

DAMyRE. DISEÑOS ANALÓGICOS MELÓDICOS Y REFORMULACIONES EDUCATIVAS

DANIEL ANDRÉS MERLO¹

Resumen

Los Diseños Melódicos son temáticas escasas en el campo educativo si bien muchos teóricos (Wuytack 1971, Adams 1976, Dowling 1984, Fernández Calvo 2007), han planteado diferentes ideas y corrientes conceptuales, como el trazado de movimientos de alturas en un espacio, perfiles melódicos y representaciones visuales comprensibles (Furnó 1996 y Malbrán 2004), poco después en el área de la educación musical postularon premisas fundamentales de diseños básicos topográficos para iniciar un desarrollo pedagógico/didáctico que circunscribe un constructo a constituir en este compendio. Se conformaron 16 DAM (Diseños Analógicos Melódicos) audios/visuales con música real en diferentes géneros musicales permitiendo centrar bases de construcción para el campo educativo y llevarlos a cabo en la acción áulica mediante la audición activa de la Estructura Formal. Se testearon 4 escuelas públicas; una de nivel Primario y tres de nivel Secundario de diferentes contextos sociales, arrojando datos empíricos de cómo elaborar el contenido DAM, cuáles son los recursos didácticos para poner en marcha, la intervención pedagógica conceptualizada de la *Mnemotecnia melódica* y la génesis de los diseños para realizar la invención y el desarrollo de un material didáctico auténtico, renovado, que proponga distintas competencias musicales para la educación musical contemporánea.

Palabras claves: DAMyRE, Génesis de diseños analógicos melódicos y Educación Musical

Abstract

The melodic designs are scarce themes in the educational field, although many theorists (Wuytack 1971, Adams 1976, Dowling 1984, Fernández Calvo 2007) have raised different ideas and conceptual currents, such as the tracing of heights in a space, melodic profiles and (Furnó 1996 and Malbrán 2004), shortly afterwards in the area of music education postulated fundamental premises of basic topographic designs to initiate a pedagogical / didactic development that circumscribes a construct to be constituted in this compendium. 16 audio / visual DAMs were formed with real music in different musical genres, allowing to center construction bases for the educational field and to carry them out in the acoustic action through the active hearing of the Formal Structure. Four public schools were tested; One of Primary level and three of secondary level of different social contexts, providing empirical data on how to elaborate the DAM content, what are the didactic resources to put in place, the pedagogical intervention conceptualized of the melodic Mnemotecnia and the genesis of the designs to realize The invention and the development of authentic, renovated didactic material that proposes different musical competitions for contemporary musical education.

Key words: DAMyRE, Genesis of melodic analog designs and Music Education

¹ Escuela de Arte Leopoldo Marechal.

Desarrollo en cuestión de Tipologías melódicas

El contorno melódico.

La identificación auditiva del movimiento de las alturas en una sucesión melódica es una de las propiedades de mayor abstracción en la percepción musical. El contorno melódico, definido como trazado de movimiento de las alturas de una melodía ya sea en espacio gráfico o en la mente del sujeto que escucha, es un constructo consensuado en la cognición musical (Dowling, 1984). Es decir, el mapa de audición, un tipo de notación de la estructura de un fragmento musical y la realización de movimiento correspondiendo a los patrones musicales que aumenta efectivamente la percepción de la forma musical. Malbrán (2004), ha propuesto una analogía entre las descripciones utilizadas en geografía para la topografía del terreno y su similitud con los contornos de melodías ya que ambos representan las particularidades de superficie. En tal sentido, a partir del primer sonido de la melodía puede trazarse un perfil a través del cual hacia arriba se ubican las alturas más agudas y hacia abajo las más graves. Estos trazos representan los diferentes diseños que se presentan en los diferentes grupos perceptivos; este particular modo de representar en la mente la trayectoria de una melodía en términos de los grupos internos que la conforman, da cuenta de la interrelación entre los constructos agrupamiento y contorno. Según la autora los diseños básicos descritos en términos topográficos son llanura, loma, pendiente, cava y terraza.

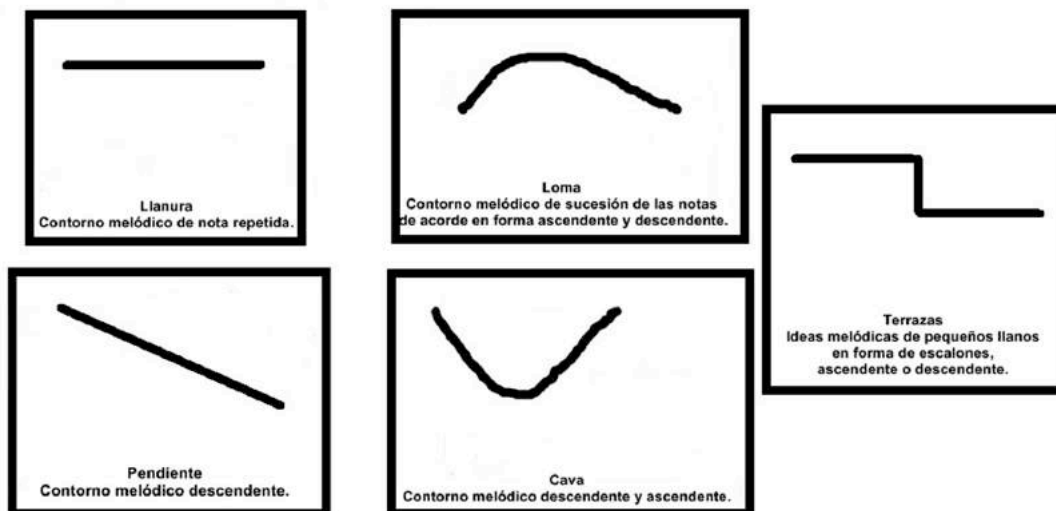


Figura 1. Diseños Básicos topográficos

El problema de la representación musical consiste en transformarla en otro tipo de representación que pueda resultar más objetiva en función de un mejor acercamiento científico, esta información debe ser completada por la descripción del sistema al cual obedece y por su imagen sensible a través de la audición. El objetivo de la transcripción deviene entonces en la posibilidad de representar precisamente y en una forma visualmente comprensible, factores musicales de la pieza que son esenciales para los poseedores de una cultura musical (Fernández Calvo 2007). Es decir, representar aspectos de la realidad musical que refleja una información que será complementada con su audición. El contorno melódico es un diseño de la superficie

melódica conformado por el modo de sucesión de las alturas de la melodía en el desarrollo discursivo considerando sólo los movimientos de ascenso, descenso y altura repetida. Conjuga el registro general de las alturas, la distribución de ámbitos de intervalos y la proporción de intervalos ascendentes con relación a los descendentes. La reproducción del contorno de melodías replica los movimientos de ascenso y descenso de la melodía sin definir con exactitud el centro tonal y la amplitud de los intervalos que lo conforman. Furnó (2009) considera contorno al “dibujo” que resulta al representar la direccionalidad de las relaciones sucesivas de alturas que componen una melodía mediante trazos ascendentes-descendentes-horizontales, distribuidos en un sistema de coordenadas cartesiano.

Perfiles melódicos.

El contorno Melódico es definido como el producto de relaciones distintivas entre las fronteras mínimas de un segmento melódico. El segmento melódico se refiere a cualquier serie de lanzamientos diferenciados. La selección de cualquier clase específica de segmento melódico (motivos, frases, canciones, secciones). La curva melódica es una trayectoria, p. ej., un camino dejado por un cuerpo móvil o el punto.

Gráficos de relación.

Se encuentra un acuerdo general sustancial sobre la naturaleza de contorno melódico que teclea los estudios precedentes con una gran variedad de suposiciones y objetivos. Como los métodos que solían describir el contorno melódico, descripciones de narrativa y las traducciones de cuerda de símbolo que parecían demasiado específicas y particularizadas, y las pinturas metafóricas, generales y vagas, para perspicacias productivas. Asimismo la variedad de ap-gráfico proaches- aproximación de grafismo, incluyendo la distinción entre "el acontecimiento" y gráficos "de relación", que ofrece poca clarificación del significado de contorno melódico. (Adams 1976).

“... Las artes visuales se presentan en el espacio y su percepción visual completa tiene lugar en un determinado momento”. “Esta ventaja puede ser usada para apoyar la percepción de la totalidad de la música”. (Wuytack, 1971).

En el *Musicograma* recurso audiovisual, la notación musical convencional es sustituida por un simbolismo más sencillo y accesible para los oyentes no músicos, con el que se pretende ayudar a la percepción de la estructura total de la obra (ritmo, melodía, textura, timbre, dinámica, tiempo), también llamados murales musicales. Y los *Musicomovigramas*, definidos como “musicogramas con movimiento para el acercamiento intuitivo a la música y para el desarrollo de la apreciación musical activa de diferentes fragmentos de música”. (Wuytack, 1971).

Fundamentación

Audición musical con DAMyRE

La audición musical en el contexto escolar presenta desafíos de atención tanto en niños como en adolescentes, ya que se pone énfasis en el género musical, en el instrumento, en el análisis y en la historia de la música desde un enfoque pasivo.

Como también existe la realidad de elegir un ejemplo de audición musical que queda subordinado al contenido específico careciendo de estructura musical. “La estructura musical nace inmediatamente de nuestra necesidad de percibir agrupaciones coherentes...” (Swanwick 1991). De modo tal, es necesario generar nuevas competencias musicales de escucha guiada para apreciarla y comprenderla.

