

CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

LA APRECIACION ESTETICA MUSICAL EN EL CURRICULO DE ESTUDIOS PREPARATORIOS DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Monografía presentada por:

FERNANDO PANIZO PIMENTEL

Para optar el Título Profesional de:

PROFESOR DE EDUCACION MUSICAL

LIMA - PERU

1995



Dedico este trabajo a Dios, quien me da vida y bendiciones cada día. "Ciertamente alabaré a Jehová mientras dure mi vida, ciertamente le produciré melodía a mi Dios mientras yo sea".

Salmo 146:2



También dedico este trabajo a mis padres, a mi esposa de quien recibo su constante estímulo y cariño; a todos los que fueron mis maestros en el Conservatorio, en especial al Maestro Manuel CABRERA GUERRA quien con su ayuda y paciencia ha logrado enseñarme y darme las pautas necesarias para la realización de este trabajo, y a todos mis alumnos del Conservatorio.

I N D I C E

Pág.

INTRODUCCION

CAPITULO I

LA APRECIACION ESTETICA

1.1	LA AXIOLOGIA	03
	1.1.1 Factores en la Valoración	05
	1.2.1 Principales Posiciones Filosóficas frente al Significado del Valor	05
	1.3.1 Clases de Valor	07
1.2	LA ESTETICA	07
	1.2.1 La Cuestión de la Estética	08
	1.2.2 El Valor Estético-Caracteres	09
	1.2.3 Fundamentos sobre la Belleza	10
	1.2.4 La Vivencia Estética	14
1.3	EL ARTE	16
	1.3.1 Momentos de la Creación Artística	20
	1.3.2 Cualidades del objeto Artístico	27
	1.3.3 El Problema del Arte	30

CAPITULO II

LA APRECIACION MUSICAL

2.1	LA APRECIACION MUSICAL	35
	2.1.1 La Audición en la Apreciación Musical	35

2.1.2	El Oyente Musical	37
2.1.3	Planos de Aproximación a la Música	40
2.1.4	La Atención y la Memoria	43
2.1.5	La Valoración Estética de la Música	45
2.2	LA MUSICA COMO OBJETO ESTETICO	46
2.2.1	El Lenguaje Musical	47
-	Elementos Básicos	47
	El Ritmo Musical	47
	La Melodía	49
	La Armonía	52
	El Timbre Musical	53
-	La Textura Musical	56
	La Monofonía	57
	La Polifonía	58
-	Los Géneros Musicales	61
-	La Forma Musical	66
	Factores Básicos de la Forma Musical	67
	La Estructura Formal en la Música	74
	Modelos Formales	78
2.2.2	Sistemas de Organización Sonora	
	en la Música	98
-	El Sistema Modal de la Antigüedad	98
-	El Sistema Tonal	99
-	La Atonalidad	102
2.2.3	Enfoques sobre el Significado Expresivo	
	de la Música	103
-	La Música como expresión pura	103
-	La Música como expresión emocional	104
2.2.4	Panorama del Desarrollo Histórico de	
	la Música	105
-	Cuadro sintético de la evolución Histórica	
	de la Música	112

- Cuadro de la Evolución de los Géneros Períodos estilísticos y formas musicales	113
---	-----

CAPITULO III

PLANIFICACION DE LA ACTIVIDAD DE APRECIACION MUSICAL EN EL NIVEL DE ESTUDIOS PREPARATORIOS DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

3.1 LA ACTIVIDAD EN EL CURRÍCULO DE ESTUDIOS PREPARATORIOS DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA	116
3.2 OBJETIVOS DE APRECIACION MUSICAL	119
3.3 LA ORGANIZACION DE LA ACTIVIDAD	119
3.3.1 La División por Períodos estilísticos	119
3.3.2 Los Compositores	120
3.3.3 Las Obras Musicales	121
- Cuadros para la Programación de Obras de Apreciación Musical	121
3.3.4 Programación por Ciclos Académicos	159
3.4 LA PROGRAMACION DE LA ACTIVIDAD	160
3.4.1 Número de Semanas de Clases	160
3.4.2 Compositores Seleccionados	161
3.4.3 Tema Motivador	162
- Algunos Temas Motivadores que pueden Considerarse	163

3.4.4	Material para la Audición	164
3.4.5	Tiempo Programado para las Audiciones	165
3.4.6	Información Complementaria	165
3.4.7	Modelos de Programación Semestral	166
3.5	METODOLOGIA DE CLASES	171
3.5.1	El Profesor en la Actividad	171
3.5.2	Presentación de la Obra	171
3.5.3	La Audición Musical	174
3.5.4	Evaluación de Receptividad	175
3.5.5	Control y Archivo de los Materiales de Trabajo	176
3.6	MATERIALES DIDACTICOS	176
3.7	RELACION Y ENLACE DE LA APRECIACION MUSICAL CON LAS ASIGNATURAS DE LECTURA MUSICAL Y ENTRENAMIENTO AUDITIVO	177
3.7.1	El Material Temático de las Obras Programadas	178
3.7.2	La Transcripción del Material Temático	179
3.7.3	Clasificación del Material Temático	179
3.7.4	Adaptación de los Temas Musicales	180
3.7.5	La Aplicación de la Audición Programada	181
ANEXO 1:	Material temático para las clases de Lectura y Entrenamiento Auditivo extraído de las obras seleccionadas para las audiciones de apreciación Musical	182

ANEXO 2:	- Calificativos Estéticos	221
	- Sentimientos y Estados Emocionales en la Apreciación Estética Musical	
	- Términos Descriptivos referidos a sensaciones sonoras contenidas en la Música	222

BIBLIOGRAFIA

I N T R O D U C C I O N

La música es el arte de expresar la belleza por medio del sonido, ella se encuentra en las obras "musicales" creadas por el hombre, a lo largo de su existencia sobre la tierra, como producto de su naturaleza racional.

La música siempre ha "cautivado" al hombre, por eso él la ha buscado como una necesidad espiritual; porque cada vez que la encuentra, la contempla y la aprehende, naciendo en él sentimientos y emociones inspirados por la belleza que ella posee. Este fenómeno se realiza en la apreciación musical en forma espontánea.

En nuestra época y en nuestro medio se corre el riesgo de confundir y distorcionar los valores musicales por falta de una conveniente orientación; por otra parte las instituciones educativas atienden muy superficialmente la formación estética. El Conservatorio como Institución cuyo objetivo fundamental es la formación musical profesional debe organizar la apreciación estética musical desde el inicio de los estudios que ofrece en las secciones de Estudios Preparatorios.

La formación básica musical, que da el Conservatorio en los Estudios Preparatorios, orienta a desarrollar las habilidades técnicas e interpretativas de acuerdo con cada una de las especialidades, asimismo proporciona los conocimientos del Lenguaje Musical a través de la práctica sistemática de la lectura, el entrenamiento auditivo y la teoría musical, estos conocimientos constituyen una unidad, cuya comprensión plena se realiza en relación con la vivencia personal del alumno, en este sentido la valoración estética-musical sirve de motivación para la interpretación y para el aprendizaje del Lenguaje Musical.

El alumnado de las secciones de Estudios Preparatorios que viene al Conservatorio, trae su propia visión de la música y del quehacer musical, por esto la orientación musical que ofrezca el Conservatorio en sus aulas, debe permitir que los alumnos reciban una formación artística-musical integral sobre la base de la valoración estética-musical.

Con estos enfoques básicos, como premisas, considero como la finalidad de la presente monografía presentar una propuesta de trabajo académico que permita relacionar la Apreciación Musical con el desarrollo de las actividades teórico-prácticas del lenguaje musical, mediante la integración de la apreciación musical con las actividades de lectura y de entrenamiento auditivo en un todo orgánico y también mediante el empleo como material en la lectura y el entrenamiento auditivo **de los temas musicales extraídos de las obras programadas en las audiciones.**

Precisada la finalidad, considero para fundamentar la propuesta desarrollar dos asuntos básicos que permitan ubicarla en el contexto de la formación artística del músico. Así entendido, la monografía está presentada en tres capítulos :

El primer capítulo trata de "La Apreciación Estética", que desarrolla: el marco filosófico relacionado con la Axiología o estudio de los valores, su naturaleza, su problemática, la atribución de valores, sus componentes, etc; luego de la Estética o estudio del valor de la Belleza, su definición como valor fundamental, sus caracteres, fundamentos y enfoques sobre el problema de la Belleza; y finalmente del Arte como manifestación sensible de la Belleza.

El segundo capítulo desarrolla el tema "La Apreciación Musical", que explica los aspectos que tienen que ver con la audición, el oyente, los planos de aproximación a la música, condiciones para apreciar la música (atención y la memoria) y la atribución del valor estético a las obras musicales. Luego en un segundo momento del capítulo se propone la

definición de la música como objeto estético, los contenidos teóricos del lenguaje musical y una visión general del desarrollo histórico de la música.

El tercer capítulo, expone, a modo de propuesta, la Planificación de la Actividad de la Apreciación Musical como actividad estética y a la vez como integrante en el aprendizaje del Lenguaje Musical que se da en el nivel de Estudios Preparatorios.

La propuesta desarrolla un marco teórico, objetivos generales y específicos, la organización de la actividad tomando como elemento ordenador las épocas de la historia de la música, la metodología, los materiales didácticos, y la relación y enlace de la actividad con las asignaturas de Lectura y Entrenamiento Auditivo.

La tarea del docente presenta un constante reto de dinamizar y transformar los métodos y los materiales de enseñanza. En este sentido se busca incorporar a la Apreciación Musical, tal como se propone, en la presente monografía, como un aspecto más dentro del proceso formativo del estudiante de música. Este aporte, como otros, siempre han de redundar en favor de la enseñanza y por ende gravitar en la calidad del futuro músico profesional y del medio musical peruano, al que los docentes del Conservatorio Nacional de Música estamos comprometidos.

C A P I T U L O I

LA APRECIACION ESTETICA

1.1 LA AXIOLOGIA

- 1.1.1 Factores en la valoración
- 1.1.2 Principales posiciones filosóficas frente al significado del valor
- 1.1.3 Clases de valor

1.2 LA ESTETICA

- 1.2.1 La cuestión de la Estética
- 1.2.2 El valor Estético-Caracteres
- 1.2.3 Fundamentos sobre la Belleza
- 1.2.4 La Vivencia Estética

1.3 EL ARTE

- 1.3.1 Momentos de la creación artística
- 1.3.2 Cualidades del objetivo artístico
- 1.3.3 El Problema del Arte.

LA APRECIACION ESTETICA

1.1 LA AXIOLOGIA

La Axiología es la disciplina filosófica que trata de los valores y constituye uno de los temas más importantes de la filosofía. Cotidianamente usamos con frecuencia términos de significación valorativa de gran importancia para la orientación de nuestra conducta como por ejemplo: bueno, agradable, feo, malo, importante, etc.

La Axiología plantea interrogantes sobre el fundamento del valor, los criterios de distinción del valor de las cosas, el cómo se valorizan o desvalorizan las cosas; qué clase de valores existen y cuales son las diferencias, etc. En lo que no hay duda es que para algunos un objeto puede resultar de mucho valor, para otros puede resultar indiferente y para otros simplemente sin ningún valor.

El hombre al atribuir valor realiza una conducta estimativa llamada acto valorativo y esta se expresa en la asignación de un calificativo.

En todo acto valorativo interactúan dos elementos básicos, un sujeto que aprecia y un objeto que es apreciado. Así, cuando estamos frente a un objeto, éste se nos presenta con una serie de características: colores, forma, tamaño, textura, etc. que impresionan nuestros sentidos y nuestra conciencia las aprehende asumiendo diferentes comportamientos, que pueden ir de tomar una posición a favor o en contra del sujeto, actitud más común y primaria, o aprehender las características del objeto y describirla bajo una conciencia neutral y contemplativa sin atribuirle directamente un valor,

actividad que requiere de una mayor disciplina y meditación.

La exigencia de estar a favor o en contra de un objeto se sustenta en que cuando valoramos no nos referimos a la cosa por sí misma, o al objeto por el objeto, sino a las propiedades que emanan del objeto y que cumplen función en el objeto en su totalidad y son reconocidas en el sujeto como un contenido significativo. De modo que como sujetos podemos alabar o censurar a una persona por su conducta, descalificar estéticamente una obra artística, etc. Así, nuestra conciencia estimativa se polariza en sentido positivo o negativo o adopta posiciones intermedias, estableciendo graduaciones de aceptación o rechazo.

A todo acto valorativo que se enfoca a un objeto único, dándole a éste un calificativo ya sea absoluto o graduado se denomina atribución de valor, pero cuando estamos frente a dos o más objetos al mismo tiempo, se nos exige una comparación de valor, prefiriendo unos y desplazando otros por su mayor o menor contenido valorativo, estableciendo así en nuestra conducta una función jerarquizadora, con respecto al valor.

Los valores sólo pueden medirse cualitativamente, más no cuantitativamente, pues sólo puede reconocerse como cualidades puras que adhieren a los demás objetos por su carácter de no independencia.

Los valores carecen de forma, color, medida y peso, por lo tanto, no tienen un ser o entidad real.

Sólo lo podemos conocer por intuición emocional. En consecuencia, los valores no son, simplemente valen.

1.1.1 FACTORES EN LA VALORACION

En todo sujeto que valora se pueden considerar tres factores que interactúan en sus valoraciones o apreciaciones. Estas son:

- **Factor Afectivo**

Todo sujeto se conmueve por las cosas que estima produciendo respuestas ya sea de alegría, tristeza, admiración, repugnancia, simpatía, etc.

- **Factor Activo**

Por la tendencia que adopta el sujeto a inclinarse hacia un objeto, motivado por un interés único y personal.

- **Factor Intelectual**

Por la capacidad racional que fundamenta las valoraciones en conciencia reflexiva y que resulta de un largo y maduro examen de razones que se expresan en juicios valorativos.

1.1.2 PRINCIPALES POSICIONES FILOSOFICAS FRENTE AL SIGNIFICADO DEL VALOR

A través del proceso histórico del pensamiento humano, el significado del valor ha planteado la cuestión sobre si los términos valorativos están contenidos en las cosas o están en el sujeto que las valora.

Los distintos fundamentos a esta cuestión han dado lugar principalmente a las posiciones siguientes:

- **El Subjetivismo** : Fundamenta el valor como un estado anímico, un sentimiento, deseos y tendencias que llevan el sello de nuestra posición social y nuestra personalidad, todo ello perteneciente al mundo interno del sujeto. El objeto puede tener diversas apreciaciones sin que estas sean las mismas o comunes entre los sujetos, por lo tanto, el valor solo pertenece al mundo subjetivo y no admite otra realidad que la del sujeto pensante.
- **El Objetivismo** : Se sustenta en que el valor sólo está en el objeto y no en el sujeto. Las propiedades del objeto y sus variaciones nos obligan a variar nuestra apreciaciones por lo que nuestras intensiones valorativas se proyectan hacia el sujeto y hablan del sujeto, por lo tanto, el valor referido se halla en el objeto únicamente y sólo cuenta esa realidad.
- **El Relacionismo** : Se funda en la presencia del sujeto y del objeto, la no presencia de uno de ellos invalida todo valor. En consecuencia es una relación entre la conciencia y las cosas.
- **El Escepticismo** : Niegan la existencia del valor pues este no es objetivo materialmente como propiedad, cosa o relación, y ni aún en el mundo psíquico se demuestra su existencia, por lo tanto, el valor es un término vacío, sin sentido propio. Lo único existente es el mundo objetivo y aparte de las cosas externas y los estados internos no hay nada más.

1.1.3 CLASES DE VALOR

Entre los diferentes valores se pueden distinguir:

- **Los Sensoriales o Hedonísticos** : Se refiere a lo agradable, lo placentero, lo doloroso y todo aquello que surge de la estimulación de los sentidos.
- **Los Vitales** : Indica a lo saludable, lo insalubre, lo fuerte, lo débil etc.
- **Los Económicos y Técnicos** : Refiere a lo lucrativo, lo provechoso, lo útil o inútil, lo eficaz, etc.
- **Los Sociales y Jurídicos** : Indican lo justo o lo injusto, lo solidario, la igualdad, el honor, el orden, etc.
- **Los religiosos** : Indica lo santo, lo piadoso, lo diabólico, la beatitud, la caridad, lo profano, etc.
- **Los Estéticos** : Referidos a lo bello, lo feo, lo bonito, lo elegante, lo cómico, etc.
- **Los Éticos** : Indica lo bueno, lo malo, lo correcto, lo honesto, lo austero, lo probo, etc.
- **Los Teóricos y Cognoscitivos** : Refiere a lo verdadero, lo falso, lo verosímil, lo claro, lo riguroso, etc. ⁽¹⁾ y ⁽²⁾

1.2 LA ESTETICA

La Estética es la disciplina filosófica que trata sobre el estudio

(1) **Vallebuona, Emilio.** *Introducción a la Filosofía.* Ed. Salesiana - Lima, p. 80-81.

(2) **Talavera, Luis.** *Introducción a la Filosofía y Lógica,* Ed. Colegio Militar Leoncio Prado Calla (La Perla) - Perú, P. 85.

del valor de lo bello. ⁽³⁾

El término griego Aisthesia tiene por significado "sensibilidad", por lo que su uso y extensión en lo relacionado al estudio de la belleza se entendiera como la doctrina del conocimiento sensible. En consecuencia, Baumgarten consideró que las representaciones sensibles que dan sensaciones y percepciones son objeto del estudio del arte mientras que los conceptos como representaciones de la razón son objeto del conocimiento racional.

1.2.1 LA CUESTION DE LA ESTETICA

La Estética realiza su estudio teórico especulativo y de naturaleza abstracta partiendo de la presupuesta producción artística. No se trata pues de guías o normas a efectos de la producción artística, sino indaga sobre el objeto estético, el juicio estético, y la existencia estética. "... por estética bien puede entenderse una teoría filosófica unitaria del objeto, del juicio y de la existencia estéticos ⁽⁴⁾. Así, el problema de la estética a través de la historia humana y sus pensadores, desde la antigüedad griega como también filosofías milenarias de la India y de la China, a los grandes pensadores de Occidente, ha sido especular sobre el significado de la belleza, su naturaleza, si la belleza es un atributo subjetivo fuera del objeto, o es algo completamente objetivo inherente al objeto y por consiguiente ajeno al sujeto que lo conoce y admira.

(3) Fue el filósofo alemán Alexander Baumgarten en 1750 quien introdujo por vez primera el término en su significado actual mediante su libro titulado *Aesthetica*.

(4) Bense, Max. *Estética*, Ed. Nueva visión, segunda edición, P. 20.

1.2.2 EL VALOR ESTETICO-CARACTERES

Existe una pluralidad heterogénea de valores estéticos que confluyen en rasgos comunes bajo la denominación representativa de la belleza. Así podemos hablar de lo bello, lo bonito, lo gracioso, lo hermoso, lo elegante, etc.

La belleza no es concreta, ni es una propiedad particular del objeto bello. Es la suma de caracteres que nos exige estar a favor del ser que es sensible porque se nos impone como algo acabado y perfecto.

El valor estético se diferencia de otros valores porque no se refiere a lo real o físicamente tratable, sino porque proyecta al sujeto a un mundo irreal.

La belleza se nos ofrece como una función de la idealidad, aunque puedan darse como plena, acabada y manifiesta como otros valores.

El valor estético se encuentra en los objetos de la naturaleza y a las obras de arte hechas por el hombre.

Cualquiera de ambas puede suscitar una vivencia estética. El valor estético da su sustancia a toda obra de arte genuina.

" Lo bello infunde paz, normalidad y equilibrio. Ocupa la cúspide estética. ..." ⁽⁵⁾

(5)

Farré, Luis Categorías Estéticas, Ensayistas Hispánicos - Aguilar. P. 32.

1.2.3 FUNDAMENTOS SOBRE LA BELLEZA

- **La Belleza como Manifestación del Bien :** La fundamentación de una estética metafísica tuvo como principal representante al filósofo griego Platón, quien en la República expone su doctrina sobre el bien y considera fundadas todas las ideas sobre aquel valor supremo.

La metafísica, o ciencia de lo absoluto, estudia todo lo que va más allá de la apariencia, de percibir el ser, de manera incondicional y sin relacionar con otros fenómenos. En este sentido, Platón expone al respecto una de las más grandiosas estéticas metafísicas refiriéndose al mundo sensible como un mundo de ilusión, pues en el mundo sensible los seres y las cosas son apariencias infinitamente diversas y cambiantes; todo se transforma y no se mantiene inmutable. Esta última cualidad sólo pertenece a la idea general, que es una y no varía, por lo que constituye la única realidad existente. En la cima jerárquica de la idea se encuentra el bien, lo más elevado en perfección y lo más general de todos, pues todos los seres y cosas existen en la medida que participan del bien; la perfección es entonces la razón de la existencia. Las cosas bellas no existen sino por su participación de la idea de lo bello, por lo tanto, el bien supremo es la belleza suprema.

En el discurso "El Banquete" nos expone su teoría sobre la belleza como objeto del amor, mientras que en "Fedro", por el contrario, considera al amor como aspiración hacia la belleza y elevación del alma al mundo del ser, al que pertenece la belleza. De este último discurso nos dice acerca

de la belleza. "Sólo a la belleza le tocó el privilegio de ser la más evidente y la más amable".

Platón, nos manifiesta que el hombre a través de su sentido visual alcanza a ver o distinguir de las sustancias del ser tan sólo a la belleza, que en efecto la ve y la reconoce por su luminosidad, y a su llamada el hombre responde con el amor ⁽⁶⁾.

- Lo Bello como Simetría y Orden : Representado por Aristóteles, quien en su doctrina establece condiciones para la belleza. Esta debería estar constituida por el orden, por una simetría y una unidad en la variedad. Estas tres condiciones se conjugan en la simultaneidad.

Para Santo Tomás de Aquino, lo bello también consiste en un aspecto del bien pues, es idéntico al bien, pues, el bien es aquello que todos desean, es decir, constituye un fin, mientras que lo bello también es deseado por lo tanto, también es un fin. Pero lo que se desea de lo bello es la visión o el conocimiento, y a diferencia del bien lo bello está en la relación con la facultad de conocer. La belleza sólo está referida a los sentidos del oído y la vista y estas sirven a la razón; así solo llamamos bellas a las cosas visibles y a los sonidos, más no a los sabores y a los olores. En la belleza lo que causa placer no es el objeto sino la aprehensión del objeto.

Esta idea platónica vuelve a encontrarse en las más importantes estéticas metafísicas posteriores hasta el siglo XIX, quienes figuran entre los filósofos más importantes, los alemanes Hegel (1770 - 1831) y Schopenhauer (1788 - 1860) además, del francés Victor Cousin (1792 - 1867).

También Santo Tomás atribuye a lo bello tres condiciones fundamentales: la integridad o perfección, la proporción o congruencia de las partes y la claridad.

Para Hegel, "La belleza y la verdad son la misma cosa, que simplemente se distinguen en que la verdad es una manifestación objetiva y universal de la "Idea" (absoluta) en tanto que la belleza es su manifestación sensible". (7)

- **La Belleza como Perfección Sensible** : Doctrina dada por Alejandro Godofredo Baumgarten (1714 - 1762) quien fue el primero en usar el término Estética en su obra del mismo nombre "Aesthetica" que lo convierte en fundador de la estética alemana y uno de los más eminentes representantes de la estética del siglo XVIII. La teoría del conocimiento que Baumgarten llama por vez primera gnoseología, la divide en dos partes fundamentales, la estética, que se refiere al conocimiento sensible y la lógica que trata del conocimiento intelectual.

Así la estética es definida por Baumgarten como la ciencia del conocimiento sensible y también la denomina teoría de las artes liberales, gnoseología inferior, arte del bello pensar, arte de lo análogo de la razón.

El fin de la estética es "la perfección del conocimiento sensible en cuanto tal, y esta perfección es la belleza" (8).

(7) Talavera, Luis. Introducción a la Filosofía y Lógica, Editorial Colegio Militar Leoncio Prado Callao (La Perla) - Perú, P. 118.

(8) Abbagnano, Nicolás. Historia de la Filosofía Tomo I, 2da. Ed., Montaner y Simón, S.A. Barcelona 1964, P. 361 - 362.

- **La Belleza como Perfección Sensible y Como Placer** : Tuvo como representantes a los filósofos Kant (1724-1804) y a Augusto Comte (1798 - 1857), Negaron todo conocimiento que estuviese fuera de nuestros sentidos y de nuestra conciencia, desconociendo lo absoluto.

La única realidad es el ser propio e individual. El hombre no es apariencia ilusoria, y la belleza es un valor fundamental, considerada como representación perfecta y como placer desinteresado y sin conceptos. Además aclara la independencia de la belleza frente al bien y la verdad. Junto a estos forman el trío de valores fundamentales e inconfundibles.

La belleza es relativa y no absoluta y se manifiesta por la evolución revelada en la historia del arte, dejando de admitir un único tipo de belleza, es decir, una belleza inmutable.

"El gusto es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante el placer o desagrado sin ningún interés; y el objeto de un placer semejante se llama bello. La naturaleza del sentimiento de lo bello es subjetiva y no excluye su universalidad, pues dicha universalidad no consiste en un valor objetivo sino en la posibilidad que tiene el placer de ser participado por todos los hombres, por lo tanto Kant, define a la belleza como "lo que gusta universalmente sin concepto" ⁽⁹⁾

(9)

Abbagnano Nicolás. Historia de la Filosofía, Tomo I, 2da., Montaner y Simón, S.A. Barcelona 1964 Pag. 361 - 362

- **La Belleza como Expresión** : Doctrina que considera que la belleza es expresión. Esta se transmite a través de los medios expresivos que son los colores, las formas, los sonidos, las palabras, etc. No toda expresión es bella, tan solo la "expresión lograda o perfecta". Este concepto restringe lo bello solo a las obras artísticas.

1.2.4 LA VIVENCIA ESTETICA

La conducta por la cual aplicamos valores referidos a lo bello y otros grados valorativos inferiores se llama vivencia estética.

Esta vivencia no puede situarse temporalmente en el pasado sino que presenta como condición la vivencia en el presente inmediato. En ella experimentamos las sensaciones de lo bello o lo feo y todos los grados que puedan existir entre estos dos extremos valorativos. De este modo, al describir la experiencia estética ésta es posible situarla entre los valores positivos, pues de modo contrario denominamos que la experiencia, ha sido antiestética.

La vivencia estética sea cual fuere su calidad se realiza en la contemplación. "... lo bello luce como resultado ajustado del mundo exterior y del hombre entregado a su contemplación"⁽¹⁰⁾.

La vivencia estética en razón de cantidad y calidad,

(10)

Farre, Luis Categorías Estéticas, Ensayistas Hispánicos - Aguilar, P. 39.

repercute en la sensibilidad de las personas para captar y gozar de lo bello. "... cuantas más experiencias estéticas genuinas tenga un hombre, frente a cualquier clase de estímulos, tanto más estético será y mejor su gusto". ⁽¹¹⁾

Elementos de la vivencia estética : Podemos distinguir dos elementos en la vivencia estética:

- a) **El objeto o motivo estético** : Es el portador de la belleza y llega al sujeto por medio de los colores, sonidos, palabras, movimientos etc. Todas estas cualidades como medios expresivos de la belleza y no del conocimiento. Asimismo, éstas impresionan los sentidos del sujeto.
- b) **La vivencia estética** : Presenta dos momentos simultáneos:
- **La percepción sensible de los medios expresivos** : Cuando el sujeto percibe el motivo estético, capta sus caracteres pero no de manera racional sino de disfrute gozoso.
 - **La emoción estética** : El estado anímico se estimula en grados diferentes de intensidad y el sujeto se desprende de su yo racional o lógico.
En este estado se pueden considerar dos condiciones:
 - . Un sentimiento íntimo de goce desinteresado, y
 - . Un sentimiento de ilusión de salir de la realidad para entrar a otra ilusoria o fantástica de la imaginación,

(11)

Carrit, E.F. Introducción a la Estética, 2da. Ed. 1955, Fondo de Cultura Económica México - Buenos Aires, P. 37

confundido con el motivo estético.

Los sentimientos básicos que acompañan a la vivencia estética pueden ser diversos. Son sentimientos particulares que se experimentan como modificación del estado anímico. Entre los sentimientos básicos podemos considerar, la alegría, la tristeza, la esperanza, la nostalgia, el entusiasmo, etc.

Una vez vuelto a la realidad aparecen los sentimientos de admiración y simpatía, proyectados bajo una especie de complacencia hacia el motivo estético que mueve a expresar la emoción sentida y calificar el objeto apreciado durante la vivencia.

1.3 EL ARTE

El Arte es una manifestación de la conducta humana de carácter universal e inevitable que se funda en el valor de la belleza.

La palabra arte en su sentido más grande se refiere a la aplicación del conocimiento a la acción. El hombre mediante su inteligencia modifica la naturaleza para satisfacer sus necesidades, transformando los materiales naturales en objetos útiles.

Pero, la palabra arte puede referirse también al empleo que hace el hombre en crear inteligentemente objetos inútiles con el fin de satisfacer la necesidad de belleza.

El arte es de actividad exclusivamente humana, y constituye una

diferencia sustancial con los demás seres vivos inferiores al hombre. No hay animal alguno que se ocupe conscientemente en adornarse estéticamente, a diferencia del hombre que sí manifiesta dicha intención.

El arte y el lenguaje han sido desde tiempos primitivos, medios de comunicación, que se manifestaron como una necesidad de expresión y entendimiento. Es así que el arte como el lenguaje han nacido bajo la misma motivación y origen, y han sido usados inicialmente para los mismos propósitos.

"La domesticación", ha sido el proceso mediante el cual hemos avanzado en la lucha por el entendimiento de los demás (comunicación) y la proyección de nosotros mismos hacia el mundo por medio del lenguaje y del arte ("expresión del yo")⁽¹²⁾

El hombre primitivo se manifestó artísticamente en la necesidad de adaptarse a la naturaleza, en un largo proceso que supone su lucha por la supervivencia y de la conquista de un mundo agreste. El hombre primitivo estuvo sometido a estados irracionales, emotivos, intuitivos que pudieron haber sido la raíz generadora del arte; un arte manifestado en la imitación o copia de gestos estereotipados, trazos, mímicas, gritos, producto de su observación de la misma naturaleza, por eso no cabe duda de que la fuerza artística creadora sea tan antigua como el hombre.

En ese amalgama de arte figurativo o representativo con los factores emotivos que indujeron al hombre a manifestarse artísticamente, está al mismo tiempo, la ambición de poder que hace

(12)

Chávez, Carlos. *El Pensamiento Musical*, 1ra. Ed., Fondo de Cultura Económica - México - Buenos Aires, P. 20.

surgir la expresión religiosa, y la palabra para describir tales estados espirituales.

"Si el arte es una tendencia a patentizar las cosas y los sentimientos, la religión es una proyección dominadora del espíritu humano".⁽¹³⁾

Pero, es necesario precisar de que todas estas manifestaciones artísticas primitivas obedecieron principalmente a una necesidad primaria y no a un goce estético, pues éste es posterior y extraño a las fuerzas iniciales creadoras del arte. Es por eso que se afirma que el arte primitivo se basó principalmente en los principios mágicos de la imitación y repetición y a una función pragmática destinada a objetivos económicos directos.

"... el arte prehistórico, como el de los primitivos actuales obedece a una necesidad primaria y no a un simple goce estético".⁽¹⁴⁾

El Sentido estético se fue dando a través del desarrollo de la conciencia de la expresión artística del hombre primitivo que consistió en sentir intensamente la forma y la expresión, una expresión sincera de sus estados emocionales o intuitivos del artista complementado con la habilidad técnica para darle una forma adecuada.

"La sensibilidad, la capacidad de apreciar los valores estéticos no fue un fenómeno del que el hombre primitivo tuviera conciencia, pero la belleza de las primeras pinturas y esculturas prehistóricas, y los primeros cantos y danzas de que se tiene noticia, son prueba de que

(13) **Historia General del Arte - Montaner y Simón S.A. Barcelona P. 15.**

(14) **Historia General del Arte - Montaner y Simón S.A. p. 15.**

conscientemente o no, existía ya un sentido estético. ⁽¹⁵⁾

Es así que en el transcurso de los tiempos el arte fue tendiendo cada vez más de su origen utilitario a la especialización, es decir, los medios artísticos de comunicación fueron mereciendo cada vez más su nombre.

