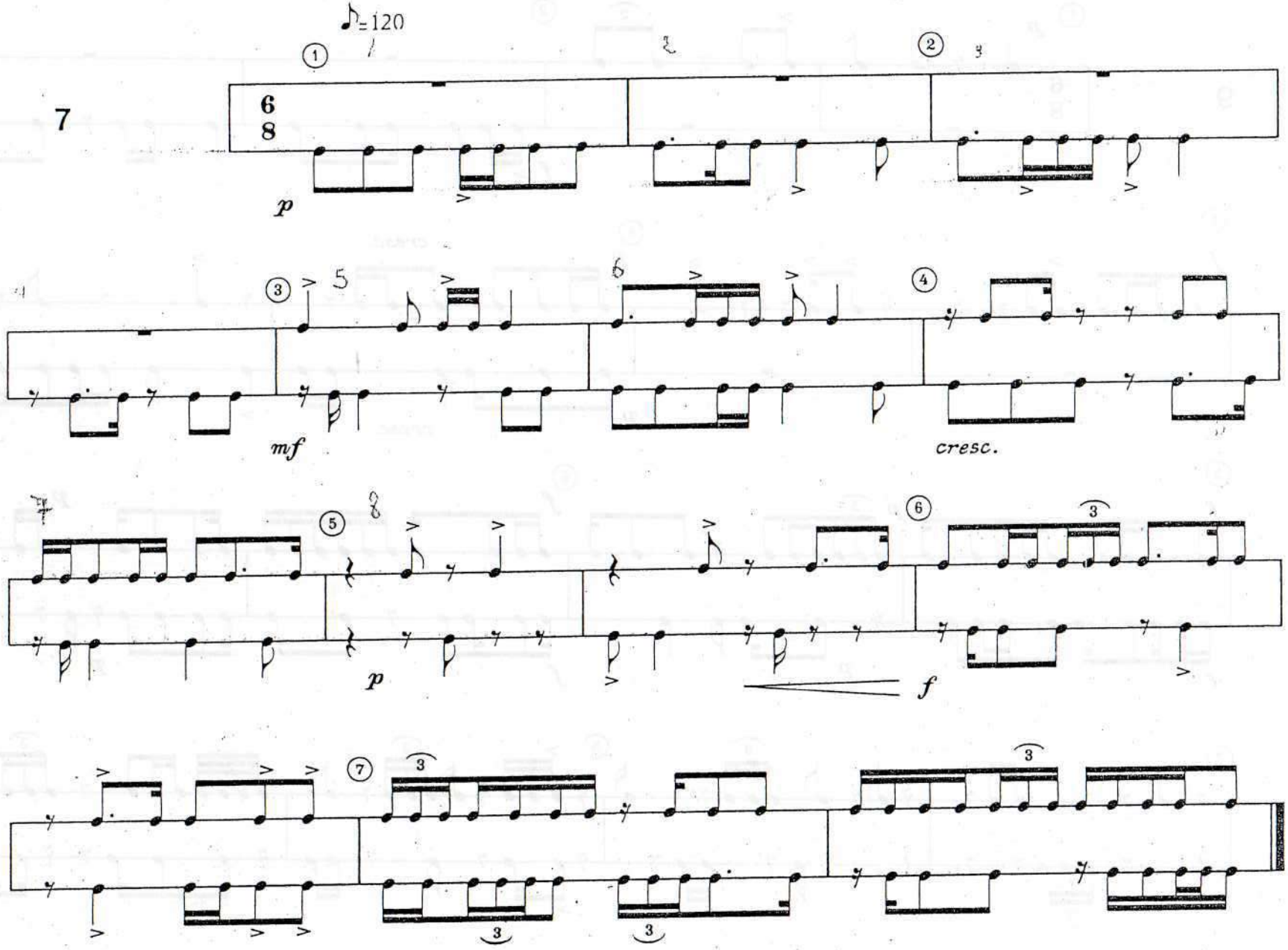
GARTENLAUB

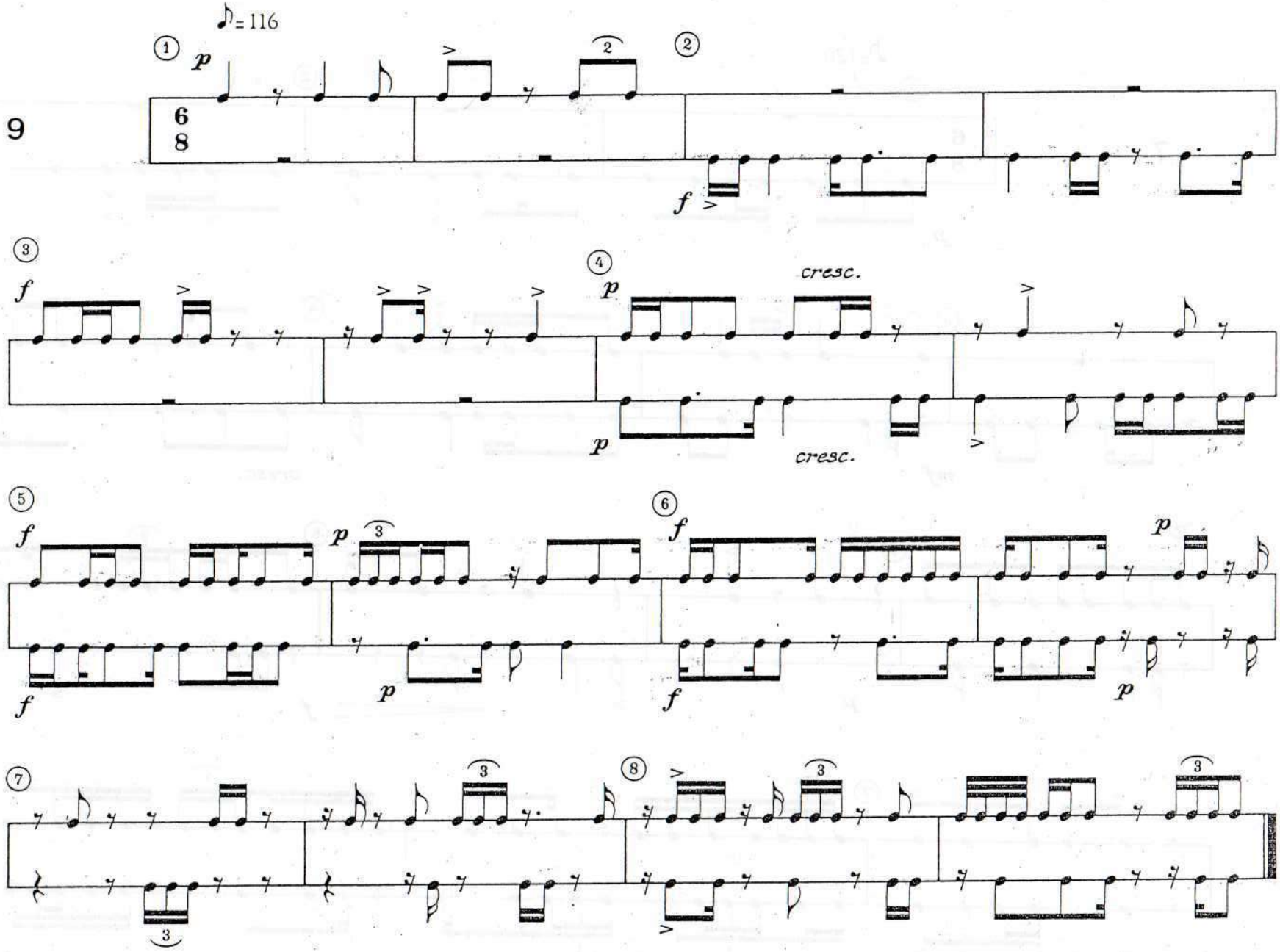
79 RYTHMES A UNE OU DEUX VOIX A JOUER OU A DICTER

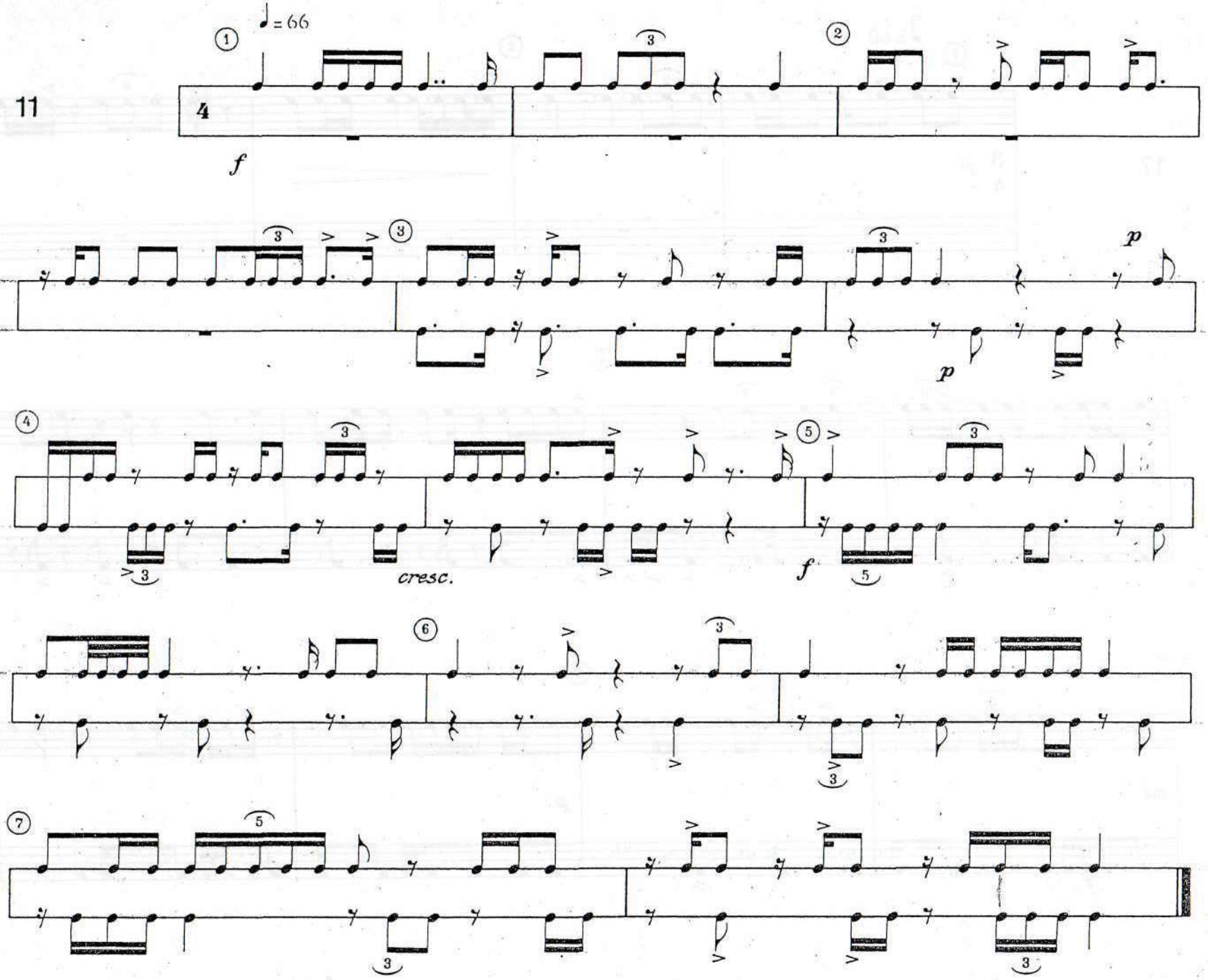
O. Gartenlaub

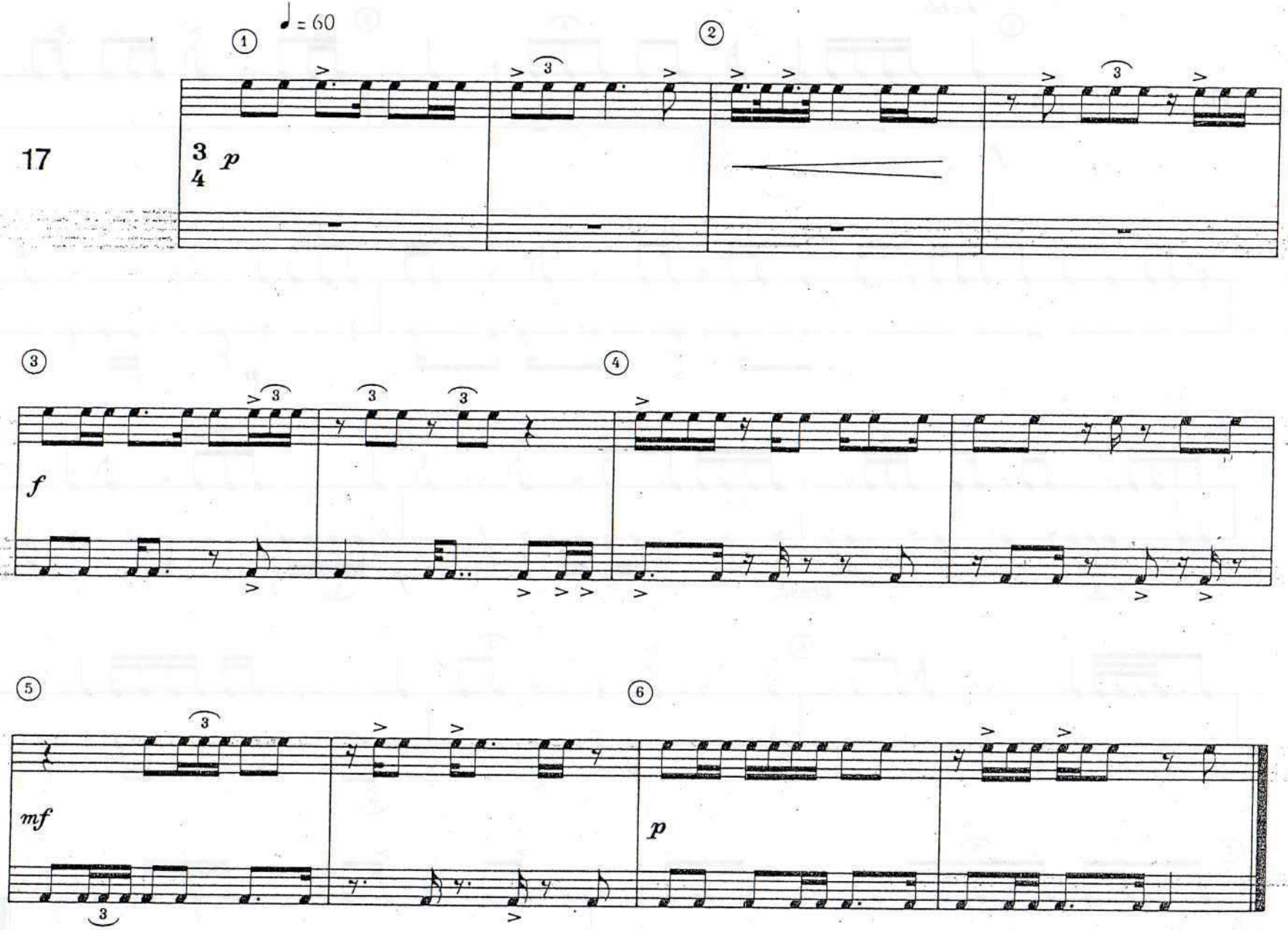
(selección)


4
♩= 72
f
p
cresc.
f
p
5
♩= 92
p
mf
cresc.
f
p
pp

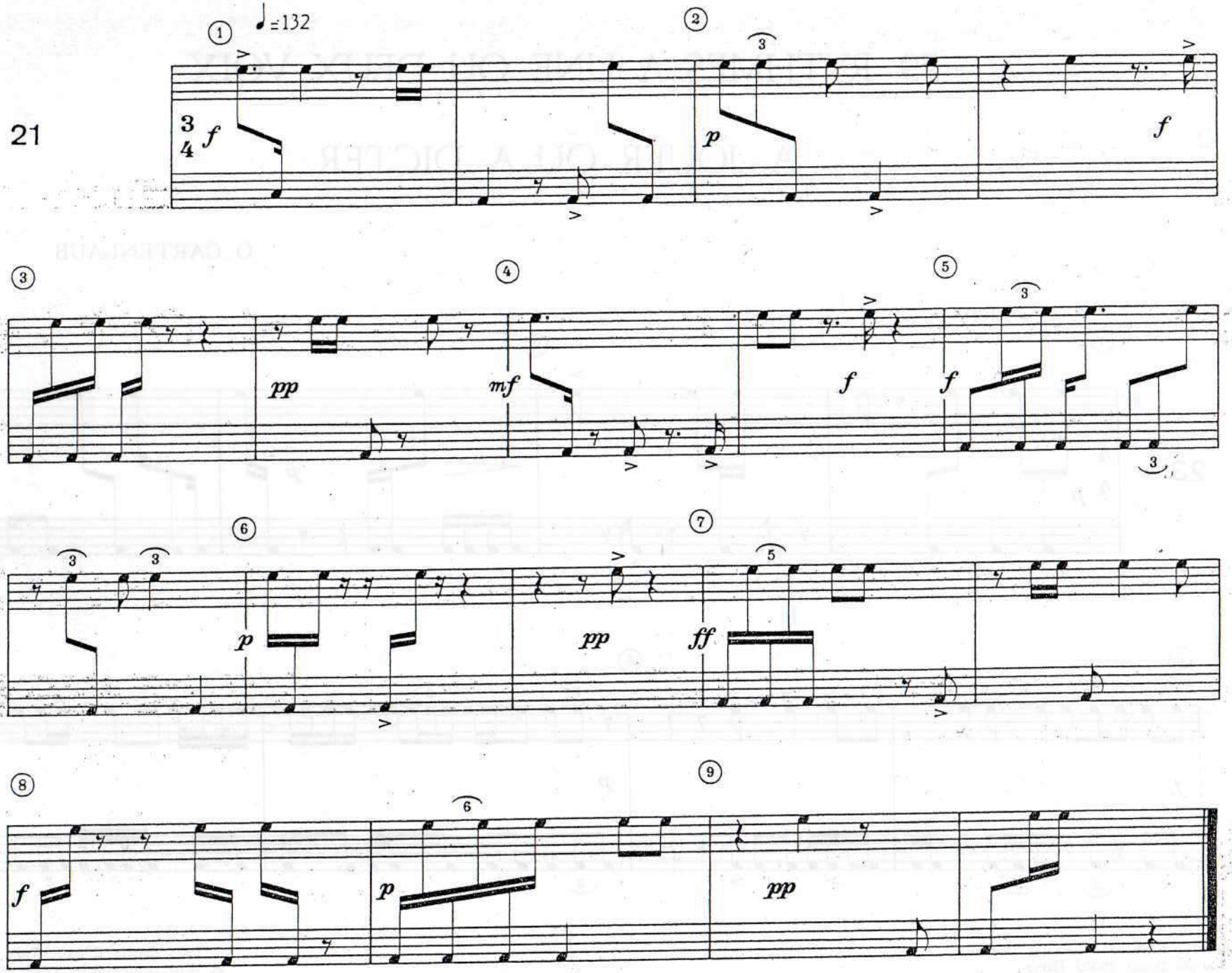

♪=120
7
6
8
p
mf
cresc.
p
f


♪= 116
9
6
8
p
f
cresc.