De esta forma, el sistema de escucha activa está fundamentada en los siguientes principios (BOAL-PLHEIROS e WUYTACK, 2006):]

- a) La participación activa del oyente, a nivel físico y a nivel mental, a través de la interpretación de materiales musicales de las obras antes de escucharlas.
- b) Dar atención durante la audición y reconocimiento de los materiales musicales.
- c) El análisis formal musical a través de la asociación con una representación visual simbólica de la totalidad de la música.

Esto alude a la teoría gestáltica, tendencias básicas de agrupamiento que fueron estudiadas por la escuela de psicología de la Gestalt, que poco después fue elaborada por Leonard Meyer para el campo auditivo, teorizando en el entendimiento de la audición musical basado en agrupar estímulos en configuraciones y relacionarlas entre sí, produciendo discursos en unidades significativas implicadas a la percepción musical de la estructura formal.

“Hay una tendencia humana universal a hacer gestalten (figuras) a verlo todo como forma. Y a la inversa, la especie humana tiende inevitablemente -para adaptarse y sobrevivir- a romper moldes, a violar una gestalt, a sustituir una configuración por otra.” (Keith Swanwick, 1991, p.36).

Diseños Analógicos Melódicos

Es un trayecto musical codificado en el tiempo a partir de líneas y puntos (Kandinsky 1993) postula “*Es la traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto su producto*” que representan el contorno melódico, es decir, la transformación de un discurso melódico mediante un sistema de relaciones de alturas que dan cuenta un lenguaje musical informal, entonces, implica una representación selectiva que abstrae un nivel de los parámetros musicales, hacia una educación musical que reformula las audiciones de relaciones musicales en un nuevo enfoque perceptual.

Recurso didáctico de DAM

Mnemotecnia melódica es la acción de movimientos gestuales que vincula los elementos básicos de agrupamientos y el trazado visual, señalizando una melodía activa a través de emplazamientos de alturas de izquierda a derecha en un sistema de referencia de línea temporal, es decir, localizar en la audición directa las relaciones musicales que subyacen en el devenir tiempo.

El concepto de tiempo es un constructo mental cognitivo en cuanto a que, a través de experiencias lo concebimos como un marco universal, como aquella escala de ordenación cronológica de todos los sucesos. El filósofo Aristóteles menciona “*el*

tiempo como el número del movimiento según el antes y el después... la transformación”.

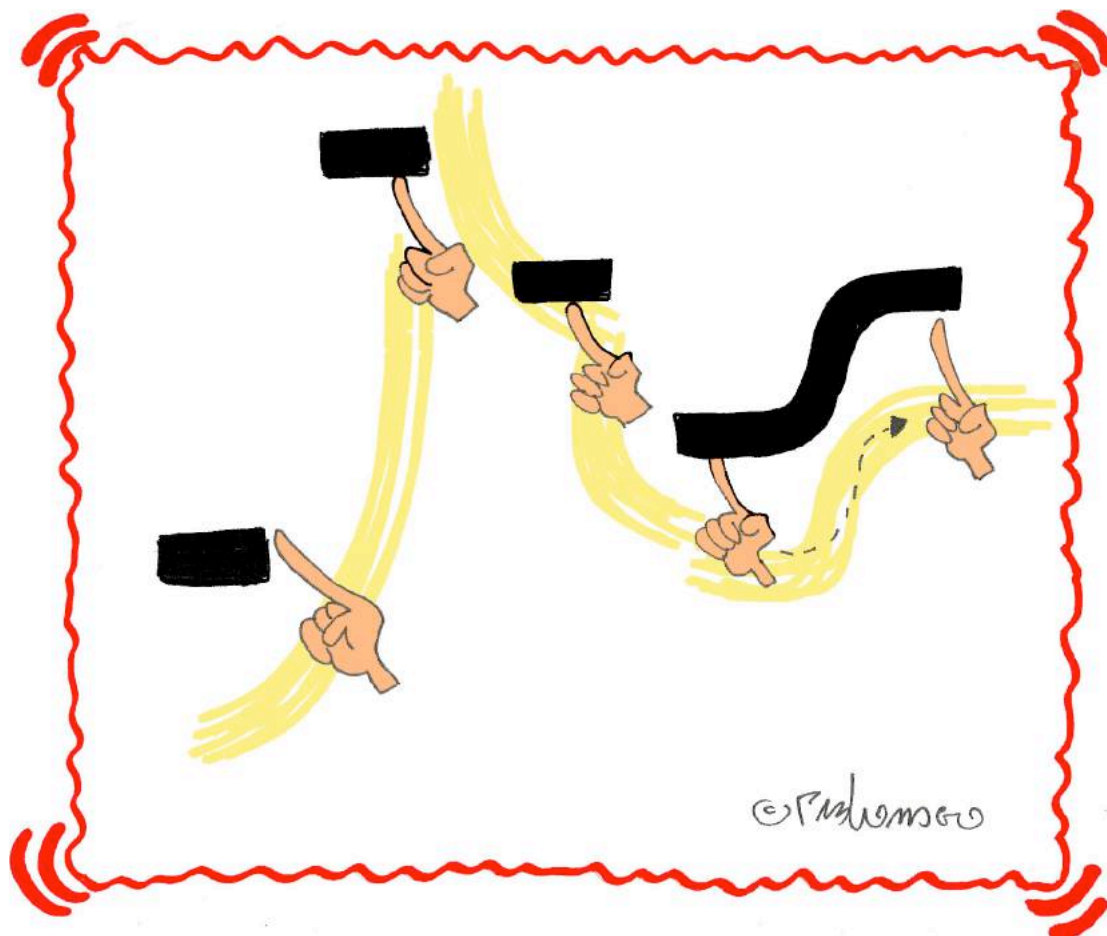


Figura 2. Mnemotecnia melódica.

Reformulaciones educativas

El planteo de *DAM* abre un nuevo modelo de enseñanza con música real en distintos géneros musicales, ayudando a comprender el movimiento melódico discursivo que supone varios niveles de atención; la correspondencia perceptual entre lo que se escucha y lo que se ve, y el seguimiento estructural de la pieza transcurriendo, construye así la audición en un proceso activo de organización temporal, convirtiendo el análisis musical en un juego interactivo en el cual el docente desde la *mnemotecnia melódica* y el refuerzo visual conduce el estudio musical de la estructura formal de los *DAM*. Se trata de dar lugar a una experiencia musical activa, desde la cual se promuevan estrategias de metacognición que permitan describir el modo en el que el oyente se compromete en ella, en términos de los conceptos formales que se pueden adjudicar a la estructura de la música que está sonando.

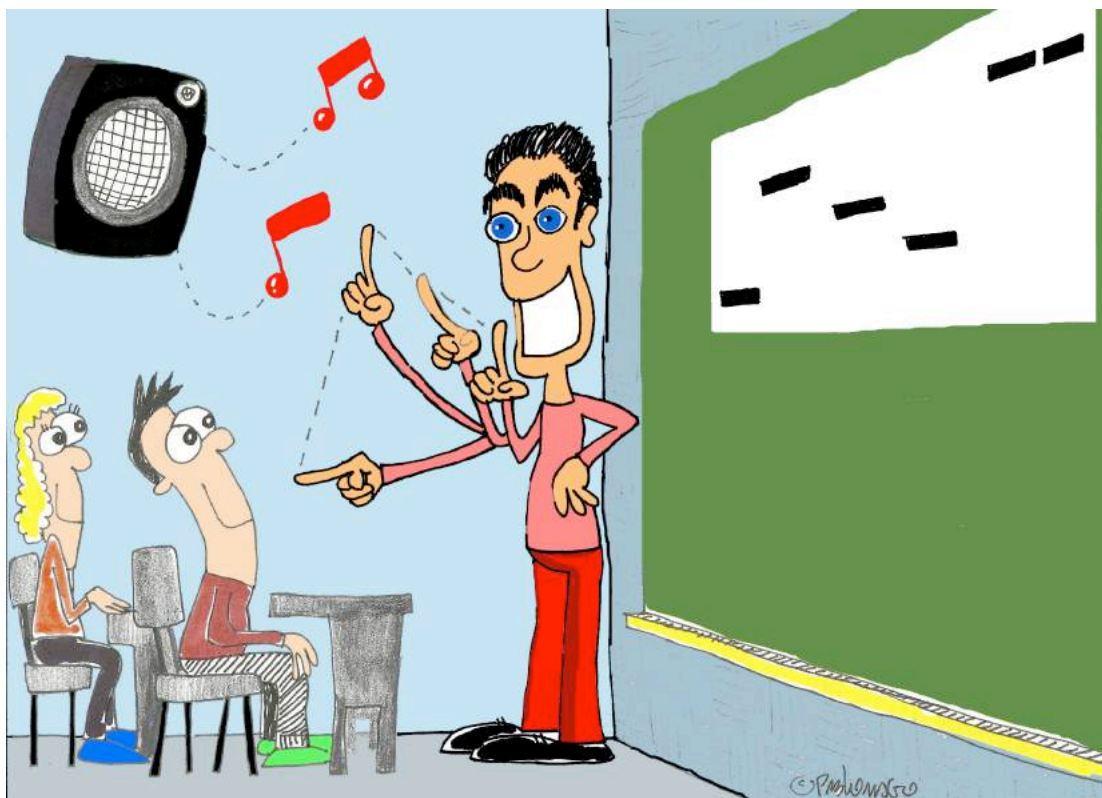


Figura 3. DAMyRE puesta de acción áulica.