En el arte utilitario no hay conciencia de forma sino de objetivo; se canta para producir lluvia, para apaciguar a los malos espíritus, etc. La forma debe corresponder como unidad expresiva a nuestros gustos y sentimientos y el artista la crea dándole una morfología propia, constituyendo así el sine qua non del arte en la actualidad.

Así, el arte se consideró también en la antigüedad como un medio educativo desde Platón quien da a entender que el arte para ser aceptado debe ser útil instrumento educativo. Asimismo, para Aristóteles, la música no debía ser practicada sólo para deleite, sino para usos múltiples, ya que puede servir para la educación.

El concepto del arte como medio educativo, se extiende sin variantes hacia el Renacimiento con el nuevo Humanismo, cuyo representante principal fue Giovanni Battista Vico, quien afirma que el fin educativo del arte es el perfeccionamiento moral.

En tiempos contemporáneos se concibe el arte como un instrumento educativo primordial ya sea en el orden político, o como medio para acercar al hombre a través de él, al valor de lo estético. "...

(15)

Chávez, Carlos. El Pensamiento Musical, 1ed., Fondo de cultura Económica, México - Buenos Aires, P. 20.

"... "el fin del arte es la delectación" ..." (16)

"..."La receptividad a la belleza", en el pleno significado que el filósofo da a esta expresión, es el objetivo final." (17)

1.3.1 MOMENTOS DE LA CREACION ARTISTICA

En toda creación artística, los artistas se hallan en un proceso temporal, desde que concibe el objeto, hasta su nacimiento. Este proceso podemos dividirlo en las siguientes etapas :

- La percepción desinteresada del universo : Un primer momento del artista es el contacto con el universo que le rodea. Percibe de manera desinteresada algún aspecto del mundo sin un fin utilitario.

Psicológicamente el hombre percibe para obrar es decir, para asegurar mediante la acción la conservación y el desarrollo de su ser, evitando por consecuencia los peligros que amenacen su integridad y también poder satisfacer sus necesidades fundamentales. Percibe por tanto lo que es de su interés y puede satisfacer una necesidad, orientando siempre su interés a la percepción de semejanzas o generalidades de objetos.

En esta percepción del mundo externo, las palabras

(16) Stravinsky, Igor. Poética Musical, Ed. Taurus, P. 79.

(17) Woodworth, G Wallece. El Mundo de la Música. Bibliografía Omeba, P. 32.

comprueban la existencia fuera o dentro de sí mismo, de tal o cual objeto.

En el caso del artista la percepción del universo es muy diferente a la percepción utilitaria. El artista percibe la naturaleza en sí misma y por sí misma desligada de la vida de una manera virginal de ver, oír y de pensar, y es esencialmente una percepción de diferencias, pues el artista se interesa por lo que hay de original, de individual, de cambiante, de precedera en un aspecto del mundo, en una cosa, en un momento de la vida interior.

El hombre percibe el universo a través de sus sentidos, el artista se consagra ordinariamente a uno de dichos sentidos.

El que gusta de los colores, por los colores mismos se especializa en las artes plásticas, el que gusta de los sonidos se orienta a la música y así correspondientemente a las demás artes. Tal es el interés con el que el artista percibe los diferentes aspectos del universo y a esta percepción se le llama contemplación. La contemplación estética del artista es por tanto una percepción de diferencias.

El artista se impresiona emocionalmente ante la perpetua renovación del mundo y su contemplación estética se manifiesta con una alegría, con asombro y sorpresa gozosa.

Un hecho singular en el artista es que su vida interna se moviliza, cambia y se transforma sin cesar y jamás un estado de conciencia reaparece exactamente el mismo, constituyendo el arte un hecho de carácter individual. Un

claro ejemplo es el que sigue: Héctor Berlioz ante la dura realidad económica que pasaba y ante la frustrada tentativa de escribir una sinfonía con un presupuesto escaso, meditó en el proyecto de realizar tal inversión, finalmente relató su decisión en estos términos:

"Me enducenté contra la tentación. Me así a la esperanza de olvidarla ..." Por último, "Todo recuerdo se había desvanecido para siempre". ⁽¹⁸⁾

En la percepción utilitaria nos valemos del lenguaje de las palabras, en cambio en la contemplación estética del artista para comprobar la existencia de los objetos habla consigo mismo, sin la necesidad de la intervención de las palabras emocionándose agradablemente.

- La simpatía del artista por la vida universal : En la contemplación estética del artista, los seres y las cosas que percibe toman un carácter íntimo y el artista experimenta una inclinación o afecto natural.

Este sentimiento llamado simpatía aparece en primer lugar en la familia, con el amor maternal y luego se extiende a seres que uno escoge entre todos, como grupos humanos, animales, plantas y todos los aspectos de la naturaleza.

Esta idea tomada del Romanticismo de la escuela de la *Einfühlung*, ⁽¹⁹⁾ designa según Víctor Basch "la

(18) Siegmeyer, Elie. Música y Sociedad Ira. Ed., siglo veintiuno editores. P. 84.

(19) Teoría expuesta por el estético alemán Robert Vischer y la desarrollaron Volkelt y Lipps.

autoproyección", la efusión o más bien la infusión, es decir, el acto de sumergirse en los objetos exteriores, de proyectarse, de infundirse en ellos. El artista se anima al contacto con las cosas, toma de la naturaleza los estados afectivos que a ella presta.

La teoría de la *Einfühlung* nos explica el por qué la contemplación estética nos lleva a sentir, antes que nada, la individualidad de los seres y de las cosas sintiendo que tal o cual objeto es "el mismo" y ningún otro, y que guarda una relación con la realidad total, un parentesco con la vida universal.

Esta simpatía en la contemplación estética se explica como una salida de sí mismo, como una extensión de la vida psicológica del hombre, por la acción, por el conocimiento y por el amor. Después de gastar sus energías utilitarias, tiende a gastar lo superfluo de su actividad con todo desinterés.

- **La ensoñación artística** : El artista al contactar con el universo experimenta una emoción desinteresada o un conjunto de emociones desinteresadas, despertando en él recuerdos sobre todo de sensaciones, llamadas imágenes.

La imaginación es una experiencia interna y no externa y esencialmente individual. Añade un mundo ideal que varía de individuo a individuo.

En el artista la imaginación creadora es el poder de crear imágenes con elementos del pasado creando así estados inéditos de conciencia. Sus recuerdos e imágenes unidos por un lazo emocional se le llama ensoñación.

El artista es un soñador ante todo. Dicho ensueño se organiza en torno de lo que el artista denomina el tema. El tema es elegido por el artista y éste revela la calidad de sus emociones originales, sus preferencias habituales o sus preocupaciones momentáneas.

En la conciencia del artista se encuentran agrupadas imágenes de toda clase, visuales, auditivas, táctiles y musculares, olfativas y gustativas, recuerdos de su vida personal, imágenes colectivas como las de la ciencia, historia o religión y en el instante creativo su yo actual.

Las imágenes son amplificadas, reducidas, transformadas y mezcladas según el gusto de la fantasía del artista.

La fantasía creadora puede darse en el artista como una actividad consciente y otras veces inconsciente, ésta puede aparecer brusca y caprichosamente en la conciencia, o como resultado de un trabajo consciente anterior y es lo que se llama inspiración.

"No hay que confundir este aporte de lo fortuito con ese capricho de la imaginación llamado comúnmente fantasía. La fantasía implica la voluntad preconcebida de abandonarse al capricho".⁽²⁰⁾

- La creación de la obra de arte : El artista no se limita a soñar, es ante todo un creador, que trata de fijar, de eternizar

(20)

Stravinsky, Igor. Poética Musical, 2da. Ed. 1981. Taurus Ediciones. P. 57.

lo que ha llamado en él la atención y suscitado su simpatía. Esto lo expresa usando los diferentes materiales naturales y salvando así de la destrucción, un instante de la vida universal que iba a desaparecer para siempre.

El artista crea materializando su ensueño, deseando comunicar a los demás, llevando a otras conciencias las emociones sentidas al contacto del universo.

Todos los grandes artistas han creado para la humanidad y son admirados por muchos sobretodo por los conocedores; y los grandes artistas han creado para la posteridad, más que crear para sus contemporáneos, habiendo estado convencidos de que la humanidad futura les hará justicia en su apreciación.

Es por tanto, que el artista no crea para sí mismo pues se condenaría al fracaso, su actitud al exteriorizar su ensueño es la de comunicárselo a los demás y que éstos en una porción selecta o colectiva, presente o futura, reconozcan y admiren su obra.

- **La sugestión artística** : El artista al crear su obra de arte expresa sus emociones de manera que intencionalmente produzca en los demás un estado de elevación análogo al suyo y que sea contemplada su obra de manera desinteresada de lo real. Así pues, el arte debe obrar por sugestión, de manera que provoque ciertos estados emocionales que logren su aceptación y reproducción involuntaria en la imaginación.

Bergson expone "...En los procedimientos del arte - escribe- se encontrarán bajo una forma atenuada, refinados

y en cierta manera espiritualizados, los procedimientos por los que de ordinario se obtiene el estado de la hipnosis". (21)

En el estado de hipnosis el sujeto acepta todas las sugerencias del hipnotizador y toma por percepciones todas las alucinaciones que se le sugiere.

Las distintas artes actúan de modo distinto en las personas que caen en esta sugestión.

Así por ejemplo: La arquitectura, obra sobre nosotros por la "inmovilidad cautivante" de los monumentos que ha creado y también por una especie de ritmo, la simetría de las formas, la repetición de los mismos motivos.

La escultura obra también por la inmovilidad, expresando sentimientos definitivos y eternos.

La pintura obra por la inmovilidad de las líneas y por el brillo de los colores que se imponen a nuestra atención de modo perenne.

La música obra en nosotros por el ritmo y el discurso sonoro a través del tiempo sugiriéndonos sentimientos y estados emocionales diversos.

La poesía y la prosa a través del ritmo de las palabras nos sugiere imágenes y dichas imágenes sentimientos.

El teatro sintetiza elementos de todas las artes, la

(21) Challayo, Felicien. *Estética*, Editorial Labor S.A. P. 63.

luminosidad, el color, la inmovilidad, el gesto, el ritmo de la palabra y la música produciendo recíprocamente un efecto poderoso.

El artista necesita sugerir a los demás el estado de alma original que ha sentido, y trata de hacerle percibir ese preciso instante personal e individual que experimentó y que no volverá más. De esta forma el arte hace vivir en nosotros estados de conciencia particulares que escapan a una lógica estricta.

1.3.2 CUALIDADES DEL OBJETO ARTISTICO

- **La forma** : La naturaleza de innumerables seres vivos e inertes se presentan en una gran variedad de formas y de hecho cualquier cosas existente tiene forma. Entendemos por forma, a una entidad, un ser, una unidad limitada en el espacio o en el tiempo, como también a la forma como un todo con diferentes partes que la componen.

El hombre perteneciente al universo de la naturaleza creada, y dotado particularmente de inteligencia, encuentra toda clase de formas, y a manera de condescender con su condición natural mimétrica, se empeña en crear, quiere asemejarse a su creador, y por lo tanto se regocija creando y apreciando sus formas creadas, todo esto por una necesidad estética.

"Un hombre, es un individuo y desea crear individuos. En esta forma nos deleitamos rivalizando con Dios, por

cuanto es un motivo de gozo la creación de un objeto de arte nuevo e individual". (22)

La obra es a la forma como el arte es al ideal de belleza, ambos se conjugan en una unidad.

- **La dimensión o tamaño** : En el arte el hombre crea formas pequeñas o formas dilatadas. Este aspecto pone en juego nuestra capacidad física de atención sostenida y de captación del conjunto.

Existe la tendencia a sobrevalorar las magnitudes que superan la capacidad física de atención y a desdeñar lo pequeño como signo de inferior, de menos, pero ambas cualidades de la forma se interrelacionan en la valoración estética, fundada siempre en la coherencia funcional, aunque a menudo las formas dilatadas son más susceptibles a ser incoherentes, por lo que al presentarse, tienden a impresionar más, dada su mayor complejidad.

- **La técnica** : Primitivamente el hombre se expresó a través del lenguaje y de su sentido estético, con un propósito utilitario como medio de adaptarse y defenderse del medio y de un modo inconsciente.

La aparición de la forma trajo consigo la conciencia de la creación artística y en consecuencia la necesidad de desarrollar y perfeccionar técnicas. En una larga evolución la técnica ha tenido un lugar de considerable importancia que

(22)

Chávez, Carlos. El Pensamiento Musical 1ra. Ed., Fondo de Cultura Económica, México - Buenos Aires. P. 30.

frente a la inspiración ha ido tomando una posición contrapuesta, pues la tendencia desde la aparición de la forma ha sido el predominio de la técnica sobre la inspiración. Las formas se estereotiparon cada vez más, y en cierto modo el desarrollo del arte ha estado marcado por tendencias hacia el predominio de la técnica y en otro momento marcado por una reacción contraria hacia el predominio de la inspiración. Cierta época se sobreponía una y se relegaba la otra o viceversa, en un continuo flujo y reflujo de las tendencias. Hoy sigue vigente la discusión sobre el sentido del arte en este aspecto.

- Simetría o asimetría : Ha tenido como argumento fundamental a la repetición de los elementos que intervienen en la forma, o simplemente lo contrario, la no repetición.

La organización de la forma en el arte ha significado en cierto modo, la proyección e idealización de formas ya establecidas en la naturaleza, Una de las formas más difundidas y más simples de organización de la materia que se presenta en la naturaleza es la simetría (Del griego Syn, con y metron, medida).

Entendemos por simetría a cierta entidad con proporción adecuada de las partes de un todo entre sí y con el todo mismo. La simetría es una cualidad objetiva que supone la existencia en el tiempo o en el espacio de dos o más elementos iguales o idénticos, colocados a intervalos o distancias iguales. Simetría es también entendida como la relación que guardan entre sí diversos elementos colocados en diferentes posiciones relativas. La forma simétrica se basa en la repetición y en la naturaleza, este principio es evidente

en todas las formas materiales y orgánicas.

En este sentido la repetición ha sido desde un principio el elemento motor de la imitación y el hombre al imitar ha tratado de repetir lo que veía u oía, u observaba en su entorno. Pero si el arte y la organización formal ha sido predominantemente de naturaleza intelectual a través de los siglos, las nuevas corrientes estéticas contemporáneas fórmulas y predicán un nuevo sentido en el arte, rechazando lo convencional, lo formal, lo estereotipado, lo técnico, lo racional y todo lo que deriva de las estructuras mentales clásicas.

Karkheinz Stockhausen, compositor contemporáneo, afirma "El lado aleatorio, lo indeterminado se esconde en nuestra naturaleza" ⁽²³⁾

1.3.3 EL PROBLEMA DEL ARTE

Plantea básicamente cuatro aspectos fundamentales :

- a) El arte y su significado
- b) El arte y su relación con la naturaleza
- c) El arte y el hombre

- a) El arte y su significado : En la antigüedad el significado de la palabra arte ha sido diverso. Así en tiempos de los griegos su significado era muy amplio pues en el concepto

(23) La Música Contemporánea - Biblioteca Salvat G.T. P. 20.

platónico no se diferenciaba el arte de la ciencia y la técnica, y abarcaba toda actividad humana ordenada conforme a reglas eficientes.

Con Aristóteles, el término se restringe al campo de lo posible y contingente que se excluía del campo de lo necesario, en donde se incluía a la ciencia. Así pues, el campo de lo posible y contingente se hallaban en lo que pertenece a la acción y a la producción. Aquí ubica al arte definiéndola como "el hábito de producir cualquier cosa acompañado de la razón".

Con Kant, el término se delimita aún más, quien distingue un "arte mecánico" y un "arte estético". El primero tiene como objetivo cumplir las operaciones para hacer un objeto y el segundo como objeto estético con la finalidad de realizar la belleza en la obra producida.

- b) El arte y su relación con la naturaleza : Entiende el arte como dependiente de la naturaleza, o independiente a ella, o como condicionado por la naturaleza.

Esto da lugar a tres conceptos diferentes: el arte como imitación de la naturaleza, el arte como creación y el arte como construcción del artista inspirado por la naturaleza.

El arte como imitación es un concepto de la antigüedad griega cuyo valor del arte está subordinado a la naturaleza y que el artista debe reproducir la apariencia de los objetos, y corresponde al artista el mérito de elegir el

objeto a imitarse.

El arte como creación afirma al arte como originalidad absoluta, no dependen de la realidad natural sino que produce siempre algo nuevo.

El arte como construcción del artista concibe al arte como un encuentro entre la naturaleza y el hombre, encuentro del cual surge la obra artística como un producto complejo con caracteres puestos por el hombre y por la naturaleza.

- c) El arte y el hombre : También contiene diversas concepciones, entre las que destaca: el arte como conocimiento, el arte como actividad práctica y el arte como sensibilidad.

La concepción del arte como conocimiento se remonta a la antigüedad griega con Aristóteles quien sustentaba que la tendencia a la imitación surgía por un deseo de conocer.

En el siglo XIX esta concepción se acentúa en el concepto de su carácter cognoscitivo y que surge como síntesis de la actividad consciente y de la inconsciente, cuyo lugar ocupa una de las más altas tendencias del espíritu.

En la concepción del arte como actividad práctica perteneciente también a Aristóteles, ubica al arte en el dominio de lo práctico como objeto de la poética o ciencia de la producción.

Fue con Federico Nietzsche que la concepción del arte como actividad práctica se acentúa afirmando que el arte "es una exaltación del sentimiento de la vida y un estimulante de la vida".

El arte como sensibilidad es una teoría platónica que reaparece con Baumgarten cuando introduce el término "Estética", y fundamenta que cuanto más débil es el raciocinio, la fantasía es tanto más fuerte. Así pues, la fantasía es la que produce la obra de arte y siendo mejor cuanto menor es el raciocinio, lógicamente predomina la sensibilidad.

C A P I T U L O I I

LA APRECIACION MUSICAL

2.1 LA APRECIACION MUSICAL

2.1.1 La audición en la apreciación musical

2.1.2 El oyente musical

2.1.3 Planos de aproximación a la música

2.1.4 La atención y la memoria

2.1.5 La valoración estética de la música

2.2 LA MUSICA COMO OBJETO ESTETICO

2.2.1 El lenguaje musical

2.2.2 Sistemas de organización sonora en la música

2.2.3 Enfoques sobre el significado expresivo de la música

2.2.4 Panorama del desarrollo histórico de la música

2.2.5 Cuadro sintético de la evolución histórica de la música

2.2.6 Cuadro de la evolución de los géneros, períodos estilísticos y formas musicales

2.1 LA APRECIACION MUSICAL

Es el acto de captar la belleza de la música. Como tal requiere del objeto-música y del sujeto-oyente; al acto de captación se sucede el de la valoración, que hace el sujeto según el mensaje o intensidad de dicha captación, y todo este fenómeno se produce en el campo de lo subjetivo, pues la belleza está ubicada en dicho campo.

En la apreciación musical, la música es su fundamento y como objeto estético, se constituye como única condición "el ser oída" para cuyo fin ha de ser escuchada para gozarla y apreciarla.

En la apreciación se conjugan pues dos elementos que son: la música que es el objeto apreciable, con sus propias cualidades de belleza, y el oyente como sujeto apreciador quien se presta a la apreciación que se constituye en una experiencia compleja, en donde confluyen factores tanto del sujeto como del objeto.

De este modo, la apreciación musical como vivencia estética en el oyente, presenta dos momentos: la percepción de la música, y la emoción estética que le produce la música. Este se siente íntimamente gozoso, en un mundo personal ilusorio, ausente de la realidad y acompañado de sentimientos diferentes. Una vez terminada la audición viene el momento de la valoración personal en referencia a la música.

2.1.1 LA AUDICION EN LA APRECIACION MUSICAL

"... la audición es la experiencia musical más

importante⁽²⁴⁾

Es el acto de disponerse conscientemente a escuchar la música, y ésta es una de las actividades más frecuentes de las personas.

De manera casual o premeditada toda persona tiene acceso fácil para ponerse en contacto con la música, ya sea de manera directa como asistente o participante de un programa de concierto público o de manera indirecta como oyente de los medios de difusión como la radio, televisión, video, disco o cinta magnetofónica.

En el acto de escuchar la música en forma consciente se requiere fundamentalmente de la atención.

La aptitud para ser un buen escucha de la música es una facultad que las personas poseen en diferentes grados, siendo esta susceptible de ser desarrollada y disciplinada. En este sentido, el escuchar música requiere de, tener la habilidad para abrirse a si mismo a la experiencia musical y entregarse a su poder de manera voluntaria, y adquirir la habilidad para valorizar en forma crítica dicha experiencia.

"La aptitud de escuchar la música está rodeada por así decirlo de cierta pureza", ⁽²⁵⁾ pues el escucharla es su propia recompensa, pues de ella no se obtiene ningún beneficio material, no existen premios, ni hay competencias para una

(24) Woodworth, g. Wallece. El mundo de la música. Bibliográfica Omeba, p. 198.

(25) Copland. Aaron Música e Imaginación. Emecé Editores S.A., P. 20.

audición creativa, sólo la ejercitamos para nosotros mismos, en un sentido espiritual, y cuya única virtud reside en el goce estético.

El escuchar música es un acto en la que su calidad dependerá en mucho de la voluntad atencional del oyente, y su frecuente práctica permite desarrollar en él, su sensibilidad hacia los valores estéticos. "La música requiere no sólo de una audición activa, sino también una audición reiterada" ⁽²⁶⁾

2.1.2 EL OYENTE MUSICAL

Es toda persona que realiza la acción de escuchar y apreciar la música. En un primer momento todo oyente espera gozar estéticamente una obra a escuchar, pero en este sentido los oyentes se diferencian por el nivel o grado de conciencia y comprensión de un hecho musical. No todos los oyentes poseen los mismos niveles de conocimiento en relación con el arte musical, aunque podemos en un sentido general afirmar que casi todos captan el mensaje estético de una obra musical aunque no sepan fundamentar objetivamente el sentido de sus valoraciones.

Por el nivel de conocimiento, podemos ubicar en un primer grupo, a los oyentes que no poseen ningún tipo de formación musical y que comúnmente denominamos aficionados; en un segundo grupo situamos a los oyentes que se inician en el conocimiento y comprensión del lenguaje

(26)

Woodworth, G. Wallace. *El mundo de la Música*. Bibliográfica Omeba, p. 199.

musical y que de alguna manera aventajan a los aficionados, y en un tercer grupo aquellos que poseen amplios conocimientos en música y de sus principios estéticos, y que denominamos músicos profesionales.

Entre estos grupos de oyentes, existen diferentes reacciones conductuales que se manifiestan con rasgos típicos.

Podemos decir que el oyente profesional posee una doble conciencia. En primer lugar él tiene mayor conciencia del misterio incomprensible para muchos, de los significados del lenguaje musical.

En su desempeño artístico puede adoptar un estado activo, como también pasivo, en común con el oyente no instruido. Así, cuando su rol es la de interpretar, ejecutando una pieza de música, aparte de ser él quien recrea la música y produce el objeto estético, su función es la de ejecutar y la de ser oyente de sí mismo.

Como oyente pasivo, del mismo modo, comprende interiormente los misterios de la música, tiene mayor familiaridad con su presencia, aunque su posición se basa en estar frente al objeto estético, y ya no formando "uno" con la música que se realiza.

Por otro lado el oyente profesional, sea activo o nó, es consciente del trabajo humano que envuelve toda creación, conoce las técnicas y todos los aspectos estéticos que se plasman en una obra musical.

El oyente que se inicia en el estudio de la música, aspira

a conocer sus secretos, y se preocupa en descifrar sus contenidos, y a confrontar en el acto de escuchar los asuntos que son materia de sus estudios.

Se interesa por comprender los diferentes estilos y compositores, y su gusto musical lo va gradualmente afinando y madurando conforme avanza en el desarrollo de sus conocimientos y experiencias. Su capacidad crítica generalmente la emplea con mayor cautela y neutralidad que cuando sus conocimientos eran nulos, pero como cualquier oyente que se inicia en el conocimiento de lo técnico, este realiza sus apreciaciones desde un prisma menos emotivo y algo más racional.

El oyente aficionado, no tiene ningún conocimiento y no puede esperar compartir el nivel de conciencia del estudiante y del profesional, y sólo se guía del gusto y la "ensoñación" que le causan los sonidos musicales.

Aunque la conciencia del conocedor en el sentido más elevado, puede darle al oyente una sutileza de equilibrio, el oyente aficionado puede ser demasiado reverente o arrebatado, o enamorado de determinados aspectos, o estar demasiado limitado en su entusiasmo por cierto compositor o escuela musical.

Cualidades sin los defectos de uno y otro tal vez podría ser la mejor combinación para lograr el oyente ideal.

"El oyente ideal tendría que combinar la preparación del profesional adiestrado con la inocencia del aficionado

intuitivo".⁽²⁷⁾

"Virgil Thomson describió una vez el oyente ideal como "la persona que aplaude vigorosamente" ..." ⁽²⁸⁾

2.1.3 PLANOS DE APROXIMACION A LA MUSICA

Todo oyente tiene reacciones diversas ante el hecho musical. Estas, estudiadas por la teoría moderna de la Gestalt en el estudio de la percepción de la forma se clasifican en tres categorías principales.

Estas son:

- a) La respuesta sensorial
- b) La respuesta emocional
- c) La respuesta imaginario- asociativa
- d) La respuesta puramente musical

Las tres primeras pertenecen al campo subjetivo del oyente, y la última al campo objetivo.

a) **LA RESPUESTA SENSORIAL.-** Es la respuesta común entre todos los oyentes, y se manifiesta en el dejarse llevar por los estímulos sensoriales que produce el sonido.

Así, el oyente toma a la música como un acompañante, mientras realiza alguna otra actividad, sin atenderla exclusivamente, o también cuando nos dejamos llevar por el impulso que nos produce tanto el ritmo como

(27) Coplan, Aarón *Música e imaginación*. Emece Editores, S.A. p. 21.

(28) Coplan, Aarón *Como escuchar la Música*. Breviarios Fondo de Cultura económica, p. 203.

la melodía de la música.

En esta respuesta desempeñan un rol fundamental las sensaciones motoras pues en la relación música-oyente existe una perfecta asociación entre el ritmo musical y los ritmos biológicos de nuestro cuerpo. De este modo la música produce en el oyente efectos tanto psicológicos como fisiológicos en un deseo de responder físicamente a los impulsos rítmicos y vibratorios del sonido musical.

- b) **LA RESPUESTA EMOCIONAL.-** La música por su poder expresivo afecta al oyente estimulando el campo de sus sentimientos y emociones. El vive sus propias reacciones emocionales que la música le suscita, de modo que proyecta estados anímicos específicos que están en íntima relación con lo que la música escuchada proyecta. El oyente capta el mensaje estético y el mismo la procesa en sus armónicos emocionales, produciéndole emociones de alegría, tristeza, esperanza, desesperación, tranquilidad, etc.

De este modo una misma obra puede suscitar entre los oyentes estímulos distintos que dependen de su yo actual y de sus experiencias ya vividas.

- c) **LA RESPUESTA IMAGINARIO ASOCIATIVO.-** La música por su naturaleza abstracta y menos restringida con respecto a otras artes tiene por esencia la presencia de la imaginación y es en la música donde esta su justifica mayormente. Los hechos que se suceden en el discurso musical sólo tienen significado en la medida que el oyente

hace libre uso de su imaginación. Es por ello que existe un tipo de oyente con la tendencia a formar imágenes visuales suscitadas por la música, y buscan con ella significados a la intencionalidad del compositor, creando así sus propios significados, producto de la imaginación, satisfaciéndose y agradándose con dichos significados e influyendo en mucho este aspecto en sus valoraciones. Tal a sido la causa, tal vez, del éxito, y preferencia de cierto público por la música descriptiva y programática.

En este sentido la música produce reacciones diversas, unos requieren refugiarse en significados concretos, a otros le suscita recuerdos, u otros más concientemente de este efecto buscan en la música conceptos más generales.

- d) **LA RESPUESTA PURAMENTE MUSICAL.-** Corresponde a las personas que tienen conocimiento de los distintos elementos constitutivos del lenguaje musical, de los elementos estéticos y propios de la música, y que son usados y organizados de manera efectiva por el compositor. De esta manera el oyente apartándose de subjetividades o emociones comenta y critica una obra musical, por el manejo de sus aspectos formales de ritmo, melodía, armonía, estructura, cantidad de temas que se exponen en una obra, etc.

Es en este plano donde únicamente se puede hablar con precisión y claridad, pues corresponde a un enfoque estrictamente objetivo, en donde no interviene el campo subjetivo del oyente.

2.1.4 LA ATENCION Y LA MEMORIA

La naturaleza temporal y discursiva de la música exige, de quien la escucha, dos importantes condiciones de conducta ante el hecho musical para su apreciación. Estas son: la atención y la memoria.

La atención se refiere al hecho psicológico en la cual la conciencia se enfoca y se concentra en un sólo punto o estímulo, pasando a ocupar éste, la primacía casi absoluta en relación a otros estímulos que rodean al sujeto.

Cuando el estímulo es la música y la entrega es voluntaria los otros estímulos circundantes pierden importancia y se colocan al filo de la conciencia. En ese momento sólo se existe para la música a la cual se atiende y apreciar y esperando satisfacer los intereses y gustos estéticos.

La otra condición que se ha de tener en cuenta en la postura frente a la música y que tiene relación con la naturaleza musical es la referida a la memoria. La música como hecho físico se hace efectiva en un momento, impresiona el sentido auditivo, desaparece como algo fugaz y no vuelve más ante el sujeto.

Entre las facultades psíquicas del hombre que actúan en el desarrollo de la audición musical se encuentra la memoria.

La memoria entendida como la facultad de retrotraer en nuestra mente asuntos o hechos del pasado interviene en la

audición musical relacionada con el principio de repetición.

La música como arte temporal desarrolla la repetición en tres niveles distintos; correspondientes a escalas de tiempo diferente, de la más inmediata a la más dilatada.

Un primer nivel que llega a la memoria es establecido por el ritmo métrico que determina una constancia rítmica pulsada, por la cual en su reconocimiento operan un impulso motriz que estimula la memoria rítmica.

Un segundo nivel esta dado por la identificación de la melodía, cuyo desarrollo sigue a la memoria del ritmo métrico.

La melodía como fenómeno musical incluye dos componentes que son el ritmo y la sucesión de alturas. Su conformación esta vinculada a un sistema sonoro denominado escala.

El desarrollo de la melodía, por sus relaciones sonoro-armónicas, está acompañada generalmente por una armonía o sucesión de acordes.

El discurso melódico - armónico, por el tratamiento diverso y propio de cada compositor, produce en el oyente efectos emocionales de índole personal, compromete las emociones y sentimientos de la memoria emotiva.

Un tercer nivel es el de la percepción de la forma que para su comprensión requiere fundamentalmente del reconocimiento del discurso musical que incluye repeticiones con diversas combinaciones rítmicas y melódicas - armónicas.

Asimismo en el discurso musical se presentan al oyente los denominados tiempos o movimientos. El oyente requiere de un esfuerzo mayor para la retención de los numerosos puntos de conducción que contiene el discurso musical. En este sentido, la memorización musical en este nivel requiere la memoria intelectual.

Arnold Schönberg en sus ensayos expuestos en su libro "El Estilo y la Idea" hace referencia de la memoria como parte importante en la valoración musical "..., el papel de la memoria para la valoración musical es más importante de lo que muchos puedan creer. Quizá sea cierto que empecemos a comprender una pieza tan sólo cuando estamos en disposición de recordar por lo menos parte de ella" ⁽²⁹⁾

2.1.5 LA VALORACION ESTETICA DE LA MUSICA

Todas las personas al escuchar música realizan su propia valoración, sea en sentido positivo o negativo. Es cuando la música con su poder expresivo causa deleite y suscita emoción en el oyente, quien, en una exigencia de reciprocidad, califica el hecho musical, exteriorizando su emoción, a través de gestos físicos o en términos valorativos.