♩= 66
11
4
f
p
p
cresc.
f


♩ = 60
17
3/4
p
f
mf
p

21

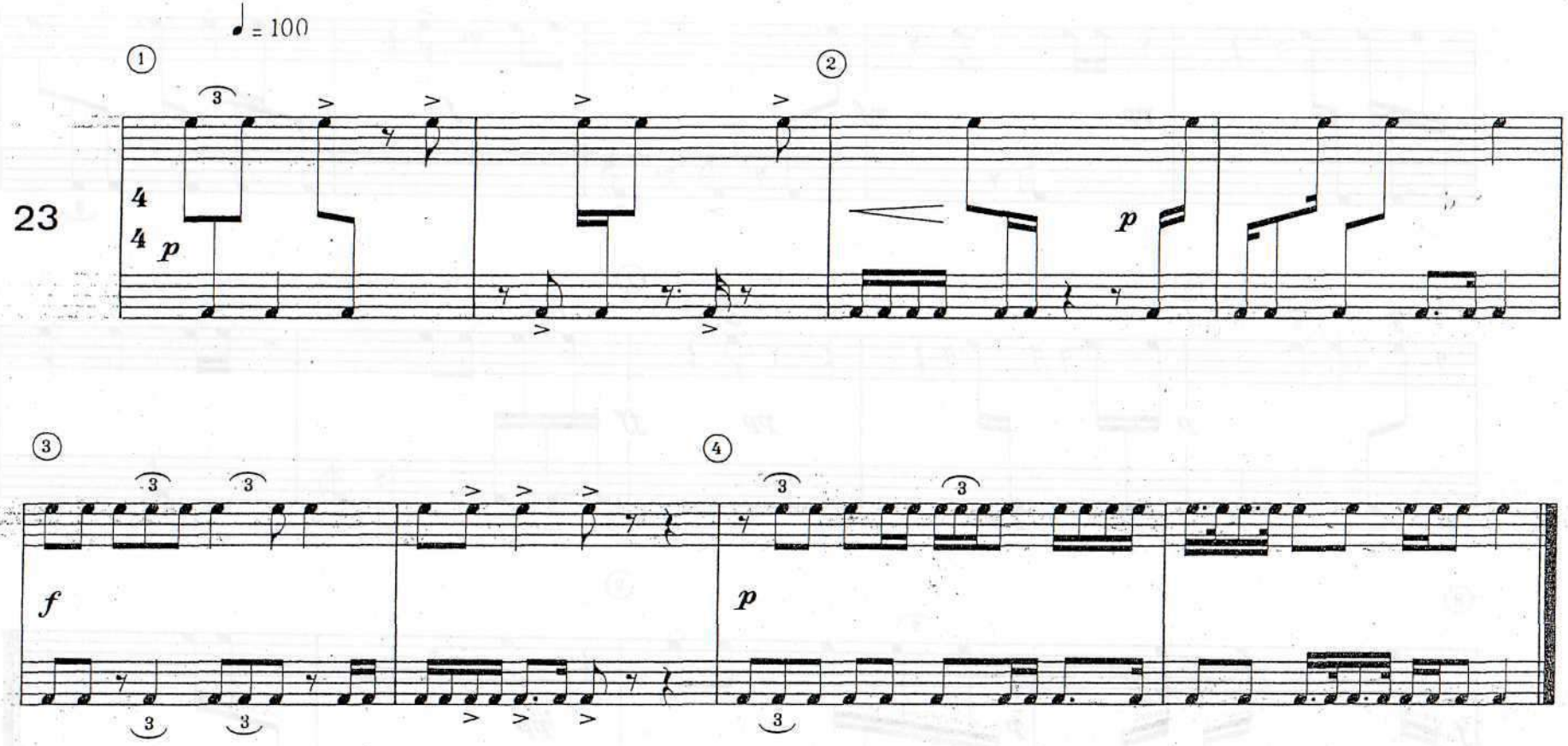


OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE INTERDITE
Même partielle
(Loi du 11 Mars 1957)
Constituerait contrefaçon
(Code Pénal, Art. 425)

79 RYTHMES A UNE OU DEUX VOIX

A JOUER OU A DICTER

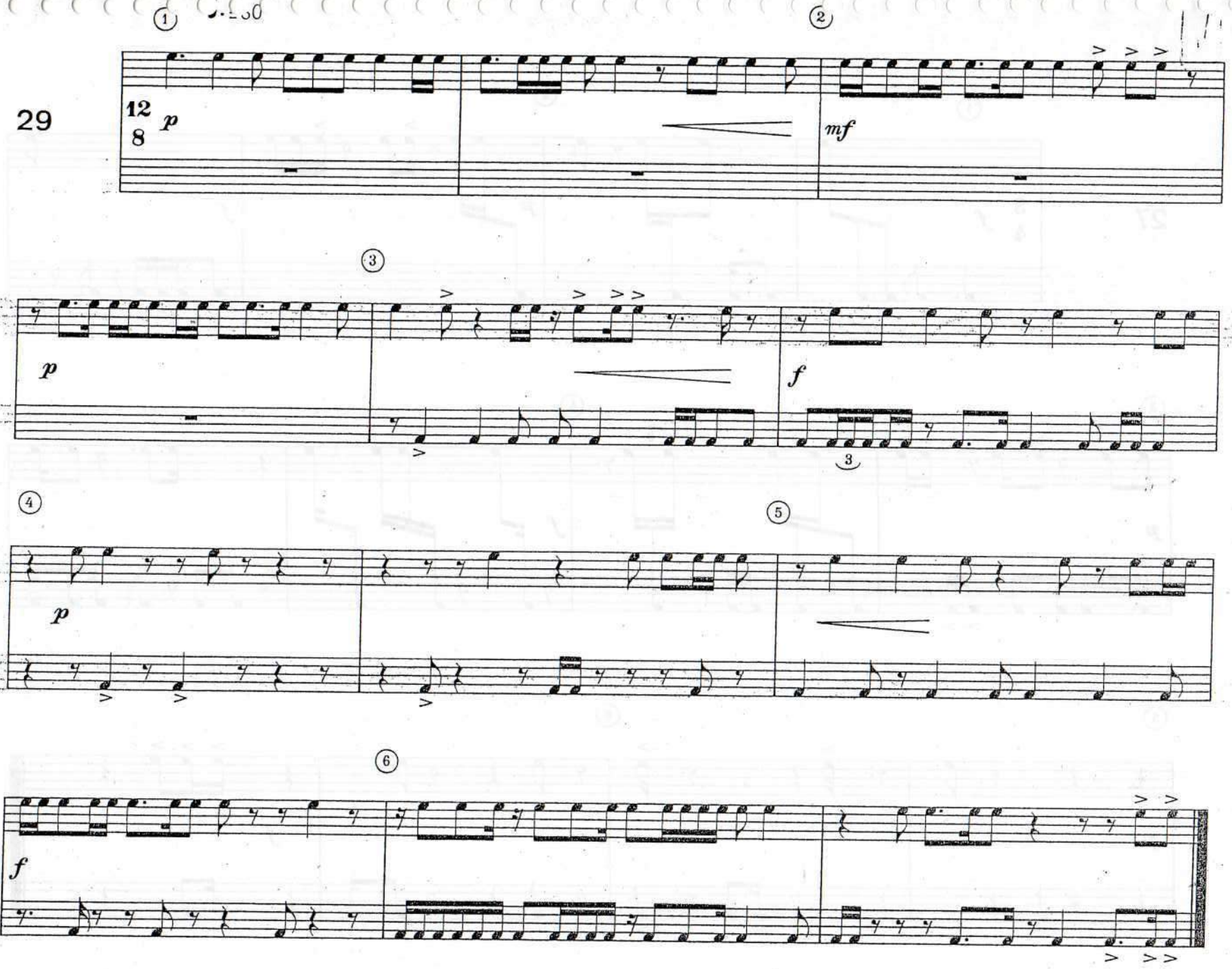
O. GARTENLAUB



©1981 by Editions Musicales Hortensia
46, rue de Douai 75009 Paris

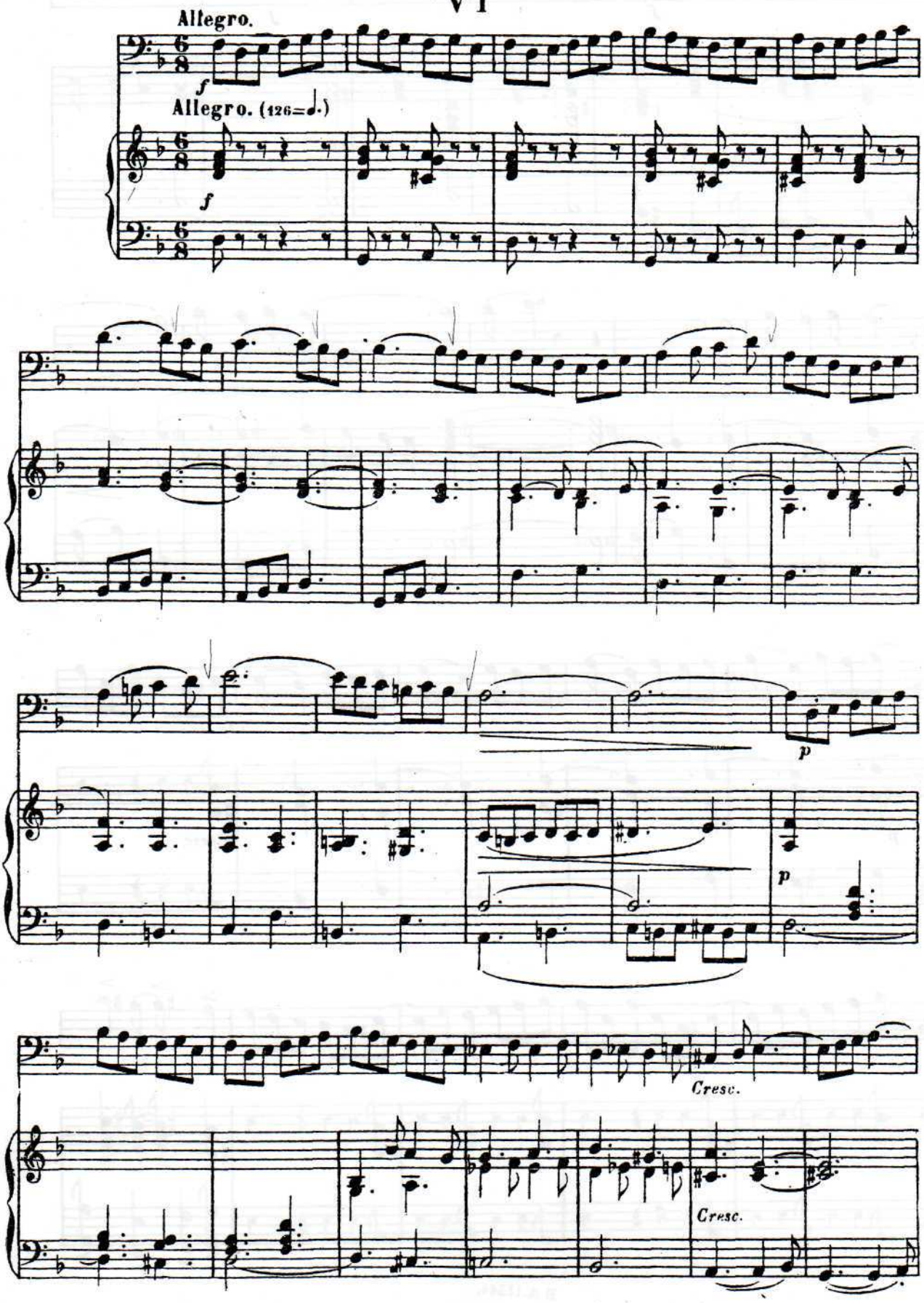
Tous droits d'exécution, de reproduction, et d'arrangements réservés pour tous pays.