“La utilización de un sistema de coordenadas para la representación de dichas relaciones constituye un desafío para los aprendices que necesitan comprender el funcionamiento de un mecanismo de codificación y decodificación particularmente complejo...”se ideó la producción de estímulos musicales con refuerzo de imagen en movimiento en etapa pre-lectora...” (Furnó 1998).

Génesis de DAM

Si bien los DAM no se construyen en cualquier pieza musical ya que se rigen en principios formales que dan origen al diseño propiamente dicho, ocasionan impedimentos a la obra musical adecuada para constituir DAM con música contemporánea de diversos estilos tanto en obras instrumentales o canciones. Es restrictiva la selección de la obra musical que conforman los DAM desde las estructuras de agrupamientos coherentes que manifiesta el discurso musical, ya que generaran sintaxis musical en la raíz del diseño.

Premisas de DAM

- El agrupamiento coherente de la estructura formal que establece la pieza musical

- La densidad cronométrica (cantidad de acontecimientos en un evento musical)
- La cesura del discurso musical (puntos de respiración)
- El tempo

Análisis de Obras Instrumentales y Canciones con DAM

Los DAM y las transcripciones que se presentan están organizadas en su estructura formal; sus secciones y sus unidades formales menores (ufm).

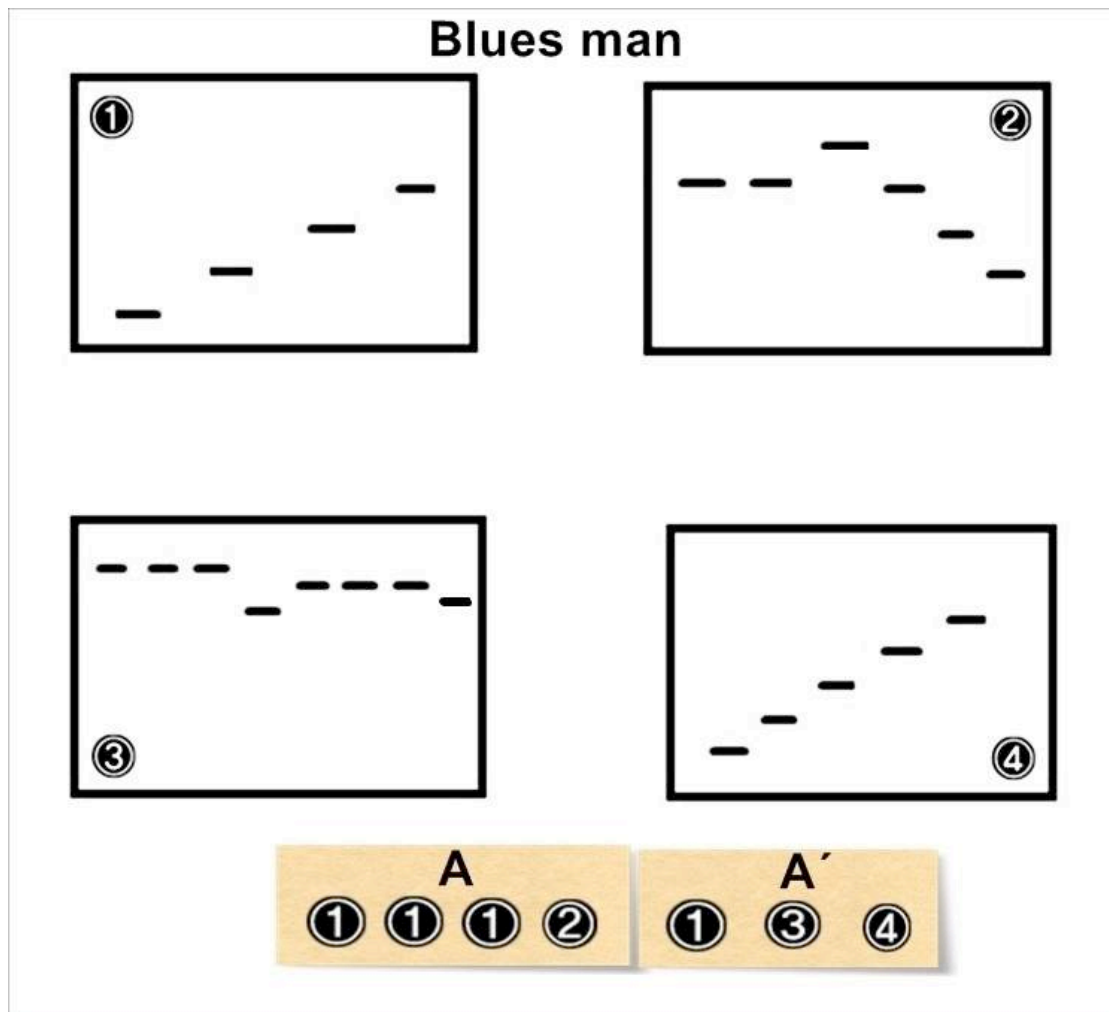


Figura 4. *Blues man*; 4 DAM; tempo andante, con cesuras de cuatro tiempos y densidad cronométrica media, 1 y 4 con movimientos similares de pendiente ascendente, mientras que 2 y 3 tienen diferentes rasgos.



Blues Man

Jazz

Daniel A. Merlo

$\text{♩} = 140$

A

Diseño 1

Diseño 1

Diseño 1

Diseño 2

C7

C7

C7

F

8

A1

Diseño 1

Diseño 3

Diseño 4

C7

G7

F7

C7

15

Final

C \flat 7

C7

Figura 5. Transcripción formal *Blues man* (Daniel A. Merlo).

①

②

The Inspector Clouseau theme

⑤

③

④

A A

① ② ⑤ ③ ④ ① ② ⑤ ③ ④

Figura 6. *The Inspector Clouseau theme*; 5 DAM; tempo adagio, con cesuras de un tiempo y densidad cronométrica baja, 2 y 5 igual movimiento melódico quebrado con loma en distinta altura, 1, 3 líneas quebradas y 4 se presenta diferentes.



The Inspector Clouseau Theme

Henry Mancini

♩ = 120 **Introducción** **A** Diseño 1 Diseño 2

9 Diseño 5 Diseño 3 Diseño 4

16 1. **B** 2.

24

31

Figura 7. Transcripción formal *The Inspector Clouseau theme* (Henry Mancini)

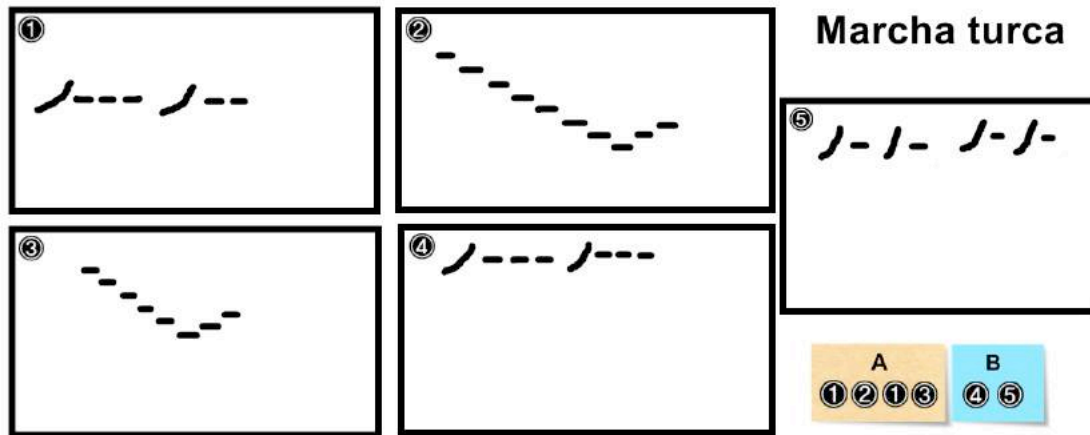


Figura 8. *Marcha Turca*; 5 DAM; tempo allegro, con cesuras de medio tiempo y densidad cronométrica media, 1 y 4 parecidos, pero en el comienzo su movimiento varía en la altura y en la cantidad discursiva, 2 y 3 poseen el mismo desplazamiento de cava con diferentes cantidad de eventos melódicos y entretanto el 5 es diferente a todos.



Marcia alla Turca

L. van Beethoven

$\text{♩} = 85$ **A** Diseño 1 Diseño 2 Diseño 1

6 Diseño 3 **B** Diseño 4 *cresc.*

11 Diseño 5 **A** Diseño 1 Diseño 2

16 Diseño 1 Diseño 3 **B** Diseño 4 *f*

22 Diseño 5 **A'** Diseño 1 *f*

27 Diseño 6 *p*

Figura 9. Transcripción formal *Marcha Turca* “Las Ruinas de Atenas” (Ludwig van Beethoven).

Ob-la-di Ob-la-da

Introducción **A** **B**

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑤ ⑥

Figura 12. *Ob-La-Di, Ob-La-Da*; 6 DAM; tempo andante, con cesuras de un tiempo $\frac{1}{2}$ y densidad cronométrica media, 1, 2 y 3 ideas melódicas parecidas de llanuras excepto sus comienzos de alturas y finales, 4, 5 y 6 distintas entre sí, formando líneas quebradas.