El oyente no adquiere conocimiento alguno durante un momento de emoción estético, tan sólo manifiesta estados personales internos. Por su sensibilidad, se impresiona con la música y las cualidades de belleza, que ella trae, es sobre esta condición que el oyente aprecia y atribuye valor.

(29)

Schönberg, Arnold. El estilo y la idea, Taurus Madrid, p. 234

Cada individuo como sujeto de la vivencia estética mantiene sus propios criterios de valoración que están en íntima relación con su yo actual. Estos criterios son el resultado de un sinnúmero de experiencias que han ido formando un código personal o patrón de valores estéticos y que hacen que nuestro interés se oriente hacia tal o cual manifestación o estilo musical. En el presente inmediato del oyente existe además un estado emocional circunstancial que le incita a estar a favor o en contra de la obra musical.

2.2 LA MUSICA COMO OBJETO ESTETICO

"La música comienza en realidad, con el sonido que es una expresión directa del alma y será siempre el centro de la música".⁽³⁰⁾

Es el arte de expresarse mediante la combinación y organización de los fenómenos sonoros con intensión artística, por lo tanto contiene como elementos el material acústico y la idea musical.

La música como expresión, carece de significados específicos, su lenguaje es abstracto, como tal fuente que suscita en cada uno de los oyentes una infinita riqueza de sugerencias y evocaciones, que la ubican en el campo de las emociones y sentimientos de orden personal.

"La música es aquel idioma del que jamás poseeremos diccionario".⁽³¹⁾

(30) Willems, Edgar. El ritmo musical, Editorial Universitaria de Buenos Aires, p. 53.

(31) Téllez Videras, José L. Para acercarse a la música, Salvat Editores S.A., p. 9.

2.2.1 EL LENGUAJE MUSICAL

a) ELEMENTOS BASICOS

La música es el arte de los sonidos cuyos elementos constitutivos son: el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre.

EL RITMO MUSICAL

El ritmo en su sentido general es "un impulso vital concretado y que anima una materia plástica o sonora. Este se manifiesta en el movimiento como característica"⁽³²⁾.

En la música el ritmo está condicionado por elementos musicales y que suponen una selección de valores rítmicos basados sobre un sistema de compases o sobre un tiempo fundamental básico.

El ritmo musical y sus cadencias establecen fórmulas tradicionales que por un sistema de codificación son escritas e interpretadas en la ejecución musical, para esto se vale de sistemas que le dan significado, dando lugar así a otros elementos como la melodía y la armonía.

- Categorías del ritmo musical : Para entender como se desempeña el ritmo en la música podemos distinguir tres categorías en su manifestación.

El ritmo propiamente dicho : Es el impulso vital que se

(32)

Williams, Edgar. El ritmo musical. Editorial Universitaria de Buenos Aires, p. 36.

concreta en la materia sonora.

La rítmica : Trata de las formas rítmicas que se dan en la música, y que comprende la escritura y las reglas de fraseo en sus valores dinámicos (acentos y matices) y valores agógicos (duración y matices de duración).

La métrica : Es la forma de medir las relaciones de duración entre los sonidos organizados por medio de acentos distribuidos en el tiempo. Esta organización se puede establecer en un ritmo básico de dos, tres, o cuatro tiempos, sobre la que se desarrollan otros sonidos con organización rítmica rica, compleja y expresiva.

El ritmo es mensurable cuando la distribución de sus acentos es constante. En cierto tipo de música vocal, como la música medieval, Gregoriana o como en los recitativos operísticos modernos, el ritmo está dado por la acentuación propia de las palabras. En tales casos no existe una distribución de acentos constantes por lo que su medición no establece una codificación rítmica precisa.

Valores del ritmo musical: El ritmo musical distingue valores dinámicos, agógicos y plásticos.

Los valores dinámicos : Referidos a los acentos y matices dinámicos y que escapan en gran parte a la sistematización pues son de naturaleza cualitativa y su ejecución se realiza sobre grados estimables de carácter subjetivo.

Los valores agógicos : Referente a la duración y diferencias de duración y que se sistematizan sobre la base de valores proporcionales de duración sonora.

- Relación entre ritmo y expresión musical En la música, tanto el ritmo métrico básico como los diferentes movimientos rítmicos que pueden ejecutar ya sea voces o instrumentos, determinan la expresión musical. Así, un movimiento rápido con sus correspondientes esquemas rítmicos pueden sugerir algún grado de vitalidad o alegría, y un movimiento lento sugerir quietud o tristeza.

El ritmo musical sugiere emociones así como movimientos anímicos, también los ritmos de la naturaleza, (como fuentes vivas), en muchos casos, han sido tomados por los compositores para describirlas sonoramente a través de la música tanto en la música descriptiva como en la música programática.

LA MELODIA

Consiste en la sucesión de sonidos de distinta altura animadas por el ritmo.⁽³³⁾ Mientras el ritmo puede o no estar asociado a la melodía, la melodía en cambio es inseparable del ritmo.

Es un fenómeno lineal y homófono, dotado de una libertad absoluta de movimiento, difuso e infinito y organizada empleando escalas y modos.

(33)

Toch, Ernst La Melodía. Ed. Labor S.A. 1985, p. 24.

- **Movimiento espacial de los sonidos:** Toda melodía realiza un movimiento sonoro hacia arriba y hacia abajo en el espacio y hacia adelante en el tiempo. Dicho movimiento en el sentido espacial puede presentarse en amplitud, es decir realizando grandes saltos interválicos o en estrechez, por grados conjuntos o cercanos.

Los movimientos melódicos amplios resultan angulosos y tensos y a menudo son discontinuos, mientras que los movimientos melódicos estrechos resultan ser conjuntas, curvilíneas y continuas.

Estos efectos dependerán en gran medida de la articulación. Así, las ligaduras dan efectos de suavidad y los signos de staccato y pizzicato dan un efecto expresivo de discontinuidad. Toda melodía puede presentar uno de ambos movimientos o tal vez ambos tipos juntos.

Asimismo los sonidos de una melodía se mueven hacia puntos de relativa tensión y reposo, y parten de ellos, lo que le da un sentido y dirección a la línea, ganando así en claridad y coherencia si hay entre ellas puntos culminantes (clímax) y cadencias o puntos de reposo.

En música todo movimiento ascendente es como un esfuerzo, una tensión, una fuerza que debe vencer la atracción hacia abajo. Las notas altas adquieren mayor peso o tensión y son más intensas que las notas graves. Esto se deduce del mayor esfuerzo fisiológico que realizamos al emitirlas, y llaman la atención por razón de su altura por lo que reciben el nombre de acento tónico.

El efecto de acento tónico puede presentarse por contraste de modo invertido es decir que por su posición una nota grave puede adquirir mayor peso o fuerza. Las notas de los puntos de tensión son las más importantes de una frase, las restantes se refieren a ellas y a ellas deben su existencia, de no existir esos puntos de tensión, la melodía se movería sin objeto, dirección ni propósito alguno.

La relajación de la tensión en una melodía se produce de dos maneras :

- a) Por movimiento descendente de la melodía, ó
- b) Por el uso de cadencias y puntos de reposo.

Asimismo en la evolución de los períodos estilísticos, el uso de los distintos intervalos ha tenido significados distintos en la consonancia y disonancia.

- **Movimiento rítmico en la melodía** : En toda melodía existe un movimiento que realizan los sonidos por la duración que tienen y las relaciones de acentuación que se establecen por la misma razón.

Muchas melodías se mueven irregularmente dentro del tiempo; algunas de sus notas son más largas que las otras. Estas longitudes diferentes determinan un acento que atrae la atención como si tuviesen más importancia y peso que las notas vecinas más breves.

Este acento de longitud es llamado acento agógico.

El uso de la barra de compás y las indicaciones de compás y de tiempo implican a menudo un esquema de acentuación precisa.

LA ARMONIA

Es considerada como la ciencia que estudia los acordes (simultaneidad sonora de dos o más sonidos) y sus relaciones mutuas. La armonía se desempeña sonoramente en un sentido vertical, desarrollándose en bloques sonoros simultáneos que acompañan al sentido horizontal melódico.

El sistema armónico (artificio intelectual de la música occidental) se fundamenta y explica acústicamente por la física en la serie natural de los armónicos secundarios que produce cualquier sonido, y que constituye la primera evidencia de la armonía en la naturaleza del sonido.

Un acorde puede comprender de dos o más sonidos y en la música occidental moderna la unidad acórdica básica está conformada de tres sonidos básicos llamado triada. Así pues una triada como parte constitutiva del sistema sonoro tonal puede establecer según su estructura interna triadas de los modos Mayor y menor.

La triada como unidad acórdica más sencilla puede dar lugar a otros acordes de cuatro, seis y hasta ocho tonos simultáneos dando lugar a acordes de séptima, novena y oncena respectivamente.

Dentro de las relaciones acórdicas de las triadas u otros acordes de una tonalidad, el centro tonal principal puede variar; este fenómeno se produce con frecuencia en el denominado proceso de modulación.

La constitución de los acordes y su empleo como medio expresivo, a sido y es asunto de la evolución histórica de la música, y determina el estilo profesional de un compositor, así como el estilo de un grupo de compositores que utilizan el lenguaje armónico común y propio de una región geográfica y un período histórico musical. Así pues la armonía como fenómeno estético, usado como un medio expresivo de variedad y dinamismo aparece, desarrolla y evoluciona de lo simple a lo complejo, hasta la explotación y agotamiento del lenguaje armónico, dando lugar a la culminación del sistema armónico tonal, en los inicios del presente siglo.

El lenguaje armónico toma entonces direcciones particulares exentos de toda normatividad tradicional donde se eliminan los conceptos de consonancia y disonancia, y todas las sonoridades tanto acórdicas como melódicas adquieren igual valor para la expresión musical. Nace así entonces la armonía atonal contemporánea.

EL TIMBRE MUSICAL

Es el elemento musical que define la cualidad sonora de una voz o un instrumento musical. La diferencia entre

uno y otro se debe a los sonidos parciales llamados armónicos, y a la forma, tamaño y material de que está hecho el instrumento musical, así como a la manera en que se producen los sonidos en dicho agente sonoro.

El timbre musical ha tenido lugar importante en la evolución musical, desde el momento en que el interés por la combinación de líneas melódicas llegó a su madurez, despertándose lentamente un interés por el color o timbre que inicialmente, sólo cumplía una función de duplicación instrumental con las líneas vocales del coro.

Esta preocupación por el timbre musical comenzó a ser realidad en el siglo XVI, acrecentándose paulatinamente hasta el siglo XX, en que se advierte una tendencia científica que revela profundo conocimiento en este aspecto.

Por mucho tiempo durante la Edad Media el ámbito de los sonidos codificados fue únicamente el de las voces humanas, pues históricamente la Iglesia, rector de las condiciones sociales, no consideraba a bien los instrumentos musicales por considerarlos de estirpe pagana. Fue así que muchos tratados de contrapunto y de armonía sólo hacían referencia a la música de tipo vocal. El campo instrumental hace su aparición aunándose al ya establecido campo vocal, recién en el siglo XVI, tomando su propio camino independiente desde el siglo XVII en adelante.

La práctica instrumental también influyó de sobremanera en el abandono de los modos medievales y la apertura a la sistematización sonora de la tonalidad. por tal razón la construcción de instrumentos tendió a uniformizar en una afinación absoluta temperada y en todas las tonalidades.

La creciente aparición de instrumentos nuevos y la desaparición de otros a dado lugar a su ordenación y estudio musicológico en la ciencia denominada organología, que tiene por objeto la enumeración, descripción, clasificación e historia de los instrumentos musicales, usados desde tiempos remotos hasta los actuales.

En el siglo XIX, el timbre a significado en la música una cualidad que puede reforzar enormemente su sentido, capaz de producir en el oyente imágenes y emociones de las más variadas.

Fue a través de la Orquesta Sinfónica que muchos compositores vieron las posibilidades expresivas en el arte de las combinaciones tímbricas de los instrumentos de la orquesta, que permitió desarrollar con eficacia y maestría, el arte de la orquestración, destacando entre ellos: Héctor Berlioz, Richard Wagner, Rimsky-Korsakov, Maurice Ravel, Gustav Malher. Claude Debussy.

Los cambios en la música del siglo XX también están íntimamente relacionados con el elemento tímbrico. Así, corrientes como el futurismo, la música concreta, la música electrónica, etc., demuestran que el timbre es un factor de naturaleza primordial y en algunos casos el básico de la

composición musical.

Esta revolución tímbrica ha traído como consecuencia que el hombre moderno se interese sobre las interpretaciones primarias de la música del pasado, tratando de rescatar instrumentos antiguos y de revalorar las interpretaciones de obras a las que se adaptaba un instrumental no propio.

Por otro lado, los adelantos actuales en la electroacústica permiten manipular el sonido a través de la grabación y superposiciones y cortes de cinta, como en la descomposición del sonido y su programación sintética a través de los denominados sintetizadores.

Un oyente inteligente, desde el punto de vista tímbrico debe considerar los siguientes aspectos diferenciales :

1. Diferenciar el timbre de los instrumentos musicales.
2. Diferenciar los agudos y los graves en un mismo instrumento o fuente sonora.
3. Diferenciar entre el timbre producido por un instrumento sólo, el producido por un grupo de un mismo instrumento, el producido por un grupo de instrumentos iguales y por familias instrumentales.
4. Reconocer las diferencias tímbricas de un instrumento, en relación con el toque de los intérpretes.

b) **LA TEXTURA MUSICAL.**

Es la manifestación acústica de un discurso musical como

consecuencia de las relaciones conjuntas que se dan estructuralmente entre los diferentes elementos musicales fundamentales. Estas relaciones que se presentan en diferentes planos sonoros dan como efecto lo que podríamos denominar desde el punto de vista acústico como una especie de densidad sonora en el que intervienen desde una sola estructura sonora, como por ejemplo un ritmo sonoro puro, una melodía sola o tal vez ambos de manera simultánea, hasta la manera más compleja, como varias estructuras sonoras que suenan simultáneamente.

Las texturas básicas en la música son:

- a) La monofonía; y
- b) La polifonía

- La Monofonía

Del griego (monos, uno, y phone, sonido o voz), es la textura que consta de una única estructura sonora o línea melódica sin ningún tipo de acompañamiento, esta textura se ha encontrado en todas las culturas.

Es la más simple y fácil de distinguir, y desde la antigüedad así se manifestó. "En la organización del sonido hacia la belleza, el ritmo es el primer factor y el más primitivo. Los salvajes quizá descubrieron muy pronto la posibilidad de imitar dos sonidos rítmicos de la naturaleza golpeando un tronco hueco ⁽³⁴⁾.

(34)

Speath, Sigmund. El arte de gozar la música. Joaquín Gil - Editor. Buenos Aires, p. 50.

A la ejecución rítmica pura debió seguir la incorporación de altitudes sonoras precisas que fueron determinando lentamente el contorno de lo que hoy se denomina melodía.

La herencia musical de las culturas antiguas es la monofonía. Desde Grecia, hasta las culturas orientales como China y Japón y en el Perú en el Tahuantinsuyo han procedido bajo el común principio de la melodía sola, y que a través de cientos de años con un sentido práctico tuvieron como medio sonoro usual sólo al canto para una sola voz o intérprete.

En la cultura occidental la monofonía como textura estuvo representado durante la Edad Media por el canto gregoriano y la llamada monodía profana o canto trovadoresco.

- **La Polifonía**

Del griego (poli, varios y phone, sonido o voz). Es la textura musical que consta de dos o más líneas melódicas, o de melodía y acompañamiento o de acordes.

El término polifónico se usa como término genérico en oposición a monofónico, pues la polifonía como tal tuvo a través de la historia diferentes procedimientos en su evolución.

Su desarrollo se ha dado desde las sociedades primitivas y en las más grandes civilizaciones oriental y occidental, pero fue occidente quien la llevó a su más alta

cúspide de su desarrollo. "Ciertamente la polifonía en cuanto tal, no es exclusivamente occidental, pero ha sido nuestra música la que, en mayor medida que cualquier otra se ha especializado en esta técnica"⁽³⁵⁾.

La polifonía occidental tuvo su origen en el siglo IX y su desarrollo se logró gracias a la invención de la notación musical -la escritura del lenguaje musical- lo que ha hecho posible por parte de los compositores utilizar los medios de codificación musical y perpetuar así su obra de modo inequívoco.

Las formas polifónicas surgen del canto improvisado a varias voces y su expresión más antigua la tuvo en la heterofonía.

- * **La heterofonía** : Es una forma antigua de polifonía y consiste en que una melodía suene simultáneamente la una en una forma sencilla y la otra ornamentada, esta última se daba en la utilización de un instrumento generalmente de cuerda, como la cítara o la lira de los griegos.
- * **El Organum** : Practicado en la antigüedad y en el primitivo organum medieval que consistió en la práctica de voces simultáneas en movimiento paralelo a intervalos de quinta y octava.
- * **El Organum divergente** : Es el organum practicado

(35)

Jay Grout, Donald. Historia de la Música Occidental. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1984, p. 98.

posteriormente (siglo XI) y que una voz superior se movía en improvisación pura, aunque circunscrita a ciertas reglas de consonancia, y en cuya base inferior se situaban notas pedales cuyos tonos eran los pertenecientes a un canto litúrgico.

- * **El discanto** : Era el canto practicado sobre cláusulas o fragmentos en modos rítmicos de la Edad Media, pero cuya simultaneidad se daba bajo un principio de movimientos melódicos contrarios.

- * **El contrapunto** : El concepto de contrapunto surge a partir del siglo XIV. Del latín (punctum contra punctum), punto contra punto, nota contra nota, consta de dos o más líneas melódicas que suenan simultáneas. Se entiende por línea a una melodía con entidad propia, en consecuencia en el contrapunto el valor de importancia de cada voz o línea melódica es equitativa.

El principio básico del contrapunto es la imitación es decir la repetición que sigue a corta distancia a una melodía o frase en otra voz o voces.

Existen diferentes tipos de imitación pudiendo ser estricta cuando la imitación es exacta, o similar cuando sufre modificaciones proporcionales a la primera exposición.

- * **Polifonía armónica o textura homofónica**: Consiste en una línea melódica principal acompañada de acordes, o de partes vocales que se mueven en el mismo o casi en el mismo ritmo.

Este procedimiento musical surgió en Italia en el siglo XVII con el nacimiento del melodrama y de los compositores de ópera posteriores. Su necesidad surge del intento de exponer claramente la declamación poética, a la manera como se creía había sido realizado por los Griegos.

Tal procedimiento implicaba la existencia de dos planos sonoros equidistantes, el de la melodía principal, y por debajo de ésta una línea grave sobre la que se improvisaban acordes, ejecutados a cargo de un instrumento productor de acordes y otro lineal y grave que subrayaba la línea del bajo, ya previamente escrito, en una técnica llamada bajo continuo.

La homofonía en su evolución dio lugar al estudio de los acordes y sus enlaces en la ciencia denominada Armonía.

Ya a mediados del siglo XVIII, el bajo continuo como técnica de improvisar acordes sobre un bajo fundamental acompañado a una sola línea melódica principal, fue perdiendo importancia pues ya no se acoplaba al deseo de los compositores de expresarse en forma más explícita, en la que las voces intermedias se escribían en forma completa en un acompañamiento obligado y claramente delineado.

c) LOS GENEROS MUSICALES

Se entiende por género musical a un conjunto de obras

que revelan algunas cualidades que se definen por reglas y principios comunes y por características semejantes.

La forma musical se manifiesta en una época como producto de todo un proceso histórico y estético que germina, se desarrolla, se transforma e incluso hasta desaparece. En tanto el género musical se establece y va adquiriendo sus propias características como consecuencia de múltiples factores que la afectan. Estos factores son tanto musicales como extramusicales. En consecuencia es en la evolución de la forma que se determina el género. Comúnmente estos dos conceptos están en íntima relación y con frecuencia se superponen pues la mayor parte de las formas son explicadas desde la teoría de los géneros.

Por lo tanto para definir un género es necesario considerar algunos de los siguientes asuntos : la instrumentación o medio sonoro, el texto, la función, el lugar de ejecución, la textura, la estructura, el procedimiento técnico, la extensión, el estilo, su contenido expresivo, su origen, tiempo, etc.

La clasificación usual de los géneros musicales es el siguiente:

- **Género instrumental** : Es la música destinada a ejecutarse exclusivamente con instrumentos excluyendo los textos cantados. Por su motivación musical se clasifica en:
 1. **Música Pura**: No interfiere ninguna motivación extra musical.
 2. **Música Programática o descriptiva**: Su desarrollo está

sujeto a un título o programa extramusical que puede presentarse de tres maneras:

- a) Reproducción de impresiones auditivas;
- b) Representación de impresiones visuales; y
- c) Representación de sentimientos o estados anímicos. ⁽³⁶⁾

3. **Música Audio Visual:** Está referido a obras que requieren de la escena o la imagen no exclusivamente teatral, en que la música cumple un papel complementario para dar realce o prolongar el efecto dramático de una representación. Aquí se incluye al ballet y la música de cine.

- **Género vocal :** Se trata de obras destinadas a ser cantadas usando un texto literario o común. puede realizarse con o sin acompañamiento instrumental.

Este último suele denominarse mixto vocal instrumental.

El género vocal por estar asociado a la palabra puede dividirse en otros géneros que se definen por su contenido expresivo, que por lo general se asocian a otras artes como la poesía o el teatro, estos géneros son:

1. **Dramático :** Denominado así por expresar emociones a través de la palabra cantada y de la actuación teatral. El tema literario puede ser trágico o cómico.

(36)

Michels, Ulrich. *Atlas de música, I*. Alianza Editorial, p. 143.

El término drama del griego-drao que significa obrar, por extensión también significa teatro. La forma que en música se aplica a este género es la ópera.

2. **Lírico** : "Asociada a la poesía literaria. Su nombre deriva del griego lira, instrumento musical de cuerda, debido a que los poemas líricos se componían para ser recitados y cantados. Por extensión al término se aplica a obras musicales que desarrollan principalmente un texto poético.

- De acuerdo con la **FUNCION SOCIAL** que cumple la música se suele efectuar la siguiente clasificación de géneros:

1. **Folklórico** : Término que viene de dos palabras inglesas, folk, gentes, y lore, usos o costumbres. La palabra folklore se aplica a todas las artes, costumbres, ceremonias, etc., propias de un grupo social determinado.

La música es un aspecto muy importante del folklore, ésta expresa el carácter de un pueblo y se manifiesta por su sentido colectivo en cánticos y danzas de características diversas. Esta música brota directamente del pueblo y se transmite de generación en generación como una expresión viva y no estancada conservando su naturaleza emocional, pero modificando su naturaleza formal conforme evoluciona el grupo social.

La música folklórica es anónima pues su creación se debe a generaciones sucesivas de una misma comunidad.

2. **Popular** : También arraigada en las capas sociales del pueblo, pero su función difiere de la folklórica, pues el valor de lo popular es a menudo circunstancial y algunas veces desaparece rápidamente, dependiendo de la moda, es olvidada para dar paso a otras novedades.

Aunque esta última condición no es definitiva pues muchas veces lejos de ser olvidada pasa a ser parte de la tradición nacional pudiendo adquirir la categoría de folklórico, desempeñándose como una entidad de identificación nacional.

La música popular no es anónima y suele ser compuesta por un personaje que surge de cualquier esfera social con o sin formación técnico-musical, pero con sensibilidad capaz de imprimir en su música los elementos de aceptación y comunión emocional de un pueblo o varios pueblos.

3. **Religioso** : Basado en el hecho religioso inherente al hombre de todas los pueblos y épocas. La música religiosa tiene como objetivo exaltar los más nobles y puros sentimientos de reverencia a la divinidad como una ofrenda hacia Dios Todopoderoso.

Entre los diversos tipos de música religiosa está la destinada a un culto, liturgia o ritual eclesiástico, o la música simplemente de contenido sagrado.

4. **Militar** : Está referida a la música basada en hechos de identidad nacionalista del hombre y que en el devenir histórico de la formación de los pueblos ha sido protagonista infaltable como medio exaltación del fervor patriótico y nacionalista de los pueblos.

La música militar ha sido realizada con una sonoridad característica que se la dan los instrumentos de viento de metal y la percusión de tambores que conforman las bandas militares. Es también característico su ritmo obstinado sobre la métrica de cuatro tiempos con un acento fuerte sobre el primer tiempo, en un tempo marcial o de marcha.

Dentro de las formas de música militar está la marcha y el himno.

5. **Selecto** : Se refiere a las obras musicales compuestas sobre la base de una técnica especializada, y creadas por músicos compositores de una amplia formación musical e intelectual, lo que les dá el privilegio de pasar a la posteridad y de que su obra sea valorada. Este género se caracteriza también por la renovación de sus medios expresivos y por la técnica que enriquece su lenguaje.

d) LA FORMA MUSICAL

La forma musical se refiere a dos enfoques diferentes, en un sentido podemos entender a la forma como a la cualidad configurativa de una obra musical y que denominamos forma musical, y por otro lado se entiende a la forma como modelos de composición generales que denominamos formas musicales.

Toda obra musical, como entidad individual, tiene un contenido y una "forma" que determina, sus propias cualidades que la identifican y la hacen inconfundible.

La forma musical es la condición fundamental para otorgar a la obra la sensación auditiva de coherencia y unidad. Así, toda forma tiene límites en su extensión, pudiendo haber obras de gran extensión, como también de pequeña extensión. En este sentido existen innumerable cantidad de ejemplos de obras cuya pequeña o grande extensión puede suscitar por igual, elogios y adjetivos de admiración y valoración.

Factores básicos en la forma musical: En consideración a la "forma" como cualidad esencial se establece que cada una de las manifestaciones formales poseen cualidades comunes que las configuran. Estas cualidades están referidas a tres factores básicos que son:

1. El Material sonoro como sustancia fundamental.

El material sonoro es el fundamento de toda obra y es de naturaleza inmaterial y no objetivo, cuyo desarrollo se da en el tiempo y está sujeto a convenciones de selección sonora que conjuntamente forman sistemas sonoros que no son de la naturaleza sino producto evolutivo de cada cultura. Así, la cultura occidental ha producido un sistema sonoro basado en escalas, ya sea de siete sonidos o diatónica y de doce sonidos o cromática, ambas físicamente temperadas.

2. Las ideas o asuntos que impulsan y le dan la "forma" que resulta.

La idea musical es el asunto formal y se da por la relación recíproca entre el impulso interno a componer y la configuración de la composición

La naturaleza de la idea musical tiene sólo significación musical, más no significación sintética, lo que la hace de una infinita riqueza evocativa y ello ocurre a través de su forma, cuyos impulsos pueden ser emociones, estados de ánimo, imágenes visuales, etc., así como temas o motivos de naturaleza puramente musical.

3. Los principios formales en la música.

En la creación musical intervienen diversos principios constitutivos de la forma musical.

Principios de orden de estética general : Están incluidos el equilibrio, el contraste, la variedad, la unidad, etc.

El equilibrio entendido como la combinación ajustada de fuerzas o elementos; el contraste como el resultado de oponer dos o más elementos de caracteres contrarios; la diversidad o variedad creando diferencias sobre elementos que tienen características comunes, y la unidad a través de la cohesión o coherencia de las diversas partes del todo.

En la música estos principios se manifiestan como elementos formales que se captan unos con mayor facilidad que otros, pues precisamente por la naturaleza temporal y sonora de la música requerimos de enfoques de orden inferior a superior de nuestra

atención y para lo cual necesitamos en el caso de la música del uso de la memoria.

En este sentido los principios de contraste y variedad se pueden captar de modo más inmediato pues su uso en la música involucra aspectos del elemento acústico así como de las ideas que se expresan en el desarrollo parcial del discurso.

- **La variedad en la música :** Todo compositor busca ofrecer variedad dentro de la unidad para satisfacer los requerimientos de simetría y equilibrio que gobiernan toda estructura artística. Variar en música es el resultado de transformar o cambiar una idea de modo que adquiere un aspecto modificado al de su origen, pero conservando sus cualidades de identidad propia inicial. Este recurso es utilizado por el compositor de manera continua, espontánea y casi inconsciente.

- **El contraste en la música :** El compositor al crear su música y dotarla de unidad, desea yuxtaponer ideas diferentes y no repetir una sola idea una y otra vez, y si fuera el caso, busca emplear los elementos de manera que nuestra atención no disminuya y quede reforzada. Esto ha de lograrse creando el interés necesario a través del cambio brusco y opuesto, al cual denominamos contraste.

En la música el contraste puede encontrarse entre dos temas continuos y diferentes en cuanto a su

rítmo y connotación emocional del movimiento; o entre timbres instrumentales o vocales contrastados; o entre grupos de opuesta conformación de sus ejecutantes; o entre sonoridades de diferente fuerza o intensidad sonora; o entre una superficie suave u otra rugosa, o entre secciones de carácter arrebatado o apacible, etc.

"El principio básico de toda forma es el contraste. Ese es el mejor camino para evitar la monotonía ..."⁽³⁷⁾

Principios de orden específicamente musicales :

- **La simultaneidad en la música :** Se fundamenta por la propiedad característica de la música de manifestarse en diferentes grados de densidad acústica durante el desarrollo de un discurso musical.

Ningún arte, a excepción de la música puede manifestarse bajo este principio, y esto se sustenta porque en el discurrir sonoro de la música existe una sensación de doble extensión en el tiempo, una en dirección horizontal dada por el ritmo y la melodía sola y otra en dirección vertical manifestada en el acorde y sus progresiones enlazadas, aunque también ligado

(37)

Spaeth, Sigmund. El arte de gozar la música. Joaquín Gul. Editor. Buenos Aires, p. 117.

inseparablemente al ritmo, o en melodías distintas que se desarrollan a la vez en diálogos superpuestos. Estos distintos niveles de simultaneidad permiten contener "muchas músicas" a la vez, ya sea paralelamente o como melodías distintas que se desarrollan acompañando o respondiendo a la melodía principal, como si varias voces hablasen o dialogaran a la vez de manera superpuesta en lo que denominamos contrapunto.

Este principio produce en el oyente un incansable interés por escuchar la misma música, pues siempre hay una cantidad mayor de elementos sonoros que funcionan juntos, y que el oído no puede abarcar a la vez, por tanto la motivación al goce estético es diverso.

- La repetición en música : En la música para dar la sensación de unidad y equilibrio se emplea el principio de repetición.

La repetición y la simetría son parte de la naturaleza y de la conducta humana. El cuerpo humano es simétrico y el hombre está acostumbrado a pensar en términos de simetría en respuesta a su condición mimética con la naturaleza.

"El hombre ha recibido siempre de su propia imagen, una lección inequívoca de simetría y repetición, como las que son evidentes en la naturaleza".⁽³⁸⁾

(38)

Chávez, Carlos. El Pensamiento Musical. Fondo de cultura económica, p. 33.

La simetría y la repetición son así cuestión de equilibrio y proporción constituyéndose en condiciones esenciales para integrar la forma, y en la música este principio se hace más necesario y se justifica más que en otras artes por su naturaleza temporal.

La música se identifica esencialmente por su ritmo que se manifiesta en divisiones sincrónicas de tiempo, formando los sonidos unidades que deben dar la impresión de principio y fin. El ritmo y la simetría son de este modo elementos esenciales de la creación y tanto la repetición rítmica y simétrica se constituyen como el principio básico y universal de la música.

La repetición en la música como principio rector de su discurso se establece en tres niveles:

- 1° A nivel de la pulsación rítmica, la repetición de un esquema rítmico a lo largo del tiempo.
- 2° La repetición en la estructura de la melodía, o grupos rítmicos o armónicos. En la melodía ésta se realiza mediante una distribución articulada y simétrica de las frases que componen, todas emparentadas periódicamente. El discurso se organiza a través de la repetición alternativa de un número limitado de elementos de orden superior a la simple nota.
- 3° La repetición de grandes secuencias, formadas a su vez por amplios conjuntos recurrentes de

frases y células básicas. ⁽³⁹⁾

La repetición clarifica un pasaje musical por la suministración de una referencia puntual para los oyentes y le ayuda a recordar lo que ya fue escuchado.