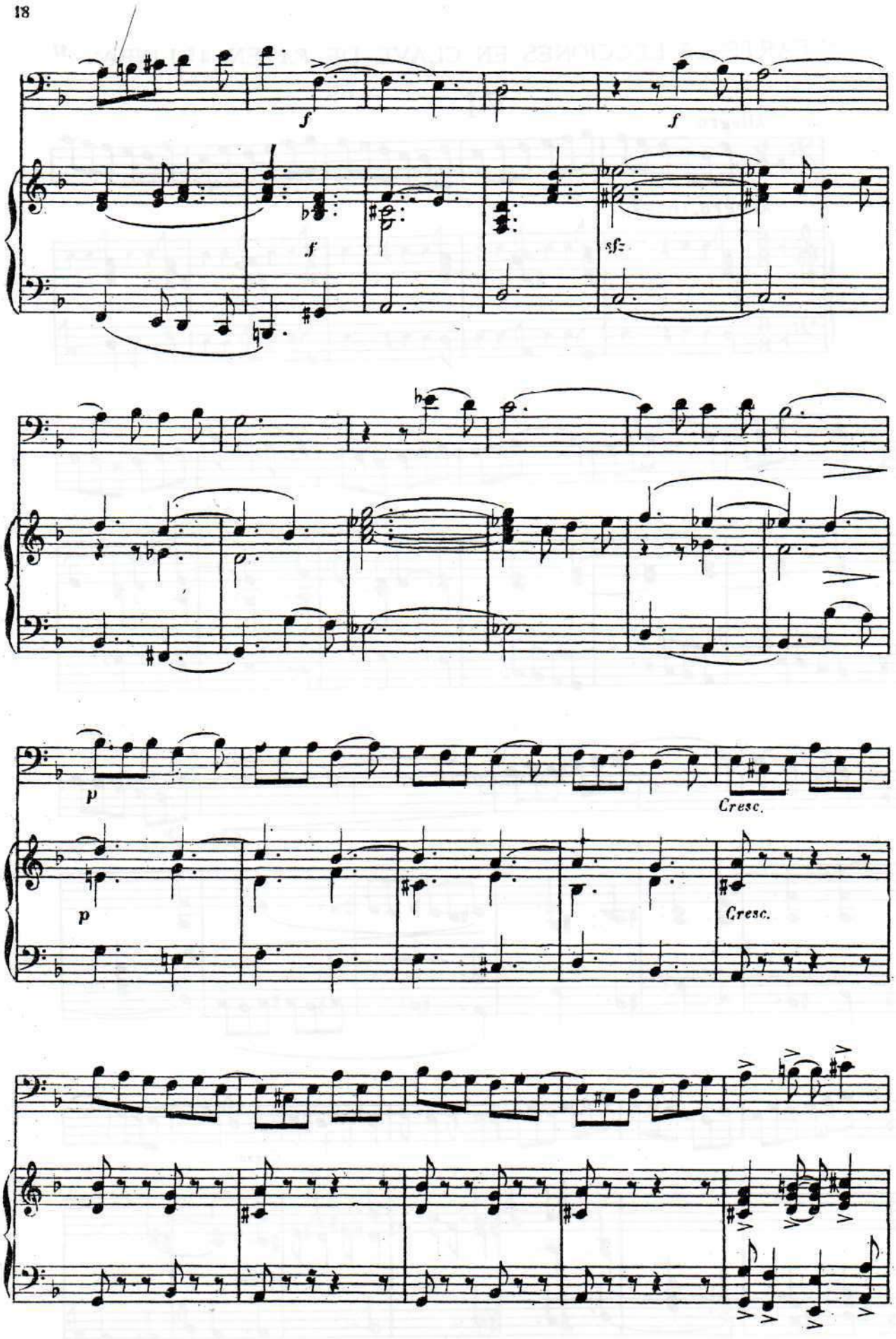
♩ = 80
27
3/4
f
p
f
p
f
p
f

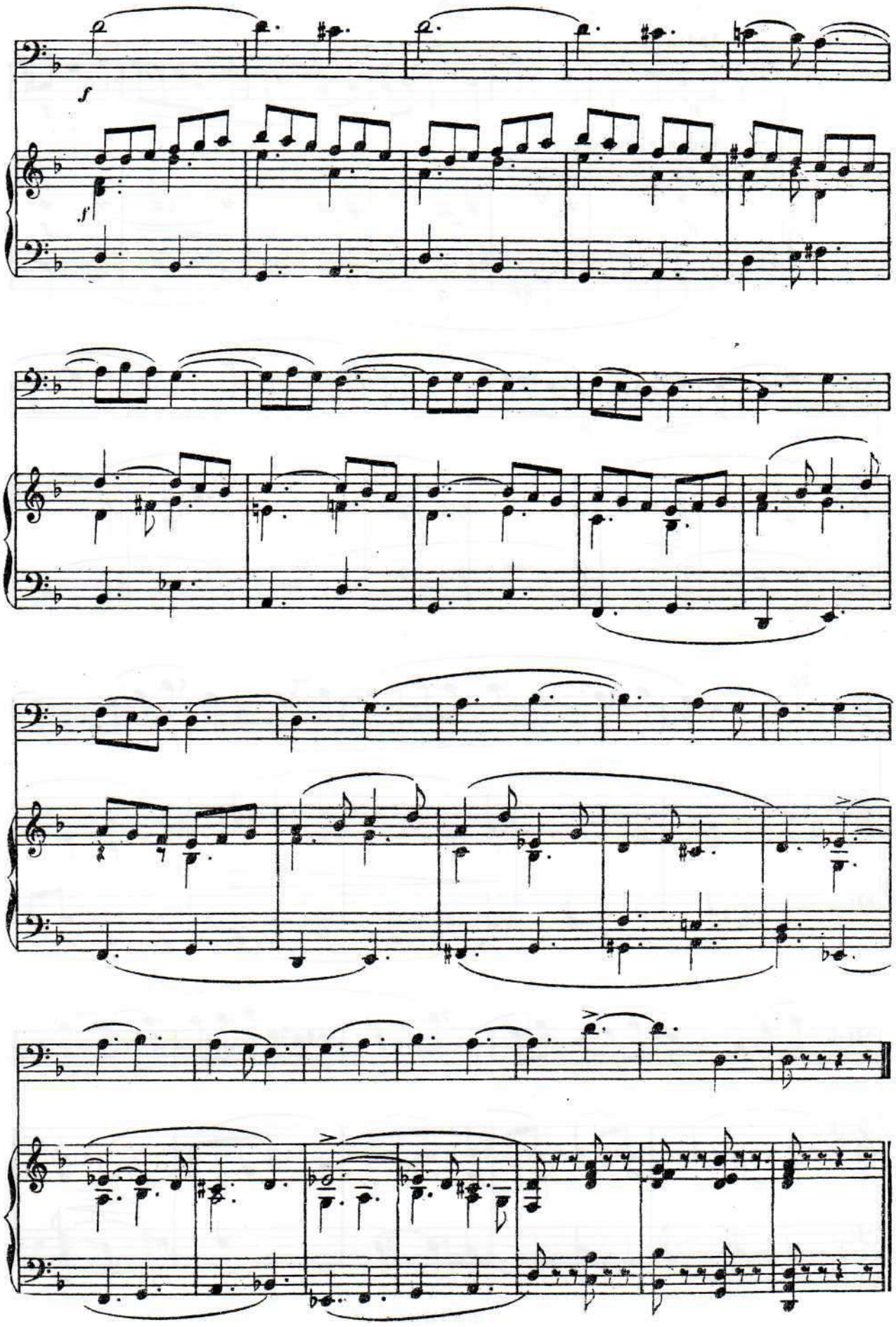

29
12/8
p
mf
p
f
3
p
f

ROPARTZ, GUY

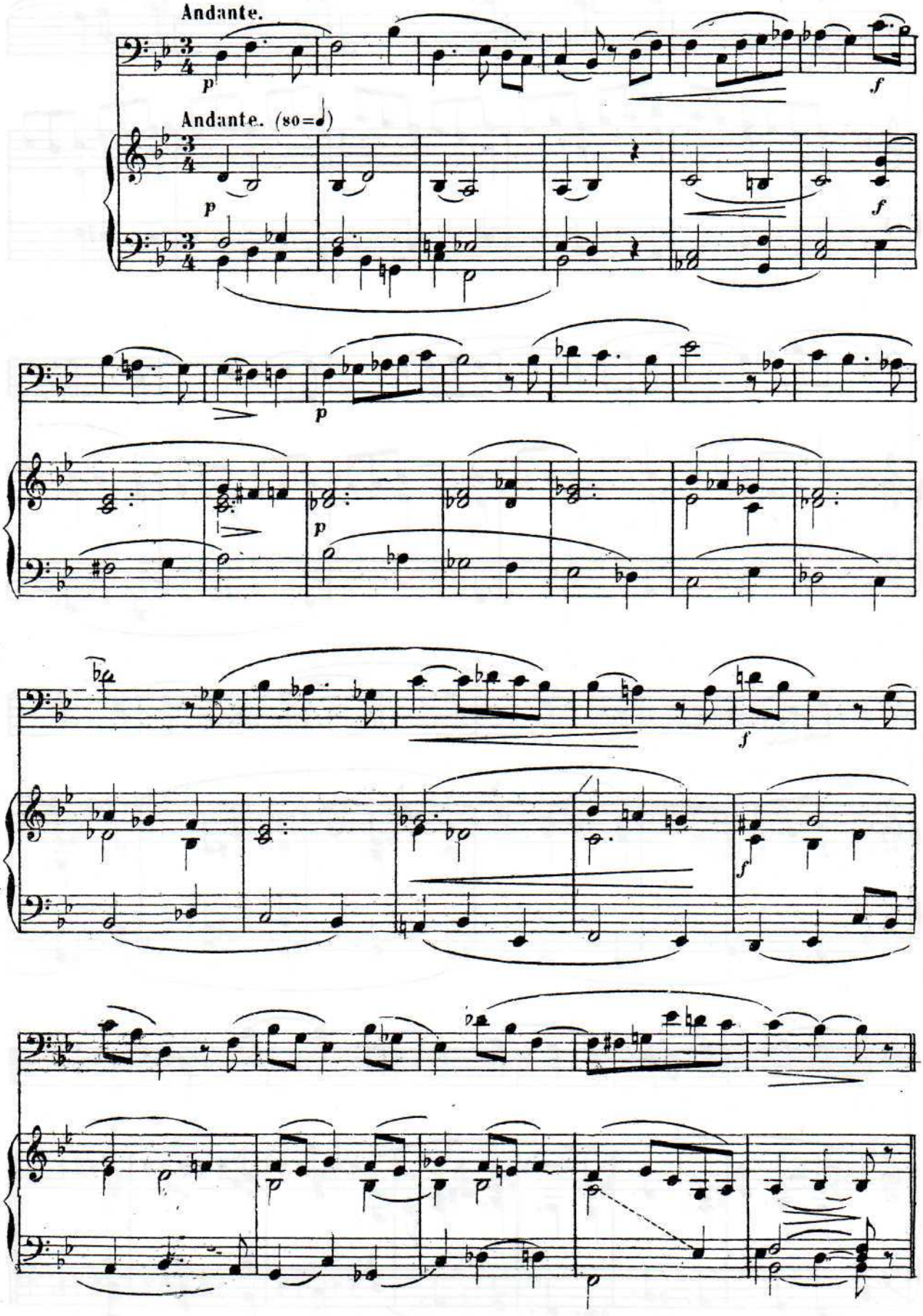
VI

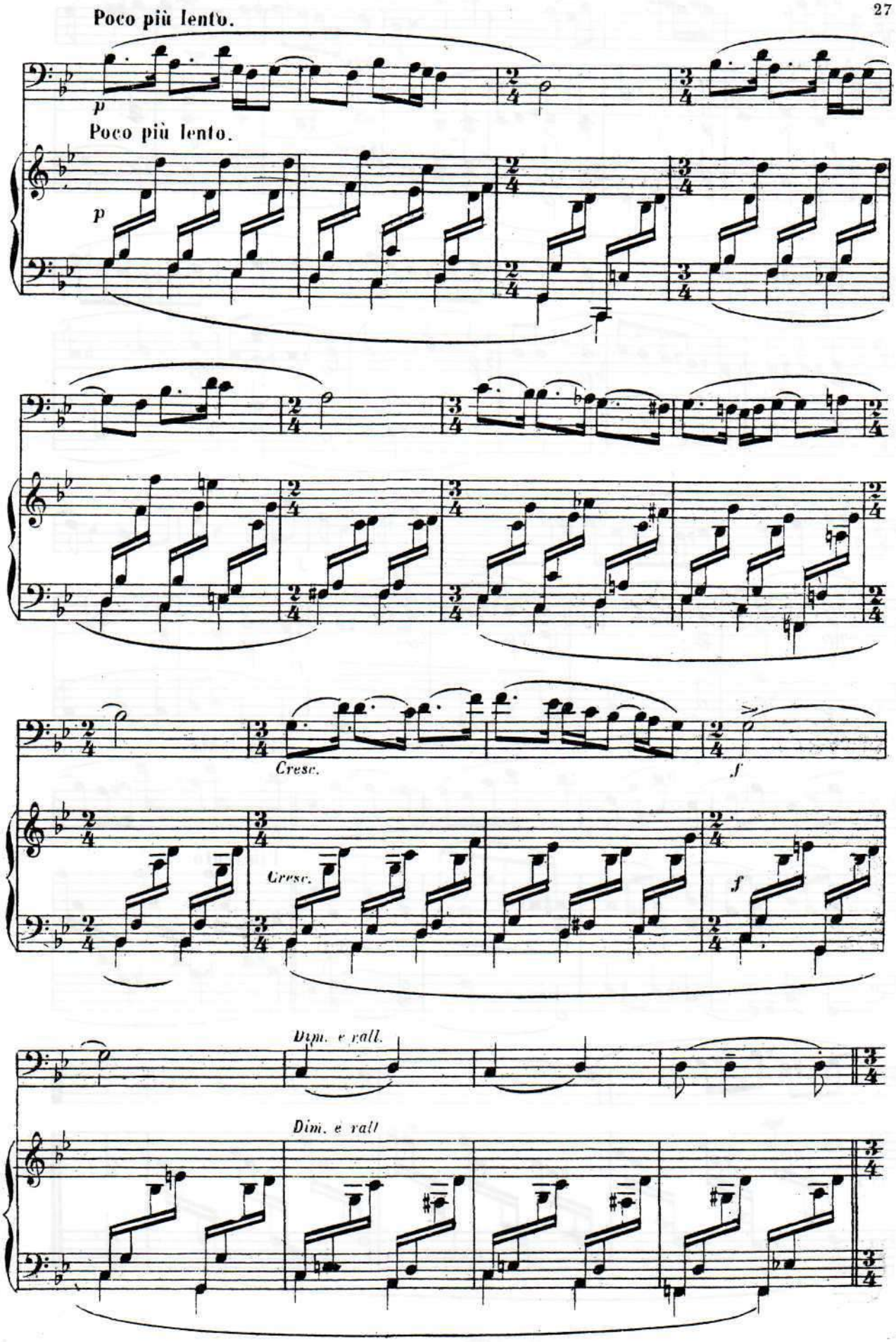


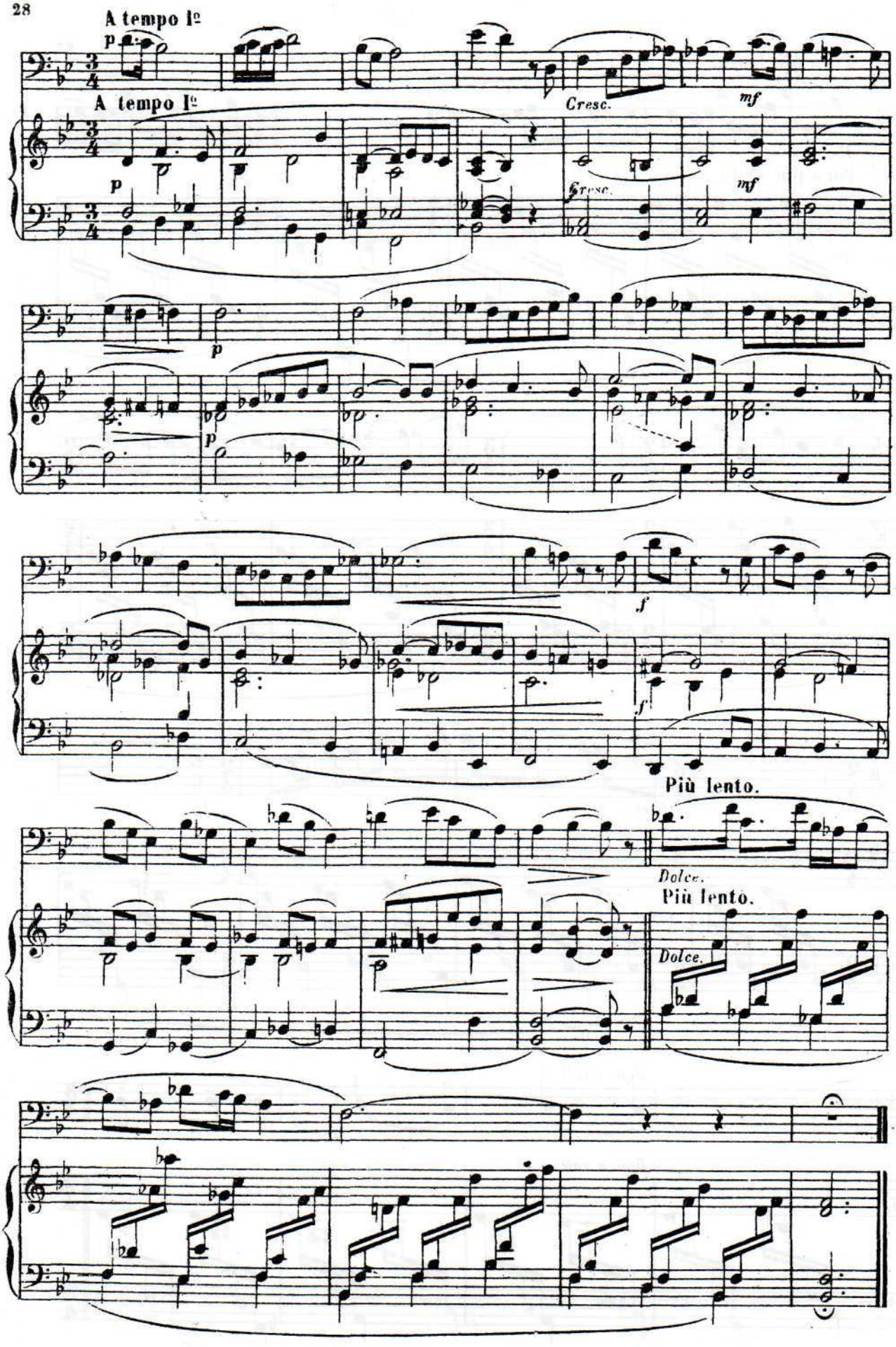

f
f
f
sf=
p
Cresc.
p
Cresc.


f
f

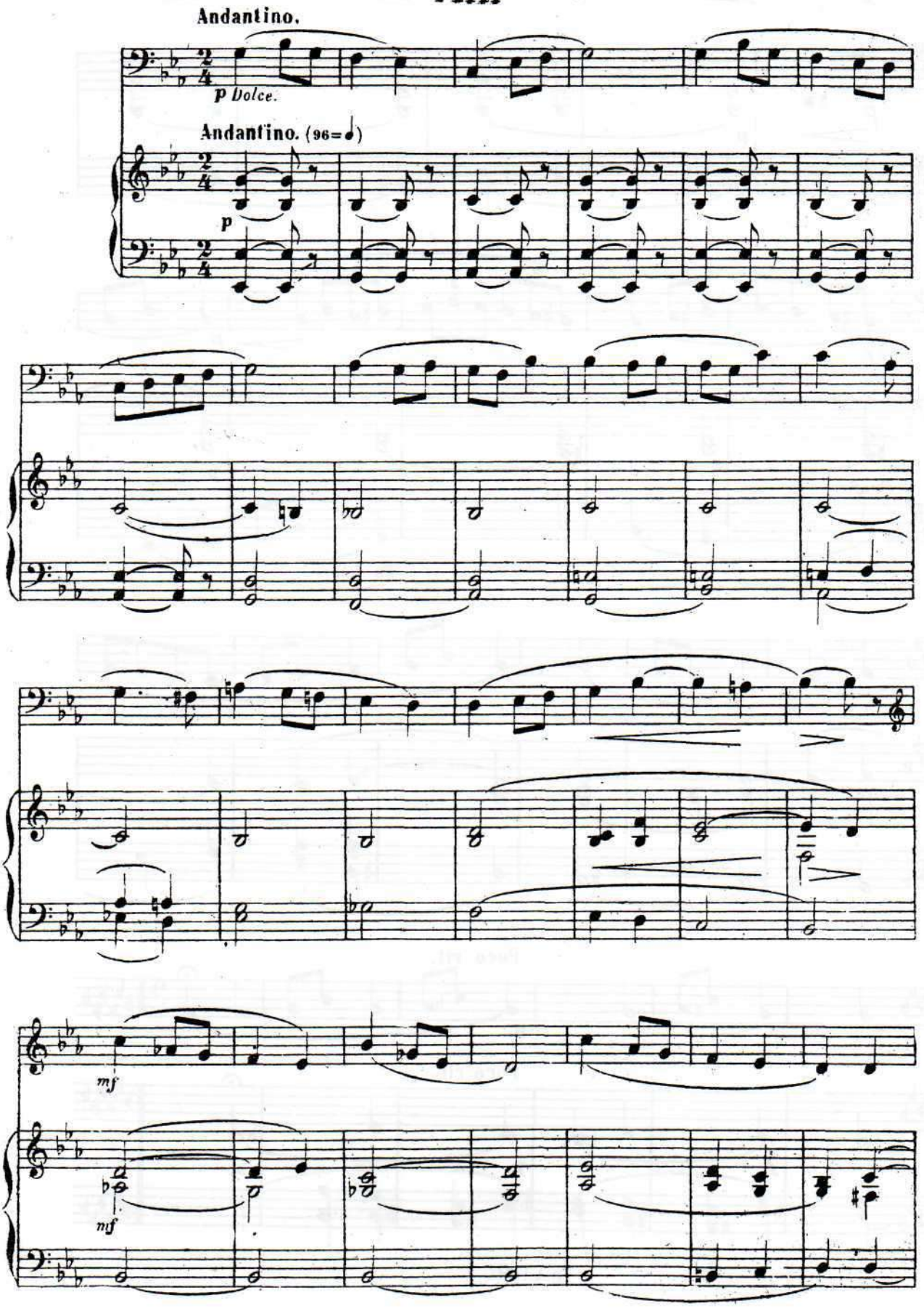
IX

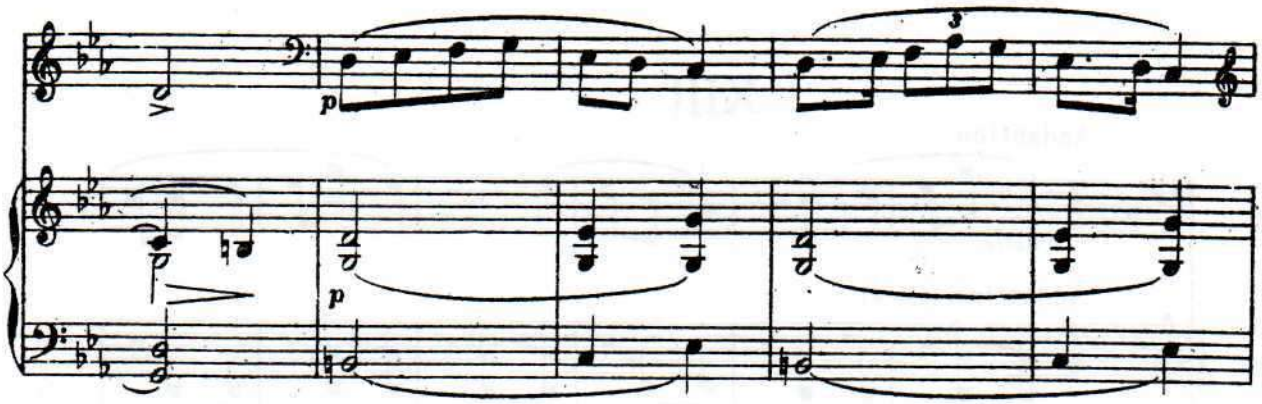


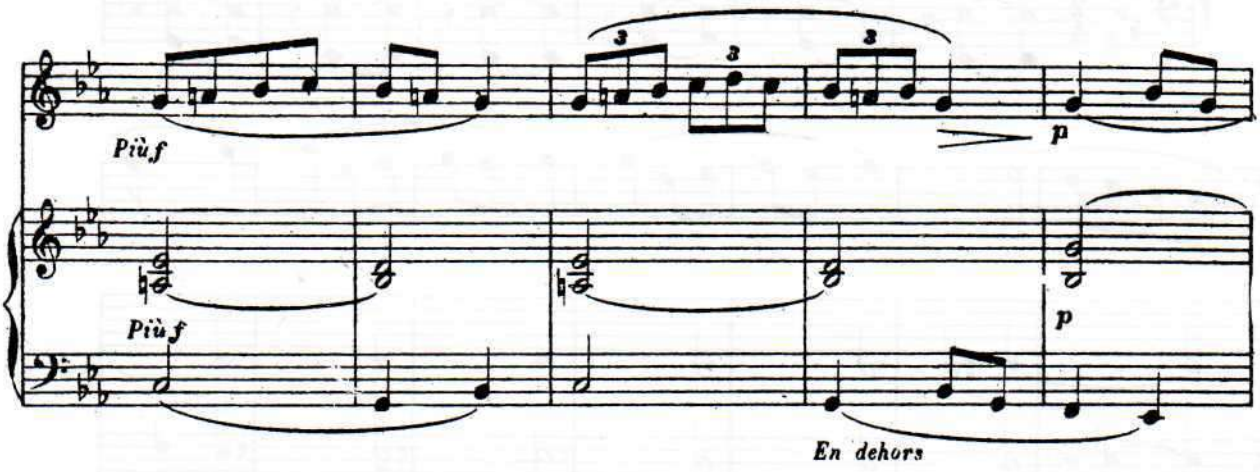

Poco più lento.
p
Poco più lento.
p
Cresc.
f
Cresc.
f
Dim. e rall.
Dim. e rall

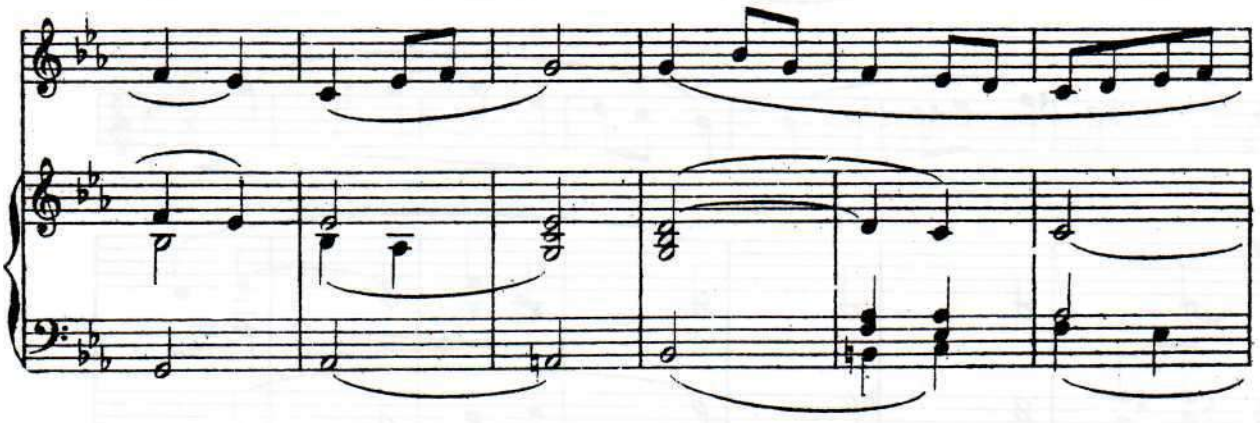

A tempo I°
p
A tempo I°
p
Cresc.
mf
Cresc.
mf
p
p
f
f
Più lento.
Dolce.
Più lento.
Dolce.