Ob-La-Di, Ob-La-Da

The Beatles

Introducción

5 **A** B \flat F B \flat Diseño 1 Diseño 2

9 B \flat E \flat B \flat F Diseño 3 Diseño 4

13 **B** B \flat Dm Gm B \flat F Diseño 5 Diseño 6

17 B \flat Dm Gm B \flat F B \flat Final Diseño 5 Diseño 6

Figura 13. Transcripción formal *Ob-La-Di, Ob-La-Da* (Lennon/McCartney).

Marcha de los payasos

Figura 14. *Marcha de los payasos*; 7 DAM; tempo andante, con cesuras de un tiempo y densidad cromométrica media-alta, 1 y 2 frases melódicas de tipo terrazas con fluctuaciones de altura en los finales, mientras que el resto varían; 3 loma-cava, 4 en pendiente descendente con una pequeña quebrada, 5 y 7 media quebrada-lomada, 6 línea quebrada.

Figura 15. Transcripción formal *Marcha de los payasos* “Los Comediantes” (Dmitri Kabalevski).

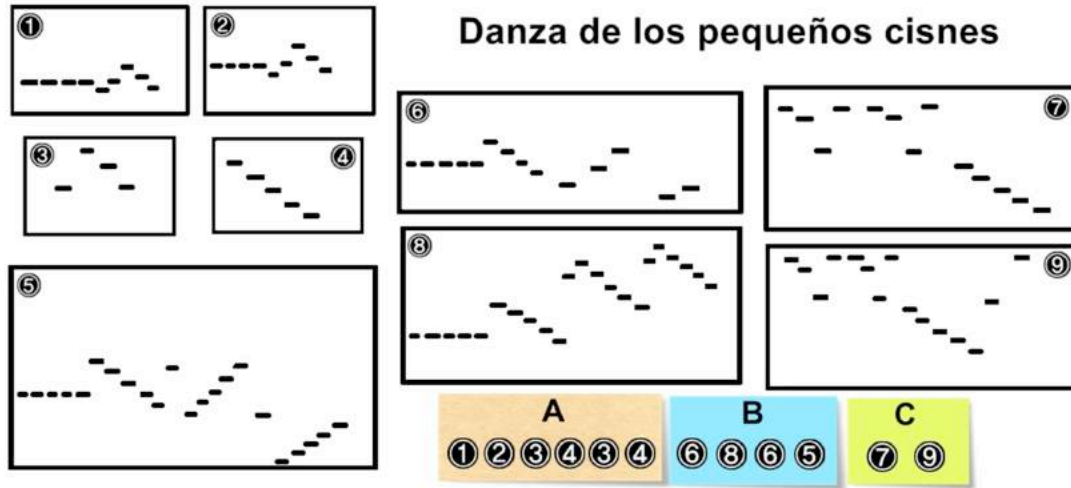


Figura 16. *Danza de los pequeños cisnes*; 9 DAM; tempo allegro, con cesuras de $\frac{1}{2}$ tiempo y densidad cronométrica alta, 1 y 2 movimientos iguales con llanura y loma en diferente altura, 3 lomada con el evento musical más breve, 4 pendiente descendente, 5, 6 y 8 comienzos de llanura y pendiente descendente con distintos cierres melódicos, 7 y 9 líneas con quebrada y pendiente descendente con finales opuestos.



Danza de los Pequeños Cisnes

P. Tchaikovsky

The musical score is presented in a grand staff format (treble and bass clefs). It is divided into sections A, B, and C, with measures numbered 1 through 15. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), and *fff* (fortississimo). The score includes various musical motifs labeled as 'Diseño 1' through 'Diseño 9'. Section A (measures 1-4) features motifs 1, 2, 3, and 4. Section B (measures 5-8) features motifs 3 and 6. Section C (measures 12-15) features motifs 5, 7, and 9. The piece concludes with a 'Final' marking at measure 15.

Figura 17. Transcripción formal *Danza de los pequeños cisnes* “*El lago de los cisnes*” (Piotr Ilich Tchaikovsky).

A shot in the dark

Introducción
A
① ② ① ⑤
A
① ② ① ⑤
B
③ ④ ③ ⑥

Figura 18. *A shot in the dark*; 6 DAM; tempo andante, con cesuras de un tiempo, densidad cronométrica media, 1 pendiente ascendente con una pequeña quebrada, 2 y 5 comienzos con pendiente descendente y cierres melódicos distintos, 3, 4 y 6 diseños con líneas quebradas idénticas que concluyen desigual.



A Shot in the Dark

Henry Mancini

Sax $\text{♩} = 130$ **A**

Diseño 1 Diseño 2 Diseño 1

f **f** **f**

TAB

8 Diseño 5 **1** **2** **B** Diseño 3

TAB

13 Diseño 4 Diseño 6

fff

TAB

20 **f** **f** **f**

TAB

26

TAB

Figura 19. Transcripción formal *A shot in the dark* (Henry Mancini).

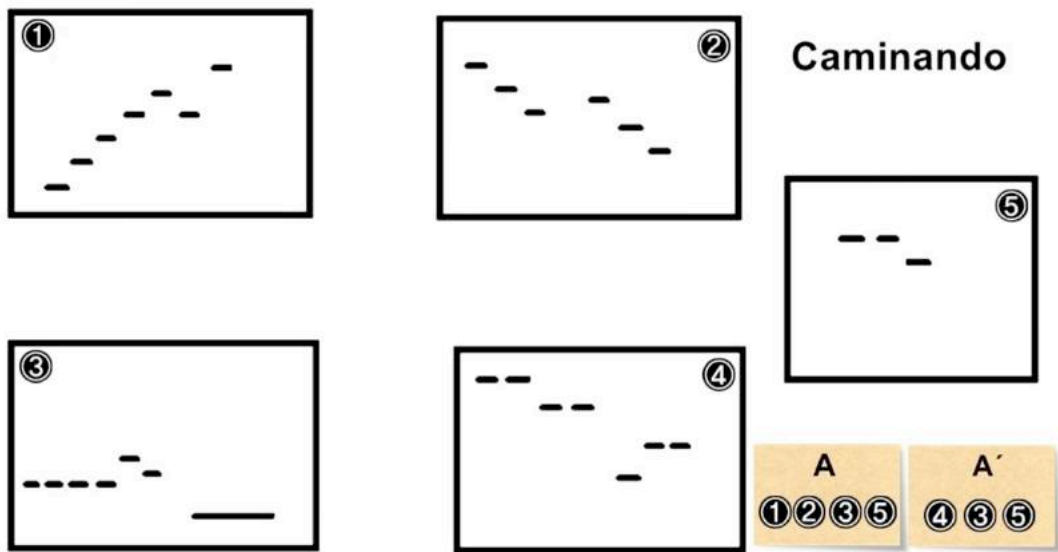


Figura 20. *Caminando*; 5 DAM; tempo adagio, con cesuras de un $\frac{1}{2}$ y tres tiempos, densidad cronométrica media, diseños con movimientos diferentes; 1 pendiente ascendente con una pequeña quebrada, 2 pendientes descendentes, 3 llanura discontinua con media quebrada y llanura continua, 4 terrazas y 5 media terraza.



Caminando

Jazz

Daniel Andrés Merlo

♩ = 100 **A**

Diseño 1
Cmaj7
Bm7
Am7
Am13

Diseño 2

Diseño 3
Am6
Fmaj7
G
C5

Diseño 5
Final **A1**
Fmaj7
Eb5#
Am
Am7
D5

Diseño 4

Diseño 3
F#m7
Fmaj7
G
C5

Diseño 5
Fmaj7
Eb5#

D.C.al Final

Figura 21. Transcripción formal *Caminando* (Daniel A. Merlo).

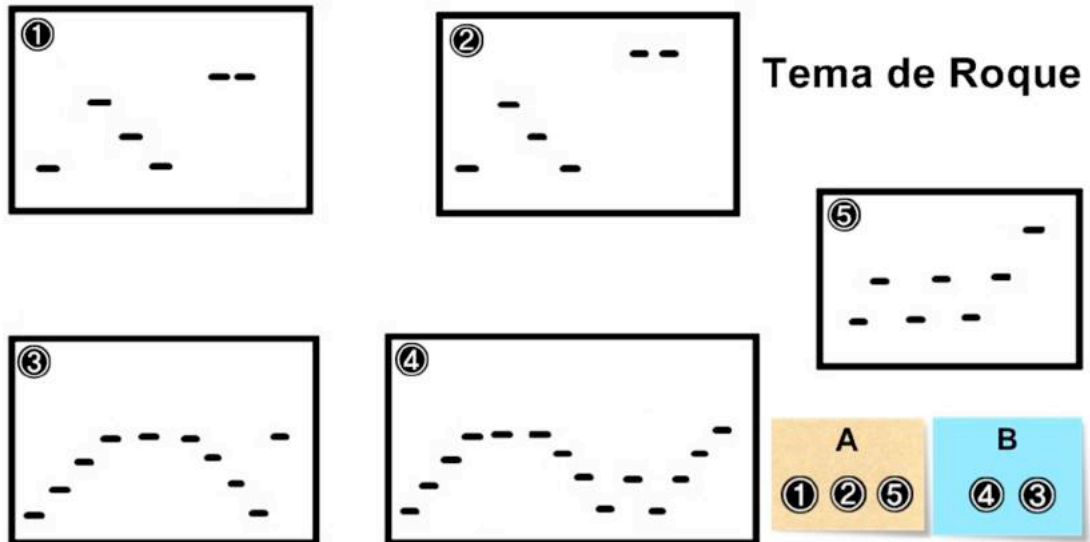


Figura 22. *Tema de Roque*; 5 DAM; tempo andante, con cesuras entre $\frac{1}{2}$ y un tiempo $\frac{1}{2}$, densidad cronométrica media, 1 y 2 movimientos similares salvo el final en diferente altura, 3 y 4 comienzos de loma con cierres de quebradas y el 5 líneas quebradas.