- **Procedimiento de la repetición en la música** : En la música el principio de repetición puede presentarse bajo diversos procedimientos o técnicas. Los principales de estos son :

1. La repetición literal
2. La repetición por transposición
3. La repetición por variación.
4. La repetición por imitación
5. La repetición por secuenciación
6. La repetición por desarrollo

1. **La repetición literal** : Es la repetición de una idea musical de manera exacta a la ya expuesta.
2. **La repetición por transposición**: Es el desplazamiento de una idea musical de una altura a otra guardando la exacta relación de sus elementos constitutivos.
3. **La repetición por variación**: Es la repetición de una idea musical, modificando ya sea el ritmo, la

(39)

Téllez Videras, José Luis. Para acercarse a la música. Temas clave, Colección Salvat, p. 10-11.

dinámica, la articulación, la melodía, la armonía, el timbre, la instrumentación etc. pero nunca todos los factores al mismo tiempo.

4. **La repetición por imitación** : Es la imitación de una melodía en distinta voz a manera de respuesta a la precedente de manera superpuesta a esta en lo que técnicamente se denomina contrapunto. Esta imitación puede ser de manera estricta, a la distancia de un determinado intervalo del principal, o empleando artificios como la inversión, aumentación, disminución, etc.
5. **La repetición por secuenciación**: Es la repetición continúa de una misma estructura o idea musical con diversas modificaciones, o bien la adición continúa de partes nuevas (sucesión de número de danzas), como también las formas de Lied (A - B - A) se cuentan entre las secuencias.
6. **La repetición por desarrollo**: Es la repetición de una idea musical fragmentada para desarrollarla a través de continuas modulaciones tonales.

LA ESTRUCTURA FORMAL EN LA MUSICA

Entendemos por estructura formal a la organización coherente del material que utiliza el compositor para la elaboración de su obra, quien además busca conscientemente establecer un plan o esquema formal a fin de otorgar unidad a su composición. Así, sobre la base de sus ideas o temas

musicales que van a conformar el contenido de la obra, surge la tarea de otorgarle un sentido de direccionalidad a la exposición para que produzca en el oyente una sensación satisfactoria.

- **Esquematización de la estructura formal** Toda estructura formal se puede considerar de dos maneras:
 - a) La estructura formal en relación con la totalidad de la obra.
 - b) La estructura formal en relación con las partes menores de la obra. ⁽⁴⁰⁾

Por la naturaleza "temporal" de la música, la esquematización o plan formal de una obra musical, ya sea de dimensiones mayores o menores, es necesario representarla gráficamente por medio de letras. Así, para una extensión mayor es usual representarla con letras mayúsculas y para las partes menores, a ésta, se usan letras minúsculas. Igualmente se suelen emplear otros signos complementarios que son propios del lenguaje musical, como son la barra de repetición seccional, o también la doble barra final.

Esquemas estructurales básicos

El diverso tratamiento organizativo del material musical en una composición, se establece sobre esquemas formales básicos recurrentes o por

(40)

Coplan, Aarón. Como escuchar la Música. Fondo de cultura económica, p. 93.

disgresión. Estos esquemas son:

1. **Primario** : Se da en la repetición de un tema o sección, y su esquema formal se representa con las letras A A A, etc.

Esta forma estructural se hace más patente en las piezas de origen popular, de una extremada simplicidad y susceptible de ser memorizada con gran facilidad.

2. **Binario** : Se produce cuando a un tema o sección se le opone una variación sobre el mismo, como consecuencia de una modificación en alguno de sus elementos.

También se produce cuando un tema o sección se contrapone a otro de carácter contrastante.

Su representación gráfica es A A' o bien A-B.

3. **Ternario** : Se da en la combinación de un tema o sección musical y otros dos, bien por variación de la primera, o ya sea por la intervención de un material contrastante.

Los tipos ternarios se grafican así :

A - B - A o A - B - A'

A - A - B

A - B - B

El tipo A- B - A o A - B- A' es el más frecuente e importante, y es llamado el tipo Lied. Anima la mayor parte de las pequeñas formas instrumentales y su trascendencia en la creación de obras de mayor dimensión como en la sonata de los período clásico y romántico descansa en este esquema de tipo ternario.

4. **Rondó** : Más frecuente en las obras de género instrumental y su característica principal se basa en la vuelta al tema principal después de cada digresión.

Las digresiones proporcionan contraste, equilibrio y multiplicidad, siendo estas su principal función.

Existen diversos tipos de rondó, pero el más usual es el del último tiempo de la sonata denominado rondó sonata.

En los ejemplos clásicos es usual que a cada reaparición del tema, reaparesca variado contribuyendo a motivar el interés en el oyente a pesar de las reiteradas repeticiones.

El rondó se esquematiza generalmente :

A - B - C - A - D - A etc, o

A - B - A' - C - A" - D - A"etc.

Aunque estos esquemas no son normativos por la multiplicidad de sus elementos constitutivos

pueden organizarse en formas diversas. ⁽⁴¹⁾

5. **Disposición libre** : Se da en la organización del material musical bajo una disposición libre de las partes, de modo que estas formen un todo coherente, bajo un plan formal no riguroso.

La estructura libre se utiliza muy frecuentemente en conexión con ideas extramusicales y es encontrado en tipos formales asociados a lo programático, como por ejemplo el preludio y el Poema sinfónico.

MODELOS FORMALES

A través de la historia de la música, la experiencia de las diversas generaciones de compositores fue un factor fundamental para el desarrollo paulatino y el establecimiento de moldes formales que fueron y continúan siendo formas probadas y conocidas. Así, todo compositor, independiente del contenido expresivo a trabajar, no puede por otro lado independizarse de esos moldes formales ya consolidados y desarrollados a través del tiempo histórico.

Los principales modelos formales que se han desarrollado tanto en la música vocal como en la instrumental son :

(41)

Enciclopedia Salvat de Los Grandes Temas de la música, I tomo, Editorial Salvat, p. 63-64.

- a) **En el género vocal** : El motete, el recitativo, el aria, la ópera, la cantata, la misa, el oratorio, el Lied.

- b) **En el género instrumental** : La suite, la obertura, la sonata, el concierto, la sinfonía, el trio, el cuarteto, el Poema sinfónico y las piezas de carácter.

FORMAS VOCALES

El motete : Se llama motete generalmente a una composición coral a capella, basada sobre un texto latino de carácter sagrado. El motete tuvo su más grande desarrollo en la polifonía del siglo XVI, y más tarde durante los siglos XVIII y XIX en que se componen motetes con acompañamiento de órgano o con orquesta.

El recitativo : Término que proviene del italiano recitare que significa recitar o representar, y constituye una declamación musical que por lo general precede al aria en la ópera.

El recitativo no manifiesta ningún esquema tonal pre establecido y la monodia se mueve libremente desde su inicio hasta su final. Tampoco define ningún tipo estructural y su forma tiende a dar la menor sensación musical posible, acercándose más hacia un efecto de lenguaje hablado.

En el recitativo las palabras avanzan más

rápidamente que en el aria, por lo que el carácter expresivo se orienta más a la descripción o comentario argumental que a la expresión de sentimientos personales que es más propio del aria.

En el desarrollo del recitativo se distinguen dos tipos:

- **El recitativo secco** : Término que proviene del italiano secco que significa seco y se refiere al recitativo que era acompañado por el bajo continuo.
- **El recitativo accompagnato** : Término que significa acompañado y se refiere al recitativo acompañado por la orquesta. En este caso los diversos instrumentos de la orquesta ejecutan sus partes bajo la condición de partes obligadas, dejándose de lado el carácter improvisado del antiguo Bajo continuo.

El aria : Término que viene del francés air o del inglés ayre que significa "manera". Antiguamente se denominaba aria a cualquier melodía bien manifiesta y que podía ser vocal o instrumental, incluso perteneciente a danzas. Poco después se aplicó cada vez más a piezas melódicas específicamente vocales con acompañamiento de Orquesta, sobretodo a las que formaban parte de una ópera, oratorio o cantata.

En el desarrollo del aria, asociado principalmente a la ópera, se estableció una estructura formal típica que se ha dado en llamar forma de aria de capo cuyo esquema se grafica como

A - B- A'. La reexposición consistía en una forma ornamentada de la primera parte.

Más tarde en el siglo XVIII aparece la llamada Gran Aria, y toma una forma más libre. Desaparece la reexposición y su extensión se hace mayor. Su esquema estructural era A - B.

El aria de Capo y la Gran Aria por su naturaleza virtuosa daba lugar a otras denominaciones típicas como Aria di bravura, o Aria di mezzo caratere, o Aria parlante, etc. ⁽⁴²⁾

La Opera : Forma que nace a fines del siglo XVI y tuvo su desarrollo principalmente en Italia (país de origen) y Francia.

La palabra italiana ópera significa obra, y se refiere a una obra teatral que combina el soliloquio, el diálogo, la acción y la música.

En lo musical se desarrolla básicamente a través del canto de manera continua o casi continua, en piezas musicales (recitativos y arias) dispuestas y contrastadas con regularidad. Algunos tipos de óperas usan en ciertos momentos la palabra hablada.

El elemento sonoro instrumental usado junto con el canto solista y el coro es: El conjunto

(42)

Zamacois Joaquín. Curso de Formas Musicales. Ed. Labor S.A., p. 246 a 252.

instrumental o la orquesta sinfónica.

La ópera se basa en un argumento o historia cuyo asunto puede ser trágico, simbólico o realista, religioso, cómico o una mezcla de todos estos. Este se establece en un libreto escrito por un libretista dramaturgo.

La ópera desarrolla la expresión corporal a través de expresiones del drama o acción teatral, y en algunos casos con la pantomima y el ballet.

El aspecto visual se desarrolla en la magnificencia de las luces, el diseño de los vestidos, la escenografía, el decorado y sus cambio a través de las tramoyas o maquinarias, etc.

Todo el asunto argumental se suele dividir en actos que por lo general son tres. Cada acto se divide a su vez en escenas de canto sólo o en conjunto o con pasajes plenamente instrumentales.

La cantata : Es una obra para canto solístico con acompañamiento instrumental y está constituido por una serie de recitativos y arias, coros y ritornellos instrumentales.

La cantata nace en Italia en el siglo XVII, y su nombre se usó para designar a toda la música para ser cantada en contra posición con la sonata que era la música instrumental "para ser sonada". Con el correr del tiempo se distinguieron la cantata profana

de Italia y la Cantata eclesiástica que se practicó en la Alemania luterana, bajo los mismos procedimientos del uso de recitativos, arias y coros, pero con un contenido textual de índole religioso y meditativo propio para el culto y espíritu religioso luterano.

La cantata eclesiástica desarrolló el himno comunitario luterano denominado el Coral; siendo uno de los más importantes compositores de cantatas el alemán Juan Sebastian Bach.

La Misa : Forma musical religiosa, propia de la liturgia católica, y sus partes son El Kyrie, el Gloria, el Credo, el Sanctus-Benedictus, y el Agnus Dei.

El Kyrie : De la expresión en griego Kyrie eleison (Señor ten misericordia) y Christe eleison (Cristo ten misericordia). Estas invocaciones se cantan cada una tres veces como símbolo de la representación ternaria de la "santísima trinidad".

El Gloria : Canto de alabanza cuya expresión inspirada en Lucas II vers. 14 (Gloria in excelsis Deo) usada por los primeros cristianos como respuesta de alabanza después de la práctica del canto de un salmo.

Mas tarde se constituye en un himno, con texto creado y complementario a la expresión Gloria in excelsis Deo (Gloria a Dios en las alturas).

Credo : Canto de afianzamiento de la Fe en la doctrina católica.

Sanctus y Benedictus : Significa Santo y Bendito y están inspirados en Mateo 21:9. Aunque suelen cantarse por separado, son cantos de alabanza en el cual se aclama y se bendice a Dios antes de la consagración del pan y el vino.

Agnus Dei : Significa Cordero de Dios, y es un canto que se entona en la comunión, que al partir del pan y el vino se invoca al cordero de Dios por parte de la comunidad, en petición de su misericordia y el otorgamiento de la paz espiritual.

El Oratorio : Es una forma de carácter religioso, para solistas, coro y orquesta. En el oratorio el texto puede estar basado en la Biblia, es únicamente cantado, no se escenifica la acción, solo se sugiere a través del desarrollo de la música.

Musicalmente utiliza recitativos y arias para el canto solístico y en conjunto, así como el coro simple o múltiple de manera concertante. Igualmente es importante el uso de conjuntos instrumentales o la orquesta sinfónica.

Esta forma nació en Italia hacia el siglo XVII, y su nombre deriva del Oratorio (Sala de oraciones) donde se celebraban las lecturas bíblicas y

meditaciones. ⁽⁴³⁾

El Lied : Palabra alemana que significa canción, es un tipo de canción lírica, basado en un texto poético con acompañamiento de piano. En este caso el piano no es un mero acompañante que ejecuta simples acordes bajo la voz cantada, sino que éste se integra subrayando el tema poético a través de sugerencias descriptivas, integrándose el canto (la voz) y piano en una unidad inseparables.

El Lied tuvo su más significativo desarrollo en Alemania durante el siglo XIX y representa la faceta intimista de las veladas domésticas que se daban durante el período estilístico del romanticismo.

En cuanto al texto, se puede decir que se trata de poemas de autores que en muchos casos fueron desconocidos en su época, pero gracias a su musicalización, se han immortalizado.

Fueron muchos los compositores que se han expresado en el Lied, entre los que se destaca la personalidad de Franz Schubert. A finales del siglo XIX con el apogeo del arte de la orquestación, el Lied se amplió con el uso de la Orquesta Sinfónica.

(43)

Höweler, Casper. Enciclopedia de la Música. Editorial Noguer, S.A. Barcelona-Madrid, p. 337.

FORMAS INSTRUMENTALES

La Suite : Vocablo, de origen francés que significa "serie" y se usa para señalar a un conjunto de aires de danza o de piezas instrumentales independientes entre sí, reunidas en sucesión formando un todo formal. Estos aires de danza que durante el siglo XVII se bailaban en las calles y eran tomados de la música popular, al ingresar a los recintos aristocráticos sufrían un proceso de estilización acorde con las costumbres cortesanas.

La práctica del Barroco y muchos aires de danza fueron tratados como música para ser tocada y no necesariamente para ser bailada, y como tal la suite se fue constituyendo durante el Barroco como una de las formas musicales más importantes del género instrumental.

Aunque el nombre dado a este tipo de obras es el de suite, también fueron adoptados otros nombres como *ordre* u *ordenes* en Francia, *partita* en Alemania o simplemente *sonata de cámara* para diferenciarla de la *sonata de chiesa* (de Iglesia) en Italia.

Las danzas que integraban una suite eran agrupadas bajo un criterio de variedad y contraste en el carácter de sus movimientos cuyo único nexo común era de que todas estaban en la misma tonalidad, aunque no necesariamente en el mismo modo.

Originalmente la sucesión de piezas no tenía regla y era variada en número,, la estructura de la suite

fue estableciéndose paulatinamente sobre la base de determinadas danzas que se hacían insustituibles durante el Barroco y que tenían significación regional más no como patrimonio nacional, siendo estas la sucesión de las llamadas Allemande, Courante, Zarabanda y Giga.

Los medios sonoros instrumentales usados para la suite podían ser para instrumento solo, para conjunto de cámara o para orquesta. Asimismo podía ser usado el procedimiento concertato en la que uno o varios solistas se oponen a la orquesta.

Entre algunas suites sobretodo las que se ubican al final del período Barroco (con J.S. Bach), comúnmente iban precedidas por un preludio, obertura o sinfonía ⁽⁴⁴⁾ en estilo francés de estructura lento-rápido-lento.

Durante el período clásico la suite de danzas pierde vigencia, pero durante el romanticismo la suite vuelve a cultivarse pero ya no basadas en piezas de danza sino en piezas de composición personal.

La Obertura : Es una pieza instrumental que inicialmente sirvió como introducción a una obra de mayores dimensiones como la ópera, el oratorio, la suite y la cantata.

Antiguamente estas piezas tenían la función de convocar a los oyentes a la representación de un drama, de

(44) No a la de sonata

modo que instrumentalmente se ejecutaban sobre la base de instrumentos de sonoridades fuertes (sobre todo los instrumentos de viento de metal) a la manera de una fanfarria.

Más tarde la Obertura adquiere contornos formales más definidos, destacándose durante el Barroco dos estilos diferenciados en su estructura formal: La obertura francesa que correspondió a los movimientos lento y homofónico, rápido y contrapuntístico, lento y homofónico (repetición de la primera parte, pudiendo a veces omitirse), y la obertura italiana cuyos movimientos eran rápido, lento y rápido.

Durante el clasicismo la obertura asume la forma sonata y en el período romántico la obertura toma dos caminos :

El de la obertura independiente como pieza sinfónica de concierto, con temas propios y de forma estructural sonata o también libre; y el de la obertura cuyo tema es tomado de otra obra y en la que se distingue la obertura síntesis de ópera, compuesta de temas extraídos del drama, anticipando al oyente en un resumen musical, los temas más sobresalientes que tienen lugar durante el desarrollo de la ópera, y la obertura programática basada ya sea en un drama teatral o en algún hecho histórico.

La sonata : Vocablo usado en el Barroco para denominar al elemento sonoro a usar. Así, sonata era entendida como música que sonaba con instrumentos

para diferenciarla de la que se ejecutaba con voces.

Más tarde durante el clasicismo el término se seguirá usando, pero para designar no solo al elemento sonoro sino a la forma como esquema estructural.

Considerada como una de las formas clásicas más importantes de la música tonal por los cambios trascendentales que dieron lugar en el manejo de los elementos musicales, cuyas principales innovaciones son:

- a) La estructura monotemática propia de los movimientos de las obras Barrocas se transforma para dar paso a la concepción bitemática básicamente (más tarde serán más de dos), en franca oposición y contraste expresivo.
- b) La consolidación del sistema tonal manifestado en el uso de procedimientos y artificios vinculados al elemento armónico, surgiendo así las modulaciones y desarrollos hacia diversos centros tonales, otorgando a la música un mayor dinamismo expresivo y mayormente dramático.
- c) La conformación estructural externa de cuatro movimientos y el establecimiento de las formas temáticas como molde estructural interno de cada movimiento.

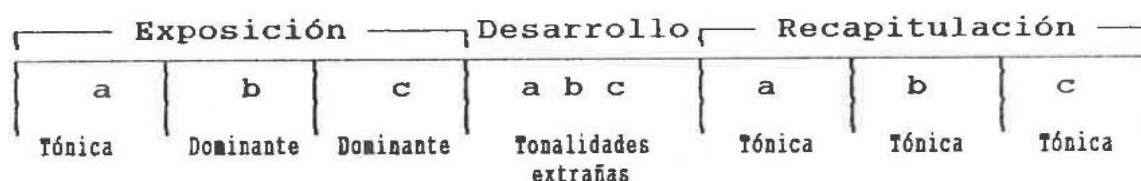
Así, el término sonata se emplea en dos sentidos :

- A la sonata como forma musical que se refiere al todo de una composición, básicamente de cuatro

movimientos diferentes llamados :

- . **Primer movimiento**
Allegro de sonata
- . **Segundo movimiento**
Forma Lied, o tema con variaciones
- . **Tercer movimiento**
Minuet, o scherzo
- . **Cuarto movimiento**
Allegro de sonata o rondó sonata

- La sonata como esquema estructural que corresponde al primero de los movimientos de la sonata cuyo esquema es el siguiente:



En la exposición, el primer tema "a" denominado masculino, que contrasta con el carácter del segundo tema "b" denominado femenino.

Generalmente en las sonatas clásicas suelen haber dos temas, mientras que un tercer tema "c" suele presentarse en las sonatas posteriores.

En el desarrollo, los temas son fragmentados y trabajados bajo un plan armónico libre. Esta

sección puede enriquecerse con nuevos elementos rítmicos o melódicos y un uso variado de la dinámica como de la tímbrica.

La forma sonata fue empleada para la composición de música instrumental solística principalmente para piano, para conjuntos de cámara como el trío y el cuarteto y en las obras para orquesta como la obertura, la sinfonía y el concierto. ⁽⁴⁵⁾

El Concierto : Es una forma musical que tiene por objeto destacar las cualidades técnicas de un instrumento o varios instrumentos solistas y resaltar las dotes virtuosísticas del intérprete o los intérpretes musicales solistas.

El término concierto viene del italiano concertare que significa concertar y su denominación tenía que ver con la oposición de dos grupos instrumentales que se alternaban en la ejecución musical.

Los principales tipos de concierto que han tenido lugar en el desarrollo histórico musical son El Concerto Grosso y el Concierto solístico.

a) **El Concerto Grosso** : Significa concierto para conjunto grande, es decir opone a la orquesta de

(45)

Coplan, Aarón. Como escuchar la música. Breviarios, Fondo de cultura económica, p. 140-141.

cuerdas con el concertino o pequeño conjunto de instrumentos solistas.

El concertino era confiado a instrumentos generalmente agudos como el violín, la flauta y el oboe. El grupo más frecuente fue el de dos violines con continuo (clavecín y violoncello) pudiendo agregarse algún otro de viento o cuerda o sustituir a los primeros por estos.

Por el constante diálogo e imitación que podían realizar los solistas del concertino, su música estaba basada en textura contrapuntística.

El otro grupo contrastante, el ripieno, estaba integrado por un número mayor pero no numeroso de instrumentistas cuya función era la de ejecutar un tema en ritornello y que alternaba a la participación del concertino, como también acompañaban armónicamente a estos en el momento en que participaban.

Habitualmente divididos en primeros y segundos violines, violas, violoncellos, violone (instrumento similar al actual contrabajo) y bajo continuo.

La división estructural externa, el concierto grosso generalmente contemplaba tres movimientos: Rápido-Lento-Rápido aunque en los inicios de la aparición de la forma contaba con más de tres movimientos.

- b) **El Concerto Solístico** : Nació en el siglo XVIII, de la tendencia a reducir el concertino a la ejecución individual de un solo músico instrumentista.

Entre los instrumentos solísticos que se emplearon estuvieron el violín, la flauta, la trompeta, el oboe, la guitarra, la mandolina, el fagot, el violoncello, y el clavicembalo. Este último aunque su función estaba establecida en el bajo continuo, solo al papel de acompañante, poco a poco fue adquiriendo funciones solísticas, especialmente con Juan Sebastian Bach.

En el período clásico el establecimiento de la Orquesta Sinfónica que significó el incremento de la dotación instrumental, en los instrumentos de viento tanto los de la familia de madera como los de metal, y la incorporación de la percusión en los timbales, dio lugar a que los compositores tengan mayores recursos de concertar, a modo de distribuir los temas entre un mayor número de timbres orquestales y los pasajes de bravura, acrobacias y otras proezas técnicas destinadas al lucimiento del solista en diálogo o alternancia con la orquesta.

Los principales instrumentos que a partir del clasicismo en adelante fueron objeto de explotación técnica para la forma concierto son el violín y el piano.

El concierto clásico mantuvo la estructura Barroca de tres movimientos, pero la estructura interna de estos movimientos corresponde a :

Primer movimiento en Allegro de sonata.
Segundo movimiento en forma canción o Lied.
Tercer movimiento en forma rondó

Estos esquemas históricamente se fueron desarrollando con un creciente enriquecimiento de las posibilidades expresivas y virtuosísticas de la forma.

Es frecuente en los conciertos clásicos y románticos el uso de la llamada "cadenza" que consiste en un pasaje interpolado al final del movimiento primero y tercero, muy rara vez en el segundo, en donde el instrumentista destaca solo sin la intervención de la orquesta.

La Sinfonía : Forma musical para orquesta que consta por lo general de cuatro movimientos. El primero más o menos rápido en el esquema de Allegro de sonata, precedido a veces de una lenta introducción, el segundo cuyo tempo es un Andante o Adagio, que puede corresponder a un tema con variaciones o a la estructura de Lied o canción (A-B-A) el tercero un minuet o scherzo y de un final a veces en forma Rondó o sonata como en el primer movimiento.

La Sinfonía tuvo su desarrollo principal en el período clásico y se constituyó como una de las formas más importantes de este período así como del

período romántico.

Los factores que influyeron para la consolidación de la sinfonía a partir de mediados del siglo XVIII fueron:

Los perfeccionamientos instrumentales, la eliminación del bajo continuo, la adopción de la forma sonata, el abandono del contrapunto y el enriquecimiento armónico de la tonalidad, manifestado en las relaciones armónicas y los procesos modulantes de los temas expuestos como también en la sección denominada desarrollo.

Asimismo enriquecería los rasgos de la sinfonía, la expresión de la dinámica a través de los matices de intensidad y la práctica del crescendo y el diminuendo.

En su desarrollo la sinfonía tuvo dos orientaciones: La sinfonía de contenido musical puro y la sinfonía de contenido musical programático que tuvo a la literatura como su principal asociado.

El trío sonata barroco : En sus dos tipos, de cámara y da chiesa o de iglesia, consistió básicamente en dos instrumentos melódicos homogéneos de sonoridad aguda que podía ser dos violines, o dos flautas, o dos oboes, etc. acompañados por el bajo continuo.

Con Juan Sebastian Bach el trío sonata fue adoptado bajo el tratamiento de música organística;

o para un instrumento melódico solista con clave de dos partes obligadas; y la sonata para instrumento melódico solista con continuo-violoncello.

El trío clásico : Surgió de la sustitución del bajo continuo por la composición de partes obligadas.

Esto dio lugar a dos tipos de composición :

- a) El trío para tres instrumentos melódicos, comúnmente violín (o flauta u oboe), viola y violoncello. Esta forma estuvo inclinada a su extinción y nunca alcanzó gran importancia.
- b) El trío para dos instrumentos melódicos que fueron el violín, el violoncello y el piano. Esta forma alcanza paulatinamente su madurez, hasta el logro de el manejo equilibrado e independiente de los tres instrumentos de su conformación.

El trío clásico adopta la forma sonata.

El cuarteto de cuerdas : Forma musical de especial predilección entre los compositores clásicos y románticos.

Su dotación instrumental consistió en dos violines, una viola y un violoncello, y su esquema formal fue el de la sonata (generalmente de cuatro movimientos).

El cuarteto permitió a los compositores el manejo homofónico de las voces, así como el uso de

la técnica contrapuntística.

El poema sinfónico : Forma musical del género sinfónico de un solo movimiento y con contenido programático con asociación literaria, por lo que su estructura formal queda supeditado al contenido elegido, de ahí que no presente un esquema fijo como se da en la sonata o en la fuga. Es por eso que su división estructural esta dada por episodios temáticos diversos, que se desarrollan describiendo o sugiriendo aspectos extramusicales. Esta forma nace en el siglo XIX, cuyo nombre fue dado por el compositor húngaro Franz Liszt.

La pieza de carácter : Es una breve composición instrumental, generalmente para piano o para orquesta que lleva un título extramusical que intenta caracterizar un momento anímico que se manifiesta como música absoluta; o como sugerencia o descripción de imágenes o simplemente como música programática donde existe un discurso argumental o sugerencias descriptivas tanto anímicas como situacionales.

También puede considerarse como pieza de carácter a cierta composición que, aunque no posee un título extramusical, puede solo llevar el título de la designación del género al cual pertenece.

Los títulos que integran las piezas de carácter son: Preludios, marchas, fantasías, bagatelas, momentos musicales, impromptus, baladas, caprichos,

nocturnos, rapsodias, romanzas, etc. ⁽⁴⁶⁾

2.2.2 SISTEMAS DE ORGANIZACION SONORA EN LA MUSICA

En la música, los sonidos empleados en su formación se someten a principios reguladores de ordenación.

Estos principios han variado con el tiempo histórico, y el medio geográfico y cultural, estableciendo una jerarquía entre los sonidos que componen las estructuras de los sistemas sonoros.

Entre los principales sistemas de organización sonora se cuenta :

- a) El sistema modal de la antigüedad
- b) El sistema tonal
- c) La atonalidad
- d) La politonalidad

- a) **El sistema modal de la antigüedad** : Precedió al sistema tonal, y se remonta a la sistematización de las diferentes escalas o repertorio de sonidos que usaron los Griegos en sus cantos, llamándolos modos.

La teoría griega fue recogida y adoptada mecánicamente por los teóricos medievales, si bien

(46)

Michels, Ulrich. Atlas de Música I. Alianza editorial, p. 113.

parece que el contexto musical práctico era totalmente diferente. De esta manera la Iglesia regente musical durante la edad media y el renacimiento adopta ocho modos denominados eclesiásticos por su uso en la liturgia religiosa de la iglesia católica.

Cada modo se diferencia según la posición de tonos y semitonos en una octava diatónica construida sobre una nota "final" que generalmente corresponde a la última nota de la melodía.

La característica sonora de los modos es la falta de sensible y podían clasificarse en modos impares, llamados auténticos y los pares llamados plagales.

- b) **El sistema tonal** : Se le llama a un conjunto de sonidos constitutivos del sistema de la escala diatónica en el cual uno de ellos llamado tónica, desempeña la función de centro o polo que gobierna al resto al que confluyen y gravitan por su jerarquía. Los otros grados que le siguen en importancia a la tónica son la Dominante y la Subdominante (V y IV grado de la escala respectivamente) pues los sonidos constitutivos de las triadas del I, IV y V grados se establecen como los sonidos que integran la escala de los siete sonidos fundamentales del sistema tonal.

Modalidad : la constitución interna de la tonalidad puede variar sin que varíe la nota principal o tónica. Estas variantes dan lugar a dos modalidades para cada tonalidad, llamadas modo mayor y modo menor.

Los modos nos indican el carácter de primacía sonora, su forma de manifestarse. Los modos sugieren significaciones emocionales, así, para el modo mayor estados emocionales de alegría, mientras que para el modo menor estados de tristeza.

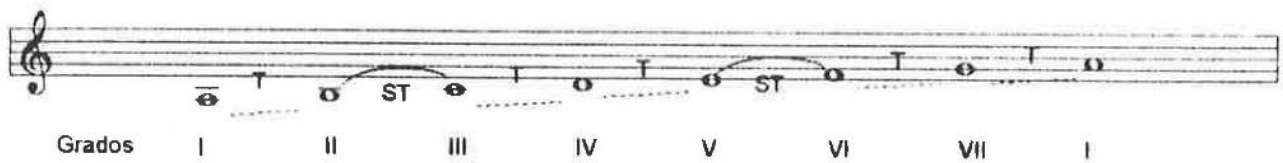
Cada tonalidad mayor posee una menor relativa pues poseen los mismos sonidos y lo único que varía es su constitución interna y su punto de arranque o tónica. Podemos determinar tres tipos de escala menor.

La natural cuyos sonidos corresponden a la relativa mayor del cual proviene, y carece de sensible; la armónica con el séptimo grado alterado formando una sensible entre el VII y el I grado y un intervalo de segunda aumentada entre el VI y VII grado alterado y la melódica que asciende con el VI y el VII grado alterado y descendiendo como natural.

El sistema tonal se afirmó aproximadamente a principios del siglo XVII.

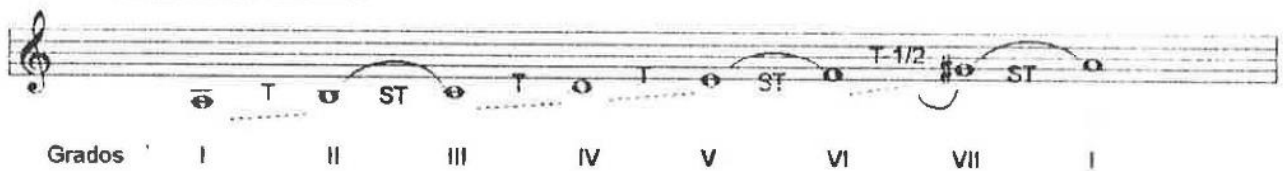
Modelos de escalas menores

Escala menor antigua



The diagram shows the Ancient Minor Scale on a single staff. It consists of eight notes: G, A, B, C, D, E, F, G. The intervals between notes are: T (Tritone), ST (Semitone), T (Tritone), ST (Semitone), T (Tritone), ST (Semitone), T (Tritone). The notes are labeled with Roman numerals I through VII, and the final G is labeled I.