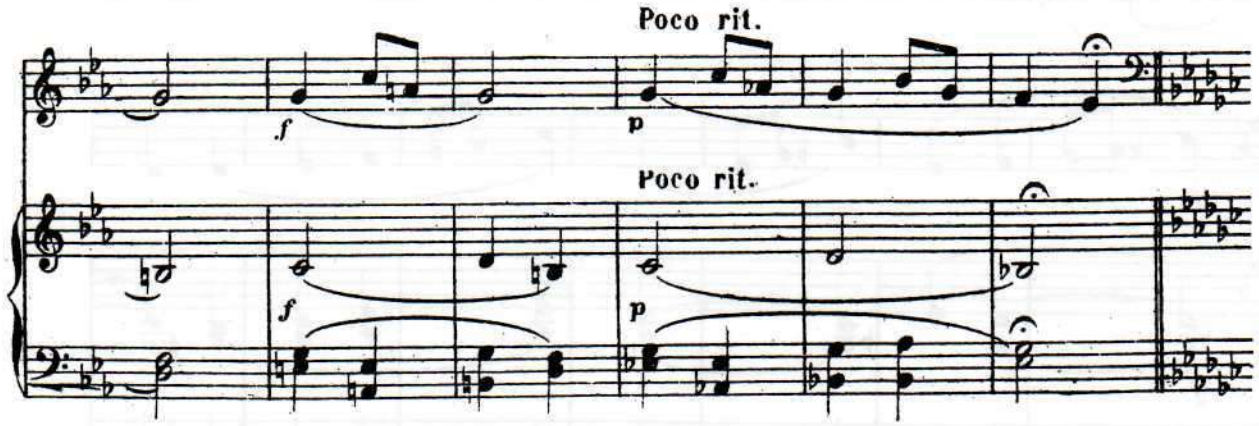
XIII

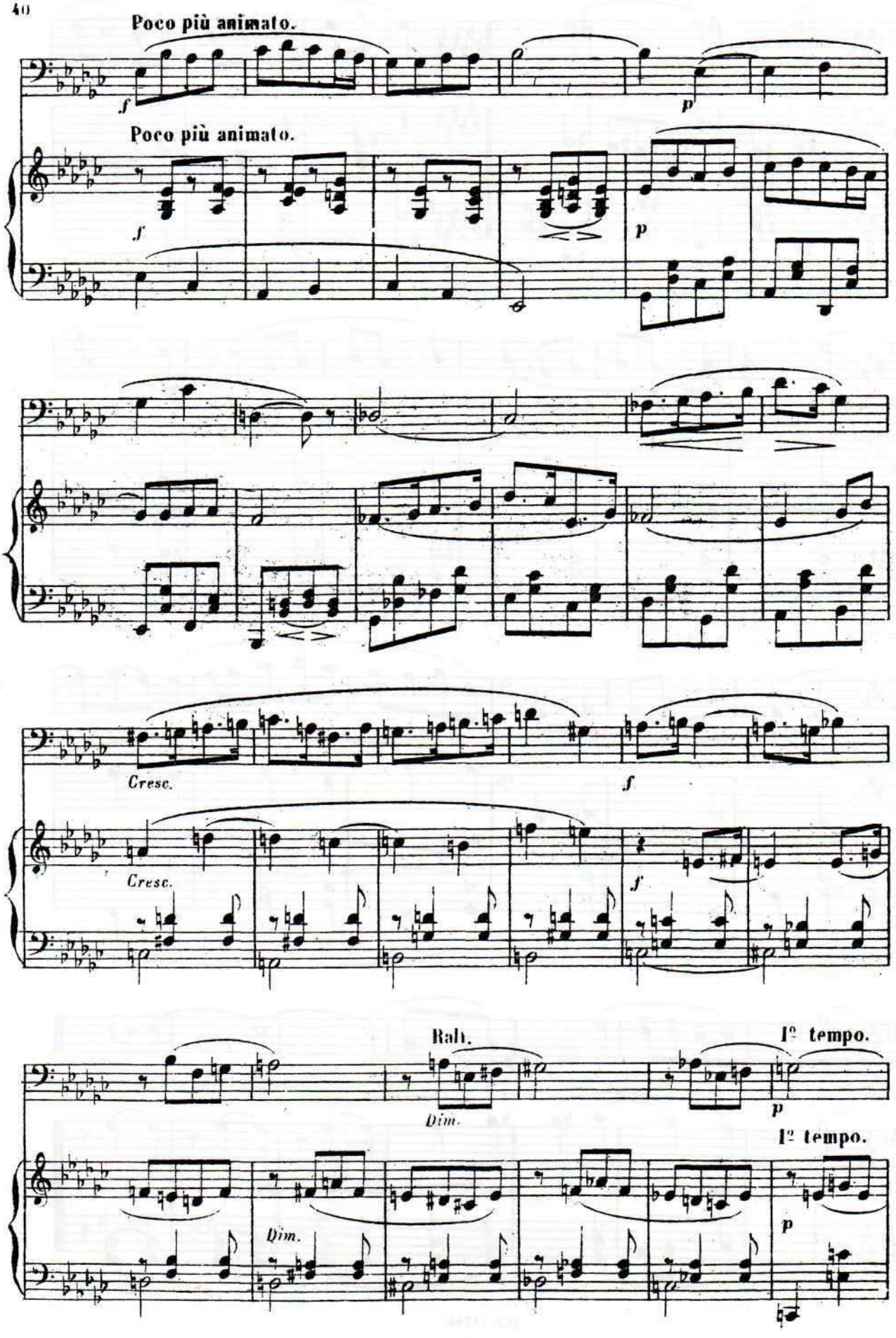


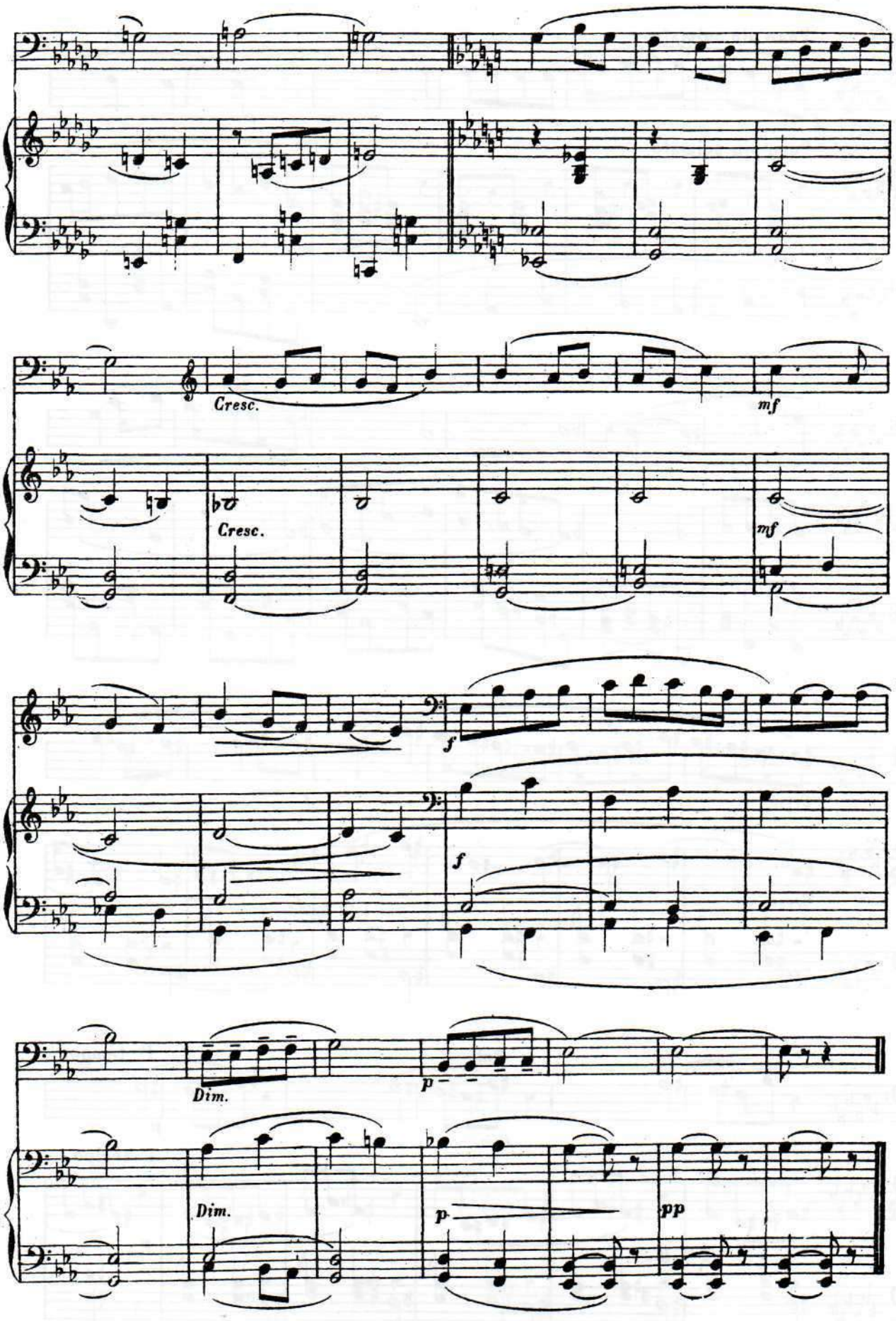

p
p


Più f
p
Più f
p
En dehors

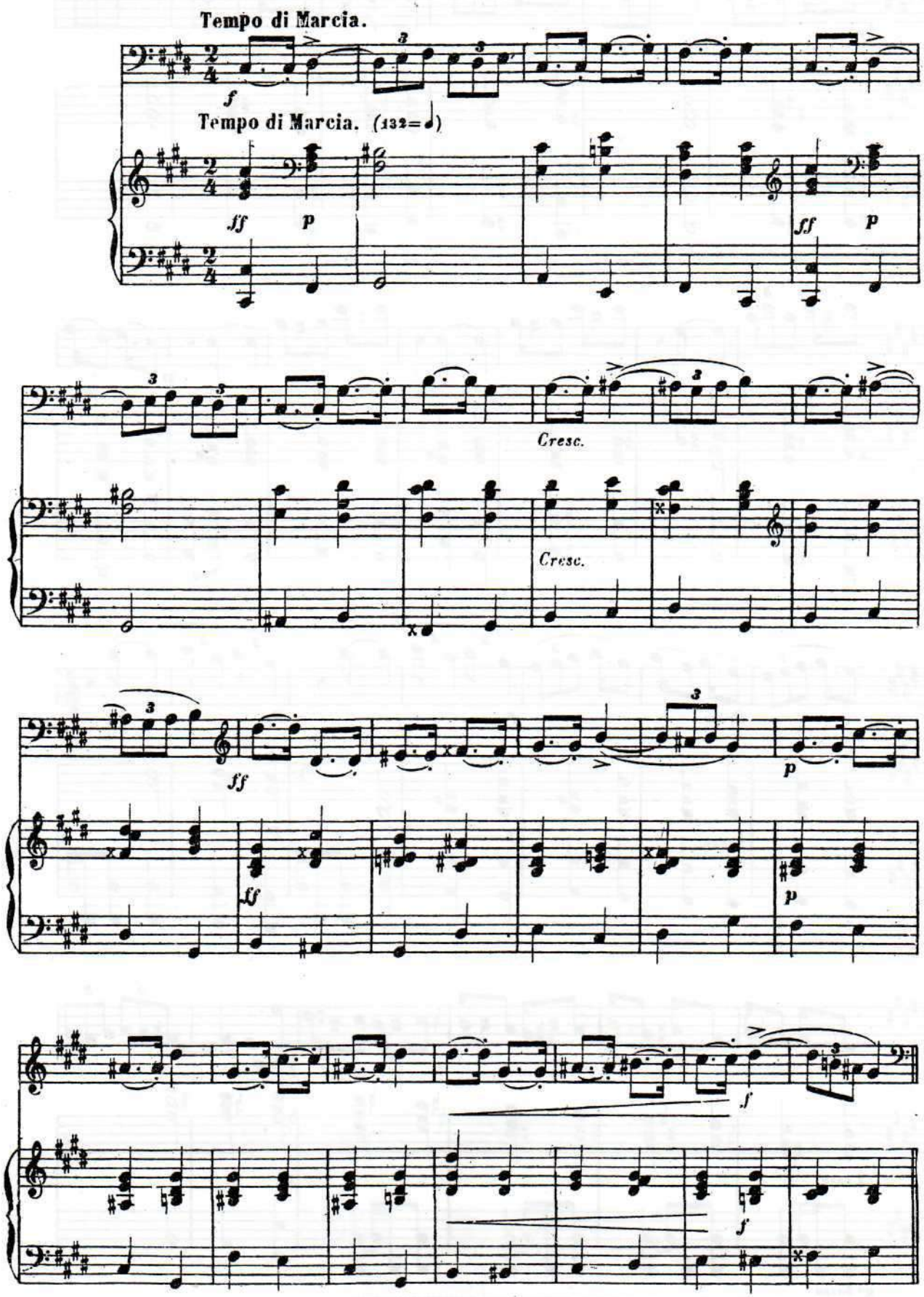


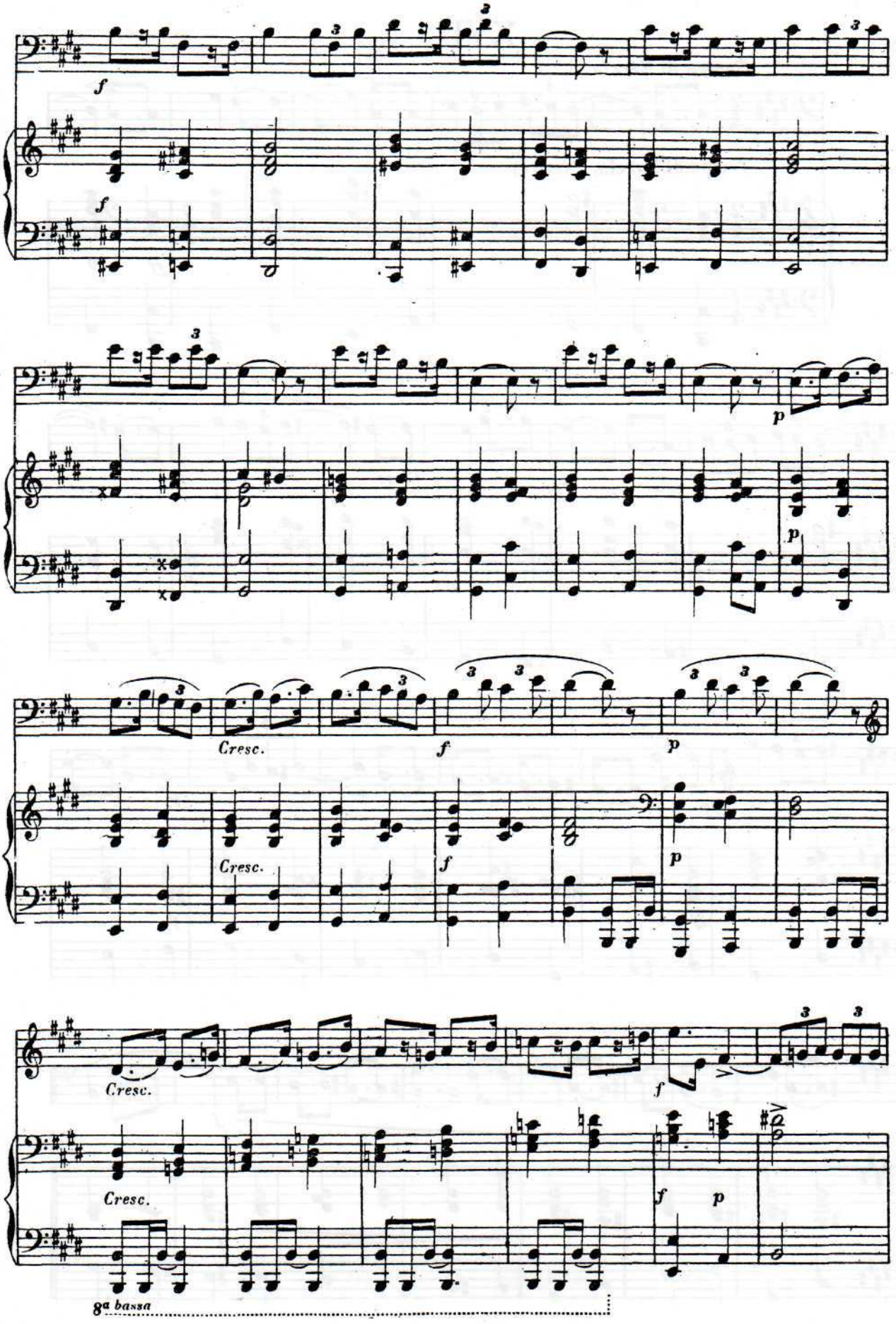

Poco rit.
f
p
Poco rit.
f
p

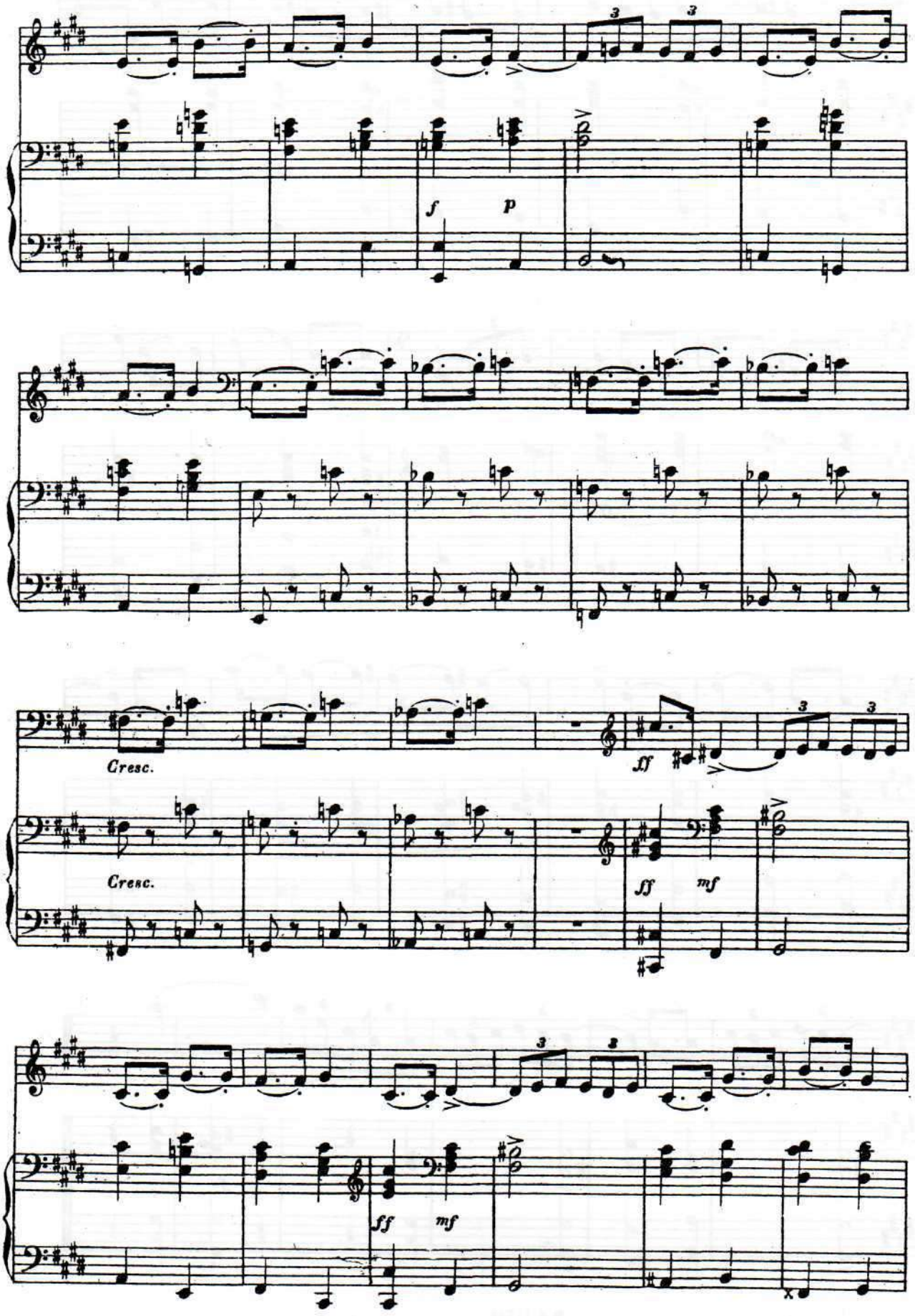

Poco più animato.
f
p
Poco più animato.
f
p
Cresc.
f
Cresc.
f
Rall.
Dim.
1º tempo.
p
1º tempo.
Dim.
p

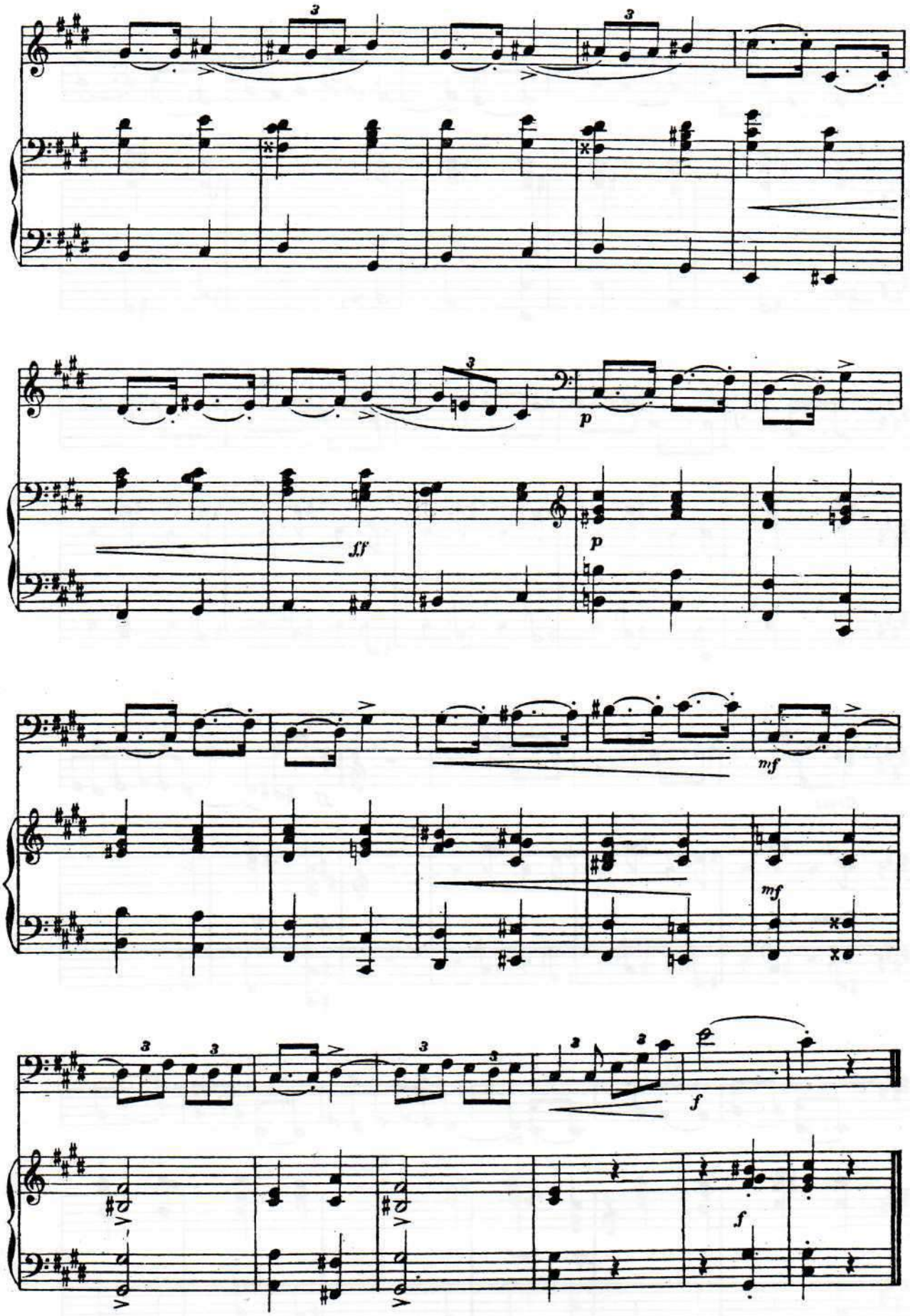

Cresc.
mf
Cresc.
mf
f
f
Dim.
p
Dim.
p
pp

XVI


Tempo di Marcia.
f
Tempo di Marcia. (132=♩)
ff
p
ff
p
Cresc.
Cresc.
ff
p
ff
p
f
f