Figura 23. Transcripción formal Tema de Roque (Caracachumba).

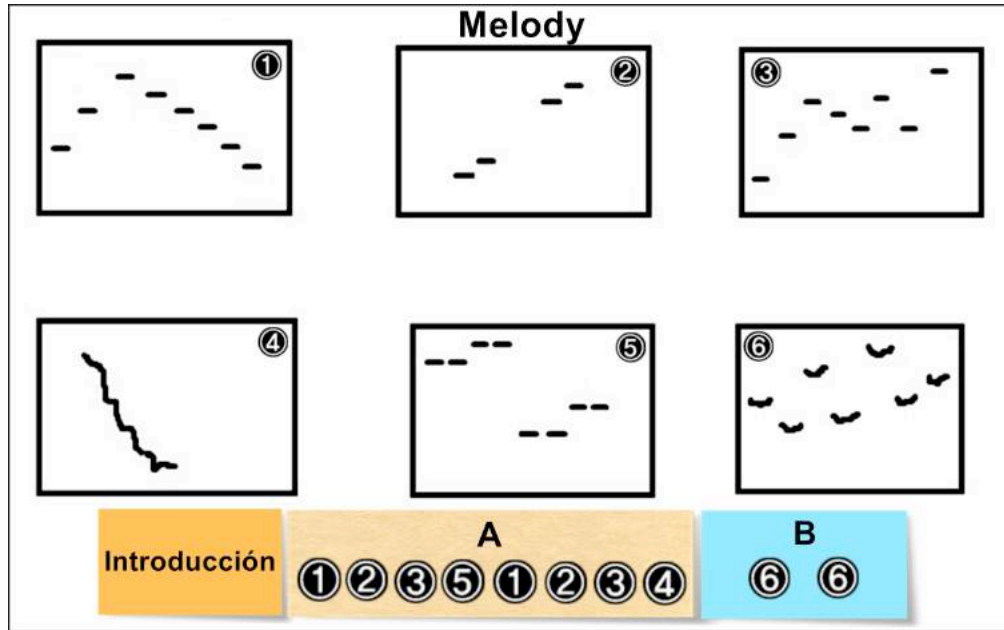


Figura 24. *Melody*; 6 DAM; tempo andante, con cesuras de $\frac{1}{2}$ y un tiempo, densidad cronométrica media, diseños con movimientos diferentes; 1 pendiente ascendente-descendente, 2 evento musical pequeño de terraza ascendente, 3 línea quebrada, 4 pendiente con rasgos de línea quebrada, 5 terrazas y 6 líneas quebradas con características de cava.

Figura 25. Transcripción formal *Melody* (Daniel A. Merlo).

Peter Gunn theme

Introducción **A**
① ② ③

Figura 26. *Peter Gunn theme*; 3 DAM; tempo andante, con cesuras entre dos, dos y $\frac{1}{2}$ tiempos, densidad cronométrica media, 1 llanuras con rasgos de terrazas, 2 llanura con quebrada y 3 loma con quebrada.

Peter Gunn Theme
Arranged by Aviv

Henry Mancini

Alto Saxophone
♩ = 110 4

ff *ff* *ff*

12

ff *ff* *ff*

Figura 27. Transcripción formal *Peter Gunn theme* (Henry Mancini).

Variación nro 4.

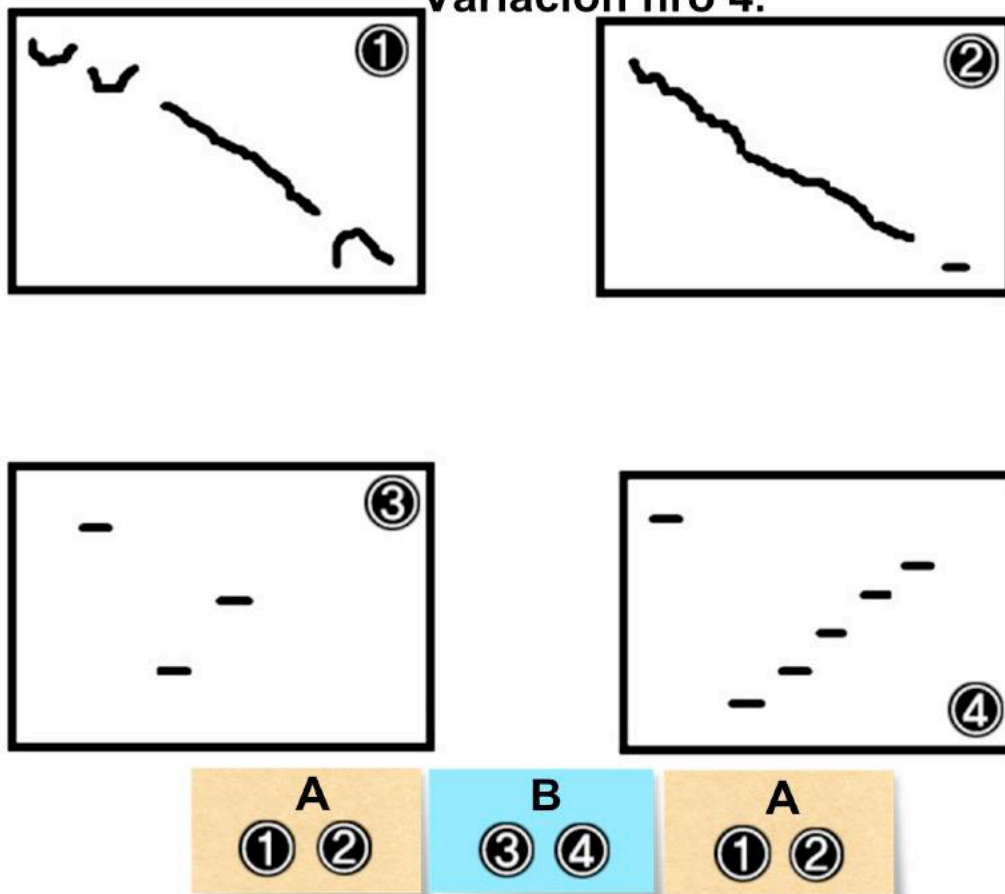


Figura 28. *Variación nro. 4*; 4 DAM; tempo andante, con cesuras de un tiempo, densidad cronométrica media-alta, 1 cavas con pendiente descendente, llanura y loma, 2 pendiente descendente con características de quebradas, 3 quebrada de evento melódico breve y 4 salto descendente con pendiente ascendente.



Variación nro 4

Pequeña Pieza n°1

Daniel Andrés Merlo

Guitar $\text{♩} = 65$

Diseño 1

Tapping t $p >$ t $p >$ t p t p t p t p

Gtr.

Diseño 2

Final

Diseño 3

Dejar Vibrar

Diseño 4

D.C. al Final

Figura 29. Transcripción formal *Variación nro.4* “Pequeña Pieza n°1 (Daniel A. Merlo).

El reloj sincopado

①

②

③

④

⑤

Introducción

A

B

Figura 30. El reloj sincopado; 5 DAM; tempo andante, con cesuras entre uno y $\frac{1}{2}$ tiempo, densidad cronométrica media, 1 pendientes ascendentes, 2 pendiente ascendente con quebrada, 3 loma, 4 salto con pendiente ascendente y quebradas, 5 secuencia de quebrada y loma.



SYNCOPATED CLOCK

LEROY ANDERSON

Violin

A Diseño 1

4 Diseño 2 Diseño 1 Diseño 3

B Diseño 4

14 Diseño 5

A

21

26

Figura 31. Transcripción formal El reloj sincopado (Leroy Anderson).