Escala menor armónica



The diagram shows the Harmonic Minor Scale on a single staff. It consists of eight notes: G, A, B, C, D, E, F#, G. The intervals between notes are: T (Tritone), ST (Semitone), T (Tritone), ST (Semitone), T (Tritone), ST (Semitone), T 1/2 (Tritone with a half note). The notes are labeled with Roman numerals I through VII, and the final G is labeled I.

Escala menor melódica



The diagram shows the Melodic Minor Scale on a single staff. It consists of eight notes: G, A, B, C, D, E, F#, G. The intervals between notes are: T (Tritone), ST (Semitone), T (Tritone), T (Tritone), T (Tritone), T (Tritone), ST (Semitone), T (Tritone), T (Tritone), ST (Semitone), T (Tritone), ST (Semitone), T (Tritone). The notes are labeled with Roman numerals I through VII, and the final G is labeled I.

- c) **La atonalidad** : Musicalmente se aparta de las leyes de la tonalidad. Esta manera de hacer música, surge como respuesta al incesante empleo de la modulación de la que fue objeto la música hacia fines del siglo XIX.

El lenguaje tonal llegó a un agotamiento, en el que los centros tonales se sucedían y cambiaban en un constante fluir modulante. Fue con el compositor alemán Richard Wagner quien con su cromatismo inicia la lista de compositores quienes buscan apartarse del lenguaje de la tonalidad.

Arnold Schönberg dedujo las consecuencias lógicas de esa ambigüedad armónica y abandonó por completo el principio de la tonalidad y comenzó la construcción de un nuevo sistema para el manejo de esos doce semitonos iguales, que llamó dodecafónico o de los doce sonidos. Básicamente este sistema consistió en evitar jerarquías tonales, exponiéndose los doce tonos sin la duplicación de uno de ellos hasta la culminación expositiva de todos ellos.

Claude Debussy apartándose también de las normas de la tonalidad basó su música en escalas exóticas de tierras lejanas como Java y de la antigua España. Así, un rasgo característico de su música es que está basada sobre la escala de seis tonos enteros, sin el empleo de las tradicionales sensibles.

Otro compositor que implantó su propio estilo atonal y que llegó a significar una de las personalidades más importantes del siglo XX, fue el

compositor ruso Igor Stravinski.

- d) **La Politonalidad** : Una innovación dentro de los principios tonales se introdujo antes de la primera guerra mundial. Al principio se la confundió con la atonalidad debido a que sonaba revolucionariamente como aquella. Pero en realidad era lo opuesto a los principios de la atonalidad, en cuanto reafirmaba el principio tonal y aún la reafirmaba por partida doble. Es decir no contento con una sola tonalidad, introducía la idea de hacer sonar simultáneamente dos o más tonalidades distintas. Este procedimiento fue introducido por el compositor Darius Milhaud.

2.2.3 ENFOQUES SOBRE EL SIGNIFICADO EXPRESIVO DE LA MUSICA

Existen dos teorías sobre el significado expresivo de la música desde el punto de vista de los estetas y músicos. Estas se basan en:

- a) **La música como expresión pura** : Se sustenta en que la música tiene sentido por sí misma y que es ajena a cualquier connotación extra musical.

Igor Stravinsky, compositor del siglo XX, afirmó en este sentido: " Considero la música, en su esencia,

impotente para expresar lo que sea: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc; la expresión no ha sido nunca la propiedad inmanente de la música. La razón de ser de ésta no está de ningún modo condicionada por aquella. Si, como acontece casi siempre, la música parece expresar algo, esto no es más que una ilusión y no una realidad. Es simplemente un elemento adicional al que, en virtud de una convención tácita e inveterada, nosotros le hemos prestado, le hemos impuesto como una etiqueta" ⁽⁴⁷⁾.

- b) **La música como expresión emocional** : Se sustenta en que la música es un lenguaje sin diccionario, cuyos símbolos interpreta el oyente de acuerdo con algún **ESPERANTO** no escrito de las emociones.

Félix Mendelssohn con respecto a sus 48 piezas pianísticas, denominadas canciones sin palabras, indicó:

"... si se diera el caso de que se me hubiera ocurrido determinada letra para cualquiera de estas canciones, jamás desearía comunicarla a nadie, porque las mismas palabras no significan siempre lo mismo para individuos distintos. Solo la canción puede significar lo mismos sentimientos que, sea como fuere, no son expresados por las palabras mismas" ⁽⁴⁸⁾.

(47) **Enciclopedia Salvat de Los Grandes Temas de la Música. Tomo IV, Ed. Salvat, p. 5.**

(48) **Tellez Videras, José L. Para acercarse a la música, Temas Clave Ed. Salvat, p. 9.**

Felipe Pedrell compositor español del siglo XIX, también interpretaba el significado expresivo de la música como expresión emocional cuando escribe: "Es un hecho, de sobra observado, que al hombre le ha sido dada la intuición de todo arte, y, desde su inicio, la de una música natural [...] por medio de la cual expresa, como en un lenguaje, los sentimientos que le afectan y conmueven [...]" ⁽⁴⁹⁾.

La tendencia de expresión emocional en la música tuvo en el siglo XIX, su momento más significativo, en el llamado período Romántico.

2.2.4 PANORAMA DEL DESARROLLO HISTORICO DE LA MUSICA

La historia de la música es tan antigua como el hombre y esta se remonta a la prehistoria. Incluso antes de que se inventasen los instrumentos, ya se hacía música, probablemente cantando, aplaudiendo o golpeando objetos. Es muy probable que la primera función de la música no era estética, sino más bien esta tenía fines utilitarios pues su uso se vinculó a los esfuerzos del hombre de supervivencia y adaptación al medio.

De este modo la música formó parte de sus ritos mágicos y religiosos, implorando a las fuerzas sobrenaturales

(49)

Llinas, Julián. La música a través de la historia. Temas Clave Ed. Salvat, p. 42.

para garantizarse el favor de los dioses en sus cosechas, en la guerra, en sus curaciones, etc.

Más tarde cuando surgieron las grandes culturas de la antigüedad ya se habían creado una gran variedad de instrumentos.

Es de los antiguos Griegos de quienes tomamos la palabra "música", ellos dieron gran importancia a la música en sus ceremonias religiosas, sus trabajos pastoriles, y sus representaciones teatrales.

El Imperio Romano heredero de la música de los Griegos representaba sus interpretaciones teatrales, al igual que la lucha de los gladiadores con acompañamiento musical. Los ricos organizaban recitales en sus villas y el pueblo se divertía con los juglares y acróbatas que actuaban en las calles de las ciudades acompañados por personas que tocaban instrumentos como la tibia y las panderetas.

Cuando el Imperio Romano se derrumbó, en el siglo VII d.c., muchas de las artes que se habían desarrollado en el mundo antiguo desaparecieron con él. Pero la música continuó viva en las iglesias y monasterios. Fuera de la Iglesia había juglares que divertían a la gente con sus cantos y danzas, acrobacias y triquiñuelas.

Los juglares, de categoría superior, llamados "juglares de gesta" se especializaban en canciones narrativas de carácter épico llamadas canciones de gesta. También habían trovadores que inventaban poemas y canciones.

La música desde la antigüedad y la Edad Media tenía como característica el canto monódico y esta se realizaba principalmente teniendo como elemento sonoro a la voz humana, y las melodías se transmitían por tradición oral. En la Edad Media la monodia tuvo desde el siglo IV la representación principal en el canto Gregoriano.

Ya en el siglo VIII la aparición de la notación musical supone las primeras prácticas del canto polifónico a voces diferentes, pero aún primitiva e imprecisa.

Durante los siglos XI, XII y XIII la polifonía vocal inicia en Francia su largo camino evolutivo, con la música asociada aún a los ideales religioso del catolicismo. Esta etapa denominada *Ars Antigua* culmina cuando se establecen las normas de un nuevo arte que dará lugar al inicio de la técnica del contrapunto. Así, el nuevo arte o *Ars Nova* del siglo XIV en Francia se apartará de la concepción religiosa precedente y las formas populares se impondrán en la música estilizada y elitista. Las nuevas técnicas contrapuntísticas nacientes irradiarán a otros lugares como Italia e Inglaterra.

Muy pronto la prosperidad económica de los territorios como Holanda, Bélgica y el nordeste de Francia, el escenario de la Guerra de los Cien Años y una serie de matrimonios políticos, surgirá la corte y capilla de Felipe el Bueno, denominada Borgoñon. Aquí vendrán músicos de todos lados, y la influencia cosmopolita del lugar impulsará en gran manera al arte musical.

Se inicia entonces el camino de los motetes, chansons y Misas y el incremento de nuevas técnicas contrapuntísticas.

Nuevas ideas y actitudes afectaron la vida política, religiosa, científica y sobre todo artística hacia la mitad del siglo XV y todo el siglo XVI. Este período denominado **Renacimiento** se caracterizó porque la música religiosa seguía dominando, pero muchos compositores trabajaron en las cortes de los monarcas componiendo música no religiosa. Se empezó a componer música para instrumentos al igual que para las voces, pero todavía el ideal sonoro siguió siendo para las voces, y esta música llegó a ser más complicada que nunca. Frente a este exceso polifónico, y a los ideales helenísticos vigentes la música sufrirá un cambio radical en su concepción, y a favor del entendimiento de lo que se cantaba, surge la homofonía y el llamado Bajo continuo. Se inicia entonces a comienzos del siglo XVII el período denominado **Barroco**.

Este período se caracterizó por el establecimiento de una melodía acompañada, la aparición de la ópera, la independencia autónoma de la música instrumental con el desarrollo de los grandes modelos formales, y el sistema temperado de la música con el modo mayor y menor en el denominado sistema tonal. A estos cambios trascendentales se aunaron la aparición de instrumentos como los violines, la flauta travesa, el uso del clavecín temperado, el Laud y el conjunto de cuerdas.

El pináculo del Barroco tuvo a grandes compositores como Antonio Vivaldi en Italia, Georg Friedrich Händel, de Sajonia, Alemania, quien se desempeñó principalmente en Italia e Inglaterra, y Juan Sebastian Bach en Alemania.

Los modelos formales más importantes fueron el concierto en sus modalidades solístico y con varios solistas o

Grosso, la sonata, adaptada mayormente a grupos de cámara principalmente el trío, la música organística con las grandes Fugas, y la música religiosa en el Oratorio, la Misa y la Cantata.

La segunda mitad del siglo XVIII con la muerte de Haendel y Bach se da en llamar período **CLASICO**, y la música seguirá su camino de transformaciones y cambios. Aunque estos ya venían germinándose gradualmente, el período comprendido entre 1750 a 1830 terminará por establecerlos definitivamente. Bajo el escenario aún de las cortes aristocráticas como los principales promotores de la música de entonces, los salones reales serán testigos de la aparición de la Orquesta Sinfónica, producto de la sustitución del tradicional Bajo continuo por las partes escritas obligadas.

Igualmente el piano emerge como el instrumento revolucionario y trascendental de una nueva concepción dinámica de la sonoridad, y la composición para conjuntos pequeños como el cuarteto de cuerdas. Surge entonces un nuevo desarrollo de la armonía y junto a ella el establecimiento de formas estructurales más complejas como la sonata, modelo que influirá en la llamada sinfonía propiamente para la Orquesta, el Concierto y la sonata para piano y para composiciones de cámara.

Los principales exponentes de este período serán Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, y Ludwig Van Beethoven quienes desarrollarán su vida musical en Viena, la capital musical del clasicismo.

Los cambios sociales y de pensamiento que se

germiraron en las etapas precedentes, desembocarán en la Revolución Francesa y con ella la crisis aristocrática. Esto en el campo musical influirá en sobremanera. El músico atado a las exigencias de sus patronos reyes, príncipes, duques, arzobispos, etc. ahora tendrá un horizonte de expresión personal de sus sentimientos y emociones. La nueva condición social del músico le exigirá destinar sus composiciones para un vasto público popular. El concierto público entra en vigencia y los centros importantes de la música serán Viena y París.

Este período de desarrollo musical que abarcó el siglo XIX se ha dado en llamar **Romanticismo**. El músico dará rienda suelta a su imaginación artística, y las composiciones musicales estarán teñidas de gran emotividad, fantasía y en muchos casos de un elevado tecnicismo instrumental.

Surge así la música de programa, el máximo apogeo del virtuosismo instrumental patentado en obras para el piano o para el violín, el desarrollo y amplitud de la orquesta sinfónica con la consiguiente aparición de la función del director de orquesta, la ópera como espectáculo público con temas heroicos, cómicos, bufos, trágicos, etc., y hacia mediados del siglo XIX el espíritu de independencia de los pueblos darán a la música una identidad nacional. El lenguaje musical se incrementa con los elementos propios de cada país del orbe Europeo, y el lenguaje tonal inicia su transformación que culmina en su máxima explotación y agotamiento.

El siglo XX se abre entonces bajo una serie de experimentos nuevos de expresión, sistemas de organización sonoros diferentes, el empleo de la disonancia como elemento principal, el uso del ruido, el incremento del ritmo popular en

la música académica como por ejemplo el Jazz norteamericano, el retorno a sistemas sonoros de la antigüedad como los modos griegos, la música exótica y de tierras lejanas, el elemento tímbrico como base de las composiciones, la retrovisión a lo clásico, el dodecafonismo, el politonalismo, el concretismo, lo aleatorio, etc.

El escenario social y mundial se convulsiona con la Primera y Segunda Guerra Mundial, los grandes inventos como la electricidad, la radio, los gramófonos, el disco, cassette y la T.V. facilitarán el acceso a la música tanto del pasado, como del presente, y por ende la invención de instrumentos nuevos como las ondas Maternot, el sintetizador y muchos instrumentos tradicionales que funcionan sobre la base de la electrónica.

En la actualidad más que nunca, nadie puede ser ajeno al acontecer musical, y este forma parte cotidiana del individuo contemporáneo. Así, la música es vista desde diferentes enfoques que pueden ir de lo empresarial, a lo puramente educativo, o como medio de concientización ya sea política, moral, religiosa, etc.

CUADRO SINTETICO DE LA EVOLUCION HISTORICA DE LA MUSICA

EPOCAS HISTORICAS	EPOCA MUSICAL	PERIODOS MUSICALES	ELEMENTOS MUSICALES CONSTITUTIVOS	CARACTERISTICAS PRINCIPALES	ELEMENTO SONORO PRINCIPAL
Antigüedad	Monofonía Desde el origen de la música al siglo IX D.C. en que surge la notación musical	ANTIGÜEDAD 1. Monofonía Antigua (Antes de Cristo) 2. Monodía Cristiana (siglo IV al IX) 3. Monodía Profana (siglo XI al XIII)	- Ritmo - Melodía	Canto a una sola voz	- La voz humana
Edad Media	Polifonía Desde el siglo IX al siglo XVI y comienzos del s. XX	1. Ars Antigua (s. XI al s. XIII) ----- 2. Ars Nova (s. XIV) 3. Renacimiento (s. XV y XVI)	- Ritmo - Melodía - Polifonía	- Canto a varias voces o melodías, todas de igual importancia - Desarrollo del contrapunto	1. La voz humana 2. Las voces humanas con duplicación instrumental de las voces
Renacimiento					
Absolutismo y Despotismo ilustrado	Homofonía. Epoca armónica tonal. Desde el siglo XVII al siglo XIX y comienzos del siglo XX	BARROCO 1. Barroco (1600-1750) 2. Rococó (1720-1770) CLASICO 1. Clasicismo Vienés (1760-1827)	- Ritmo - Melodía - Armonía - Polifonía con trapuntística - Timbre	- Melodía única acompañada por la armonía tonal de acordes (Bajo continuo) hasta la composición de partes obligadas. - La polifonía vocal con trapuntística es desarrollada para la música religiosa.	1. La voz humana - solística y el Coro o coros polifónicos 2. Clavecín, Organo, Laud, violas da braccio y da gamba 3. Orquesta de cuerdas
Revolución francesa		ROMANTICO 1. Romanticismo (1815-1890) 2. Nacionalismo (1850-1918)		- La música instrumental inicia su camino autónomo.	1. La voz humana - solística y coral. 2. Aparición del piano y su desarrollo musical 3. Conformación y desarrollo de la orquesta sinfónica, y de los conjuntos de cámara
Epoca Moderna: Primera y Segunda Guerra mundial	Epoca contemporánea Desde 1890 hasta nuestros días	CONTEMPORANEO 1. Primera Etapa (hasta 1918) 2. Segunda Etapa (hasta 1939) 3. Tercera Etapa (hasta nuestros días)	- Ritmo - Melodía - Armonía - Timbre - Polifonía con trapuntística	- Abandono del sistema tonal clásico. - Desarrollo de otros sistemas de organización sonora. - Predominio del timbre. - Nace la música electrónica	1. Uso del instrumental convencional. 2. Incorporación del ruido. 3. Aparición de sintetizadores y otros instrumentos electrónicos

CUADRO DE LA EVOLUCION DE LOS GENEROS, PERIODOS ESTILISTICOS Y FORMAS MUSICALES

Período musical	BARROCO	CLASICO	ROMANTICO	CONTEMPORANEO
Género	Formas musicales	Formas musicales	Formas musicales	Formas musicales
Vocal	Opera	Opera	Opera	Opera
	Misa	Misa	Misa	Misa
	Oratorio	Oratorio	Oratorio	Oratorio
	Cantata	Cantata	Cantata	Cantata
	Motete	Motete	-----	-----
	-----	Lied	Lied	Lied
Instrumental	Concerto Grosso	Sinfonía concertante	Concierto doble o triple	Concierto doble
	Concierto a solo	Concierto a solo	Concierto a solo	Concierto a solo
	-----	Sinfonía	Sinfonía	Sinfonía
	Suites de danzas	Serenata-Divertimento	Suite	Suite
	Sonata	Sonata	Sonata	Sonata
	-----	-----	Poema sinfónico	Poema sinfónico
	Obertura	Obertura	Obertura	Obertura
	trío sonata	trío con piano	trío con piano	trío con piano
	-----	cuarteto de cuerdas	cuarteto de cuerdas	cuarteto de cuerdas
	Piezas de caracter	Piezas de caracter	Piezas de caracter	Piezas de caracter

C A P I T U L O I I I

PLANIFICACION DE LA ACTIVIDAD DE APRECIACION MUSICAL EN EL NIVEL DE ESTUDIOS PREPARATORIOS DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

- 3.1 LA ACTIVIDAD EN EL CURRÍCULO DE ESTUDIOS PREPARATORIOS DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA.**

- 3.2 LOS OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS**

- 3.3 LA ORGANIZACION DE LA ACTIVIDAD**
 - 3.3.1 División por períodos históricos**
 - 3.3.2 Los Compositores**
 - 3.3.3 Las obras musicales. Cuadros para la programación de obras de
Apreciación Musical**
 - 3.3.4 Programación por ciclos académicos**

- 3.4 LA PROGRAMACION DE LA ACTIVIDAD**
 - 3.4.1 Número de semanas de clase**
 - 3.4.2 Compositores seleccionados**
 - 3.4.3 Tema motivador**
 - 3.4.4 Material para la audición**
 - 3.4.5 Tiempo programado para las audiciones**
 - 3.4.6 Información complementaria**
 - 3.4.7 Modelos de programación por ciclos académicos**

3.5 LA METODOLOGIA DE CLASE

3.5.1 El profesor en la actividad

3.5.2 Presentación de la obra

3.5.3 La audición musical

3.5.4 Evaluación de receptividad

3.5.5 Control y archivo de los materiales de trabajo

3.6 MATERIALES DIDACTICOS

3.7 RELACION Y ENLACE DE LA APRECIACION MUSICAL CON LAS ASIGNATURAS DE LECTURA MUSICAL Y ENTRENAMIENTO AUDITIVO.

3.7.1 El material temático de las obras programadas

3.7.2 La transcripción del material temático

3.7.3 Clasificación del material temático

3.7.4 Adaptación de los temas musicales

3.7.5 La aplicación de la audición programada

3.8 SELECCION DE TEMAS DE LAS OBRAS PROGRAMADAS PARA EMPLEARSE EN LA LECTURA MUSICAL Y/O EN EL ENTRENAMIENTO AUDITIVO.

3.1 LA ACTIVIDAD EN EL CURRÍCULO DE ESTUDIOS PREPARATORIOS DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MÚSICA

En el área la formación musical de los alumnos de las secciones de Estudios Preparatorios Nivel Básico -del Conservatorio Nacional de Música- se incluyen asignaturas que están orientadas al aprendizaje sistemático de conocimientos vinculados con el lenguaje musical, al aprendizaje de la ejecución de un instrumento o del canto, según sea la especialidad del alumno, y la práctica musical donde tiene la oportunidad de ser intérprete de la música en forma colectiva.

El lenguaje musical está conformado por asignaturas de Lectura, Entrenamiento Auditivo y Teoría Musical, mediante las cuales el alumno se inicia en la comprensión y discriminación sonora de melodías y ritmos, y en el conocimiento y manejo de los códigos de escritura musical.

Estas asignaturas ofrecen a los alumnos conocimientos de carácter instructivo y pueden ser medidos en términos cuantitativos. Por su naturaleza someten al alumno de manera sistemática a una constante y continua actividad intelectual y a un riguroso entrenamiento de sus facultades perceptivas.

En el enfoque de una formación musical más completa e integral, se encuentra la *Apreciación Musical* propuesta como actividad que se integra formando parte de las distintas motivaciones y actividades que se emplean para el aprendizaje del lenguaje musical. Su orientación consiste en ofrecer al alumno la posibilidad de disponerse hacia la música en una actitud contemplativa de apreciación, a la vez que le permite desarrollar su sensibilidad para

distinguir y captar el mensaje estético que trae la obra musical.

La apreciación Musical vista como actividad de valoración puramente musical, está íntimamente relacionada con el desarrollo del conocimiento musical. En grados diversos y progresivos ésta se da desde los primeros estadios del saber musical, hasta el desempeño profesional del músico.

Con este enfoque la Apreciación Musical en la sección de Estudios Preparatorios se concibe como una actividad que forma parte del aprendizaje y captación del lenguaje musical. A las actividades relacionadas con el aprendizaje de la lectura y la escritura musical, la Apreciación Musical incluye el aspecto de lo formativo, que traen las audiciones de obras musicales razón por la cual, tal como se plantea para los Estudios Preparatorios, no tiene categoría de asignatura.

De este modo la Apreciación Musical, sustentada sobre la base de la audición musical, a medida que el alumno se inicia en el conocimiento de lo teórico y práctico, con una adecuada organización se puede emplear como material para el desarrollo de las asignaturas de Lectura Musical y Entrenamiento Auditivo, a través de los temas o fragmentos musicales. Asimismo, en la organización de los contenidos de la audición, siguiendo una secuencia histórica, permite al alumno iniciarse y familiarizarse con el estilo de cada época y a la vez ingresar al esquema de la Historia de la Música.

La Apreciación Musical por ser una actividad que se integra formando una unidad con las asignaturas de Lectura y Entrenamiento Auditivo, debe ser realizada por un sólo profesor, para que de este modo los objetivos enmarcados puedan ser desarrollados en correspondencia y de manera coherente.

Es importante señalar que la **Apreciación Musical** en el nivel de **Estudios Preparatorios** no llega al análisis profundo de la obras pues el alumno no está aún capacitado para la valoración técnica musical, únicamente le orienta para un análisis somero de acuerdo con el nivel de conocimiento que va adquiriendo.

Asimismo, con la audición de obras musicales, el alumno sólo ingresa a la cultura musical, no a través de informaciones que se precisan en la **Historia de la Música**, sino mediante la información sencilla de acepciones que se relacionan con las obras programadas para las audiciones musicales.

La **Apreciación Musical** debe realizarse a partir del 3° ciclo de **Estudios Preparatorios**, considerando que el alumno durante los dos primeros ciclos se inicia recién en el conocimiento del lenguaje musical, tiene las primeras experiencias con el sistema tonal, y concentra sus esfuerzos principalmente en el reconocimiento y entonación, primero del modo mayor, luego del modo menor, asimismo del reconocimiento de los intervalos y patrones rítmicos básicos, razón por la cual, se encuentra en un nivel de comprensión del lenguaje musical aún muy incipiente.

La programación que se propone, en su totalidad, para la actividad de **Apreciación Musical**, además de integrarla como una unidad al desarrollo de las asignaturas de **Lectura Musical** y **Entrenamiento Auditivo**, también, por su flexibilidad programática, puede utilizarse en programaciones de distinta duración, como material para cursos o cursillos de extensión.

3.2 OBJETIVOS DE APRECIACION MUSICAL

OBJETIVO GENERAL

Captar el valor estético de la música a través de la audición organizada de obras musicales, siguiendo el desarrollo del esquema histórico de la música, a partir del período Barroco.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

1. Desarrollar la sensibilidad estética musical.
2. Desarrollar su capacidad crítica para distinguir la calidad estética en las obras escuchadas.
3. Expresarse valorativamente frente a los mensajes estéticos de la música.
4. Distinguir la música instrumental y vocal correspondiente a los períodos Barroco, Clásico, Romántico y Contemporáneo.
5. Obtener una información cultural esquemática de las épocas musicales a través de la audición de la obra de los más destacados compositores.

3.3 LA ORGANIZACION DE LA ACTIVIDAD

3.3.1 LA DIVISION POR PERIODOS ESTILISTICOS

La Apreciación Musical es una actividad que se integra al trabajo del Lenguaje Musical -Lectura y Entrenamiento Auditivo- del currículo de Estudios Preparatorios.

Se realiza a partir del 3° año de Estudios Preparatorios para Niños y del Ciclo III para Jóvenes.

En cada una de dichas secuencias de estudio, la **Apreciación Musical** se programa sistemáticamente con obras correspondientes a los períodos de la Historia de la Música, desde el Barroco hasta el Contemporáneo.

La razón de esta programación estriba en la necesidad de ofrecer al alumno la posibilidad de ingresar auditivamente en cada uno de los períodos musicales. Este planteamiento se realiza programando un período determinado para cada secuencia de estudios, para que el alumno se inicie en el conocimiento y reconocimiento, a través de la audición, de las características generales de los estilos musicales, a la vez que los incorpora a sus experiencias estético-musicales.

La continua audición de obras correspondientes a un sólo período histórico, permite al alumno distinguir sus características sonoras y sus estilos, que luego, al oír y comparar con los otros estilos, pueda reconocerlos con claridad y con fundamento.

3.3.2 LOS COMPOSITORES

Para el trabajo de cada período histórico, es importante seleccionar los nombres de los compositores de las obras musicales a escuchar. La selección de ellos se realiza sobre la base de nombres cuyo protagonismo sintetizan una época musical. Se toma así, a los compositores más sobresalientes o representativos de cada período.

No se trata de una actividad sustentada en la información detallada de hechos de la Historia de la Música, la referencia a la época y al autor y su obra, es sólo para conseguir ordenar con sistema el ingreso al reconocimiento auditivo de la obra musical. Evidentemente el alumno conseguirá además, relacionar e identificar a cada período musical con los compositores que fueron pilares en la producción musical de su época.

3.3.3 LAS OBRAS MUSICALES

La Apreciación Musical se da fundamentalmente en la audición de obras musicales. Por tal razón para la realización de esta actividad, se debe disponer de un seleccionado material de grabaciones de obras musicales de los compositores considerados en las programaciones.

La selección debe ofrecer múltiples posibilidades, para elegir en las audiciones los ejemplos de los géneros y los modelos formales característicos que emplea el compositor con más frecuencia en sus composiciones.

También es importante elaborar una información complementaria de cada una de las obras que se programan, a fin de que sirvan como guía de clase para los alumnos.

CUADROS PARA LA PROGRAMACION DE OBRAS DE APRECIACION MUSICAL

Para la realización de las audiciones de Apreciación

Musical se han estructurado cuadros informativos que sirven para la organización y programación de la actividad, de modo sistemático y secuencial, y su uso es exclusivo para el docente que programa y realiza dicha actividad.

Los cuadros están organizados por períodos estilísticos, comprendidos desde el Barroco (en su Última etapa) hasta el Contemporáneo.

Para cada período estilístico se preparan cuadros "guías", para las audiciones con obras seleccionadas de los compositores propuestos.

La primera información del cuadro contiene el nombre del compositor y la indicación del modelo formal de las obras para las audiciones.

La lectura de los cuadros se realiza en dos sentidos, el vertical, para los datos referentes al nombre de las obras, y el horizontal para los datos referentes a la información esquemática sobre dichas obras.

Las obras indicadas en los cuadros sólo son sugeridas, de modo que, pueden ser tomadas por el profesor, o en su defecto elegir otras que las reemplacen.

La información esquemática sobre las obras musicales consignadas en los cuadros es:

1. **MOVIMIENTO O PARTE** : Señala los movimientos o partes de la obra, o las seleccionadas como las mejores muestras para las audiciones.

2. **TONALIDAD PRINCIPAL:** Indica la tonalidad, ya sea en su tónica básica como en el modo en que se encuentra, de cada uno de los movimientos o partes de la obra. Aunque es usual indicar la tonalidad de una obra por el primero de sus movimientos, este dato no se mantiene igual en los movimientos o partes siguientes. Así, la tonalidad puede variar lo que haría equívoco el dato si se escucha un movimiento diferente al primero.
3. **TEMPO:** Precisa el ritmo de cada uno de los movimientos o partes de la obra, y a la vez sugiere el carácter de su expresión emocional.
4. **ELEMENTO SONORO:** Indica el material instrumental más importante que interpreta la obra, en cada uno de sus movimientos o partes.
5. **TEXTURA:** Informa sobre la manifestación acústica y el procedimiento técnico empleada en la composición de la obra.
6. **TIEMPO APROXIMADO EN MINUTOS:** Indica el tiempo de duración aproximado de cada movimiento o parte, medido en minutos y en segundos. Aunque es impreciso determinar con exactitud la duración de una obra musical, pues este varía en las diversas interpretaciones, este dato puede considerarse dentro de un margen cercano o promedio al anotado.