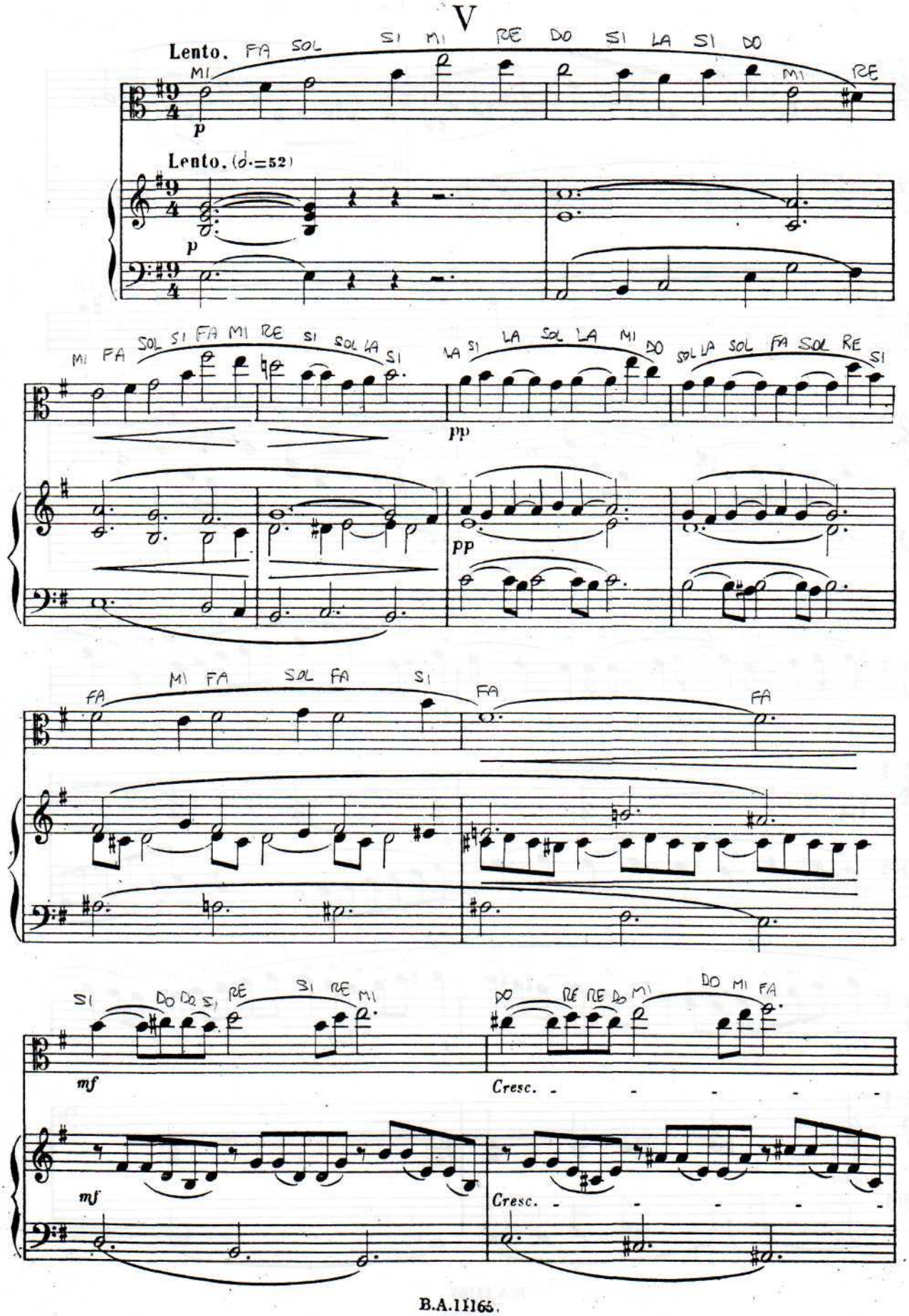

f
f
p
p
Cresc.
f
p
Cresc.
f
p
Cresc.
f
Cresc.
f
p
8a bassa

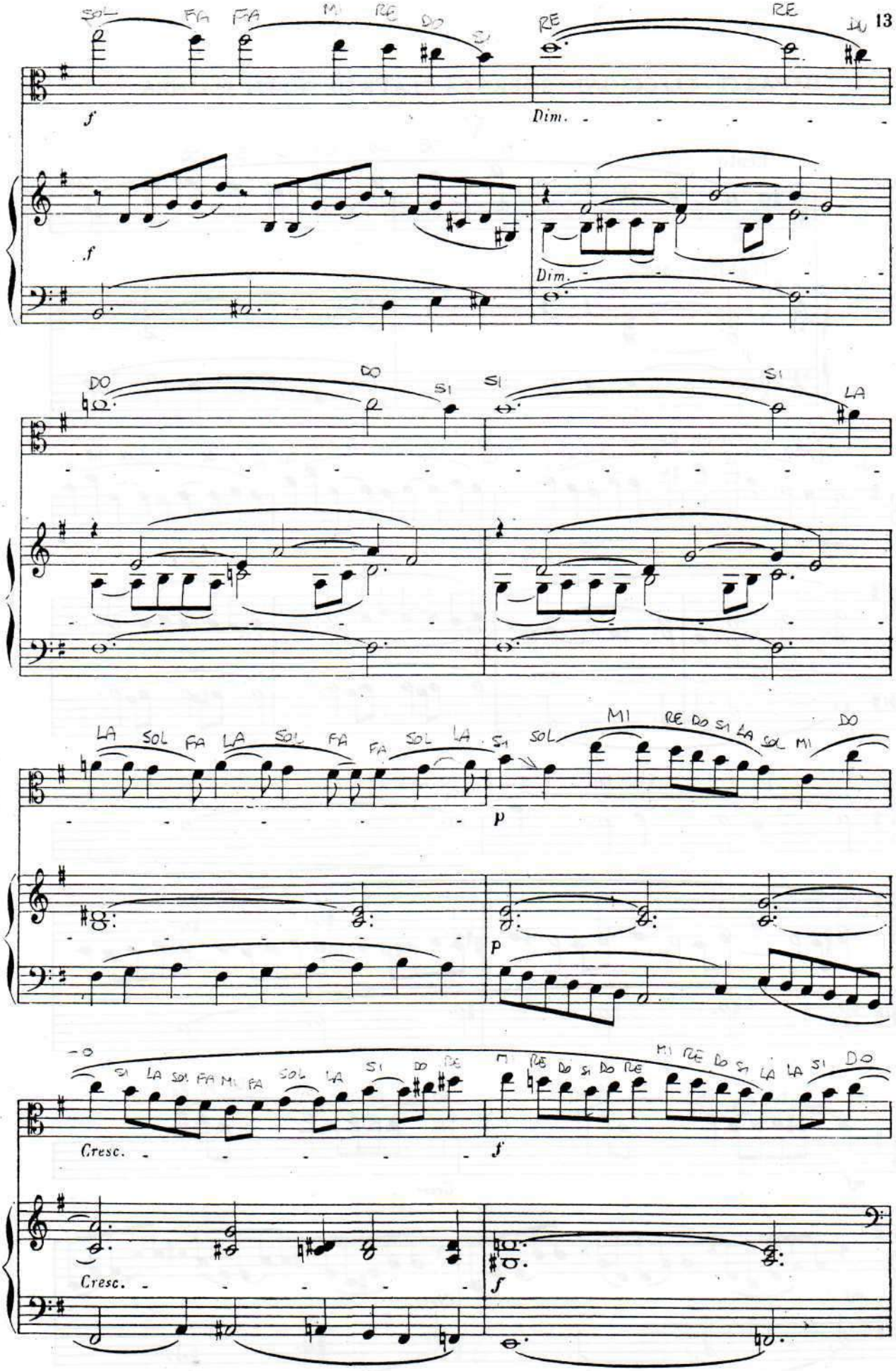

f
p
Cresc.
ff
Cresc.
ff
mf
ff
mf

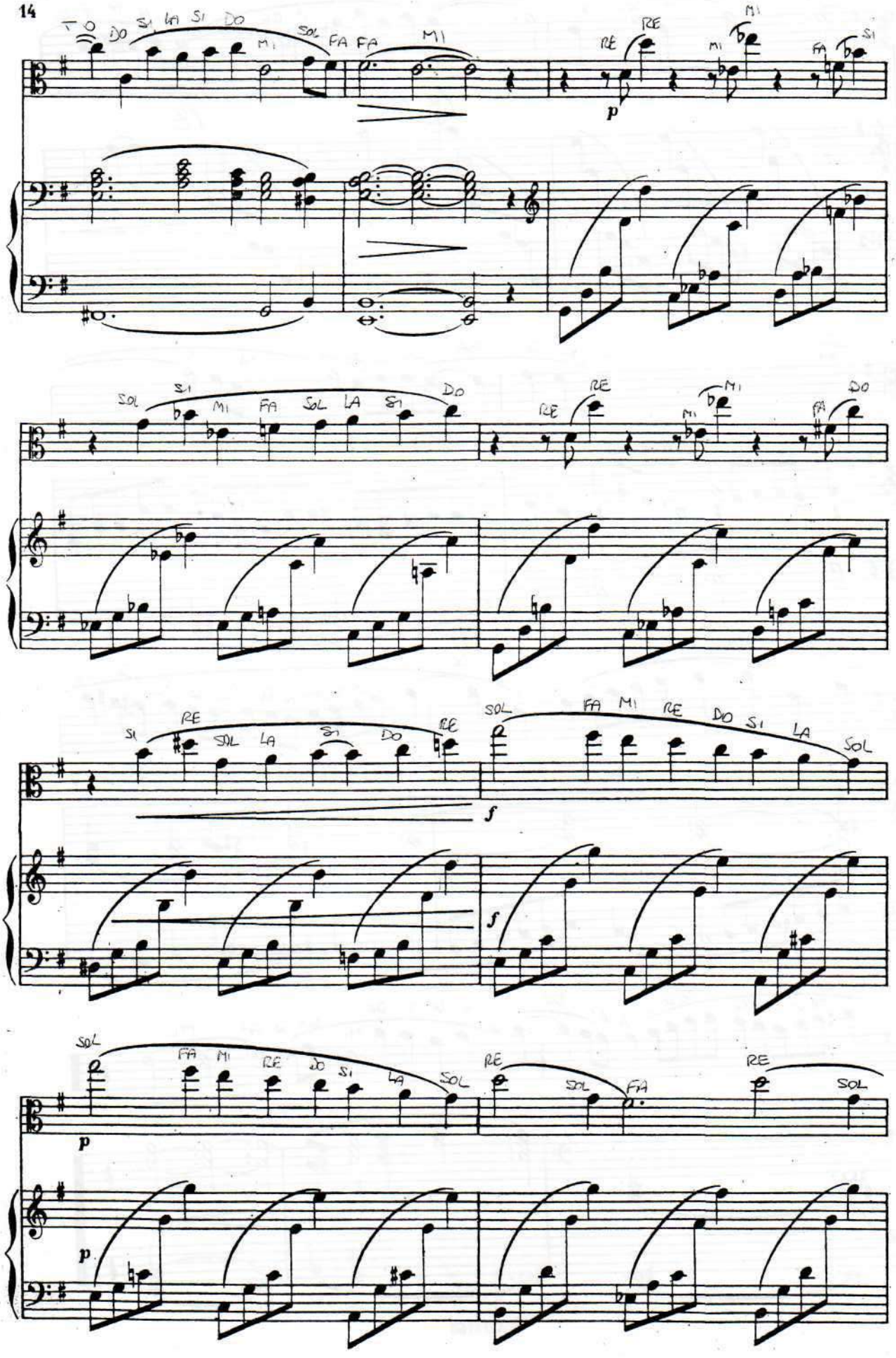

3
3
p
ff
p
mf
mf
3
3
3
3
3
3
f
f

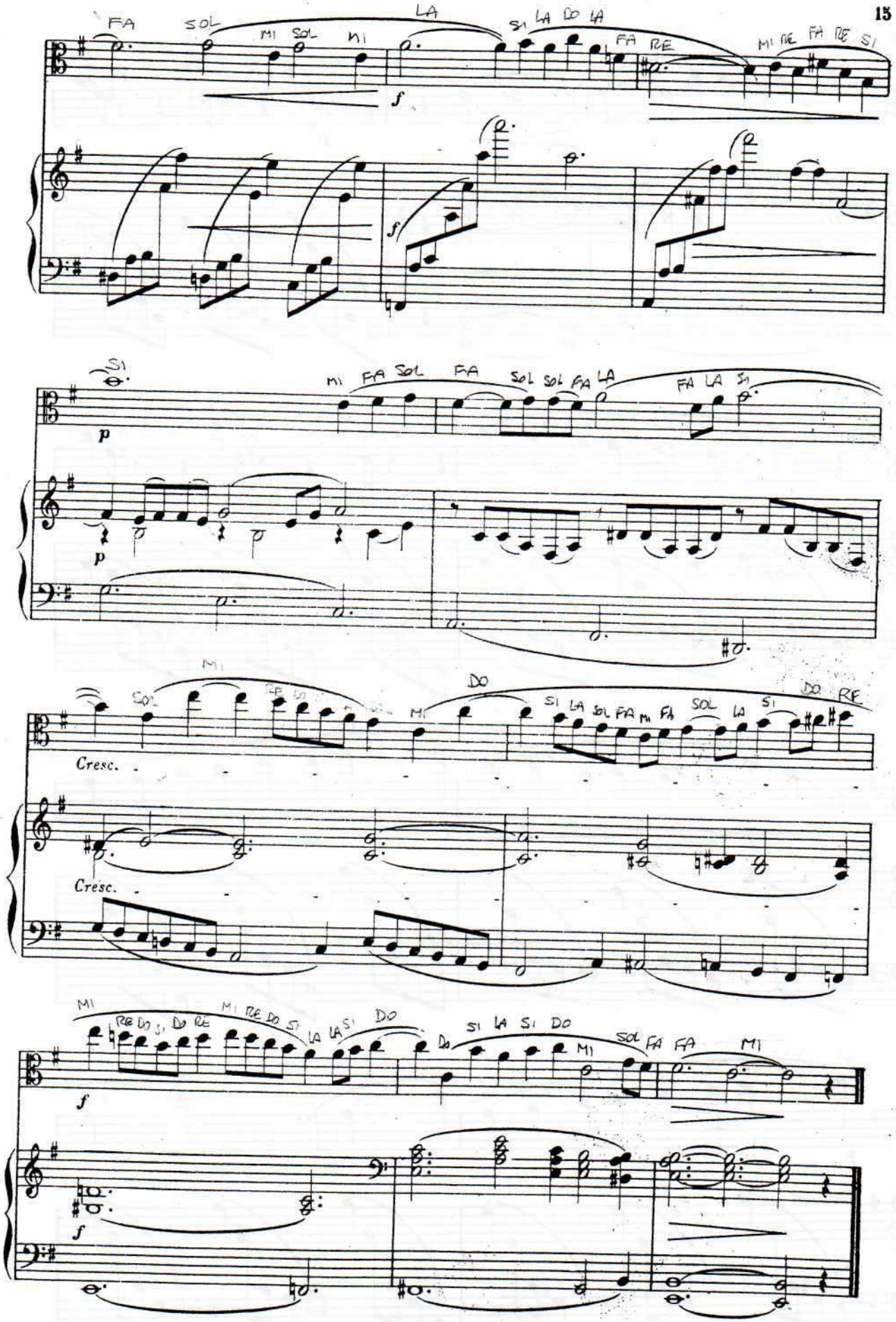
IIª PARTE - 4 LECCIONES SOBRE LA CLAVE DE DO EN 3ª LINEA