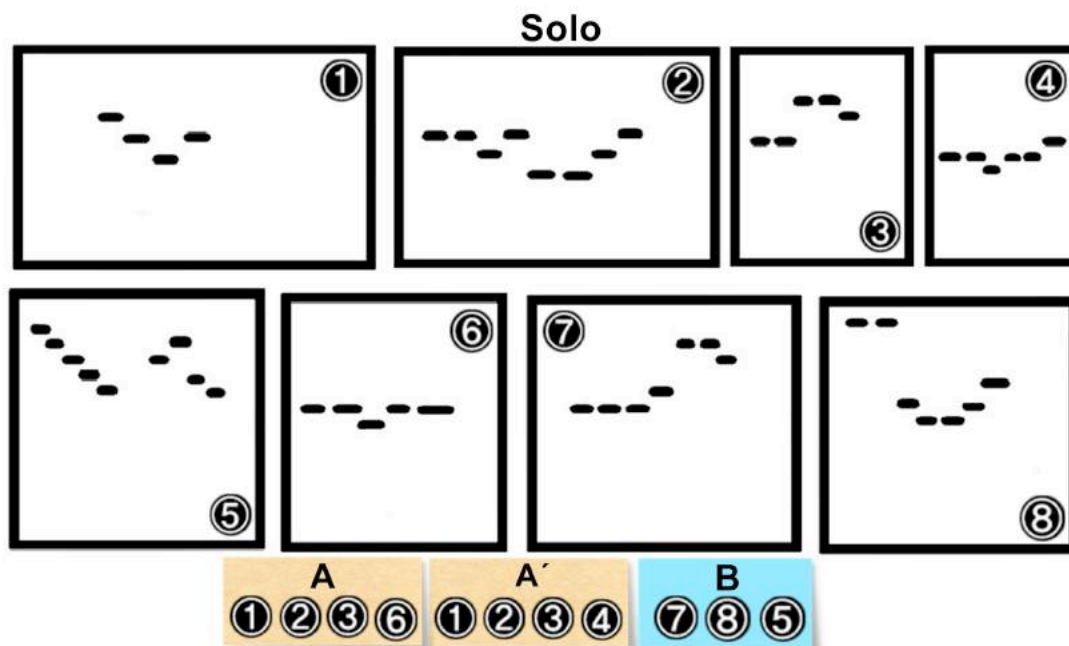


Figura 32. *Solo*; 8 DAM; tempo andante, con cesuras entre $\frac{1}{2}$ y cuatro tiempos, densidad cronométrica media, 1 cava, 2 terrazas con rasgos de quebrada, 3 terraza ascendente, 4 y 6 terrazas similares excepto por el final de la idea melódica, 5 pendiente descendente con quebrada, 7 noción de llanura con media loma y 8 salto descendente con cava.

Solo
Jazz

Compositor: Daniel A. Merlo

♩ = 98

A Diseño 1 Diseño 2

Amaj7 F#m7

5 10 7 2+ 4 4 4 4

5 8 9 2+ 4 4 4 4

A1 Bm7 F5 E5 Amaj7 Em7 C#m7

7 8 9 5 12 9

Amaj7 Diseño 1 Diseño 2 F#m7

5 2+ 4 4 4 4

Diseño 3 F#m7

2+ 4 4 4 4

Bm7 F5 E5

7 8 9

B Diseño 7 A12 Amaj7 Diseño 8

G/D F/C E/B D/A G#7b5 C#4sus F#m7 D5

12 10 9 7 2 4 9 7

G#m7 C/D E/D D9

4 5 9 7

Amaj7 F#m7

5 2+ 4 4 4 4

Bm7 F5 E5 A13 Amaj7

7 8 9 5 9 5

Final

G/D F/C E/B D/A A G D/F# A5

12 10 9 7 5 3 2 2

Figura 33. Transcripción formal Solo (Daniel A. Merlo).

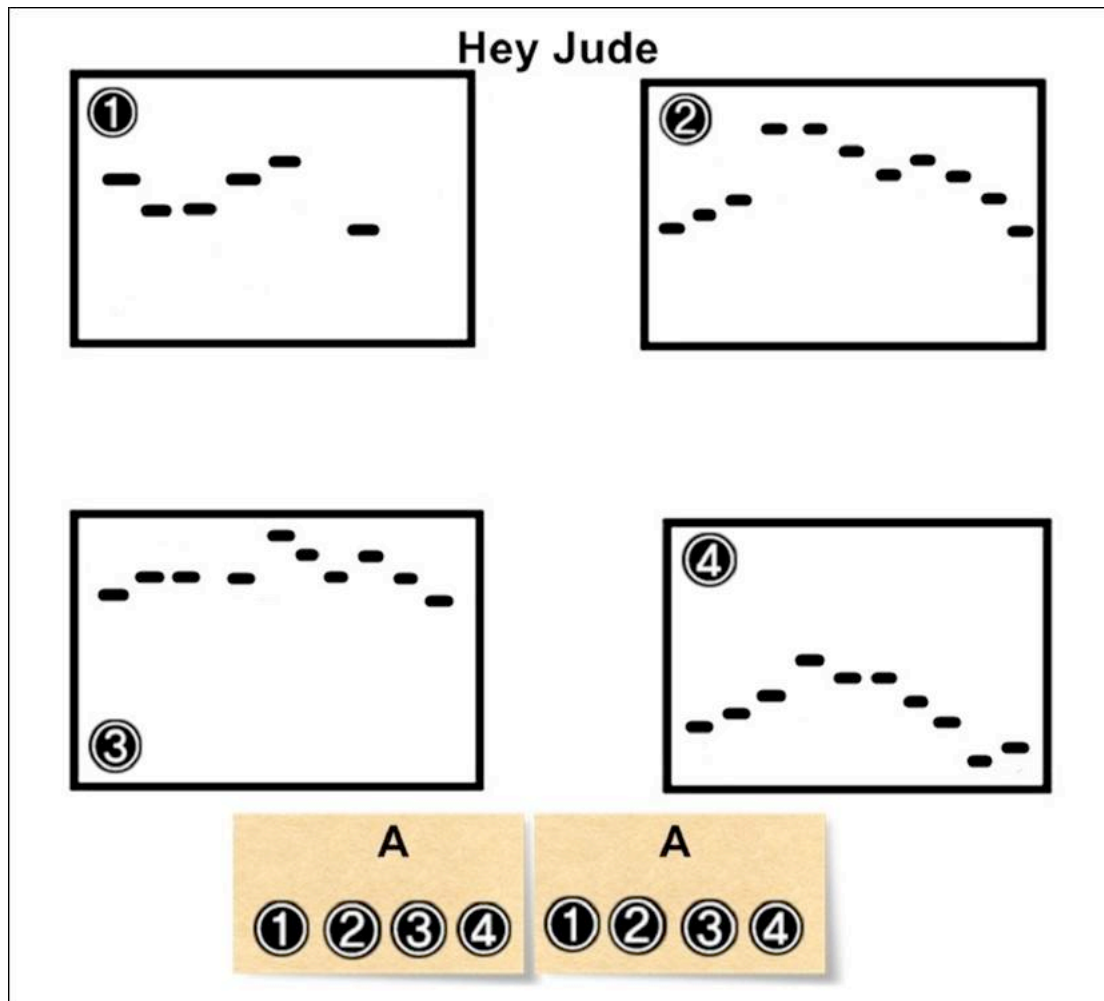


Figura 34. *Hey Jude*; 4 DAM; tempo andante, con cesuras de dos tiempos, densidad cronométrica media, 1 cava, 2 línea quebrada discontinua, 3 terrazas con quebrada y el 4 diseño con quebrada.

Hey Jude

John Lennon y Paul McCartney

Lento A

Diseño 1 Diseño 2

Diseño 3 Diseño 4

A

B

19 21 24 25 28 30

Figura 35. Transcripción formal Hey Jude (The Beatles).

Implicancias de dificultad

Los niveles de dificultad de los *DAM* se exponen en la densidad cronométrica (dc), la cesura (c) y el tempo (t) que se combinan e interactúan entre sí, determinado por el agrupamiento coherente de la pieza musical o la canción.

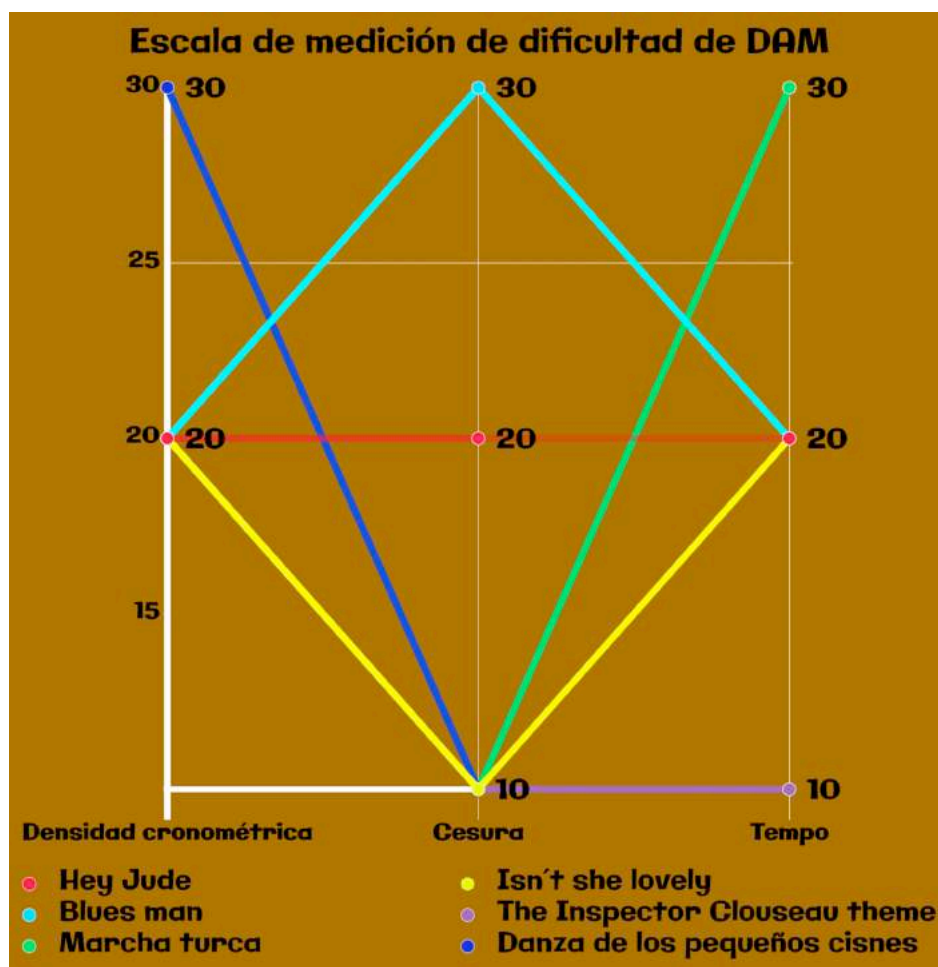


Figura 36. Medición de niveles de dificultad de 4 Obras Instrumentales y 2 canciones con DAM divididos en escala; 10-20-30 (baja-media-alta), permitiendo visualizar la conexión de cada una de ellas. Hey Jude (dc-20), (c-20), (t-20), Blues man (dc-20), (c-30), (t-20), Marcha turca (dc-20), (c-10), (t-30), Isn't she lovely (dc-20), (c-10), (t-20), The Inspector Clouseau theme (dc-10), (c-10), (t-10) y Danza de los pequeños cisnes (dc-30), (c-10), (t-30).