Cuadros para la Programación de Obras de Apreciación Musical

PERIODO BARROCO

CONCERTOS GROSSOS

COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX. EN MINUTOS
J. S. BACH Información básica Otra	I mov.	Fa mayor	Allegro	2 cornos, 3 oboes, fagot, violín, piccolo, cuerdas y continuo	Poli fónica Contrapuntística	4' 13"
	II mov.	Re menor	Adagio	3 oboes, fagot, cuerdas y continuo	Poli fónica Contrapuntística	4' 23"
	III mov.	Fa mayor	Allegro-Adagio	2 cornos, 3 oboes, fagot, cuerdas y continuo	Poli fónica Contrapuntística	4' 40"
	IV mov.	Fa mayor	Allegro	-Tutti -Trio: Solo	Homofónica	2' 49"
	V mov.	Fa mayor	Polaca	oboe I y II y fagot Solo cuerdas	Homofónica	1' 24"
	VI mov.	Fa mayor	Menuetto	-Tutti. -Trio: corno I y II, Oboes I, II y III	Homofónica	2' 13"
Concierto de Brandenburgo Nº 2 en Fa mayor	I mov.	Fa mayor	Allegro	Violín, flauta, oboe, trompeta, cuerdas y continuo	Poli fónica Contrapuntística	5' 10"
	II mov.	Re menor	Andante	Violín, flauta, oboe y continuo	Poli fónica Contrapuntística	3' 40"
	III mov.	Fa mayor	Allegro assai	Violín, flauta, oboe, trompeta, cuerdas y continuo	Poli fónica Contrapuntística	2' 38"
Concierto de Brandenburgo Nº 3 en Sol mayor	I mov.	Sol mayor	Allegro	Para cuerdas: Violines I, II y violas I, II y III: violonchelos I, II y III. Continuo	Poli fónica Contrapuntística	6' 22"
	II mov.	Sol mayor	Adagio	Clavecín y cuerdas	Homofónica	1' 30"
	III mov.	Sol mayor	Allegro	Tutti	Poli fónica contrapuntística	3' 30"
Concierto de Brandenburgo Nº 4 en Sol mayor	I mov.	Sol mayor	Allegro	Violín, 2 flautas cuerdas y continuo	Poli fónica Contrapuntística	6' 55"
	II mov.	mi menor	Andante	Violín, 2 flautas cuerdas y continuo	"	3' 57"
	III mov.	Sol mayor	Presto	Violín, 2 flautas cuerdas y continuo	"	5' 05"

CONCERTOS GROSSOS						
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX. EN MINUTOS
J. S. BACH Información básica	I mov.	Re mayor	Allegro	Violín, flauta, clavecín, cuerdas y continuo	Polifónica contrapuntística	10' 10"
	II mov.	Fa# menor	Affettuoso	Violín, flauta, clave	"	5' 53"
	III mov.	Re mayor	Allegro	Violín, flauta, clavecín, cuerdas y continuo	"	5' 16"
Concierto de Brandemburgo Nº6 en Si b mayor	I mov.	Sib mayor	Allegro	Viola de braccio I y II, viola de gamba I y II, violonchelo, violone y cello	Polifónica contrapuntística	6' 42"
	II mov.	Mib mayor	Adagio ma non tanto	"	"	5' 00"
	III mov.	Sib mayor	Allegro	"	"	5' 44"
Concierto para violín en mi mayor B.M.U. 1042	I mov.	Mi mayor	Allegro	Violín solista y orquesta de cuerdas	Homofónica	8' 30"
	II mov.	Do menor	Adagio	"	Homofónica	7' 43"
	III mov.	Mi mayor	Allegro	"	Homofónica	3' 00"
Concierto para violín en re menor B.M.U. 1052	I mov.	Re menor	Allegro	Clavicembalo solista, orquesta de cuerdas	Homofónica	8' 18"
	II mov.	Sol menor	Adagio	"	Homofónica	7' 15"
	III mov.	Re menor	allegro	"	Homofónica	8' 18"
Concierto para violín en la menor B.M.U. 1041	I mov.	La menor	Allegro	Violín solista y orquesta de cuerdas	Homofónica	3' 51"
	II mov.	Do mayor	Adagio	"	Homofónica	7' 15"
	III mov.	La menor	Allegro	"	Homofónica	3' 45"

SUITES DE DANZAS						
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TIEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX EN MINUTOS
J. S. BACH Información básica Obra Suite Nº2 en Si menor B.M.U. 1067	Overtura	Si menor	Lento - rápido - lento	Flauta solista y orquesta de cuerdas	Homofónica, contrapuntística - Homofónica	7' 07"
	Rondeau	Si menor	Allegro	"	Homofónica	1' 46"
	Sarabanda	Si menor	Lento	"	"	2' 48"
	Bourree I y II	Si menor	Allegro	"	"	1' 48"
	Polonaise	Si menor	Andante	"	"	2' 51"
	Menuet	Si menor	Andante	"	"	1' 13"
	Badinerie	Si menor	Allegro gracioso	"	"	1' 24"
COMPOSICIONES PARA ORGANO						
Torccata y Fuga en re menor	Toccata	Re menor "dorico"	Allegro	Organo	líneas melódicas y armónicas	2' 42"
	Fuga	Re menor "dorico"	Allegro	Organo	Polifónico contrapuntístico	6' 40"
Torccata y Fuga en Do mayor	Toccata	Do mayor	Allegro	Organo	-Líneas melódicas virtuosas -Acordico	5' 33"
	Adagio	La menor	Largo	"	Homofónico	4' 23"
	Fuga	Do mayor	Andante	"	Contrapuntístico	4' 35"

COMPOSICIONES PARA CONJUNTO DE CAMARA						
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX. EN MINUTOS
J. S. BACH Información básica Obra	I mov.	Si menor	Andante	Flauta, clavicembalo	Contrapuntístico	7' 10"
	II mov.	Re mayor	Largo e dolce	"	Melodía acompañada	3' 45"
	III mov.	Si menor	presto	"	Contrapunto fugado	5' 38"
	I mov.	Sol menor	Allegro	Flauta y clavicembalo	Melodía acompañada	3' 55"
	II mov.	Mib mayor	Adagio	"	"	3' 00"
	III mov.	Sol menor	Allegro	"	"	4' 35"
COMPOSICIONES VOCALES						
Cantata: Herc und Mund und That und Laben, BWV. 147 (Selección)	Coro	Do mayor	Allegro	Orquesta de cuerdas, trompeta, fagot, coro polifónico	Contrapuntística	4' 50"
	Recitativo I	Inestable	Calmo	Voz: Tenor con acompañamiento de cuerdas	Melodía acompañada	1' 35"
	Aria I	Do menor	Andante	Voz: Contralto con acompañamiento de cuerdas	Melodía acompañada	4' 17"
	Recitativo II	Inestable	Calmo	Voz Bajo con acompañamiento de continuo	Melodía acompañada	1' 40"
	Aria II	Re menor	Andante	Voz soprano, con violín solo y continuo	Melodía acompañada	4' 30"
	Coral: Jesús es mi alegría	Sol mayor	Andante	Coro polifónico, Orquesta de cuerdas, trompeta, continuo	Homofónica	2' 50"
	Magnificat	Re mayor	Allegro	Coro polifónico, orquesta de cuerdas, trompeta, flautas, timbales, continuo	Polifónica Contrapuntística	2' 50"
	Magnificat en Re mayor BWV. 243 (selección)	Re mayor	Allegro	Soprano con acompañamiento de cuerdas	melodía acompañada	2' 40"
	Fecit potentiam	Re mayor	Allegro	Coro polifónico, orquesta completa	Polifonia contrapuntista	2' 16"
	Sicut locutus est	Re mayor	Allegro	Coro polifónico, orquesta completa	Contrapunto en canon y homofonía	4' 04"
	Gloria patri-fina	Re mayor	Allegro	Coro polifónico, orquesta completa		

COMPOSICIONES VOCALES						
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX. EN MINUTOS
J. S. BACH Información básica Obra	Uen, oh rebaño santo!	mi menor	Solemne y místico	Coro I y II -Soprano in ripieno, orquesta	Polidéfica anti-fonal y homofónica	8' 27"
	Coral 3	si menor	Lento	Coro I y II, orquesta de cuerdas	Homofónica	1' 03"
	Coral 35	mi mayor	Dramático	Coro polidéfico	Homofónica	8' 28"
	Aria 47	si menor	Dramático	Contralto - cuerdas	Melodía acompañada	7' 01"
	Coral 72	Fa mayor	Lento	Coro I y II orquesta de cuerdas	Homofónica	3' 33"
	Coral 78	Do mayor	Largo	Coro I y II orquesta de cuerdas	Homofónica	1' 54"
	Coro final	Do menor	Solemne y místico	Coro I y II orquesta de cuerdas	Homofónica	6' 44"
	Sanctus	Re mayor	Solemne y místico	3 trompetas, 3 oboes, 2 coro a tres voces	Homofónica	5' 17"
	Hosannah in excelsis	Re mayor	Solemne y místico	Coro doble a ocho voces	Contrapuntística	2' 50"
	Benedictus	Si menor	Lento	Tenor solista y violín obligado	Homofónica	4' 48"
La Gran Misa en mi menor (selección)	Hosannah in excelsis	Re mayor	Solemne y místico	Coro doble a ocho voces	Contrapuntística	2' 49"

COMPOSICIONES VOCALES						
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX. EN MINUTOS
ANTONIO VIVALDI Información básica Obra	Gloria	Re mayor	Solemne y místico	Coro polifónico y orquesta	Homofónico	2' 20"
	Laudamuste	Sol mayor	Solemne y místico	Solistas:Soprano I y II, conjunto de cuerdas	Contrapuntístico y homofónico	2' 30"
	Domine Deus (selección)	Do mayor	Andante	Solista: soprano, oboe, y continuo	Melodía acompañada	4' 10"
	Cum sancto spiritu	Re mayor	Solemne y místico	Coro polifónico y orquesta	Contrapuntístico	2' 45"
CONCIERTOS PARA INSTRUMENTO SOLISTA						
Concierto en Mi mayor op.8 Nº1. Primavera	I mov.	Mi mayor	Allegro	Orquesta de cuerdas	Homofónico	3' 30"
	II mov.	Do# menor	Largo	Violín solo	"	2' 40"
	III mov.	Mi mayor	Allegro	"	"	5' 00"
	I mov.	Sol menor	Allegro non molto	"	Homofónico	5' 20"
Concierto en sol menor op.8 Nº2. Verano	II mov.	Sol menor	Adagio	"	"	2' 50"
	III mov.	Sol menor	Presto	"	"	2' 50"
	I mov.	Fa mayor	Allegro	Orquesta de cuerdas violín solo	Homofónica	5' 05"
Concierto en Fa, op.8, Nº3 "Otoño"	II mov.	Re menor	Adagio molto	"	"	2' 45"
	III mov.	Fa mayor	Allegro	"	"	3' 20"
	I mov.	Fa menor	Allegro non molto	Orquesta de cuerdas violín solo	Homofónica	3' 30"
Concierto en Fa menor op.8 Nº4. "Invierno"	II mov.	Mib mayor	Largo	"	"	2' 10"
	III mov.	Fa menor	Allegro	"	"	3' 25"

CONCIERTOS PARA INSTRUMENTO SOLISTA						
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX EN MINUTOS
ANTONIO VIVALDI Información básica	I mov.	Re mayor	Allegro	Orquesta de cuerdas guitarra solista	Homofónica	3' 05"
	II mov.	Re mayor	Andante largo	"	"	3' 15"
	III mov.	Re mayor	Allegro	"	"	2' 00"
Concerto para mandolina, cuerdas y organo en Do mayor P.U. 134	I mov.	Do mayor	Allegro	Orquesta de cuerdas, organo, mandolina solista	Homofónica	2' 40"
	II mov.	La menor	Largo	"	"	3' 03"
	III mov.	Do mayor	Allegro	"	"	2' 12"
Concerto para Piccolo P.U. 443	I mov.	Do mayor	Allegro	Orquesta de cuerdas, piccolo solista	Homofónica	3' 45"
	II mov.	mi menor	Largo	"	"	3' 40"
	III mov.	Do mayor	Allegro molto	"	"	3' 00"
Concerto para dos mandolinas, cuerdas y organo en sol mayor P.U. 133	I mov.	Sol mayor	Allegro	Orquesta de cuerdas solistas: 2 mandolinas	Homofónica antifonal	4' 02"
	II mov.	mi menor	Andante	"	"	3' 17"
	III mov.	Sol mayor	Allegro	"	"	3' 48"
Concerto Grosso en do mayor P.U. 16	I mov.	Do mayor	Allegro molto	2 flautas, 2 sálmo, 2 violines, 2 mandolinas, 2 fagots, chelo, cuerdas y continuo	Homofónica antifonal	4' 25"
	II mov.	Sol mayor	Andante molto	Cuerdas y mandolinas	"	2' 18"
	III mov.	Do mayor	Allegro	Tutti	"	3' 07"

SUITES DE DANZAS						
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX. EN MINUTOS
G. F. HAENDEL Información básica Obra	Allegro	Re mayor	Allegro	Trompetas, cornos conjunto de cuerda	Homofónica antifonal	1' 41"
	Hornpipe	Re mayor	Allegro	"	"	3' 06"
	Lentement	Re mayor	Andante calmo	"	"	1' 40"
Música Acuática Suite Nº3	Bourrée	Re mayor	Allegro	"	"	0' 40"
	Menuet	Re mayor	Allegro	"	"	1' 47"
Música para los reales fuegos artificiales	Ouberture	Re mayor	Andante	3 trompetas, timbales, 3 cornos, 3 oboes, 2 fagots, orquesta de cuerdas.	Homofónica armónica	8' 20"
	Bourrée	Re menor	Allegro	Oboes, violines, fagots, violonchelos, contrabajos	Homofónica antifonal	1' 21"
	La Paix	Re mayor	Largo a la siciliana	3 cornos, 2 oboes, orquesta de cuerdas	Homofónica	3' 35"
	La Rejoissance	Re mayor	Allegro	3 trompetas, 3 cornos, timbales, cuerdas, tambor	"	3' 31"
	Menuet	Re menor	Allegro	Violines, oboes, violonchelos, contrabajo	"	4' 00"
	Menuet	Re mayor	Andante	Orquesta completa	"	4' 00"

COMPOSICIONES VOCALES							
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX. EN MINUTOS	
G. F. HAENDEL Información básica Obra	Recitativo: "Reconforta a mi pueblo"	Mi mayor	- Declamativo - Allegro	Solista: Tenor con acompañamiento de orquesta de cuerdas	Homofónica	6' 25"	
	Aria: "Todos los valles"	La mayor	Allegro	Coro polifónico y orquesta	Homofónica	2' 40"	
	Coro: "Y la gloria del señor"	Sol mayor	Allegro	Coro polifónico y orquesta	Polifónica Contrapuntística	3' 55"	
	Coro: Un niño nos ha nacido	Sib mayor	Allegro	Solista soprano y orquesta	Homofónica	4' 09"	
	Aria: Regocijate, oh hija de zion	Re mayor	Allegro	Coro polifónico y orquesta	Homofónica y contrapuntística	3' 48"	
	Coro: Aleluya	Re mayor	Allegro	Coro polifónico y orquesta	Homofónica y contrapuntística	7' 26"	
	Coro: Digno es el cordero-amen	Mi mayor	Andante	Solista soprano y orquesta de cuerdas	Homofónica	6' 00"	
	Aria: Se que mi redentor vivió	Re mayor	Declamativo	Solista bajo y acompañamiento de orquesta	Homofónica	0' 34"	
	Recitativo: Escucha, voy a contaros un misterio	Re mayor	Allegro	Solista bajo y acompañamiento de orquesta	Homofónica	8' 13"	
	Aria: La trompeta sonará	Sol mayor	Andante	Coro polifónico y orquesta	Homofónica	5' 44"	
	Coro: Gyrd on thy suord	La mayor	Andante	Solista mezzo soprano y orquesta	Homofónica	2' 32"	
	Oratorio Saul	Aria: Ah, si yo pose- jera la lira de Jubal					
	Oratorio Josue						

COMPOSICIONES OPERISTICAS						
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX. EN MINUTOS
G. F. HAENDEL Información básica Obra	Aria: Pasada la noche oscura y funesta Recitativo: Sometida a una suerte dudosa e infausta	Re mayor	Allegro	Solista mezzosoprano y orquesta	Homofónica	6' 55"
Opera Ariodante (selección)	Arioso: Haz que detalles- ca ¡Oh Dios! mi constancia	La menor	Declamativo	Solista mezzosoprano y continuo	Homofónica	0' 44"
	Recitativa: Hija, hija inocente	La menor	triste y lamentoso	Solista mezzosoprano y orquesta	Homofónica	1' 14"
	Duetto: Deseo tener mil vidas	Re mayor	Declamativo	Solista bajo, mezzoso- prano, tenor y continuo	Homofónica	1' 24"
	Recitativo: Frondas, tiernas y bellas	La mayor	Allegro	Duo soprano, mezzoso- prano, y orquesta	Homofónica	4' 50"
Opera Jerges (selección)	Aria: Jamás hubo sombra	Fa mayor	Declamativo	Solista mezzosoprano y orquesta con continuo	Homofónica	0' 48"
	Recitativo: ¿Por esto un día...?	Fa mayor	Largo	Solista mezzosoprano y orquesta	Homofónica	3' 59"
Opera Julio César (selección)	Aria: Lloraré mi destino	Re mayor	Declamativo	Solista soprano y continuo	Homofónica	1' 01"
		Mi mayor	Triste	Solista soprano y orquesta	Homofónica	5' 54"



Cuadros para la Programación de Obras de Apreciación Musical

PERIODO CLASICO

COMPOSITOR		COMPOSICIONES PARA ORQUESTA						
JOSEPH HAYDN		MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX. EN MINUTOS	
Información básica								
Obra								
Sinfonía Nº 94 en sol mayor (sorpresa)		I mov.	Sol mayor	Adagio cantabile -Vivace assai	Orquesta sinfónica clásica	Homofónica	8' 37"	
		II mov.	Do mayor	Andante	"	"	6' 20"	
		III mov.	Sol mayor	Menuetto	"	"	4' 26"	
		IV mov.	Sol mayor	Finale	"	"	3' 54"	
Sinfonía Nº 101 en re mayor (El reloj)		I mov.	Re mayor	Adagio-Presto	Orquesta sinfónica clásica	Homofónica	7' 07"	
		II mov.	Sol mayor	Andante	"	"	8' 00"	
		III mov.	Re mayor	Menuetto allegretto	"	"	8' 00"	
		IV mov.	Re mayor	Finale-vivace	"	"	5' 00"	

COMPOSITOR	COMPOSICIONES VOCALES							DURACION APROX. EN MINUTOS
	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA			
JOSEPH HAYDN Información básica Obra	Nº 2 Aria y coro	La mayor	Allegro	Solista tenor, coro y orquesta	Homofónica y contrapuntística		3' 54"	
	Nº 6 Aria	Re menor Re mayor	Dramático - tranquilo	Solista bajo y orquesta	Homofónica		4' 05"	
	Nº 8 Aria	Si b mayor	Allegro	Solista soprano y orquesta	Homofónica		5' 26"	
	Nº 12 y 13 Recitativo-coro	La mayor - Do mayor	Allegro	Solista tenor, coro y solistas soprano, tenor	Homofónica y polifó- nica contrapuntística		6' 44"	
	Nº 14 y 15. Reci- tativo y Aria	Fa mayor	Allegro	Solista soprano y orquesta	Homofónica		7' 48"	
	Nº 23 y 24. Reci- tativo y Aria	Do mayor	Allegro	Solista tenor y orquesta	Homofónica		4' 40"	
	Nº 28. Coro	Si b mayor	Allegro	Coro y orquesta	Contrapuntística		2' 42"	
	Nº 30. Duetto y coro	Do y Fa mayor	Allegro	Duo solístico entre soprano y Bajo -coro y orquesta	Homofónica		6' 24"	
	Nº 34. Coro	Si b	Allegro	Coro y solistas soprano tenor y bajo y orquesta	Homofónica y contrapuntística		3' 50"	
	I mov.	Do mayor	Allegro	Violín I y II, viola y violonchelo	Homofónica		6' 45"	
	II mov. Tema con variaciones	Sol Mayor	Poco Adagio	"	"		7' 40"	
	III mov.	Do Mayor	Menuetto	"	"		4' 43"	
	IV mov.	Do mayor	Presto	"	"		5' 20"	

MUSICA ORQUESTAL						
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX EN MINUTOS
W. A. MOZART Información básica Obra	I mov.	Sol menor	Molto allegro	Orquesta sinfónica clásica	Homofónica	7'55"
	II mov.	Mib mayor	Andante	"	"	8'20"
	III mov.	Sol menor	Menuetto allegretto	"	"	4'07"
	IV mov.	Sol menor	Finale-Allegro assai	"	"	6'26"
Sinfonía Nº40 K.550	I mov.	Do mayor	Allegro vivace	Orquesta sinfónica clásica	Homofónica	7'55"
	II mov.	Fa mayor	Andante cantabile	"	"	8'18"
	III mov.	Do mayor	Allegretto	"	"	4'53"
	IV mov.	Do mayor	Molto allegro	"	Contrapuntística	5'56"
Obertura: Las bodas de Figaro Obertura: La flauta mágica Música fúnebre masónica	-----	Re mayor	Presto	Orquesta sinfónica clásica	Homofónica	4'30"
	-----	Mi b mayor	Adagio-Allegro.	Orquesta sinfónica clásica	Homofónica	7'06"
	-----	Sol menor	Adagio	Orquesta sinfónica clásica	Homofónica	5'30"
	I mov.	re menor	Allegro	Orquesta sinfónica clásica, Piano solista	Homofónica	14'09"
Concierto para piano y orquesta en re menor. Nº20 K.466	II mov.	Si b mayor	Romance	"	"	9'21"
	III mov.	re menor	Rondó - Allegro assai.	"	"	7'59"

COMPOSITOR	MUSICA ORQUESTAL						DURACION APROX. EN MINUTOS
	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA		
W. A. MOZART Información básica Obra	I mov.	Do mayor	Allegro maestoso	Orquesta sinfónica clásica, Piano solista	Homofónica	14' 30"	
	II mov.	Fa mayor	Andante	"	"	8' 35"	
	III mov.	Do mayor	Allegro vivace assai	"	"	7' 36"	
Concierto para piano y orquesta en do mayor. Nº21 K.467	I mov.	La mayor	Allegro	Orquesta sinfónica clásica, Piano solista	Homofónica	11' 35"	
	II mov.	Fa# menor	Andante	"	"	6' 45"	
	III mov.	La mayor	Presto	"	"	8' 00"	
Concierto para piano y orquesta en si b mayor. Nº27 K.595	I mov.	Si b mayor	Allegro	Orquesta sinfónica clásica, Piano solista	Homofónica	14' 31"	
	II mov.	Mib mayor	Larghetto	"	"	8' 37"	
	III mov.	Sib mayor	Allegro	"	"	8' 56"	
MUSICA DE CAMARA PARA CONJUNTO							
Pequeña serenata nocturna. K.525	I mov.	Sol mayor	Allegro	Orquesta de cuerdas	Homofónica	5' 49"	
	II mov.	Do mayor	Romance	"	"	5' 43"	
	III mov.	Sol mayor	Minueto	"	"	1' 56"	
Divertimento para orquesta en Re mayor KV. 138	IV mov.	Sol mayor	Rondó	"	"	2' 59"	
	I mov.	Re mayor	Allegro	Orquesta de cuerdas	Homofónica	6' 05"	
	II mov.	Sol mayor	Andante	"	"	7' 04"	
III mov.	Re mayor	Presto	"	"	2' 02"		

MUSICA DE CAMARA PARA CONJUNTO						
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX. EN MINUTOS
W. A. MOZART Información básica Obra	I mov. (tema con variaciones)	La mayor	Andante grazioso	Piano solo	Homofónica	14' 47"
	II mov.	La mayor	Menueto	"	"	6' 30"
	III mov.	La menor	Allegretto Marcha Turca	"	"	3' 30"
	-----	Do mayor	Allegro	Piano solo	Homofónica	14' 00"
	-----	Sol mayor	Allegro	Piano solo	Homofónica	1' 30"
MUSICA VOCAL						
Misa de Requiem K.626 (selección)	Kyrie	Re menor	Allegro	-Orquesta sinfónica -Coro polifónico	Contrapuntística	2' 34"
	Tuba mirum	Sib mayor	Andante	Orquesta sinfónica, cuarteto vocal solístico	Homofónica	3' 47"
	Confutatis	La menor	Andante	Orquesta sinfónica, coro polifónico	Contrapuntística y homofónica	3' 00"
	Lacrimosa	Re menor	Grave	-Orquesta sinfónica -Coro polifónico	Homofónica	3' 03"
	Agnus Dei	Re menor	Lento, adagio Allegro, Adagio	Orquesta sinfónica, coro polifónico	Homofónica y contrapuntística	8' 52"
	Kyrie	Do mayor	Lento	Orquesta sinfónica, Coro polifónico-cuarteto solista	Homofónica	3' 04"
	Gloria	Do mayor	Allegro	-Orquesta sinfónica -Coro polifónico	"	4' 39"
	Credo	Do mayor	Allegro	-Orquesta sinfónica -Coro polifónico	"	6' 23"
	Sanctus	Do mayor	Allegro	-Orquesta sinfónica -Coro polifónico	"	1' 54"
	Benedictus	Do mayor	Andante	Orquesta sinfónica, soprano solista	"	3' 00"
Misa de la coronación K.317	Agnus Dei	Do mayor	Allegro	Orquesta, coro solistas	Homofónica	6' 37"

MUSICA VOCAL						
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX EN MINUTOS
W. A. MOZART Información básica	-----	Re mayor	Adagio	Coro polifónico Orquesta	Homofónica	3' 26"
	Exultate	Sol mayor	Allegro	Soprano solista y orquesta	Melodía acompañada	4' 45"
	Alleluje	Sol mayor	Allegro	Soprano solista y orquesta	Melodía acompañada	3' 20"
OPERAS						
Opera La flauta mágica	Aria: Der Vogelkanger bin ich ja	Sol mayor	Allegro	Orquesta sinfónica y barítono solista	Melodía acompañada	2' 47"
	Aria: Dies bidnis is bezaubernd schön	Fa mayor	Andante calmo	Orquesta sinfónica y tenor solista	"	5' 00"
	Aria: Bei Mannern weiche Liebe fohlen	Mib mayor	Tranquilo	Orquesta sinfónica duo solístico soprano y barítono	"	3' 10"
	Aria: Der Holle Rache	Re mayor	Allegro	Orquesta sinfónica soprano solista	"	2' 48"
	Aria In diesen heil' den Hallen	Fa mayor	Calmo	Orquesta sinfónica y barítono solista	"	4' 24"
	Aria: Nur stille	Mib mayor	Andante	Orquesta sinfónica	"	4' 57"
	Aria: Non su piu cosa son.	Mib mayor	Allegro	Coro polifónico y solistas	Homofónica	2' 46"
	Aria: Non piu andrai	Do mayor	Allegro	Solista soprano y orquesta	"	3' 41"
	Ariatta: voi che sapete	Sib mayor	Amoroso	Solista bajo y orquesta	"	2' 49"
	Duetтино: Sull' aria	Sib mayor	Tranquilo	Solista mezzo soprano y orquesta	"	2' 42"
Opera Las bodas de Figaro	Marcha: Ecco la marcia	Sol mayor	Marcial	Solistas, coro y orquesta	"	6' 37"
	Cavatina: L'ho perduta...ne meschina	Fa menor	Lento	Solista soprano y orquesta	"	1' 40"

OPERAS						
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX. EN MINUTOS
W. A. MOZART Información básica Obra	Aria: Madamina il catalogo è questo	Re mayor	Allegro	Solista bajo y orquesta	Homonófica	5' 18"
	Duettino: La ci- ciarem la mano	La mayor	Lento y elegante	Solista soprano y baritono, y orquesta	"	2' 58"
	Aria: Or sai chi l'onore	Re mayor	Dramático	Solista soprano y orquesta	"	3' 20"
	Aria: Della sua pace	Sol mayor	Lento y amoroso	Solista tenor y orquesta	"	4' 15"
	Aria: Fin ch'han dan vino	Sib mayor	Allegro	Solista baritono y orquesta	"	1' 10"
	Aria: Batti Batti o bel Masetto	Fa mayor	Gracioso	Solista soprano y orquesta	"	3' 30"
	Canzonetta: Deh, viene alla finestra	Re mayor	Lento, amoroso	Solista baritono, mandolina, y orquesta	"	1' 53"
	Aria: vedrai Carino	Do mayor	Lento y con picardía	Solista soprano y orquesta	"	3' 21"
	Sestetto: sola sola in buio loco	Mib mayor	Allegro	Solistas y orquesta	"	7' 15"
	Aria: Il mio tesoro intanto	Sib mayor	Andante	Solista tenor y orquesta	"	4' 22"
	Dueto: O statua gentilissima	Mi mayor	Allegro	Solistas baritono y Bajo, y orquesta	"	3' 16"

COMPOSITOR	MUSICA INSTRUMENTAL ORQUESTAL						DURACION APROX. EN MINUTOS
	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA		
L. V. BEETHOVEN Información básica Obra							
Sinfonía Nº5 op.67	I mov.	Do menor	Allegro con brio	Orquesta sinfónica	Homofónica	6' 55"	
	II mov.	Lib mayor	Andante con moto	"	"	9' 36"	
	III mov.	Do menor	Allegro	"	Homofónica y contraapuntística	4' 43"	
	IV mov.	Do mayor	Allegro	"	Homofónica	8' 36"	
Sinfonía Nº6 op.68	Despertar de apas- bles sentimientos...	Fa mayor	Allegro ma non troppo	Orquesta sinfónica	Homofónica	12' 16"	
	Escena junto al arroyo	Sib mayor	Andante molto mosso	"	"	12' 09"	
	Animada reunión de campesinos	Fa mayor	Allegro	"	"	5' 30"	
	Truenos - Tempestad	Fa menor	Allegro	"	"	3' 10"	
Sinfonía Nº9 op.125 "Coral"	Himno de los pastores	Fa mayor	Allegretto	"	"	8' 55"	
	IV mov.	Re mayor	Presto - Coro final sobre la oda a la alegría	Orquesta sinfónica- Coro polifónico-cuar- teto vocal solístico	Homofónica y contrapuntística	23' 25"	
CONCIERTOS INSTRUMENTALES							
Concierto para piano Nº5, op.73 "Emperador"	I mov.	Mib mayor	Allegro	Orquesta sinfónica Piano solista	Homofónica	9' 13"	
	II mov.	Si mayor	Adagio un poco mosso	"	"	6' 22"	
	III mov.	Mib mayor	Rondó (Allegro)	"	"	10' 08"	

CONCIERTOS INSTRUMENTALES						
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX EN MINUTOS
L. V. BEETHOVEN Información básica	I mov.	Re mayor	Allegro ma non troppo	Orquesta sinfónica Violín solista	Homofónica	24' 51"
	II mov.	Sol mayor	Larghetto	"	"	11' 00"
	III mov.	Re mayor	Rondo	"	"	9' 31"
OBERTURAS						
Egmont	-----	Fa mayor	Adagio	Orquesta sinfónica	Homofónica	8' 00"
			Allegro con brio			
COMPOSICIONES DE CAMARA						
Trio en sib mayor op.97 "Archiduque" (selección)	I mov.	Sib mayor	Allegro moderato	Piano, violín, violonchelo	Homofónica	14' 14"
	II mov.	Sib mayor	Scherzo	"	Contrapuntística	7' 45"
	III mov.	Mib mayor	Presto - Prestissimo	2 violines, 1 viola, 1 violonchelo	Homofónica	5' 33"
	IV mov. Tema con variaciones	Mib mayor	Allegretto con variazioni	"	Homofónica	6' 35"
Gran fuga en sib mayor op. 133	I mov.	Sib mayor	Lento-Allegro	2 violines, 1 viola, 1 violonchelo	Contrapuntística	5' 42"
	I mov.	Fa mayor	Allegro con brio	2 violines, 1 viola, 1 violonchelo	Homofónica	10' 20"
Cuarteto para cuerdas en Fa mayor op. 18 Nº1	II mov.	Re menor	Adagio Affettuoso ed appassionato	"	"	10' 33"
	III mov.	Fa mayor	Scherzo - Allegro molto	"	"	3' 39"
	IV mov.	Fa mayor	Allegro	"	"	5' 54"

COMPOSICIONES DE CAMARA						
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX. EN MINUTOS
L. V. BEETHOVEN Información básica Obra	I mov.	Sol mayor	Allegro	2 violines, 1 viola, 1 violonchelo	Homofónica	7' 56"
	II mov.	Do mayor	Adagio cantabile	"	"	6' 33"
	III mov.	Sol mayor	Scherzo: Allegro	"	"	4' 46"
	IV mov.	Sol mayor	Allegro molto quasi presto	"	"	5' 28"
COMPOSICIONES PARA PIANO SOLISTA						
Sonata Nº11 en do sostenido menor op.27 Nº2 Claro de Luna Sonata Nº8 en do menor op.13 "Patética"	I mov.	Do# menor	Adagio	Piano	Homofónica	6' 30"
	II mov.	Reb mayor	Allegretto gracioso	"	"	2' 20"
	III mov.	Do# menor	Presto agitato	"	"	7' 30"
	I mov.	Do menor	Grave-Allegro molto e con Furo	Piano	Homofónica	8' 48"
	II mov	Lab mayor	Adagio cantabile	"	"	6' 02"
	III mov.	Do menor	Rondo	"	"	4' 19"