V

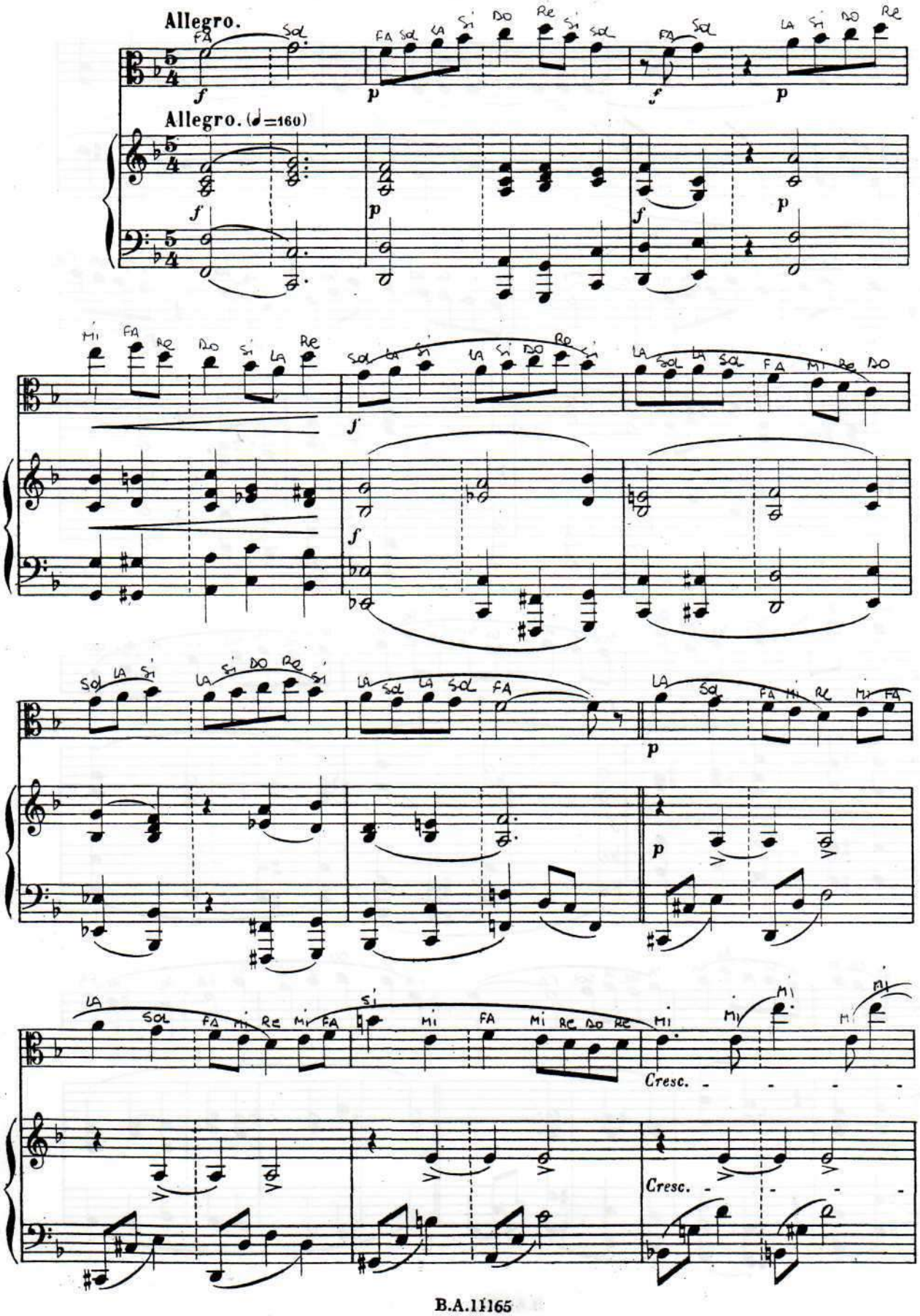


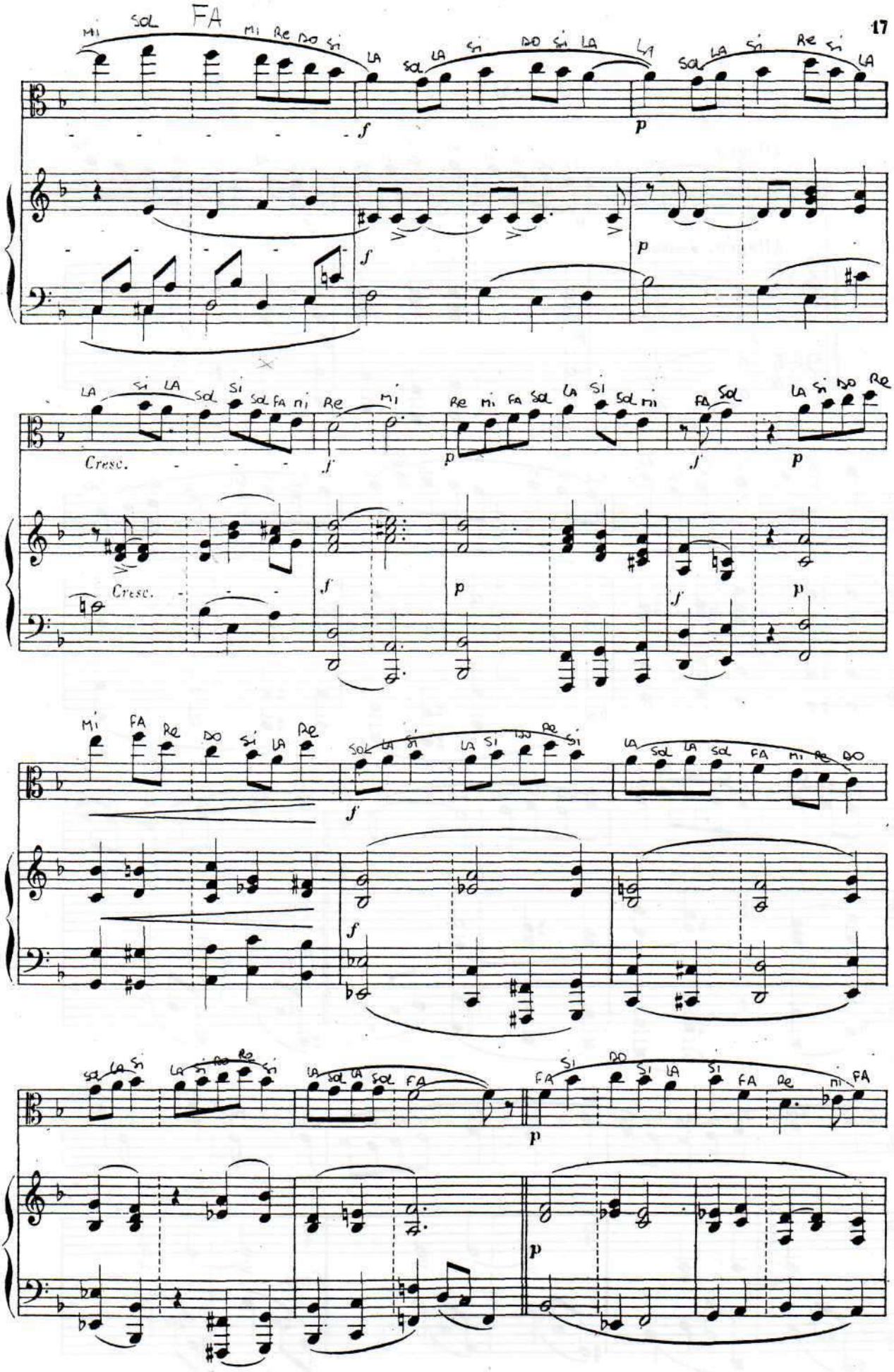

f
Dim.
f
Dim.
p
p
Cresc.
f
Cresc.
f

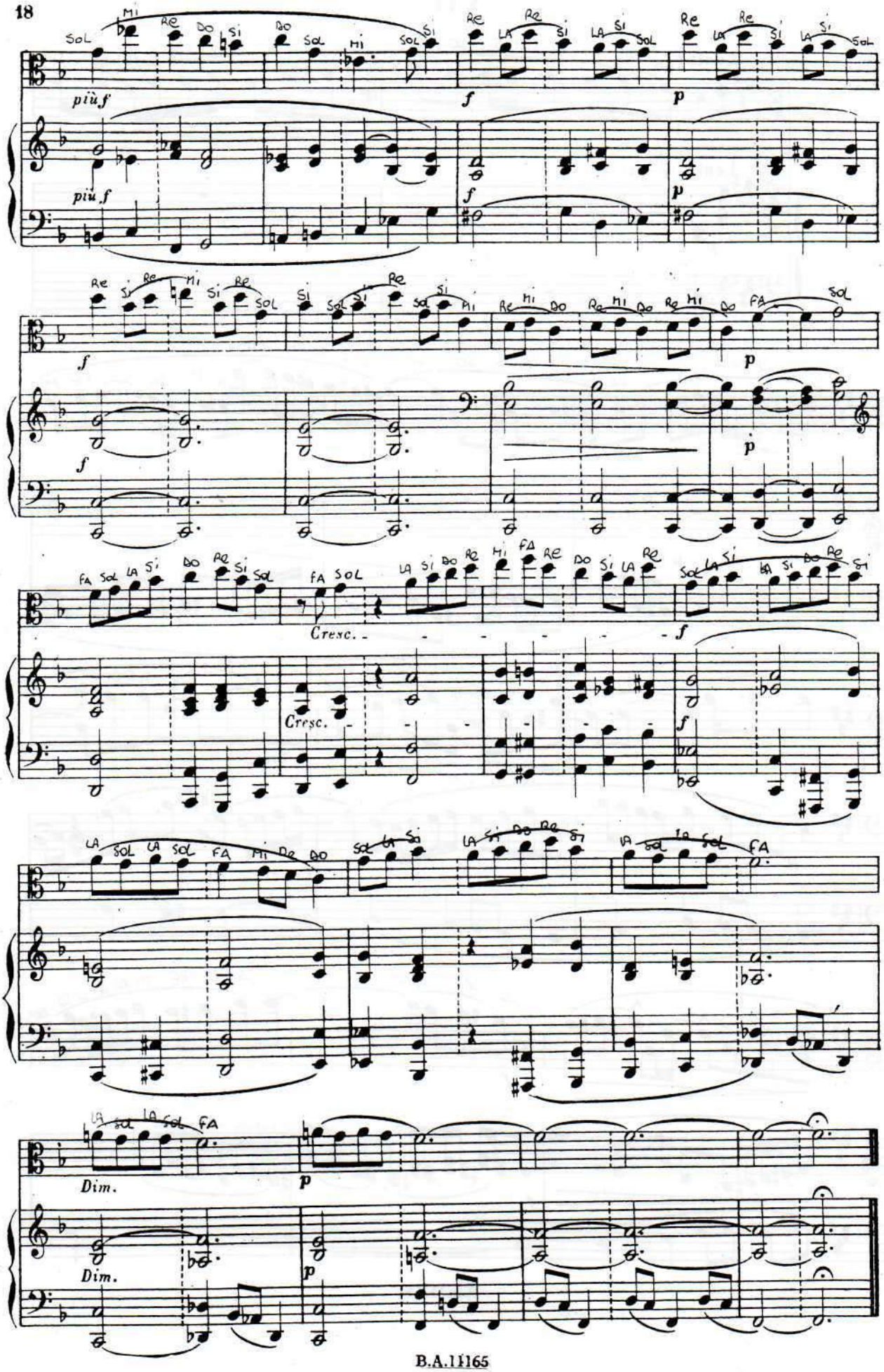

TO DO SI LA SI DO MI SOL FA FA MI
RE RE MI MI FA SI
p
SOL SI MI FA SOL LA SI DO
RE RE MI MI FA DO
SI RE SOL LA SI DO RE
SOL FA MI RE DO SI LA SOL
f
f
SOL FA MI RE DO SI LA SOL
RE SOL FA RE SOL
p
p


FA SOL MI SOL MI LA SI LA DO LA FA RE MI RE FA RE SI
f
SI MI FA SOL FA SOL SOL FA LA FA LA SI
p
MI SOL RE DO MI DO SI LA SOL FA MI FA SOL LA SI DO RE
Cresc.
MI RE DO SI DO RE MI RE DO SI LA LA SI DO DO SI LA SI DO MI SOL FA FA MI
f

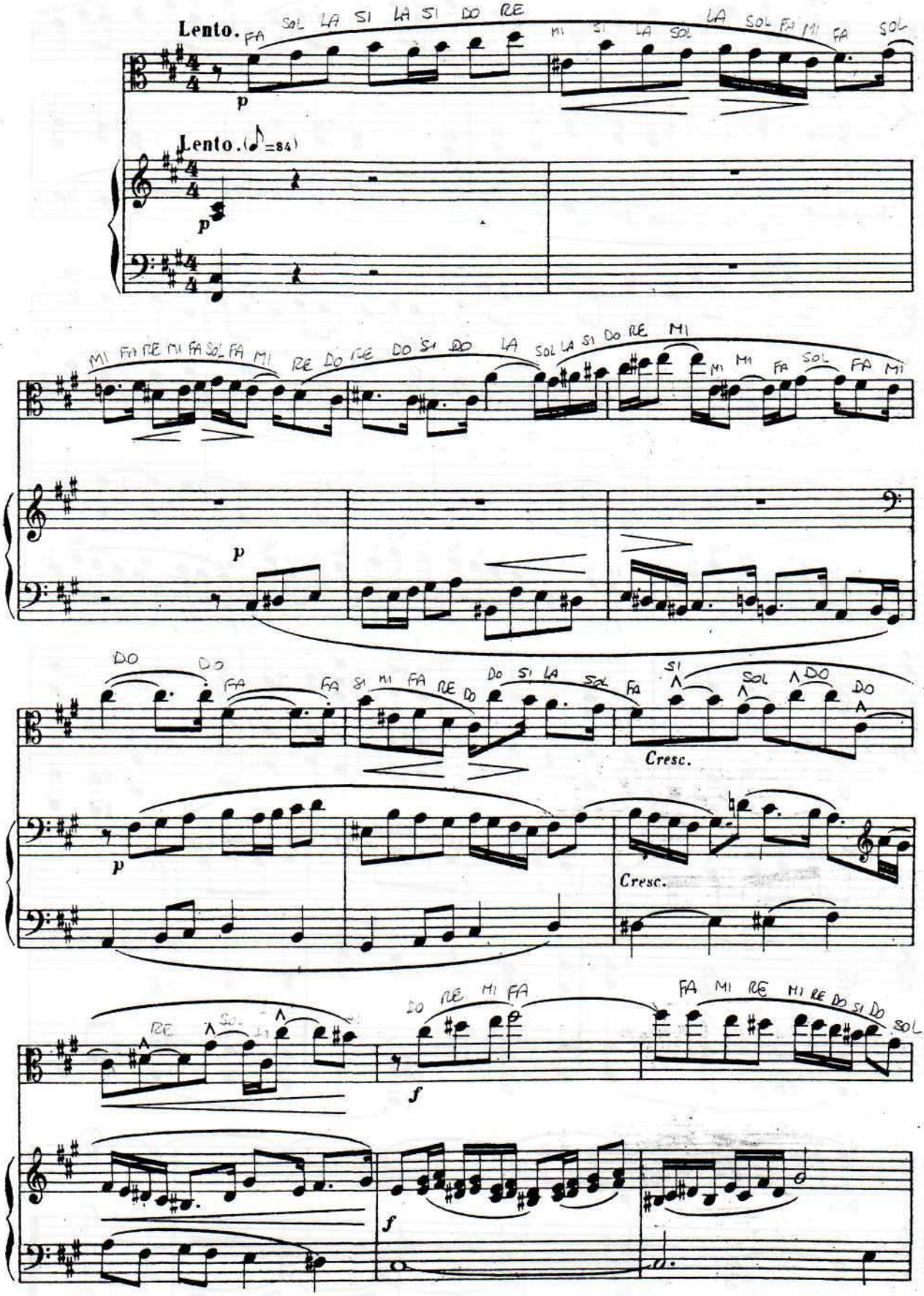
VI

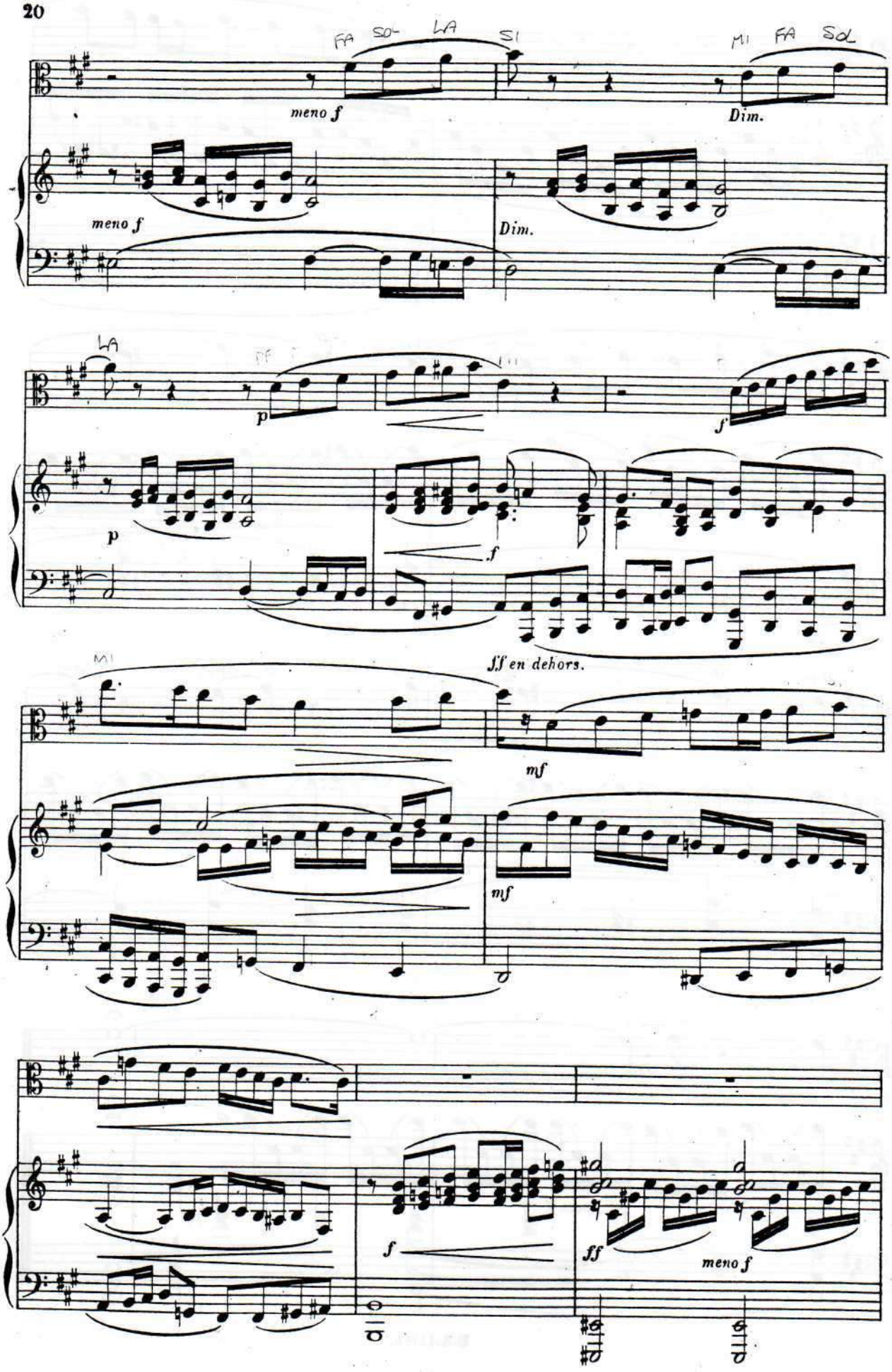


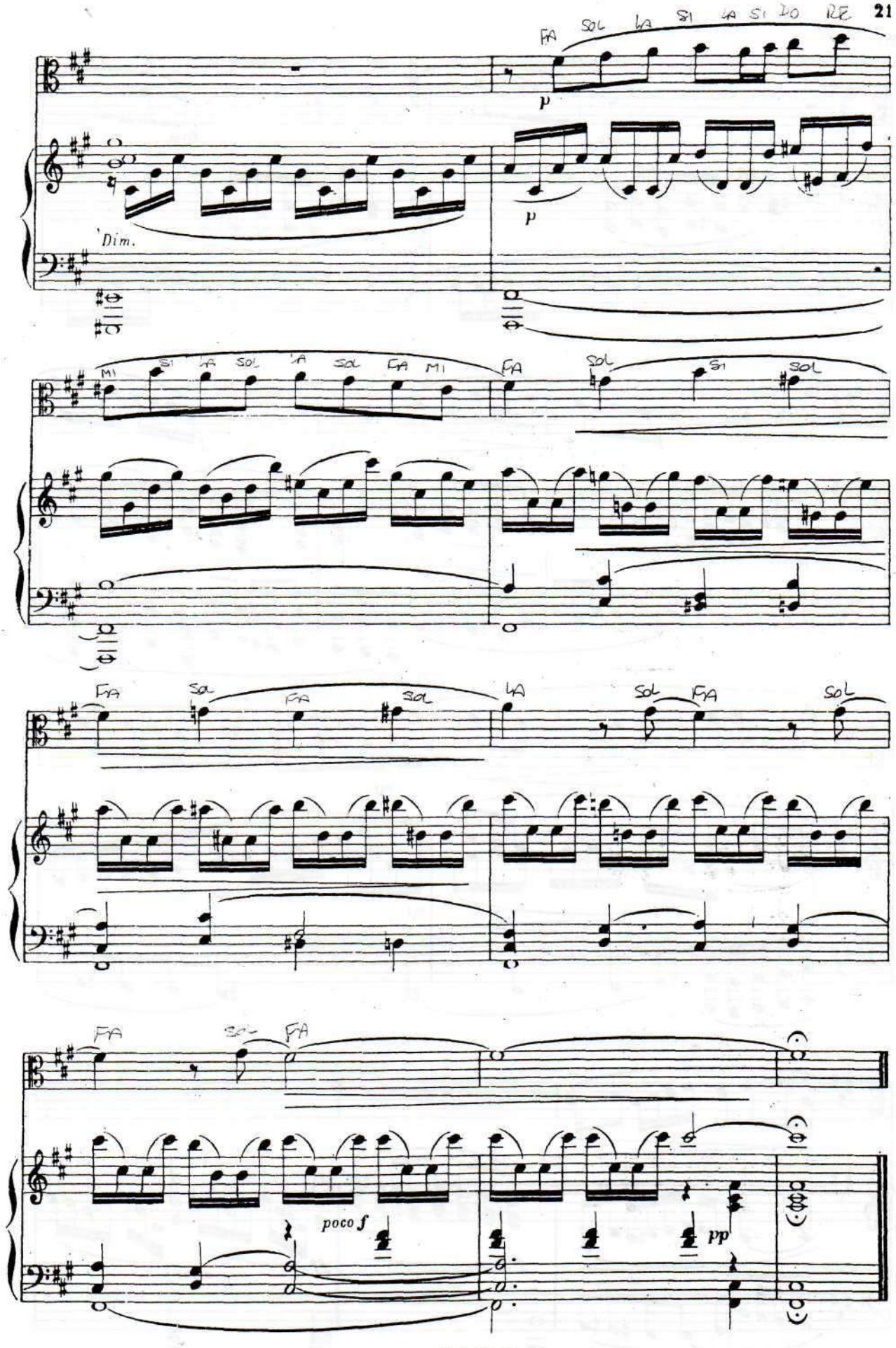

Cresc.
Cresc.


più f
f
p
Cresc.
Dim.