Objetivo

La finalidad es poder comprender y abstraer en la audición activa de la Estructura Formal, Diseños Analógicos Melódicos con refuerzo visual e intervención didáctica de la *Mnemotecnia melódica*, produciendo representaciones cognitivas en un lenguaje informal que constituyan trayectos musicales codificados en términos perceptuales, reformulando el contenido DAM a través de una escala de medición de dificultad, en un nuevo paradigma de la educación musical.

Método

Se realizó un estudio observacional directo de audición activa de la identificación y comprensión de los DAM en sesiones de 45 minutos una vez a la semana durante 2 meses en un período dividido de 3 años, en situaciones de interacción pedagógicas grupales e individuales, en la etapa comprendida entre 2 y 3ro año del nivel de

secundaria básica y un 6to grado de nivel primario, en la cual se examinaron cuatro escuelas de diferentes contextos en 6 cursos en edades de 11 a 15 años con grupos que oscilaban entre 25 a 35 alumnos con pocas experiencias musicales en su trayecto escolar, a través de fichas de cotejos para analizar 16 DAM sin un orden establecido registrando hallazgos porcentuales, con 7 ítems en desempeños musicales constituidos por; (i) establecimiento de la Estructura Formal, (ii) seguimiento de la audición activa, (iii) reconocimiento de rasgos de los DAM, (iv) identificación con números de los DAM, (v) identificación con números de los DAM en períodos breves, (vi) acción parcial de Mnemotecnia melódica, (vii) y la interpretación de la Estructura Formal y los DAM.

Ficha de Observación de DAMyRE

Escuela:

Curso:

Nombre del alumno:

Canción y/o instrumental:

Desempeños musicales	Sí	No
Establece la Estructura Formal gráficamente		
Sigue en la audición activa las secciones y ufm (unidades formales menores)		
Reconoce los rasgos de los DAM		
Identifica con números los DAM en la audición activa		
Identifica con números los DAM en períodos breves		
Posee la acción parcial de Mnemotecnia melódica		
Interpreta la Estructura Formal y los DAM		

Figura 37. Ficha de Cotejo.

Procedimiento

La primera vivencia musical que se llevó a cabo en audición activa, fue la ejecución vocal analizando con representaciones analógicas (como por ejemplo, figuras geométricas o diferentes signos), la canción en su estructura formal conformada; por sus secciones o partes y sus frases musicales o unidades formales menores, puestas en acción participativa desde la observación cantada, la percepción y la abstracción para luego presentar la audición activa en su estado puro con los *DAM*.

“La tarea del educador consiste en familiarizar a los alumnos con las diferentes reglas estructurales mediante un interés activo: explorando y observando cómo se estabilizan y se transforman las ideas musicales mediante diversos modos de repetición y contraste”. (Keith Swanwick, 1991, p. 112).

Aspecto pedagógico/didáctico en la audición activa de *DAM*

1. Escuchar la pieza musical cuya duración no supere el 1'30'', resultando tónica y fluida.
2. Comentar género musical, compositor y título de la obra.
3. Analizar su estructura formal; ¿cuántas son sus secciones? ¿son iguales parecidas o diferentes? ¿y sus frases musicales? ¿Cuántas son y cómo son?
4. Representar gráficamente la estructura formal y seguir con la audición la obra musical.
5. Examinar los *DAM* en su movimiento; sus similitudes, diferencias e igualdades.
6. Identificar con números los *DAM* con *guía del docente a través de la estructura formal y de la Mnemotecnica melódica* de acuerdo a la pieza musical.

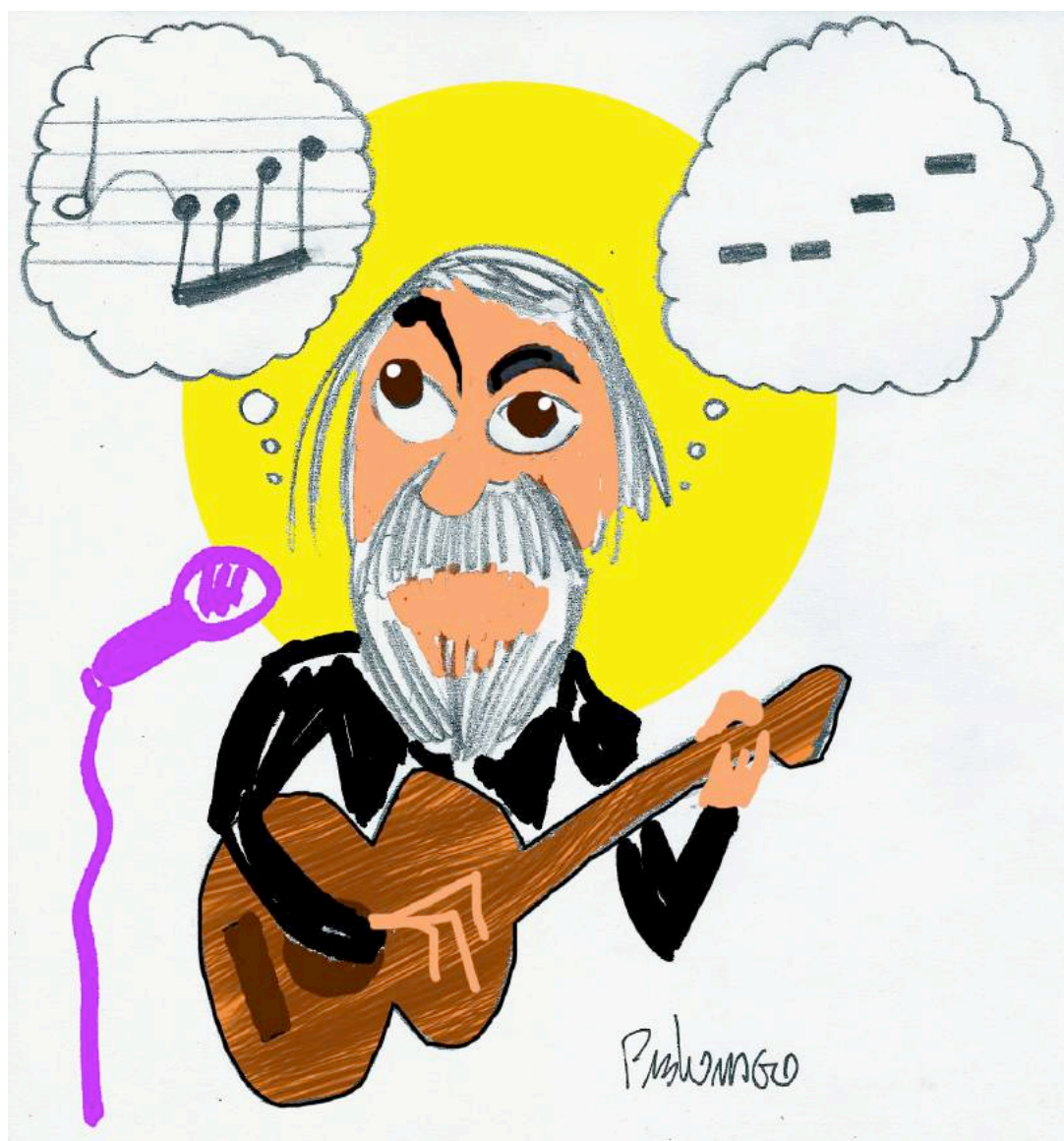


Figura 38. Proceso de codificación cognitiva musical de DAM.