**Cuadros para la Programación de Obras
de Apreciación Musical**

PERIODO ROMANTICO

COMPOSICIONES VOCALES POÉTICAS						
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX EN MINUTOS
FRANZ SCHUBERT Información básica						
Obras						
El Rey de los Silfos	-----	Fa menor	Rápido y dramático	Voz barítono y piano	melodía acompañada	3' 47"
La trucha	-----	Re mayor	Andante	Voz soprano y piano	melodía acompañada	2' 06"
A Silvia	-----	Sol mayor	Lento	Voz barítono y piano	melodía acompañada	2' 37"
La zarzavosa	-----	Fa mayor	Andante	Voz soprano y piano	melodía acompañada	1' 48"
El caminante y la luna	-----	Sol menor	Andante	Voz barítono y piano	melodía acompañada	2' 32"
Fe en la primavera	-----	Lab mayor	Lento	Voz soprano y piano	melodía acompañada	3' 08"
Margarita en la rueda	-----	Re menor	Allegro	Voz soprano y piano	melodía acompañada	3' 18"
Proximidad del amado	-----	Fa mayor	Lento amable	Voz soprano y piano	melodía acompañada	3' 06"
El solitario	-----	Lab mayor	Allegro	Voz soprano y piano	melodía acompañada	3' 40"
Felicidad	-----	Fa mayor	Allegro	Voz soprano y piano	melodía acompañada	1' 24"
SINFONIAS						
Sinfonía Nº 8 en Si menor D.759 "Incompleta"	I mov.	Si menor	Allegro moderato	Orquesta sinfónica	Secciones homofónicas y contrapuntísticas	11' 52"
	II mov.	Mi mayor	Andante con moto	Orquesta sinfónica	"	11' 47"
	I mov.	Do mayor	Allegro ma non troppo	Orquesta sinfónica	Secciones homofónicas y contrapuntísticas	14' 01"
	II mov.	La menor	Andante con moto	Orquesta sinfónica	"	13' 55"
Sinfonía en Do mayor D.944 Nº 9 "La Grande"	III mov.	Do mayor	Scherzo	Orquesta sinfónica	"	10' 30"
	IV mov.	Do mayor	Allegro vivace	Orquesta sinfónica	"	11' 12"

COMPOSICIONES INSTRUMENTALES PARA CONJUNTOS DE CAMARA						
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX EN MINUTOS
FRANZ SCHUBERT Información básica						
Obra						
Quinteto en La mayor op. 114 d. 667 "La Trucha" (selección)	I movimiento	La mayor	Allegro vivace	Piano, Violín, Violonchelo, viola, contrabajo.	Homofónica y contrapuntística	13' 20"
	III movimiento	La mayor	Scherzo (Presto)	"	Homofónica	3' 56"
	IV mov. Tema con variaciones	Re mayor	Andantino	"	Homofónica	7' 45"
Quinteto en Do mayor D. 956 (selección)	I movimiento	Do mayor	Allegro ma non troppo	Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo	Homofónica	14' 58"
	II movimiento	Mi mayor	Adagio	"	Homofónica	13' 00"
MUSICA INSTRUMENTAL A SOLO						
Impromptus op. 90 (Selección)	Nº 2	Mi b mayor	Moto perpetuo	Piano Solístico	Homofónica	4' 25"
	Nº 4	La b mayor	Moto perpetuo	Piano solístico	Homofónica	7' 00"
MUSICA VOCAL RELIGIOSA						
Ave María	-----	Re mayor	Adagio	Soprano solista coro polifónico, orquesta sinfónica	Homofónica	4' 36"

COMPOSICIONES PARA PIANO SOLO						
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APRO EN MINUTOS
FREDERIC CHOPIN Información básica						
Obra						
Estudio en M ₁ mayor op. 10 Nº3 "Tristeza"	-----	M ₁ mayor	Lento cantabile	Piano	Melodía acompañada.	4' 15"
Estudio en Do mayor op. 10 Nº12 "Revolucionario"	-----	Do menor	Rápido virtuosístico	Piano	"	2' 30"
Estudio en Sol bemol mayor op. 10 Nº5	-----	Sol bemol mayor	Allegro	Piano	"	1' 40"
Polonesa Nº6 en La bemol op. 53	-----	La bemol mayor	Allegro energético	Piano	"	6' 14"
Vals Nº6 en Re bemol op. 64 Nº1	-----	Re bemol mayor	Allegro y molto vivace	Piano	"	1' 35"
Vals Nº7 en Do sostenido op. 64 Nº2	-----	Do sostenido menor	Allegro	Piano	"	3' 35"
Vals Nº9 en La bemol mayor op. 69 Nº1	-----	La bemol mayor	Triste y expresivo	Piano	"	2' 41"
Scherzo Nº2 en Si bemol menor op. 31	-----	Si bemol menor	Rápido virtuosístico	Piano	"	9' 00"
CONCIERTOS						
Concierto para piano y orquesta Nº1 en M ₁ menor op. 11	I mov.	M ₁ menor	Allegro maestoso	Orquesta sinfónica y piano solístico	Melodía con acompañamiento	16' 09"
	II mov.	M ₁ mayor	Romance (Larghetto)	"	"	8' 17"
	III mov.	M ₁ mayor	Rundó (vivace)	"	"	9' 08"
Concierto para piano y orquesta Nº2 en Fa menor op. 21	I mov.	Fa menor	Maestoso	"	Melodía con acompañamiento	12' 08"
	II mov.	La bemol mayor	Larghetto	"	"	9' 00"
	III mov.	Fa menor	Allegro vivace	"	"	8' 10"

CONCIERTOS						
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX. EN MINUTOS
NICCOLO PAGANINI Información básica	I mov.	Re mayor	Allegro maestoso	Violín solista y orquesta sinfónica	Homofónica	22' 32"
	II mov.	Si menor	Adagio	"	"	4' 42"
	III mov.	Re mayor	Allegro spirituososo	"	"	9' 42"
Concierto para Violín Nº 2 en Si menor op.7	I mov.	Si menor	Allegro maestoso	"	Homofónica	14' 33"
	II mov.	Re mayor	Adagio	"	"	7' 11"
	III mov.	Si menor	Rondó	"	"	9' 21"
COMPOSICIONES INSTRUMENTALES A SOLO						
Caprichos para Violín solo	Nº 1	Mi mayor	Allegro	Violín solo	Homofónica	1' 38"
	Nº 4	Do menor	Lento-rápido	"	"	6' 20"
	Nº 5	La menor	Lento-rápido	"	"	2' 28"
	Nº 9	Mi mayor	Allegro	"	"	2' 32"
	Nº 11	Do mayor	Lento-rápido-lento	"	"	3' 27"
	Nº 13	Si b mayor	Lento-rápido-lento	"	"	2' 32"
	Nº 14	Mi b mayor	Andante maestoso	"	"	2' 02"
	Nº 23	Mi b mayor	Allegro	"	"	4' 42"
	Nº 24	La menor	Allegro. Tema con variaciones	"	"	4' 23"

MUSICA PARA PIANO SOLO						
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX. EN MINUTOS
FRANZ LISZT						
Información básica						
Obra						
Caprichos poeticos	Nº 3 Un suspiro	Re bemol mayor	Lento cantabile	Piano	Melodía acompañada	5' 00"
3 Nocturnos	Nº 3 Sueño de amor	La bemol mayor	Lento cantabile	Piano	Melodía acompañada	4' 04"
Consolaciones	Nº 3	Re bemol mayor	Lento cantabile	Piano	Melodía acompañada	3' 20"
Años de peregrinación	El valle de Obermann Juegos de agua en la Villa d'Este	Sol menor Fa # mayor	Lento Allegretto	Piano Piano	Melodía acompañada Melodía acompañada	14' 38" 8' 30"
MUSICA INSTRUMENTAL PARA CONCIERTO						
	I mov.	Mi bemol mayor	Allegro maestoso	Orquesta sinfónica Piano solista	Melodía acompañada	5' 15"
Concierto para Piano Nº1	II y III mov. continuados	Si mayor y Mi b mayor	Quasi: adagio Allegretto vivace Allegro animato Allegro marziale	"	"	13' 20"
MUSICA INSTRUMENTAL PARA ORQUESTA						
Poema sinfónico Nº3 "Los Preludios"	-----	Do mayor	Andante inicial	Orquesta sinfónica	Homofónica	14' 22"
Poema sinfónico	Nº 6 Mazeppe	Re menor	Tempo di marcha	Orquesta sinfónica	"	15' 30"
Rapsodias hungaras	Nº 2	Re menor	Tempos variados	Orquesta sinfónica	"	10' 25"
	Nº 4	Do menor	Tempos variados	Orquesta sinfónica	"	9' 25"

COMPOSICIONES OPERISTICAS							
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX. EN MINUTOS	
GIUSEPPE VERDI Información básica							
Obra							
Idue Foscari	Recitativo: Noite, perpetua notte. Aria: Nun maledirmi	Fa menor	Andante	Solista tenor, orquesta sinfónica	Homofónica	5' 23"	
La battaglia di Legnano	Aria: La pia materna mano	Re mayor	Lento	Solista tenor, orquesta sinfónica	Homofónica	2' 18"	
I lombardi alla prima Crociata	Cavatina: La mia Letizia infondera	La mayor	Andante	Solista tenor, orquesta sinfónica	Homofónica	2' 05"	
La forza del destino	Aria: Oh tu che in seno agli angeli	Fa menor	Lento	Solista tenor, orquesta sinfónica	Homofónica	3' 31"	
Luisa Miller	Aria: Quando le sere al plácido	Lab mayor	Adagio	Solista tenor, orquesta sinfónica	Homofónica	3' 34"	
Jerusalem	Aria: Omes amis mes freres.	Si menor	Andante	Solista tenor, orquesta sinfónica	Homofónica	3' 07"	
Nabuco	Coro: Va pensiero	Sol mayor	Lento	Coro polifónico, orquesta sinfónica	Homofónica	4' 43"	
Il ballo in maschera	Aria: Ma se me forza perderti	Do menor - Do mayor	Andante	Solista tenor, orquesta sinfónica	Homofónica	2' 44"	
	Aria: Ma dall'arido stela divulsa	Fa menor	Lento	Solista soprano, orquesta sinfónica	Homofónica	4' 54"	
Il Corsaro	Aria: Tutto pareo sorridera	Lab mayor	Lento	Solista tenor, orquesta sinfónica	Homofónica	2' 42"	
	Aria: Eccoli prigionero	Mi menor	Lento	Solista tenor, orquesta sinfónica	"	4' 22"	
	Cavatina: Vola volador del carcere	Fa mayor	Andante	Solista soprano, orquesta sinfónica	"	2' 46"	

COMPOSICIONES OPERISTICAS						
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX. EN MINUTOS
GIUSEPPE VERDI Información básica						
Obra						
I masnadieri	Aria: Lo sguardo mio Carlo Aria: Tu del mio Carlo Aria: Carlo vive? o caro accento Vals: Libiano nell'eti calici Aria: Ah, for' e lui	Sol mayor Sib mayor Do mayor Sib mayor Fa menor	andante Lento Allegro Allegro Lento	Solista soprano, MIB Solista soprano, orquesta sinfónica Solista soprano, orquesta sinfónica Solista tenor y soprano, coro y orquesta Solista soprano, orquesta sinfónica	Homofónica " " Homofónica "	3' 47" 3' 54" 2' 26" 2' 43" 2' 39"
La Traviata	Aria: Celeste Aida	Sib mayor	Lento	Solista tenor, orquesta sinfónica	Homofónica	3' 30"
Aida	Coro-Ballet: Gloria all'Egitto-Ballet-Coro final Coro: Vedi le fosche Aria: Stride la vampa.	Mib mayor Lab mayor mi menor mi menor	Marcial Marcial Allegro	Coro polifónico, orquesta sinfónica Solista mezzo soprano y orquesta sinfónica	" Homofónica "	11' 10" 3' 00" 2' 43"
Il Trovatore						

COMPOSICIONES PARA BALLET						
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX EN MINUTOS
PIOTR ILICH TCHAIKOVSKI Información básica	Obertura en miniatura	Si b M	Alegro	Orquesta sinfónica	Homofónica	3' 00"
	Marcha	Sol M	Andante	"	"	1' 38"
	Danza del hada	Mi m	Lento	"	"	2' 20"
	Solosina	Sol M	Alegro	"	"	1' 05"
	Danza rusa: Trepak	Sol m	Lento	"	"	3' 40"
	Danza arabe	Si b M	Alegro	"	"	0' 55"
	Danza china	Re M	Alegro	"	"	2' 20"
	Danza de los mirlitones	Re M	Tempo di vals	"	"	6' 24"
	Vals de las flores	Si m	Moderato	Orquesta sinfónica	Homofónica	2' 50"
	Escena	La M	Tempo di vals	"	"	5' 12"
El lago de los cisnes op. 20 (selección)	Danza de los cisnes	Sol m	Allegro moderato	"	"	1' 26"
	Escena	Re M	Andante	"	"	6' 26"
	Danza húngara (Czardas)	Mi M	Moderato assai	"	"	2' 36"
			Allegro moderato vivace	"	"	
	Escena final	La m y Do M	Allegro agitado All breve	"	"	5' 40"

CONCIERTOS						
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX EN MINUTOS
PIOTR ILICH TCHAIKOVSKI Información básica	I mov.	Re M	Allegro moderato	Violín solista y orquesta sinfónica	Melodía acompañada	17' 33"
	II mov. Canzonetta	Sol M	Andante	"	"	6' 00"
	III mov. Finale	Re M	Allegro vivacissimo	"	"	9' 00"
	I mov.	Sib m	Allegro non troppo e molto maestoso	Piano solista y orquesta sinfónica	Melodía acompañada	19' 38"
Concierto para piano y orquesta Nº 1 en Si b menor op.23	II mov.	Reb M	Andantino semplice- Prestissimo-Tempo I	"	"	6' 45"
	III mov.	Sib m	Allegro con fuoco	"	"	6' 47"
COMPOSICIONES SINFONICAS						
Obertura 1812	-----	Mi M	Andante espressivo	Orquesta sinfónica	Homofónica	15' 00"
	-----	Mi M	Andante	Orquesta sinfónica	Homofónica	14' 00"
	-----	Sib M	Tempo di vals	Orquesta sinfónica	Homofónica	4' 05"
	-----	Si m	Andante	Orquesta sinfónica	Homofónica	9' 16"
Marcha Eslava op. 31	I mov.	Mi m	Andante. Allegro con anima	Orquesta sinfónica	Homofónica	14' 45"
	II mov.	Re M	Andante cantabile, con alcuna licenza	"	"	14' 52"
	III mov. Valse	La M	Allegro moderato	"	"	6' 14"
	IV mov. Finale	Mi M	Andante maestoso. Allegro vivace	"	"	12' 40"
Sinfonia Nº5 en Mi menor op. 64						

COMPOSITOR	COMPOSICIONES SINFONICAS						
	MOVIMIENTO O PARTE	TONALIDAD PRINCIPAL	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX. EN MINUTOS	
PIOTR ILICH TCHAIKOVSKI Información básica Obra	I mov.	Si menor y Re mayor	Adagio-Allegro non troppo	Orquesta sinfónica	Homofónica	18' 26"	
	II mov.	Re mayor	Allegro con grazia	"	"	7' 46"	
	III mov.	Mi menor	Allegro molto vivace	"	"	8' 27"	
	IV mov.	Re mayor	Finale (Adagio lamentoso-Andante, Allegro moderato)	"	"	8' 54"	
Serenata para cuerdas en Do mayor op. 42	Pezzo in forma di sonatina	Do mayor	Andante non troppo	Orquesta de cuerdas	Homofónica	1' 42"	
	Pezzo in forma di sonatina	Do mayor	Allegro moderato	"	"	7' 24"	
	Pezzo in forma di sonatina	Do mayor	Allegro moderato	"	"	2' 37"	
	Vals	Sol mayor	Moderato (Tempo di Vals)	"	"	3' 40"	
	Elegía	Re mayor	Larghetto elegiaco	"	"	6' 55"	
	Finale (Tema ruso)	Do mayor	Andante	"	"	7' 00"	
	Finale (Tema ruso)	Do mayor	Allegro con spirito	"	"	7' 00"	



**Cuadros para la Programación de Obras
de Apreciación Musical**

PERIODO CONTEMPORANEO

COMPOSICIONES PARA PIANO					
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX EN MINUTOS
CLAUDE DEBUSSY Información básica	Preludio	Sereno	Piano	Homonónica	3' 40"
	Minueto	Delicado	Piano	"	3' 33"
	Claro de luna	Sereno	Piano	"	4' 42"
	Passepied	Allegro	Piano	"	3' 42"
La catedral sumergida	Décimo preludio del primer cuaderno	Sereno descriptivo	Piano	"	6' 36"
La fille aux cheveux de lin.	De imágenes y preludios	Sereno descriptivo	Piano	"	2' 32"
COMPOSICIONES SINFONICAS					
El mar	Del alba al mediodía en el mar	Lento	Orquesta sinfónica	Homonónica	8' 17"
	Juegos de olas	Scherzo	"	"	6' 42"
	Diálogo entre el viento y el mar	Animado y momentos calmados	"	"	7' 24"
	Nubes		Orquesta sinfónica	Homonónica	6' 32"
Nocturnos	Fiestas		"	"	5' 40"
	Sirenas		Orquesta sinfónica-coro femenino	"	8' 49"
Imágenes para orquesta	Biques		Orquesta sinfónica	Homonónica	7' 05"
	Iberia-Par les rues et par le chemins		"	"	7' 09"
	Les parfums de la nuit		"	"	5' 10"
	Le matin d'un jour de fête		"	"	7' 36"
	Rondas de printemps		"	"	7' 52"
Preludio a la siesta de un fauno	-----		Orquesta sinfónica	Homonónica	11' 08"

MUSICA SINFONICA					
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX. EN MINUTOS
IGOR STRAUSS	Información básica				
	Obra				
La consagración de la primavera	La adoración de la tierra	Variado	Orquesta sinfónica	Homofónica	15' 07"
	El sacrificio	Variado	"	"	18' 00"
	Cuadro 1	Variado	Orquesta sinfónica	Homofónica y contrapuntística	7' 12"
	Cuadro 2	Variado	"	homofónica	2' 18"
Petrushka	Cuadro 3	Variado	"	"	12' 45"
	Cuadro 4	Variado	"	"	13' 05"
MUSICA DE CONCIERTO					
Ebony Concerto	I mov.	Allegro moderato	Clarinete, clarinete bajo, 2 saxofones contraltos,	Homofónica	3' 14"
	II mov.	Andante	2 saxofones, como inglés, 5 trompetas, 3 trombones,	"	2' 14"
	III mov.	Moderato	piano, arpa, guitarra, contrabajo, percusión.	"	3' 33"
MUSICA SINFONICO - VOCAL					
Sinfonía de los Salmos	Salmo 38 vers. 13 y 14	Andante	Coro polifónico, orquesta sinfónica	Homofónica	3' 03"
	Salmo 39 vers. 2, 3 y 4	Lento	sin violines, violas y clarinete.	Contrapuntística	4' 41"
	Salmo 150	Lento místico	Incluye dos pianos	Homofónica	10' 57"
	Kyrie	Lento	Coro polifónico, orquesta sinfónica	Homofónica	3' 06"
	Gloria patri	Lento	Solistas soprano y contralto, orquesta y coro.	Homofónica y contrapuntística	4' 09"
Misa	Credo	Allegro	Solista tenor y bajo coro polifónico y orquesta	Homofónica	5' 15"
	Sanctus	Andante y Allegro	Solistas tenor y bajo, coro polifónico y orquesta	Homofónica	3' 49"
	Agnus Dei	Lento	Coro polifónico, orquesta	Contrapuntística	3' 18"

MUSICA SINFONICA						
COMPOSITOR	MOVIMIENTO O PARTE	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX. EN MINUTOS	
MAURICE RAUEL Información básica	Obras	Preludio -Danza de la rueda- Interludio	Allegro	Orquesta sinfónica	Homofónica	6' 50"
		Pavana de la bella durmiente -Interludio	Andante	"	"	4' 00"
		Dialogo entre la bella y la bestia-Interludio	Andante	"	"	4' 53"
		Historia de pulgarcito -Interludio	Andante	"	"	4' 10"
	Mi madre la oca	Calderonnette esperatriz de las pagodas. Interludio	Allegro	"	"	4' 45"
		Apoteósico: le Jardin féerique	Andante	"	"	4' 19"
		Prelude a la nuit	Andante	Orquesta sinfónica	Homofónica	4' 45"
		Malagueña	Allegro - lento	"	"	1' 50"
		Habanera	Lento, en tempo de habanera	"	"	2' 35"
	Rapsodia española	Feria	Allegro calmo. Allegro	"	"	6' 02"
		Bolero	Andante	Orquesta sinfónica	Homofónica	15' 05"
		La Valse	Allegro	Orquesta sinfónica	Homofónica	11' 29"
		Pavana para una infanta difunta	Tranquillo	Orquesta sinfónica	Homofónica	5' 45"
MUSICA PARA PIANO						
Concierto para piano en sol mayor	I mov.	Allegro	Piano solista, Orquesta sinfónica	Homofónica	8' 00"	
	II mov.	Adagio Assai	"	"	8' 20"	
	III mov.	Presto	"	"	3' 46"	
	Juegos del agua	Allegro	Piano sólo.	Homofónica	4' 50"	

COMPOSITOR		COMPOSICIONES VOCALES				
Obra	MOVIMIENTO O PARTE	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA	DURACION APROX. EN MINUTOS	
CARL ORFF Información básica	0 fortuna, velut luna	Lento	Coro y orquesta	Homofónica	2' 27"	
	Fortuna plango vulnera	Andante	Coro y orquesta	"	2' 33"	
	Veris leta facies	Lento	Coro pequeño y orquesta	"	3' 12"	
	Omnia Sol temperat	Lento	Solista barítono y orquesta	"	1' 43"	
	Ecce gratum	Allegro	Coro y orquesta	"	2' 36"	
	Danza instrumental	Allegro	Orquesta	"	1' 28"	
	Floret silva nobilis	Lento	Masa coral, coro de cámara y orquesta	"	2' 47"	
	Chramer gip varue mir	Allegro	Masa coral, coro de cámara y orquesta	"	3' 09"	
	Reie	Andante	Orquesta	"	1' 32"	
	Suaz hie gat umbe	Allegro - lento- Allegro	Masa coral, coro de cámara y orquesta	"	3' 09"	
	Estuans interius	Allegro	Coro y orquesta	"	2' 22"	
	Olim lacus colueram	Andante	Solista tenor, coro masculino y orquesta	"	3' 35"	
	Ego sum abbas Cucaniensis	Declamativo	Solista barítono, coro masculino y orquesta	"	1' 22"	

COMPOSITOR	COMPOSICIONES VOCALES					DURACION APROX. EN MINUTOS
	MOVIMIENTO O PARTE	TEMPO	ELEMENTO SONORO	TEXTURA		
CARL ORFF Información básica Obra Cantata: Carmina Burana	In taberna quando sumus	Allegro	Coro masculino y orquesta	Homofónica		2' 54"
	Amor volat undique	Lento	Solista soprano, coro femenino y orquesta	"		2' 50"
	Dies, nox et omnia	Allegro - lento	Solista barítono y orquesta	"		1' 25"
	Stetit puella	Lento	Solista soprano y orquesta	"		2' 11"
	Circa mea pectora	Andante	Solista barítono, coro de cámara y orquesta	"		1' 55"
	Si puer cum puellula	Allegro	Coro de cámara y orquesta	"		2' 05"
	Veni, veni, venias!	Allegro	Coro de cámara y orquesta	"		1' 00"
	In trutina	Lento	Solista soprano y orquesta	"		1' 00"
	Tempus est iocundum	Allegro	Solistas soprano y ba- rítano, coro y orquesta	"		2' 08"
	Dulcissime	Andante	Solista soprano y orquesta	"		2' 09"
	Ave formosissima!	Maestoso	Coro y orquesta	"		1' 38"
	O Fortuna!	Andante	Coro y orquesta	"		2' 16"

3.3.4 PROGRAMACION POR CICLOS ACADEMICOS

Para la realización de la actividad de apreciación musical, esta debe programarse por ciclos independientes entre sí. Cada ciclo, correspondiente a un período histórico se programa teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

1. **DIVISION POR SEMANAS ACADEMICAS:** Por tratarse de una actividad conexas a las asignaturas de Lectura y Entrenamiento Auditivo, la Apreciación Musical debe realizarse bajo una programación paralela al desarrollo de dichas asignaturas.
2. **NUMERO DE CLASES POR SEMANA ACADEMICA:** Permite programar las audiciones por semanas y el número de veces a repetir la muestra de la obra seleccionada.
3. **DISTRIBUCION DE COMPOSITORES SELECCIONADOS:** Para cada ciclo académico, se realiza una selección de compositores pertenecientes a un período histórico correspondiente a la programación. El total de semanas de clase a emplear por ciclo académico se distribuyen entre los compositores seleccionados, de modo que, para cada uno de ellos, se dedica un cierto número de semanas continuas. La razón de ello se debe a que permite distinguir al alumno un solo estilo particular y compararlo luego con otros compositores de un mismo período musical.
4. **EL TEMA MOTIVADOR:** Cada clase de Apreciación Musical debe girar alrededor de un tema motivador que organiza el desarrollo de las audiciones de la clase, y que se enmarca con el género musical programado.

5. **OBRA-MATERIAL DE AUDICION:** Para cada compositor seleccionado se programan detalladamente las obras, con las partes y movimientos que se deseen hacer escuchar en clase. Obviamente las obras elegidas deben estar en relación con el tema motivador a emplear para la clase. Las audiciones se programan con un criterio de variedad, considerando primordialmente al género de composición que más caracteriza al compositor a considerar, de manera que el alumno pueda relacionar al compositor, género y modelo formal.

6. **TIEMPO PEDAGOGICO PARA LAS AUDICIONES:** Las audiciones programadas en cada ciclo académico, demandan para cada clase a realizar, el uso de un tiempo calculado en minutos. En consecuencia es importante que para la programación, el docente a cargo, conozca el tiempo de duración de las obras seleccionadas y de sus distintas partes y movimientos a fin de emplear correctamente el tiempo pedagógico de su clase.

3.4 LA PROGRAMACION DE LA ACTIVIDAD

3.4.1 NUMERO DE SEMANAS DE CLASE

Para cada ciclo académico, excluyendo las semanas de evaluación, corresponden un promedio aproximado de doce semanas de clase, paralelas a las de Lectura Musical y Entrenamiento Auditivo.

3.4.2 COMPOSITORES SELECCIONADOS

Sobre la base del esquema de la Historia de Música, cada ciclo correspondiente a un período histórico contiene una selección de compositores que sintetizan y representan cada uno de los períodos considerados.

De este modo el período Barroco está representado por Antonio Vivaldi, Juan Sebastian Bach y Georg Frederic Haendel, compositores que se ubican en la etapa cúspide del período.

El período clásico incluye a Joseph Haydn, W.A. Mozart y Ludwig Van Beethoven, genuinos representantes del más maduro lenguaje clásico.

El período Romántico, prolífica etapa en la producción de géneros y modelos formales incluye a los siguientes compositores:

En el género instrumental que tuvo en el piano y en el violín a los medios sonoros ideales, contempla a los compositores Federic Chopin y a Nicolo Paganini, exponentes que desarrollaron al máximo los recursos técnicos del piano y el violín respectivamente.

El género vocal de cámara que tiene en el Lied al modelo formal más representativo, incluye a su máximo exponente, Franz Schubert.

La música sinfónica tuvo en su desarrollo a la denominada

música de programa. En este sentido el Poema Sinfónico, modelo formal de especial predilección de muchos compositores, incluye a Franz Liszt como su principal representante.

La música para la coreografía escénica representada en el ballet, incluye a su clásico exponente al ruso Piotr Ilich Tchaikowski.

La música operística incluye a Giuseppe Verdi, uno de los más dignos cultivadores de esta forma.

El siglo XX incluye a Claude Debussy, Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Carl Orff y George Gerswing. Todos ellos compositores de estilos de fácil comprensión, con característica de creación individuales, con búsqueda de lenguajes nuevos, basados en sistemas exóticos, modelos de la antigüedad, etc.

3.4.3 TEMA MOTIVADOR

Es el título que contiene la idea central de una audición, y permite organizar el desarrollo de la misma.

Los temas motivadores están extraídos del conjunto de características generales que enmarcan un período histórico musical, y son dependientes de la obra seleccionada para la audición musical. En este sentido, los temas motivadores, solo se constituyen como títulos que giran alrededor de las audiciones musicales, e informan al alumno sobre un aspecto del período general histórico a considerar en un ciclo académico.

Cada compositor programado en un ciclo puede ser visto desde diferentes temas motivadores. Una programación variada al respecto, permite una mayor riqueza de experiencias estético-musicales, a la vez que el alumno se informa más ampliamente sobre el período musical en curso.

Los temas motivadores por señalar aspectos genéricos de un período musical pueden usarse indistintamente en la programación de cualquier ciclo académico.

Estos temas pueden clasificarse bajo distintos aspectos. Así, se puede extraer títulos motivadores que se relacionen con: El género , el medio instrumental, el procedimiento técnico, alguna anécdota, etc.

ALGUNOS TEMAS MOTIVADORES QUE PUEDEN CONSIDERARSE

Si se considera a un género estos temas pueden ser:

- **La música vocal (poético, profana, religiosa, etc.)**
- **La música instrumental (para conjunto o individual)**
- **La música religiosa (litúrgica, eclesiástica, etc.)**
- **La música dramática**
- **La música pura**
- **La música descriptiva**
- **La música programática**
- **La música folclórica**
- **La música basada en la danza.**

Si se considera al medio instrumental, el tema hace referencia al instrumento musical que se quiere exponer. Así por ejemplo puede extraerse títulos como:

- El órgano
- El clavecín
- El violín
- El piano
- La orquesta sinfónica
- El cuarteto
- El coro, etc.

Si se considera algún procedimiento técnico

- La música contrapuntística
- El bajo continuo
- La variación
- El desarrollo
- La homofonía
- La música concertada.
- La estructura musical, etc.

Los temas motivadores expuestos solo son sugeridos, el profesor responsable de la actividad puede tomarlos o reemplazarlos por otros.

3.4.4 MATERIAL PARA LA AUDICION

La programación de cada ciclo, tiene por aspecto fundamental la selección de los materiales que se usan para la realización de la Apreciación Musical.

Para cada compositor seleccionado por ciclo, se dispone de un extenso material en distintos modelos formales (ver cuadros para la programación de audiciones de Apreciación Musical).

Cada obra seleccionada contienen asimismo distintos movimientos o partes. La programación se enfoca principalmente a escoger de cada obra seleccionada, el movimiento o las partes que se desean usar como modelos para las audiciones musicales.

3.4.5 TIEMPO PROGRAMADO PARA LAS AUDICIONES

La audición musical como aspecto formativo, en el enfoque planteado para el alumno de la sección de Estudios Preparatorios, requiere de dosificar el tiempo de audición musical, para que progresivamente forme y desarrolle su atención musical.

En este sentido, para la programación de la secuencia completa de los Estudios Preparatorios, la dosificación debe realizarse dentro de un margen de tiempo entre 6 y 10 minutos.

3.4.6 INFORMACION COMPLEMENTARIA

Toda audición musical debe estar complementada con una información que explica brevemente los aspectos que se relacionan con el compositor, el género de la obra y el modelo formal. Por consiguiente el profesor debe preparar una hoja separata con la información básica resumida.



Esta información no es evaluada, sirve sólo para introducir al alumno al mundo de la cultura musical.