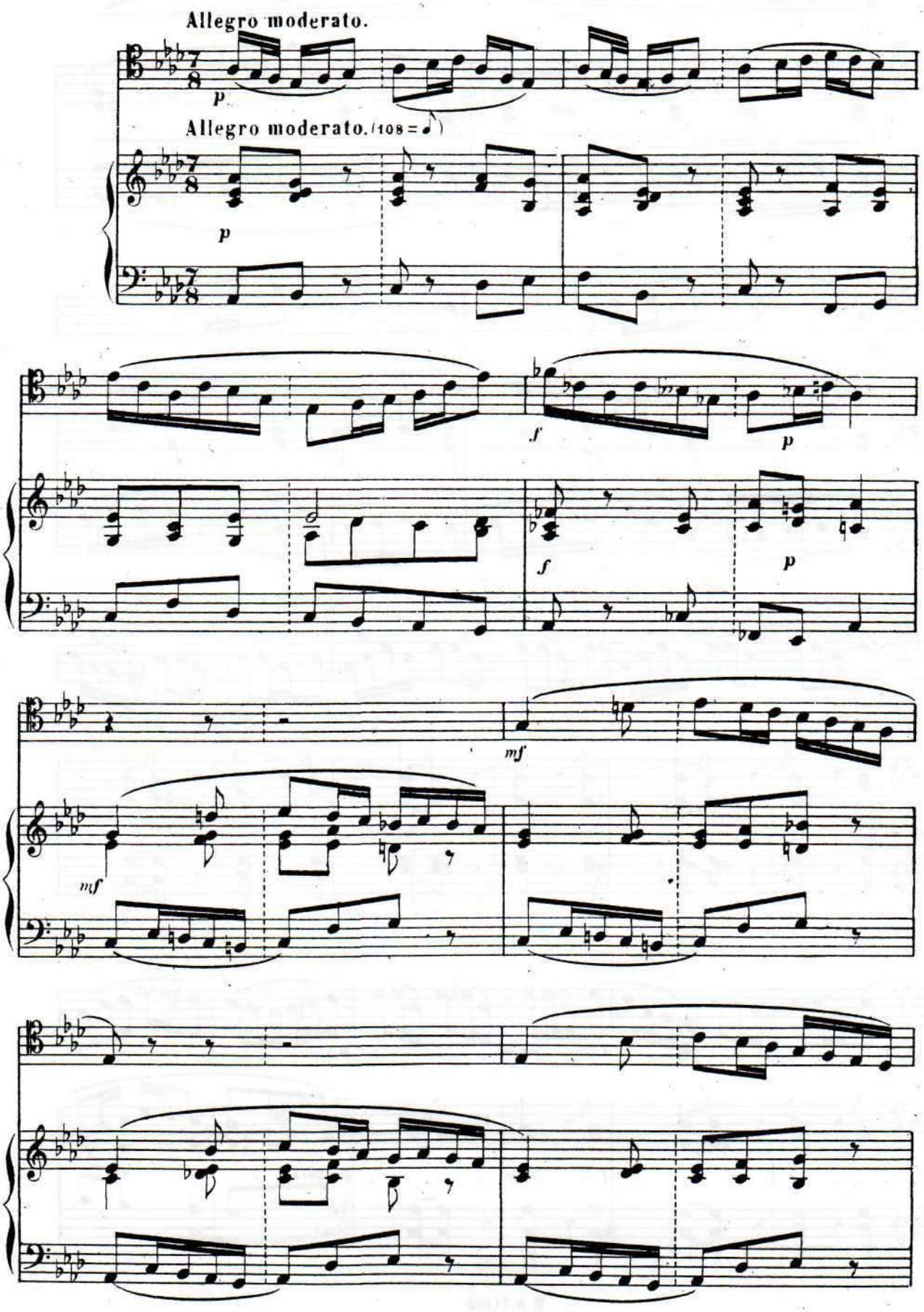
VII

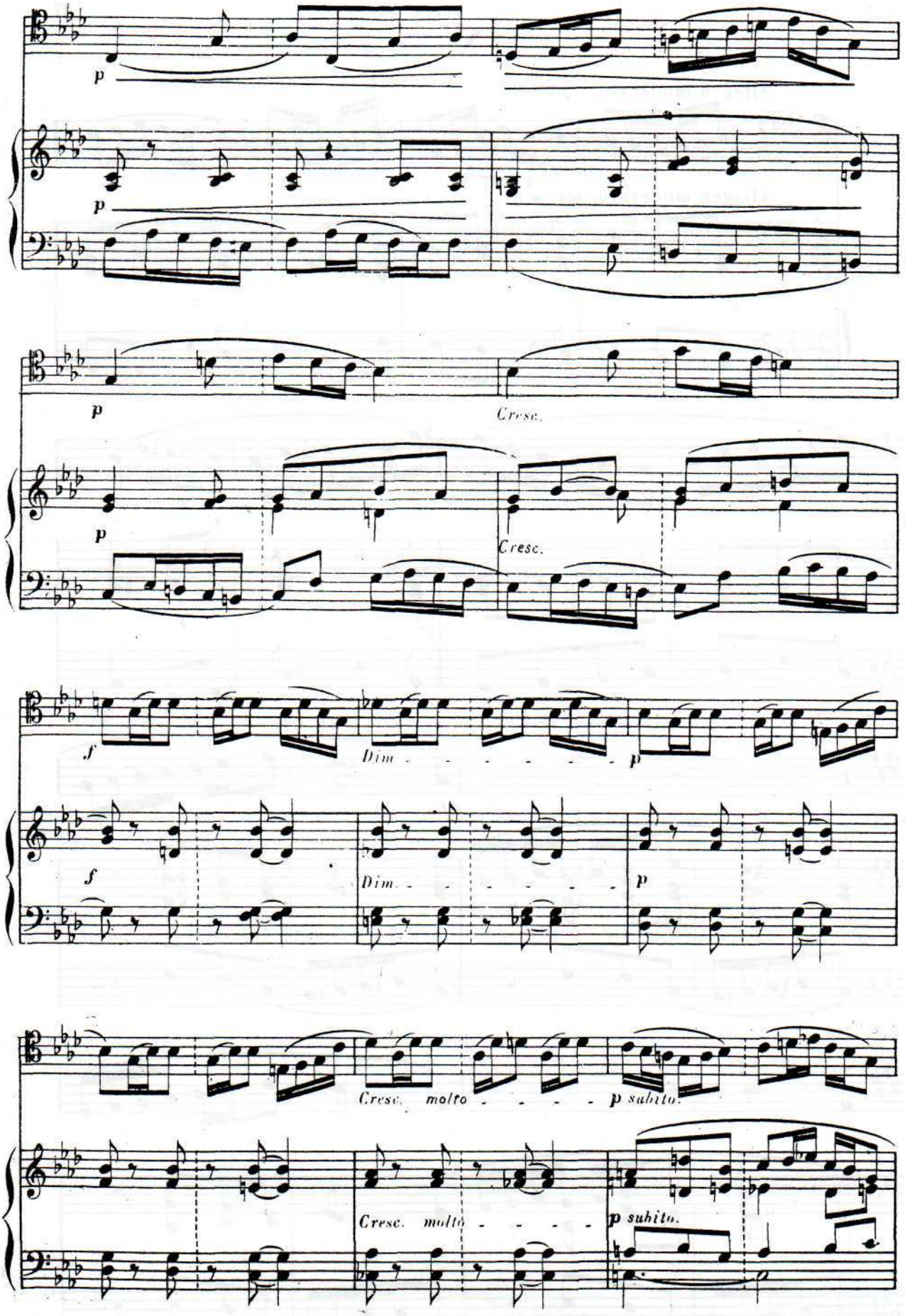


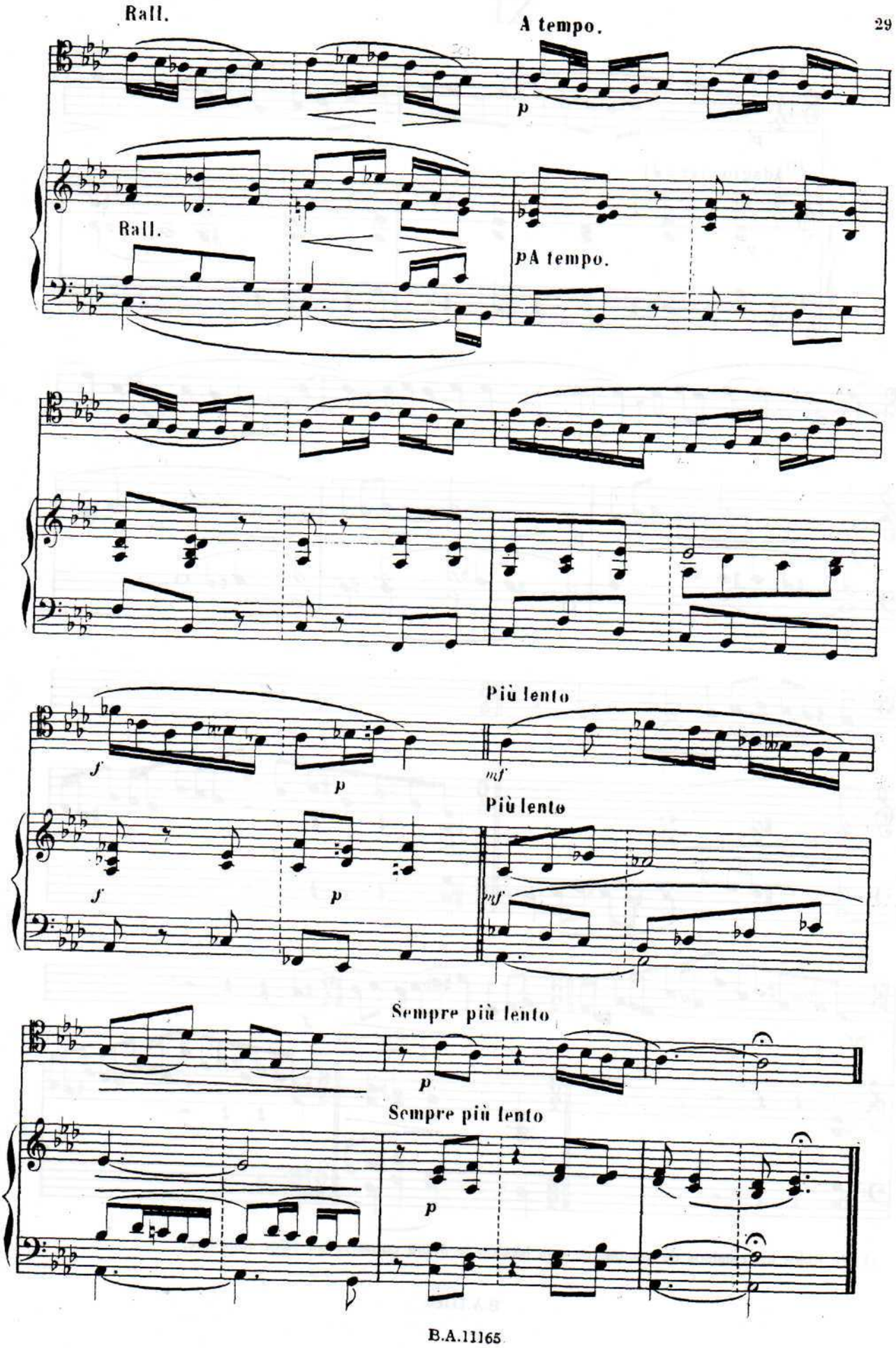

FA SO- LA SI
MI FA SOL
meno f
Dim.
meno f
Dim.
LA
p
f
p
f
ff en dehors.
mf
mf
f
ff
meno f


FA SOL LA SI LA SI DO RE
p
p
Dim.
MI SI LA SOL LA SOL FA MI
FA SOL SI SOL
FA SOL FA SOL
LA SOL FA SOL
FA SOL FA
poco f
pp

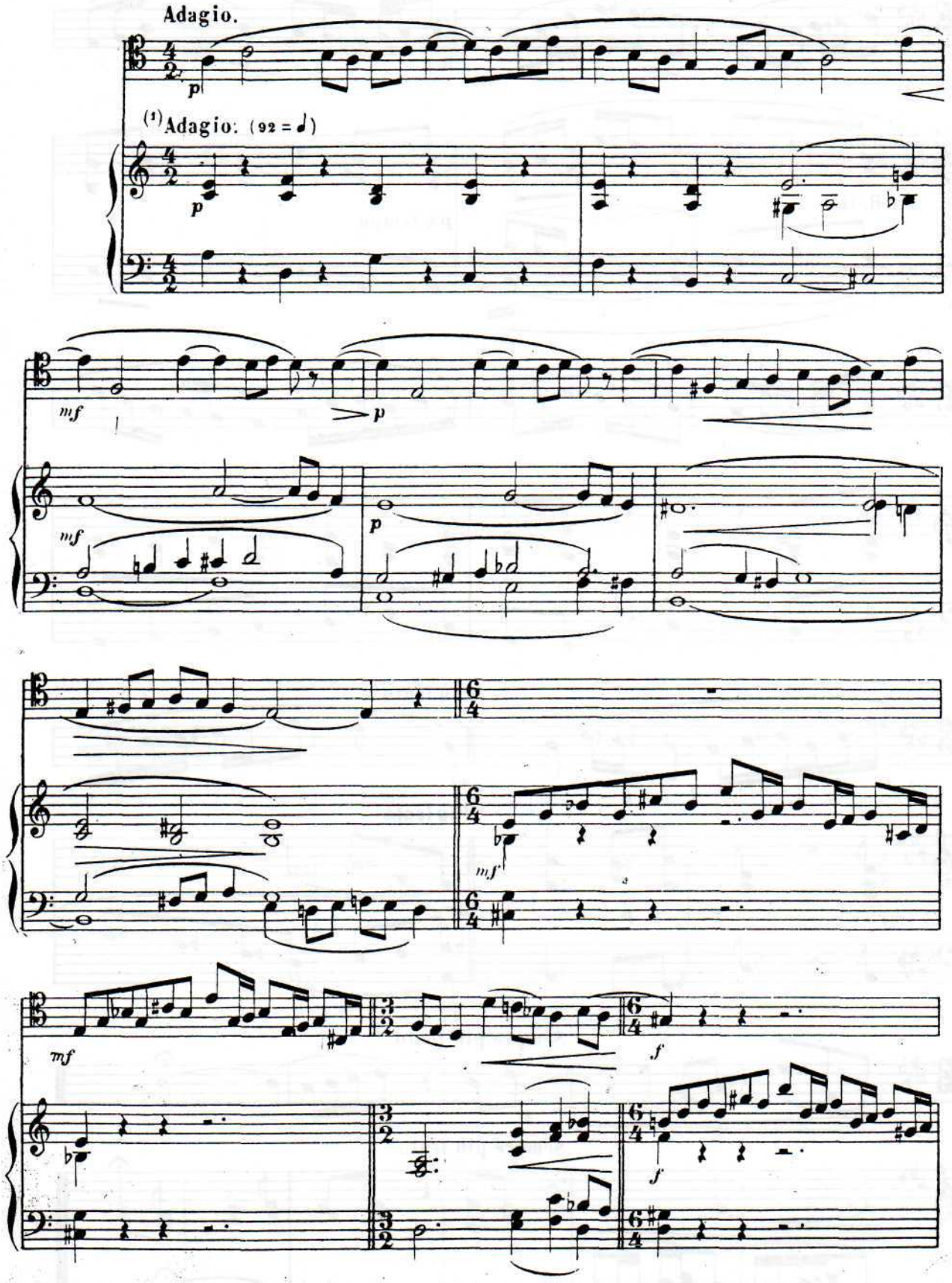
X



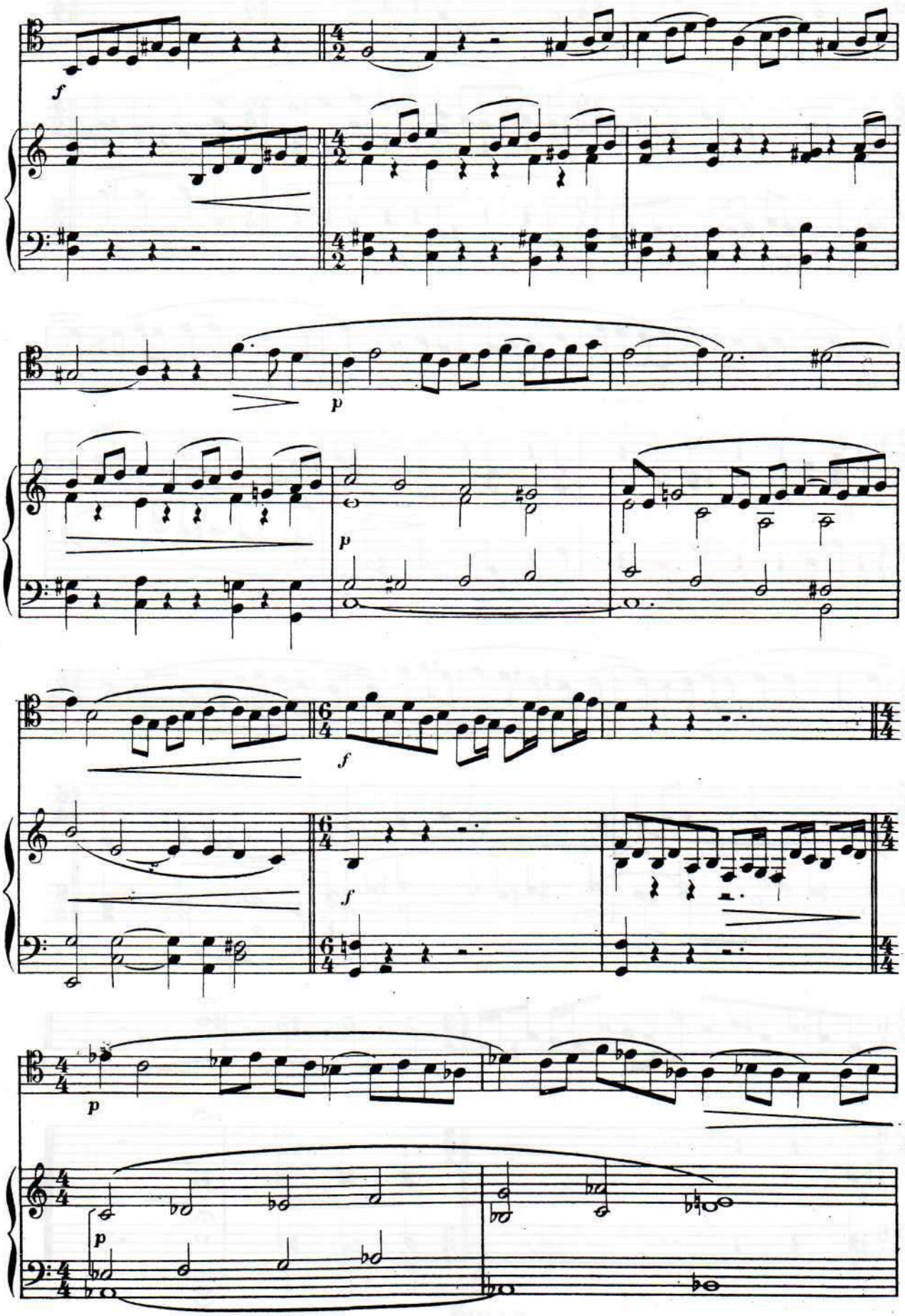

p
p
p
Cresc.
p
Cresc.
f
Dim.
p
f
Dim.
p
Cresc. molto
p subito.
Cresc. molto
p subito.

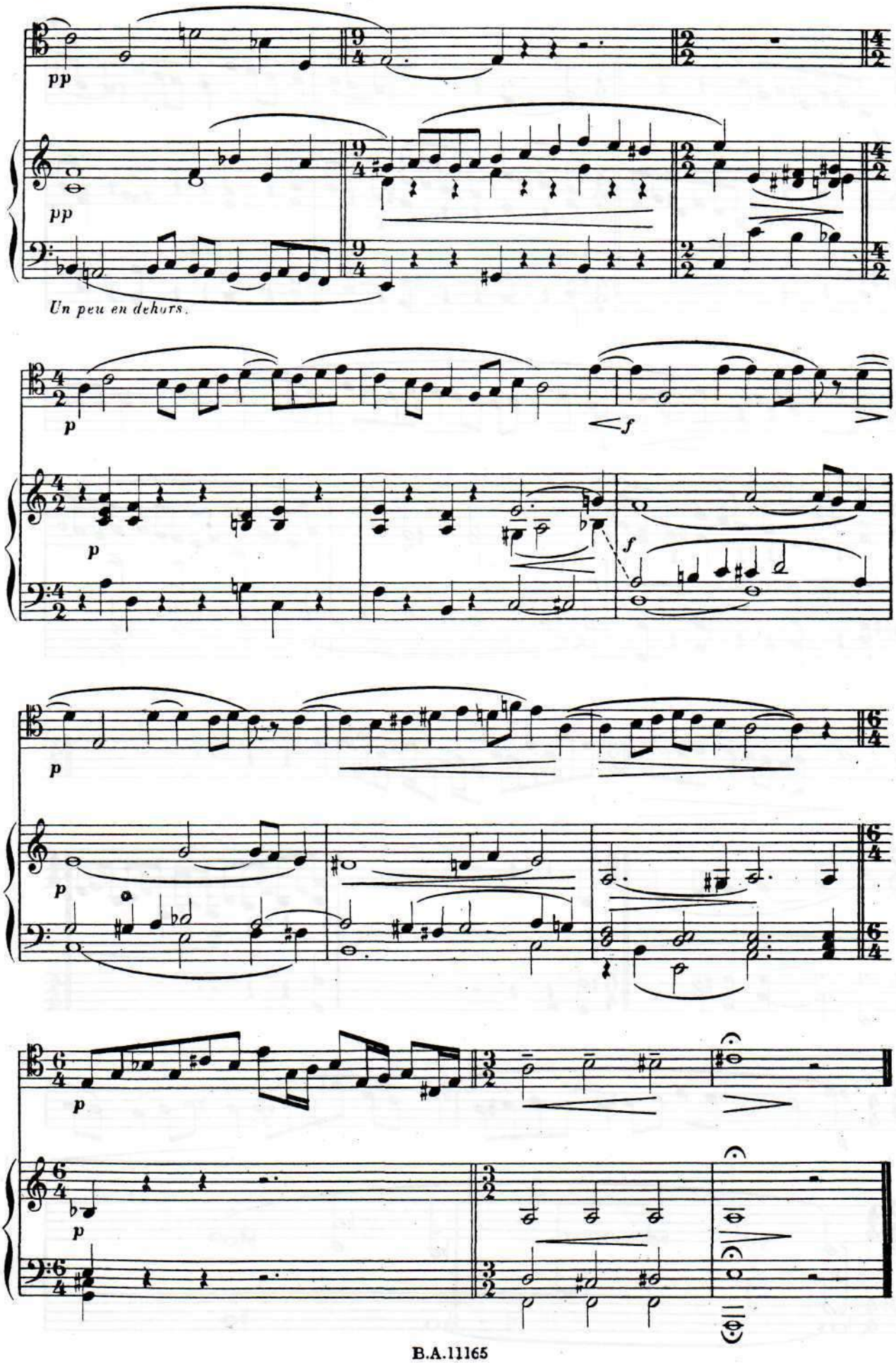

Rall.
A tempo.
p
Rall.
pA tempo.
Più lento
f
p
mf
Più lento
f
p
mf
Sempre più lento
p
Sempre più lento
p