Resultados

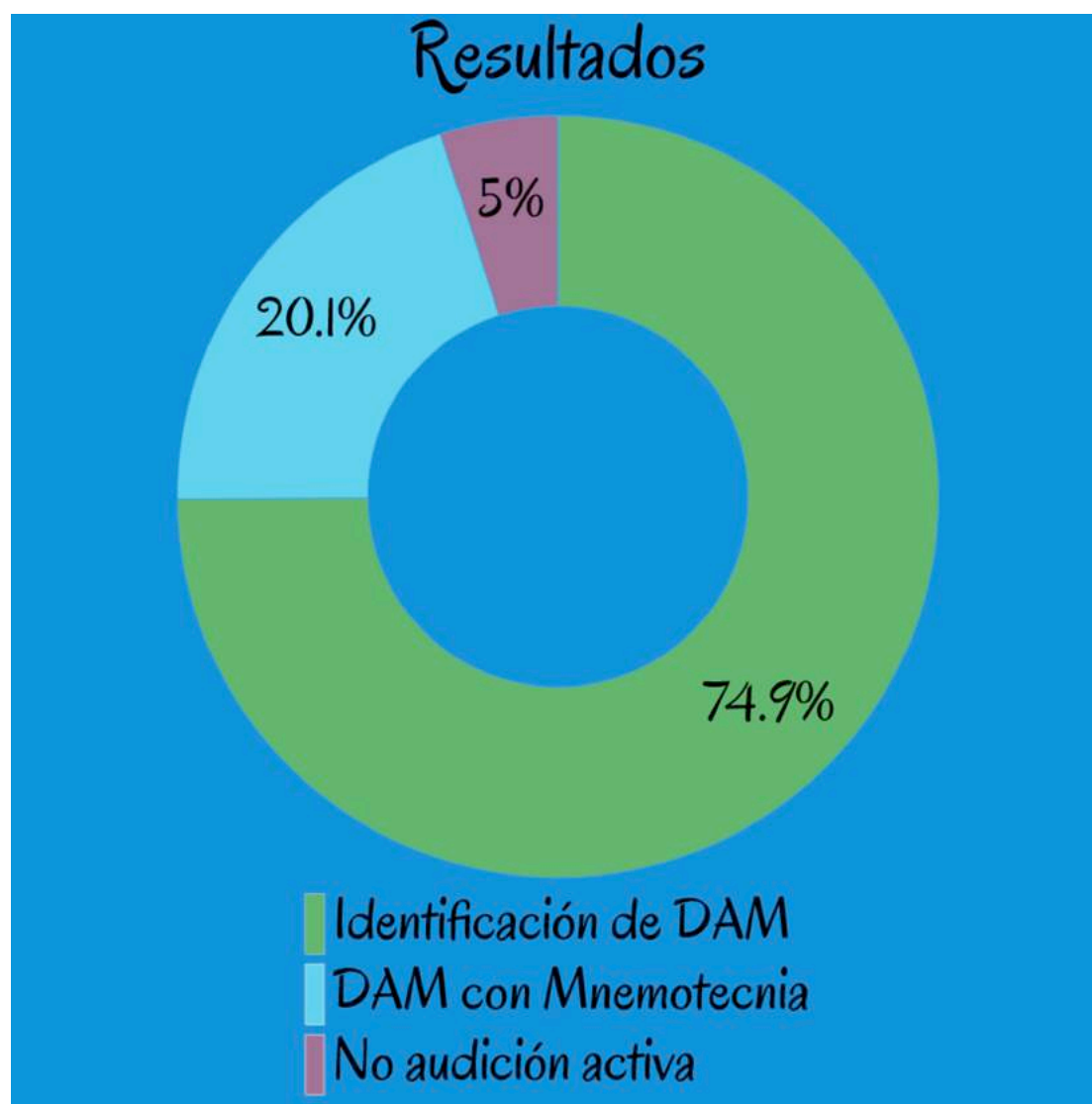


Figura39. Porcentaje obtenido de lo testeado.

- El 74,9% comprendió e identificó significativamente en la audición activa los *DAM* ya que pudieron percibirlos y abstraerse con intervenciones didácticas de *Mnemotecnia melódica* y refuerzo visual.
- El 20,1% adquirió la capacidad parcial de acción de *Mnemotecnia melódica* reconociendo y conduciendo los *DAM* con la audición activa y el refuerzo visual.
- EL 5% No conseguía la audición activa por distracción o falta de atención, de modo tal que la estructura formal y los *DAM* eran lejanos momentáneamente, en su organización musical, sin embargo entendían conceptualmente la representación y tenían breves instantes de escucha.

Conclusiones

Los registros obtenidos de los *DAM* fueron analizados en términos cualitativos ya que a lo largo del sondeo hubo; inasistencia de alumnos, fluctuaciones de secciones de matrícula escolar, agenda educativa a cumplimentar, por diferentes motivos, en detrimento lineal cuantitativo de números precisos a 180 niños/adolescentes aproximadamente, arrojando datos empíricos de que el nivel de dificultad radica; en el agrupamiento coherente de la estructura formal, la densidad cronométrica, la cesura del discurso musical y el tempo, que definen al *DAM* en sí mismo, su génesis. Estas premisas regularon las variables de detección en la audición activa perceptual, y el refuerzo visual y la intervención didáctica de la *Mnemotecnia melódica*, han contribuido a la inclusión del contenido desarrollado en su comprensión para una educación musical *aggiornada*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adams, Charles. (1976). "Melodic contour typology" *Ethnomusicology* XX/2, 179.
- Burcet, M. I. y Jacquier, M. de la P. (Eds.) (2012). *Educación Auditiva. Práctica y desarrollo de habilidades de audición y transcripción musical*. Primera Parte. La Plata: SACCoM. ISBN: 978-987-27082-4-5.
- Dowling W.J. (1984). "Developing of musical schemata in children's spontaneous singing". En: W.R.Crozier y A. J. Chapman (eds.). *Cognitive process in the perception of art*. (pp145-163). North Holland: Elsevier Science Publishers.
- Fernández Calvo, D. (2007). "La representación gráfica de la música de tradición oral. Enfoques y problemas". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/investigacion/representacion-grafica-musica-tradicion-oral-enfoques.pdf>
- Fernández Calvo, D. (2012). "Propuesta de simplificación de la notación musical de dos taquígrafos del Senado de la Nación Argentina" (siglos XIX-XX). *Revista Cruz del Sur*, año II, núm. 3. Págs. 137-169.
- Furnó, S. (1996). *Contorno Melódico: Una Tipificación de sus diseños componentes*. II Conferencia de sobre metodología cualitativas en investigación en educación musical.
- Furnó, S. (1998). *Revista: Arte e Investigación*; año 2, no. 2 Facultad de Bellas Artes.
- Furnó, S. (2009). *Test De Atributos Melódicos (TAM)*. En Actas de la VIII Reunión de SACCoM. Buenos Aires SACCoM.
- Furnó, S. y Mauleón, C. (1996). "El 'appoggio' en el canto: un estudio preliminar sobre posibles formas de medición". *Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes*: año 1, no. 1

Kandinski, V. V. (1995). *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Quinta edición en Colección Labor.

Malbrán, S. (2004). *El oído de la mente*. La Plata: FEM.

Montoya Rubio, J.C., Montoya Rubio, V.M. y Francés Ariño, J.M. (2009). “Musicogramas con movimiento. Un paso más en la audición activa”, en *ENSAYOS, Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, N° 24.

Schillinger, J. (1946). *The Schillinger system of musical composition*, Book IV, Theory of Melody. New York: Carl Fischer.

Swanwick, K. (1991). *Música, Pensamiento y Educación*, Madrid, Morata.

Wuytack, J. y Boal-Palheiros, G. M. (2009), “Audición musical activa con el musicograma”, en *Eufonía n° 47*, pp. 43-55.

Discografía

“A shot in the dark”. Compositor: Henry Mancini. Película *Un disparo en la oscuridad* (1964).

Blues man. Compositor: Daniel A. Merlo. Obras Instrumentales. (2012)

Caminando. Compositor. Daniel A. Merlo. Obras Instrumentales. (2012)

“Danza de los pequeños cisnes”. Compositor: Piotr Ilich Tchaikovsky, Op. 20, 3º movimiento *El lago de los cisnes* (1877).

“El Inspector Clouseau theme”. Compositor: Henry Mancini, *La pantera rosa golpea otra vez*. [Banda sonora original] Rykodisc Records (1976) .

El reloj sincopado. Compositor. Leroy Anderson. Decca Records (1950)

“Hey Jude”. Compositores: John Lennon/Paul McCartney. Sencillo de The Beatles. Apple Records (1968)

“Isn't she lovely”. Compositor: Stevie Wonder. Album *Songs in the Key of Life*. Motown (1976)

“Marcha de los payasos”. Compositor. Dmitri Kabalevski, Op. 26, *Suite Los Comediantes* (1939).

“Marcha Turca”. Compositor: Ludwig van Beethoven. Op. 113 n.º 4 *Las Ruinas de Atenas* (1811). Melodía inspirada en "The Elephant Never Forgets", de Jean-Jacques Perrey, del tema de la popular serie mexicana *El chavo del 8*.

Melody. Compositor. Daniel A. Merlo. Obras Instrumentales. (2012)

“Ob-La-Di, Ob-La-Da”. Compositores: John Lennon/Paul McCartney. Album *The Beatles*. Apple Records (1968)

“Peter Gunn theme”. Compositor: Henry Mancini. Serie *Peter Gunn* [Banda sonora original] RCA (1959).

Solo. Compositor. Daniel A. Merlo. Obras Instrumentales. (2016)

“Tema de Roque”. Compositor: Caracachumba. Album *Chumban los Parches*. DBN (2001)

Variación nro.4. Compositor. Daniel A. Merlo. Tema con Variaciones “Pequeña Pieza n°1”. (2011)

Daniel Andrés Merlo es Profesor de Educación Musical, Compositor/Guitarrista de Obras instrumentales, Investigador de didáctica de la música y Prof. Superior de la cátedra Conjuntos Vocales e Instrumentales de la Formación de grado 2 de la carrera de Educación Musical en la Escuela de Arte “Leopoldo Marechal”.