XI

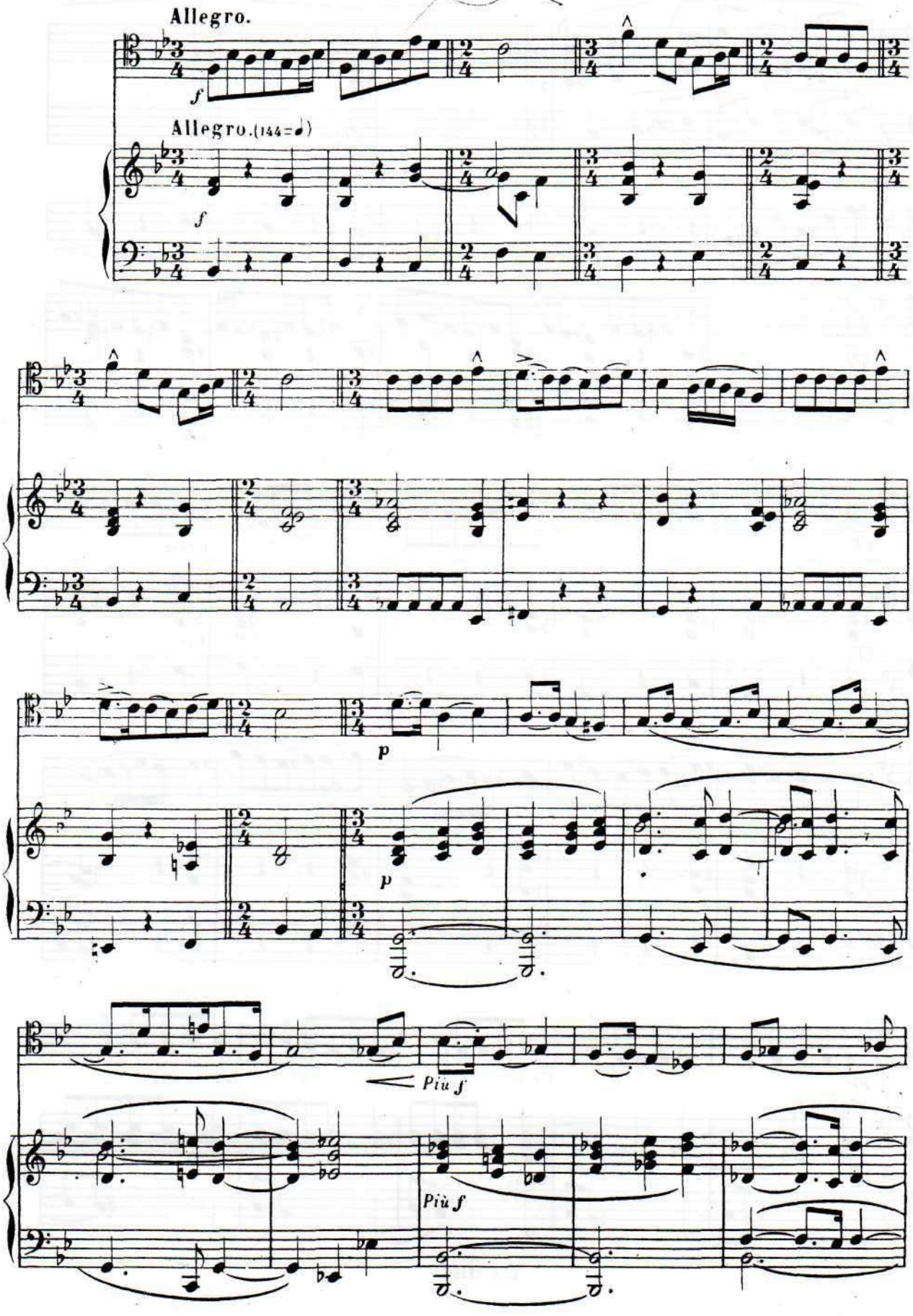


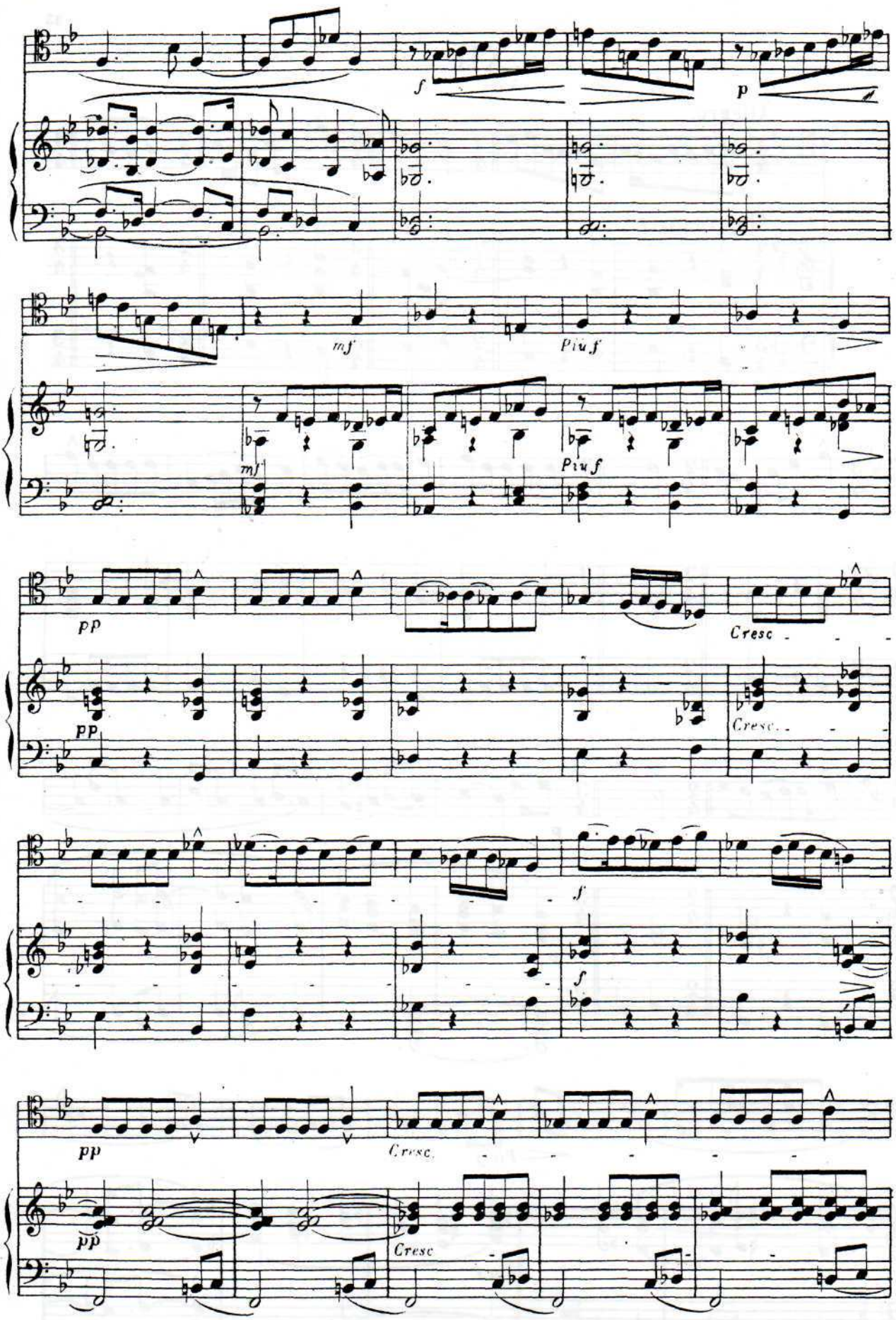
(1) En todos los cambios de compás de esta lección la negra conserva un valor constante.

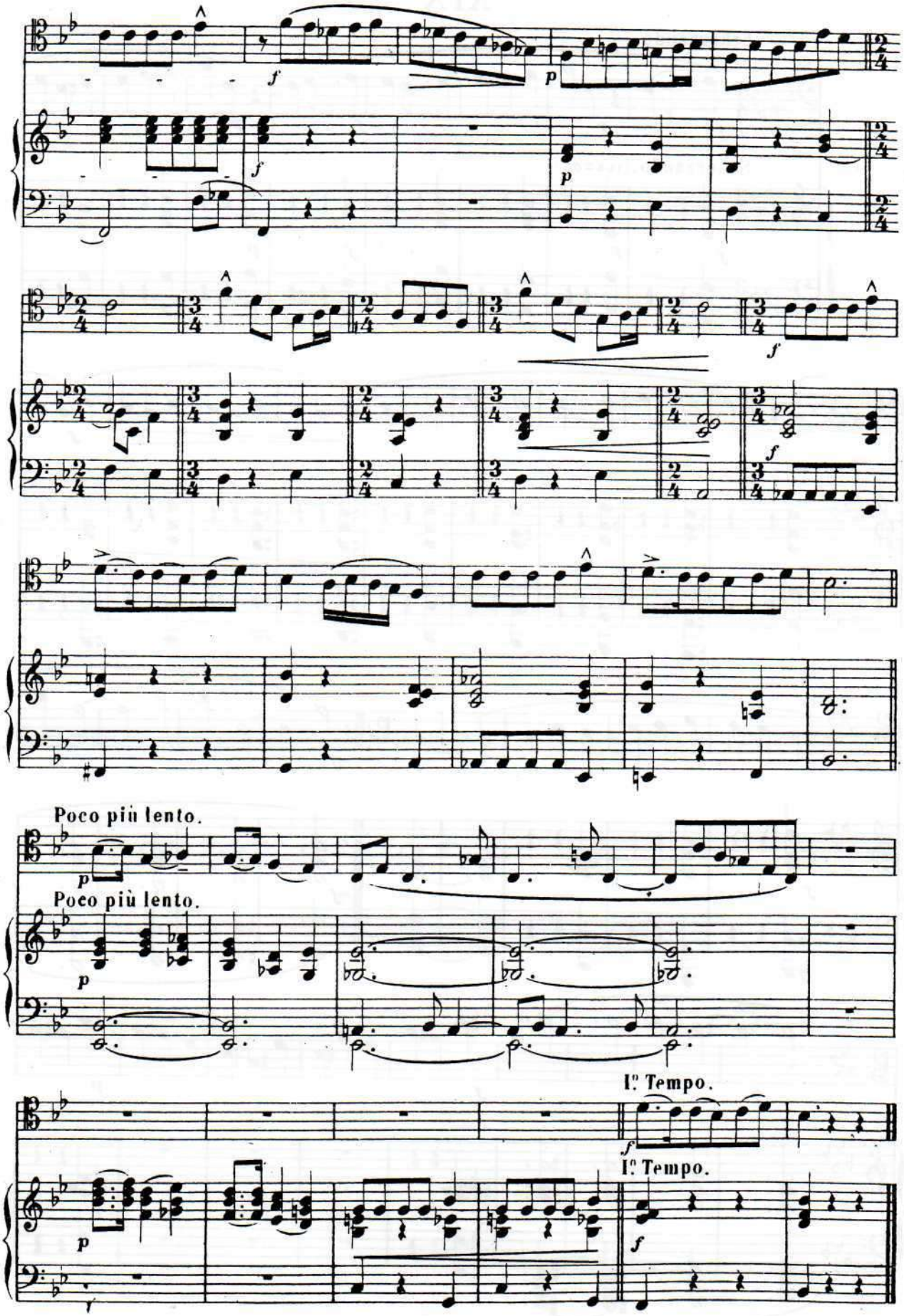

f
p
p
f
f
p
p


pp
pp
Un peu en dehors.
p
p
f
f
p
p
p
p
p

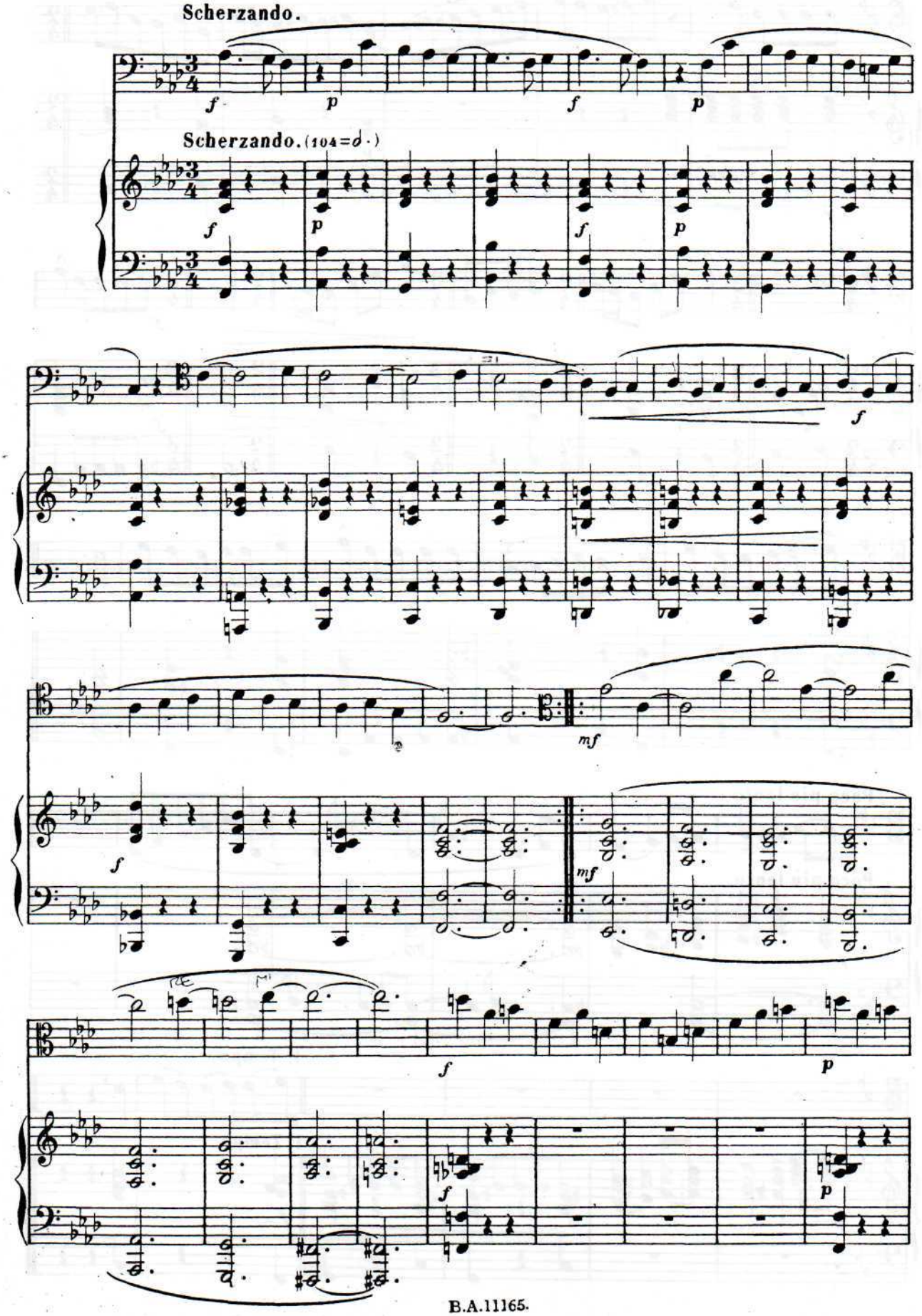
XII

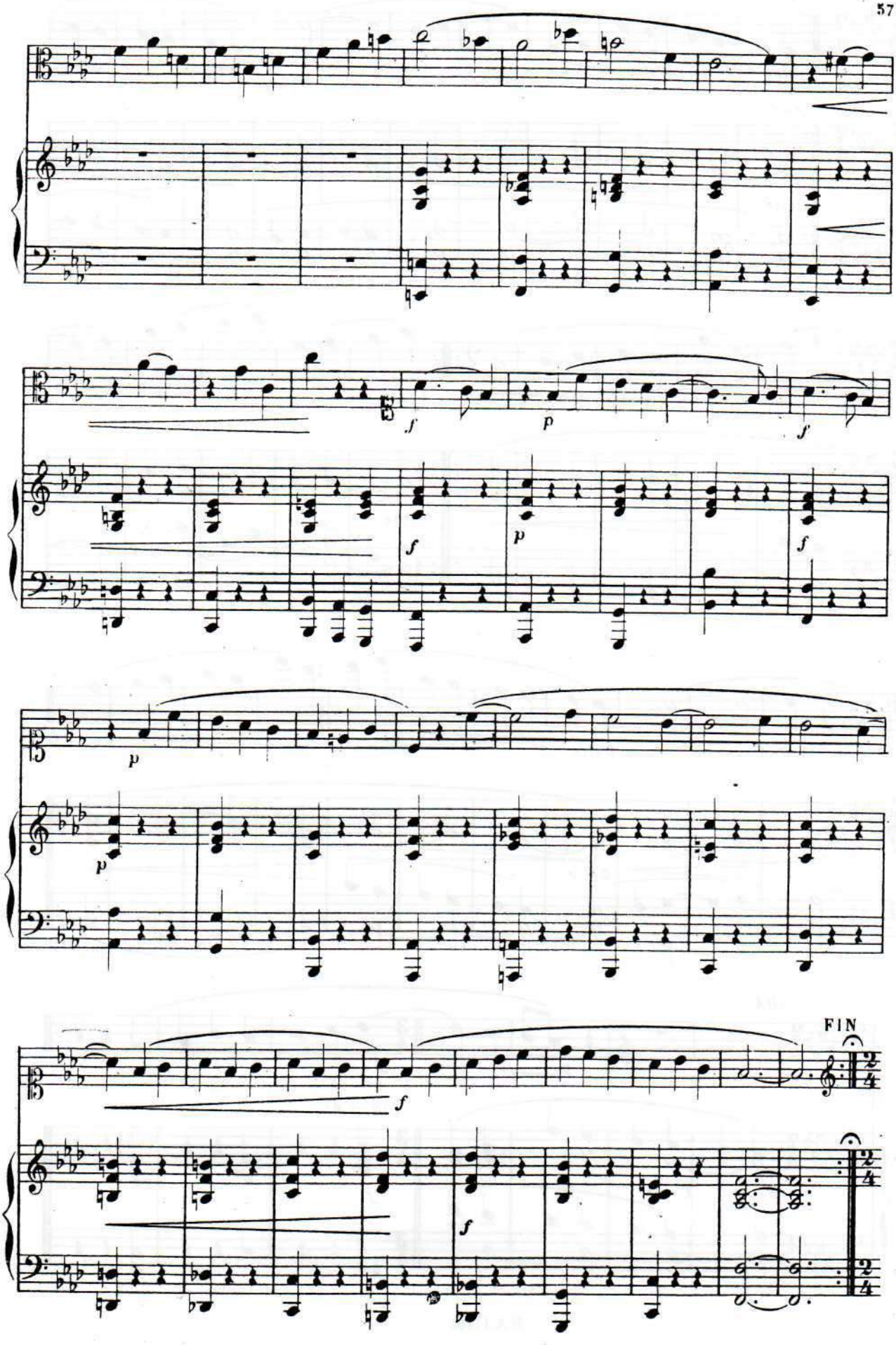


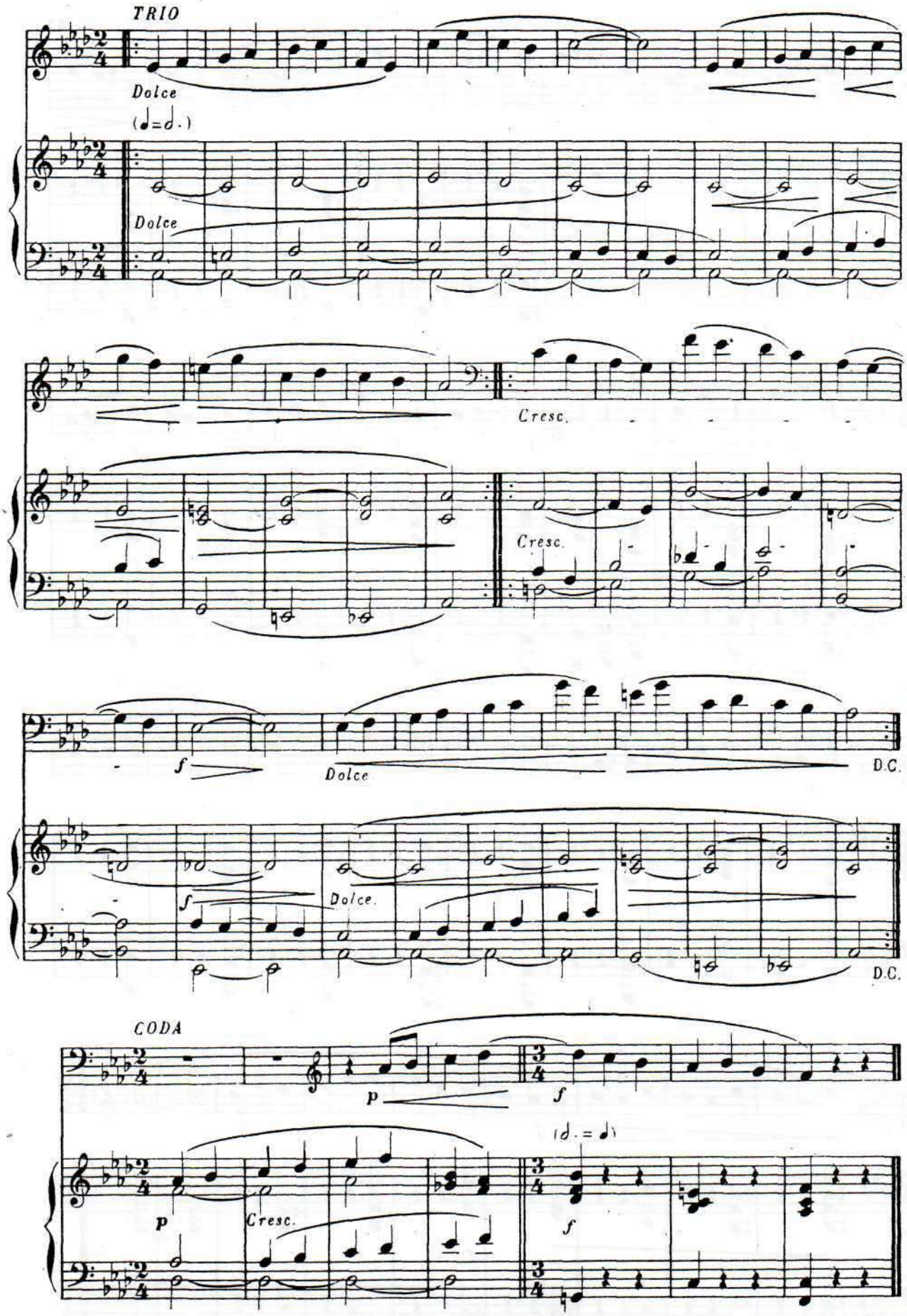

f
p
mf
Più f
mf
Più f
pp
Cresc
pp
Cresc.
f
f
pp
Cresc.
pp
Cresc


Poco più lento.
Poco più lento.
I° Tempo.
I° Tempo.

XIX




f
p
f
p
f
p
f
p
f
FIN
f


TRIO
Dolce
(♩=♩.)
Dolce
Cresc.
Cresc.
f
Dolce
D.C.
f
Dolce.
D.C.
CODA
p
f
(♩.=♩)
p
Cresc.
f