3.4.7 MODELOS DE PROGRAMACION SEMESTRAL

**MODELO DE PROGRAMACION SEMESTRAL
PERIODO BARROCO**

SEMANA DE CLASE	AUTOR	TEMA MOTIVADOR	OBRA MATERIAL DE AUDICION	MOVIMIENTO O PARTE	INFORMACION COMPLEMENTARIA SOBRE:	TIEMPO PARA LAS AUDICIONES		
						Tiempo pedagógico. 1a. audición.	Repetición	Total
1ra. semana	A. Vivaldi	La música para orquesta concertada	Concierto para guitarra en Re mayor	I mov.	El concierto	3' 05"	3' 05"	6' 10"
2da. semana	A. Vivaldi	La música descriptiva	Concierto para violín en mi mayor op.8 Nº1 "La Primavera"	I mov.	El concierto	3' 30"	3' 30"	7' 00"
3ra. semana	A. Vivaldi	La música religiosa	Gloria en Re	Domine Deus	La misa	4' 10"	4' 10"	8' 20"
4ta. semana	J. S. Bach	La música para teclado	Tocata y Fuga en re menor - Organo	Tocata y la fuga	Tocata y Fuga	9' 22"	9' 22"	18' 44"
5ta. semana	J. S. Bach	La música para orquesta concertada	Concierto para orquesta Nº 5	I mov.	El Concierto Grosso	10' 10"	10' 10"	20' 20"
6ta. semana	J. S. Bach	La música religiosa	Cantata 147, Herz und mund, und, that and leben	Coral: Jesús es mi alegría	La cantata	2' 50"	2' 50"	5' 40"
7ma. semana	J. S. Bach	La música para conjunto de cámara	Trio sonata para flauta y clave en sol menor BWV1020	I mov.	El trio sonata	3' 55"	3' 55"	7' 50"
8va. semana	J. S. Bach	La música basada en la danza	Suite en si menor para flauta y orquesta	Rondeau, sarabanda	La suite	4' 34"	4' 34"	9' 08"
9na. semana	G. F. Haendel	La música religiosa	Oratorio El Mesías	Y la gloria del señor Un niño nos ha nacido	El Oratorio	6' 35"	6' 35"	13' 10"
10ma. semana	G. F. Haendel	La música dramática	Opera Ariodante	Aria: Pasada la noche oscura y funesta	La Opera	6' 55"	6' 55"	13' 50"
11va. semana	G. F. Haendel	La música basada en la danza	Música acuática. Suite Nº 3	Bourree Menuet	La Suite	2' 27"	2' 27"	4' 54"
12va. semana	G. F. Haendel	Procedimientos y técnicas principales para la música Barroca	Preparación de diversos fragmentos al respecto	-----	El bajo continuo, el contrapunto, la variación, el tejido armónico	10' 00"	10' 00"	20' 00"

**MODELO DE PROGRAMACION SEMESTRAL
PERIODO CLASICO**

SEMANA DE CLASE	AUTOR	TEMA MOTIVADOR	MATERIAL DE AUDICION	SECCION O MOVIMIENTO	INFORMACION COMPLEMENTARIA SOBRE PLANTERIA SCENE	TIEMPO PARA LAS AUDICIONES		
						Tiempo pedagógico, 1a. sesión.	Repeticiones	Total
1ra. semana	J. Haydn	La música sinfónica	Sinfonía La Sorpresa	II movimiento	La sinfonía	6' 20"	6' 20"	12' 40"
2da. semana	J. Haydn	La música de conjunto de cámara	Cuarteto "El emperador"	II movimiento	El cuarteto	7' 40"	7' 40"	15' 20"
3ra. semana	J. Haydn	La música religiosa	Oratorio "La creación"	Secciones Nº5, Nº8	El oratorio	5' 26"	5' 26"	10' 52"
4ta. semana	W.A. Mozart	La música sinfónica	Sinfonía Nº 40	I movimiento	La sinfonía	7' 55"	7' 55"	15' 50"
5ta. semana	W.A. Mozart	La música de concierto	Concierto Nº 20	II movimiento	El concierto	9' 21"	9' 21"	18' 41"
6ta. semana	W.A. Mozart	La música religiosa	Misa de la coronación	Benedictus, Agnus Dei	La misa	9' 37"	9' 37"	19' 14"
7na. semana	W.A. Mozart	La música vocal dramática	La flauta mágica	Aria: Der Vogeltänzer bin binichia	La Opera	2' 47"	2' 47"	5' 34"
8va. semana	W.A. Mozart	La música para entretenimiento	La pequeña serenata nocturna	II movimiento III movimiento	La serenata	7' 41"	7' 41"	15' 22"
9na. semana	L.V. Beethoven	La música sinfónica	Sinfonía Nº 6 op. 68 Pastoral	IV movimiento	La sinfonía	8' 55"	8' 55"	19' 50"
10na. semana	L.V. Beethoven	La música sinfónica	Sinfonía Nº 9 op. 125 "Coral"	IV movimiento	La sinfonía	10' 00"	10' 00"	20' 00"
11va. semana	L.V. Beethoven	La música para piano solo	Sonata para piano Nº8 en do menor op. 13 "Patética"	III movimiento	La sonata para piano	4' 19"	4' 19"	8' 38"
12va. semana	L.V. Beethoven	La música para conjunto de cámara	Trio en Sib mayor op. 97 "Archiduque"	I movimiento	El trío	7' 45"	7' 45"	15' 30"

**MODELO DE PROGRAMACION SEMESTRAL
PERIODO ROMANTICO**

SEMANA DE CLASE	AUTOR	TEMA MOTIVADOR	MATERIAL DE AUDICION	SECCION O MOVIMIENTO	INFORMACION COMPLEMENTARIA SOBRE:	TIEMPO PARA LAS AUDICIONES		
						Tiempo pedagógico. 1a. audición.	Repetición	Total
1ra. semana	F. Schubert	La música vocal	La trucha, el caminante y la luna	-----	El Lied	4' 38"	4' 38"	9' 16"
2da. semana	F. Schubert	La música sinfónica	Sinfonía Nº8 -Inconclusa	I movimiento	La sinfonía	5' 56"	5' 56"	11' 52"
3ra. semana	F. Chopin	Música para piano solo	Estudio en Mi mayor "Tristeza" vals Nº9 en La menor	-----	Piezas de carácter	5' 50	5' 50	11' 40"
4ta. semana	F. Chopin	Música pianística para concierto	Concierto para piano en Mi menor Nº1 op.11	I movimiento	El concierto	10' 00"	6' 09"	16' 09"
5ta. semana	N. Paganini	Música para violín solo	Capricho Nº1, 11, 24	-----	Caprichos	9' 28"	9' 28"	18' 56"
6ta. semana	N. Paganini	Música violinística para concierto	Concierto para violín en re mayor Nº1	III movimiento	El concierto	9' 42"	9' 42"	19' 24"
7ma. semana	F. Liszt	Música de programa	Los preludios	-----	El poema sinfónico	7' 11"	7' 11"	14' 22"
8va. semana	F. Liszt	Música para piano solo	Sueño de Amor Nº3, consolaciones Nº3	-----	Piezas de carácter	7' 24"	7' 24"	14' 48"
9na. semana	P.I.Tchaikowski	Música para ballet	Suite Cascanueces	Marcha,Danza del hada colosina,Danza arabe	La suite de ballet	7' 38"	7' 38"	15' 16"
10ma. semana	P.I.Tchaikowski	Música de cámara	Serenata para cuerdas en do mayor op.42	Pezzo in forma di sonatina, vals	La serenata	5' 22"	5' 22"	10' 44"
11va. semana	G. Verdi	Música vocal operística	Opera Nabuco	Coro "Va pensioro"	La Opera	4' 43"	4' 43"	9' 26"
12va. semana	G. Verdi	Música vocal operística	Opera Rigoletto	Arias: Tutte le feste al tempo, La donna è mobile.	La Opera	8' 52"	8' 52"	17' 44"

**MODELO DE PROGRAMACION SEMESTRAL
PERIODO CONTEMPORANEO**

SEMANA DE CLASE	AUTOR	TEMA MOTIVADOR	OBRA MATERIAL DE AUDICION	MOVIMIENTO O PARTE	INFORMACION COB- PLENTARIA COB-RE:	TIEMPO PARA LAS AUDICIONES		
						Tempo pedag- gica. 1a. audic.	Repetición	Total
1ra. semana	C. Debussy	La música orquestal.	Nocturnos	Sirenas	Nocturno	9' 49"	9' 49"	19' 38"
2da. semana	C. Debussy	La música orquestal.	Preludio a la siesta de un fauno	-----	Preludio	11' 00"	11' 00"	22' 00"
3ra. semana	C. Debussy	La música para piano solo	Suite bergamasque	Claro de Luna	Suite	4' 42"	4' 42"	9' 24"
4ta. semana	I. Stravinski	La música religiosa	Sinfonía de los salmos	II movimiento	Sinfonía	4' 41"	4' 41"	9' 22"
5ta. semana	I. Stravinski	La música religiosa	Misa	Kyrie, Gloria Patri	Misa	7' 15"	7' 15"	14' 30"
6ta. semana	I. Stravinski	La música concertada	Ebony Concerto	II movimiento	Concierto	2' 14"	2' 14"	4' 28"
7ma. semana	M. Ravel	La música orquestada	Mi madre la oca	Pauana de la bella durmiente	La orquestación	4' 00"	4' 00"	8' 00"
8va. semana	M. Ravel	La música orquestada	Mi madre oca	Historia de pulgarcito	La orquestación	4' 10"	4' 10"	8' 20"
9na. semana	M. Ravel	La música orquestada	Bolero	-----	Pieza de carácter	10' 00"	5' 05"	15' 05"
10ma. semana	C. Orff	La música vocal dramática	Cantata Carmina Burana	Fortune plango vulner -Veris leta facies	La cantata	5' 45"	5' 45"	11' 30"
11va. semana	C. Orff	La música vocal dramática	Cantata Carmina Burana	Ecce gratum -Chrumer, qui die varue mir.	La cantata	5' 45"	5' 45"	11' 30"
12va. semana	C. Orff	La música vocal dramática	Cantata Carmina Burana	In trutina	La cantata	1' 00"	1' 00"	2' 00"

3.5 METODOLOGIA DE CLASE

3.5.1 EL PROFESOR EN LA ACTIVIDAD

La **Apreciación Musical**, tal como se plantea en el nivel de **Estudios Preparatorios**, parte de la condición de integrarse como aspecto motivador en el aprendizaje del **Lenguaje Musical** asignaturas de **Lectura y Entrenamiento Auditivo**. Es por esta razón que para no romper su interrelación con estas asignaturas, su realización debe estar a cargo del mismo profesor responsable de **Lectura y Entrenamiento Auditivo**.

3.5.2 PRESENTACION DE LA OBRA

Toda audición musical requiere previamente de una presentación. Para tal efecto, el profesor proporciona a los alumnos los datos principales referentes a:

1. El tema motivador de la clase
2. El nombre de la obra a escuchar, y el del compositor
3. El elemento sonoro que interpreta la música a escuchar
4. Entrega de la hoja separata con la información complementaria.

Ejemplo Práctico :

- a) El profesor informa a los alumnos sobre el tema motivador de la clase del día.
La música vocal religiosa del período Barroco.
- b) Seguidamente menciona la obra, el compositor y la parte

que será motivo de la audición.

- Cantata 147 "Corazón y boca y acción y vida"
- Parte: Coral "Jesús es mi alegría"
- Compositor: Juan Sebastian Bach

c) Luego se hace referencia al elemento sonoro que interpreta la parte a escuchar.

- Coro polifónico acompañado de una Orquesta de Cuerdas (violines, violas, violoncellos y contrabajos)

d) Se hace entrega de la hoja separata que contenga una breve información de la obra, referente a:

1. Datos generales de la obra (nombre de la obra y parte que se va a escuchar)
2. Datos puntuales del compositor
3. Breve definición de:
 - Música vocal religiosa
 - La cantata
 - El coral
4. Traducción de la parte a escuchar

La hoja separata es un material de información importante, esta proporciona a los alumnos los datos complementarios necesarios para guiar la audición musical.

Para un manejo más efectivo de la misma, es importante su lectura por parte del profesor en voz dirigida a sus alumnos, o en su lugar leída por un alumno del salón designado por el profesor.

Ejemplo :

Audición No. 9

1. DATOS DE LA OBRA

OBRA : Cantata 147 Herz und mund, und that und leben
("Corazón y boca y acción y vida")

PARTE: Coral Jesús bleibet mein Freude
(Jesús es mi alegría)

- 2. COMPOSITOR :** Juan Sebastian Bach (1685 - 1750) - Compositor alemán, nació en Eisenach. Descendía de una familia de músicos y creció con la música alrededor de él. Dos veces casado, tuvo 20 hijos, muchos de los cuales se dedicaron a la música, llegando a ser famosos. Bach fue un gran organista en la Iglesia de Arnstadt, compuso música de temas religiosos como: cantatas, oratorios, pasiones y misas. Bach también trabajó en las cortes de Weimar y Cöthem, en donde dirigió a los músicos y cantantes de los príncipes. Compuso música de cámara - conciertos y suites para tocar en la corte.

3. DEFINICION DE : Música religiosa, cantata y coral.

Música Religiosa : Es la música que tiene por objeto exaltar los más nobles y puros sentimientos de reverencia divina o sagrada como una ofrenda hacia una divinidad idealizada a Dios Todopoderoso. Se distinguen la música religiosa destinada a un culto, liturgia o ritual eclesiástico o simplemente de contenido sagrado.

Cantata : Pieza para ser cantada, con canto solista, coro y orquesta. El canto solista alterna recitativos y arias se distinguen cantatas de Iglesia y cantatas profanas.

Coral : Canto de Iglesia protestante creado por Martín Lutero. Juan Sebastian Bach armonizó dichos corales.

4. **TRADUCCION** : Coral "Jesús bleibet mein Freude
- | | |
|-------------------------------|--|
| Jesús bleibet meine Freude | Jesús es mi alegría. |
| meines Herzens Trost und Saft | El consuelo, la dulzura de mi corazón. |
| Jesús wehret allem Leide | Jesús me defiende de todo mal. |
| er ist meines lebens kraft | El es la fuerza de mi vida. |
| meiner Augen Lust und Sonne | La alegría y el sol de mis ojos. |
| meiner Seele Schatz und wonne | El tesoro y las delicias de mi alma. |
| darum las s' ich Jesum nicht | Por eso no aparto a Jesús. |
| aus dem Herzen und Gesicht | De mi corazón y de mi vista. |

3.5.3 LA AUDICION MUSICAL

Se constituye como el aspecto fundamental de la *Apreciación Musical* y tiene como base a la audición de obras seleccionadas por medio de cassettes debidamente grabados y preparados para cada ciclo académico.

Esta se realiza buscando crear las condiciones ideales de silencio atencional por parte de los alumnos y el profesor.

Asimismo es importante el uso de medios de

reproducción magnetofónica que garanticen una audición óptima y de alta fidelidad.

3.5.4 EVALUACION DE RECEPTIVIDAD

Tiene por finalidad motivar en los alumnos a emitir respuestas valorativas con relación a la obra musical escuchada.

Para la Apreciación de una obra musical es importante que el alumno aprenda a comunicar a través de la expresión oral y escrita sus juicios valorativos con respecto a la obra que escuchó.

En este sentido el profesor debe motivar y orientar al alumno hacia la crítica valorativa musical, cuya importancia ha de ser siempre resaltada y respetada por el maestro.

Todo juicio y apreciación, sea cual fuere su tendencia es necesaria e importante, pues es el alumno en este caso, el sujeto apreciante en formación.

Por lo tanto, debe saber el profesor sobre el tipo de respuestas valorativas que puedan sus alumnos emitir, las que inicialmente serán de tipo emocional, y progresivamente también se irán encaminando a la valoración puramente musical conforme vayan adquiriendo madurez en sus conocimientos musicales.

Al respecto el profesor puede, al finalizar una audición musical, realizar preguntas a los alumnos referente a sus impresiones sobre lo escuchado.

Es importante señalar que la naturaleza de la actividad es esencialmente formativa, y esta se desarrolla a través de la vivencia estética musical. Por esta razón la *Apreciación Musical* no se califica, aunque, si esta se diera, solo puede hacerse en términos cualitativos y no cuantitativos, como apoyo a los calificativos de *Lectura Musical* y *Entrenamiento Auditivo*.

Asimismo, la información complementaria dada en la hoja separata puede ser comentada o recordada a los alumnos a modo de preguntas circunstanciales.

3.5.5 CONTROL Y ARCHIVO DE LOS MATERIALES DE TRABAJO

Para que el alumno lleve ordenadamente un control de la relación de obras escuchadas, la información complementaria en separatas, y los temas que son usados para la práctica de las asignaturas de *Lectura Musical* y *Entrenamiento Auditivo*, se requiere que el alumno use para sus clases, una carpeta de archivo personal. De este modo puede garantizarse la preservación y buen uso de los materiales que son parte de su trabajo personal.

3.6 MATERIALES DIDACTICOS

Para la realización de la actividad de *Apreciación Musical* es necesario contar con los siguientes materiales:

1. Cassettes grabados, de las obras musicales correspondientes a los temas programados.

2. Tocacassette portátil de alta fidelidad para la reproducción de los cassettes grabados.
3. Carpetas de archivo para la preservación del material de trabajo de cada alumno.
4. Separatas con la información complementaria de las obras a escuchar.
5. Material impreso de los temas extraídos de las obras seleccionadas para la audición musical, para emplearse en el desarrollo de las clases de Lectura Musical y Entrenamiento Auditivo.

Otros materiales que también pueden disponerse :

- Videocassette y cintas de video.
- Equipo y discos compactos.

3.7 RELACION Y ENLACE DE LA APRECIACION MUSICAL CON LAS ASIGNATURAS DE LECTURA MUSICAL Y ENTRENAMIENTO AUDITIVO

La *Apreciación Musical* como actividad que sirve principalmente para la captación del mensaje estético de la música y las asignaturas de *Lectura Musical* y *Entrenamiento Auditivo* que son asignaturas fundamentales del *Lenguaje Musical*, se relacionan por su común naturaleza artística. La primera contempla el desarrollo de lo formativo a través de la motivación de la sensibilidad hacia los valores estéticos musicales, el segundo contempla la adquisición de conocimientos relativos a la percepción y solución de los códigos de lectura y escritura musical.

En un enfoque integral, la **Apreciación Musical**, valiéndose de las obras musicales de los compositores más importantes y sobre la base del esquema de la Historia de la Música, constituye una fuente muy rica para la elaboración de material, para los fines del aprendizaje de las asignaturas de Lectura y Entrenamiento Auditivo.

Este enfoque establece una ventajosa reciprocidad, pues por un lado permite al profesor incrementar sus materiales de trabajo, para la Lectura o el Entrenamiento Auditivo, y por el otro, la **Apreciación Musical** se enriquece con el contacto y el trabajo realizado con los temas musicales de las obras programadas como material de aprendizaje.

De este modo, es importante que el profesor, en la programación de estas asignaturas, disponga y maneje como parte de su material de motivación, los temas de las obras que se programan para la actividad de **Apreciación Musical**.

3.7.1 EL MATERIAL TEMATICO DE LAS OBRAS PROGRAMADAS

Para realizar la actividad de **Apreciación Musical** se dispone de obras consignadas en los Cuadros para la programación.

Realizada la programación se procede a la selección de las obras para cada ciclo académico para luego seleccionar los temas para el enlace con las asignaturas de Lectura y Entrenamiento Auditivo.

Toda obra musical contiene temas que la identifican y

por lo tanto se constituyen como los elementos formales más importantes de la obra. Un tema es el fundamento de la discursividad de una obra y generalmente en la música tonal suele manifestarse en sentido melódico.

Estos temas extraídos de las obras programadas en la *Apreciación Musical* son los que servirán de material para el desarrollo de las clases de *Lectura y Entrenamiento Auditivo*.

3.7.2 LA TRANSCRIPCION DEL MATERIAL TEMATICO

Se trata de plasmar en escritura musical, los temas de las partes musicales seleccionadas para las audiciones de *Apreciación Musical*.

Para transcribirse los temas se pueden tomar como referencia a las partituras impresas de las obras o sino dicha transcripción debe hacerla el profesor directamente de la grabación.

3.7.3 CLASIFICACION DEL MATERIAL TEMATICO

La utilidad del material temático, extraídos y transcritos para el material de trabajo de las asignaturas de *Lectura y Entrenamiento Auditivo*, se determina en la clasificación de los mismos.

Todo tema musical contiene una serie de características que van desde el ritmo, los intervalos, la tonalidad, la amplitud, la extensión, etc.

El material temático, compuesto por los temas ya escritos a la vista y análisis del profesor de las variables antes descritas puede determinar con exactitud la utilidad que le dará a cada tema, así, cada uno de ellos puede ser clasificado para ser empleado como ejercicio de Lectura Musical o como ejercicio de Entrenamiento Auditivo.

Este criterio debe ser determinado por el profesor en correspondencia con los objetivos a desarrollar en el aprendizaje de dichas asignaturas.

3.7.4 ADAPTACION DE LOS TEMAS MUSICALES

Las características melódicas que presenta un tema musical, puede que sea aplicable o no a los objetos señalados en cada ciclo del aprendizaje de la Lectura o Entrenamiento Auditivo.

En este sentido el profesor puede adaptar las características originales de un tema musical, a las circunstancias del contenido que desarrolla en clase.

De este modo, por ejemplo, un tema puede adaptarse ya sea transportándolo a otra tonalidad, o reemplazando la figuración rítmica original por otra proporcional, o completando la escritura del contenido melódico de un tema, recortando o fragmentando su extensión, extrayendo solo el ritmo, etc.

Por lo tanto, es importante que el profesor agudice su capacidad de inventiva y crear la mayor diversidad de recursos didácticos que le sirvan para el logro de los objetivos.

3.7.5. LA APLICACION DE LA AUDICION PROGRAMADA

En el enlace de la Apreciación Musical con las asignaturas de Lectura Musical y de Entrenamiento Auditivo, cualquiera sea el caso, la audición musical programada puede usarse de dos maneras :

- a) **LA AUDICION MUSICAL COMO MOTIVACION DE CLASE** : Se trata de mover el interés para el trabajo, realizando primero la audición de la obra musical, para luego realizar el trabajo de Lectura o de Entrenamiento Auditivo sobre los materiales temáticos de la obra musical ya escuchada.
- b) **LA AUDICION MUSICAL COMO DESARROLLO DE CLASE** : En este caso, se realiza primero el trabajo de clase con el material temático, para luego realizar la audición de la obra musical respectiva. Este procedimiento contempla un factor sorpresa, pues el alumno sin saber cual es la obra programada, y aún sin conocerla, al escucharla luego, confronta la audición recordando el trabajo hecho con los materiales de Lectura Musical o de Entrenamiento Auditivo.

Anexo:

Material temático para las clases de Lectura y Entrenamiento Auditivo extraído de las obras seleccionadas para las audiciones de Apreciación Musical.





Lectura Musical

Periodo Barroco

A. Vivaldi - Las Cuatro Estaciones - 1er movimiento

Musical score for the first movement of Vivaldi's 'Las Cuatro Estaciones'. It consists of four staves of music in G major, 4/4 time. The first staff begins with a rest followed by a quarter note G. The second staff starts with a quarter note G. The third and fourth staves contain more complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and end with a double bar line and a sharp sign indicating the end of the section.

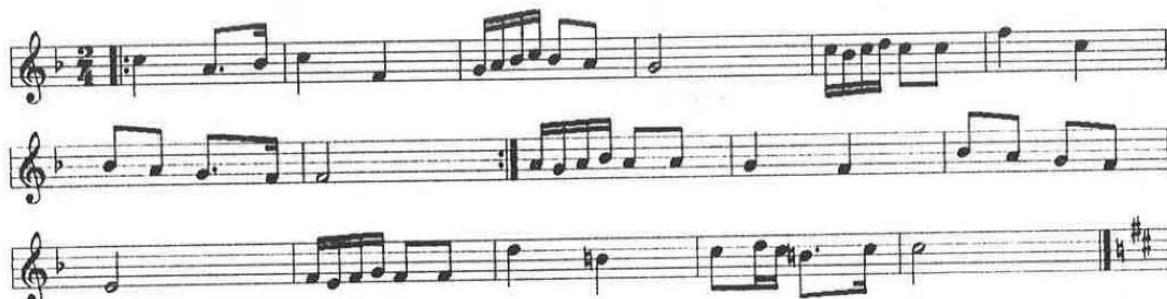
J. S. Bach - Cantata 147 - Coral "Jesús es mi alegría" (Coro)

Musical score for the chorus of J.S. Bach's Cantata 147. It consists of six staves of music in D major, 3/4 time. The score is a homophonic setting of the text 'Jesús es mi alegría'. Each staff begins with a half note D, followed by a half note G. The melody is simple and hymn-like, with some staves featuring a quarter rest in the final measure.

G. F. Haendel - El Mesias - "Pues nos ha nacido un niño" (Coro)

G. F. Haendel - El Mesias - "Oh, Tú, comunica a Sión la alegría" (Solo de Contralto)

G. F. Haendel - Judas Macabeo - "Ved, viene coronado por la victoria" (Coro)



G. F. Haendel - Música Acuática - Suite No. 3 - "Bourree"



G. F. Haendel - Música acuática - Suite No. 3 - "Menuet"





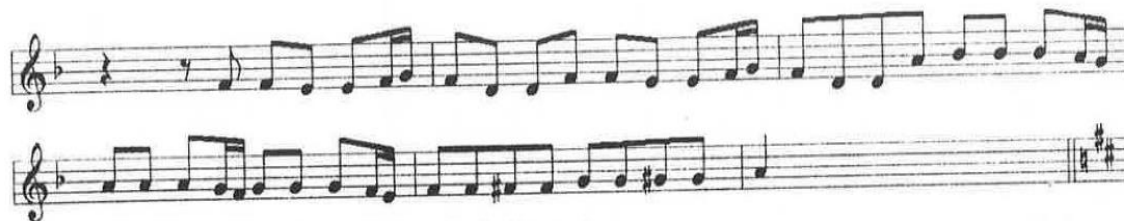
Entrenamiento Auditivo Periodo Barróco

A. Vivaldi - Gloria en Re - "Domine Deus" (Solo de oboe)

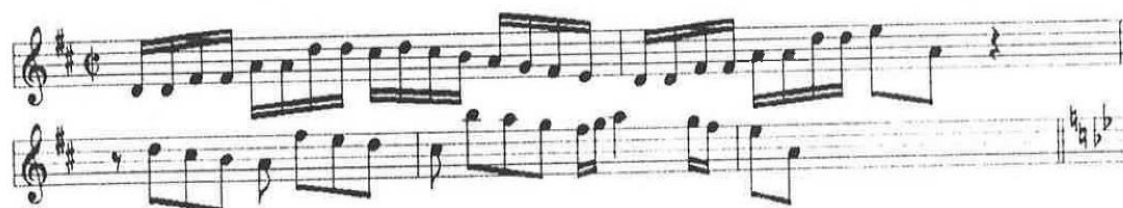
A. Vivaldi - Gloria en Re - "Domine Deus" (Solo de soprano)

A. Vivaldi - Concerto para guitarra en Re mayor - Fragmento

A. Vivaldi - Concierto para guitarra en Re mayor - fragmento



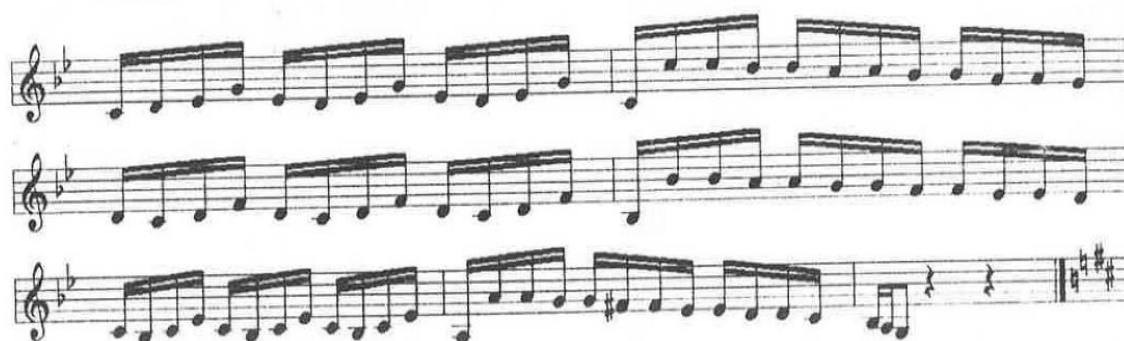
J. S. Bach - Concierto Brandemburgues No. 5 - Fragmento



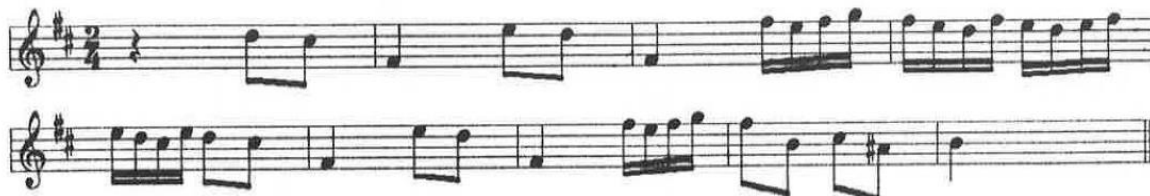
J. S. Bach - Sonata para flauta y continuo en Sol menor - I movimiento. (Tema)



J. S. Bach - Sonata para flauta y continuo en Sol menor - I movimiento.(fragmento)



G. F. Haendel - Música acuática - Suite No. 3 "Rondeau"



G. F. Haendel - El Mesías - "Pues, nos ha nacido un niño" (fragmento)



G. F. Haendel - El Mesías - "Oh, tú, comunica a Sión la alegría" (Fragmento)



G. F. Haendel - Música acuática - Suite No. 3 - "Menuet"

G. F. Haendel - Música acuática - Suite No. 3 - "Bourree"



Lectura Musical

Periodo Clásico

J. Haydn - La Creación - "Y del mandato de Dios un nuevo mundo surgió
(Transportado de La Mayor)

Three staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff begins with a whole rest followed by a quarter note G, then a series of eighth notes. The second and third staves continue the melodic and harmonic development.

J. Haydn - La Creación - "Los cielos exclaman la gloria de Dios"

a)
 b)
 c)

Three staves of musical notation in G major, 3/4 time, labeled a), b), and c). Each staff shows a different melodic line with various rhythmic patterns and rests.

W. A. Mozart - Sinfonía No. 40 - III movimiento

Two staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

W. A. Mozart - Misa de la Coronación - "Benedictus" (Instrumental)



W. A. Mozart - Misa de la Coronación - "Agnus Dei " (Solo de soprano)



L. V. Beethoven - Sinfonía No. 6 - Pastoral - V movimiento





Entrenamiento Auditivo Periodo Clásico

-195-

J. Haydn - Sinfonía "La Sorpresa" - II movimiento

a)

b)

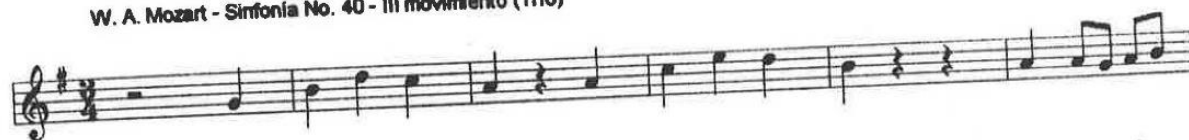
c)

d)

J. Haydn - Cuarteto "El Emperador" - II movimiento



W. A. Mozart - Simfonia No. 40 - III movimiento (Trio)



W. A. Mozart - Concierto para piano No. 20 - II movimiento



W. A. Mozart - Misa de la Coronación - Benedictus (Solo de Soprano)

W. A. Mozart - Sonata para piano No. 11 - I movimiento

W. A. Mozart - Sonata para piano No. 11 - (1ra. variación) extraer solo el ritmo



W. A. Mozart - Pequeña Serenata Nocturna - II movimiento



W. A. Mozart - Pequeña Serenata Nocturna - III movimiento



L. V. Beethoven - Sinfonía No. 9 - IV movimiento

Musical score for the fourth movement of Beethoven's Ninth Symphony, bass clef, common time. It consists of five staves of music.

L. V. Beethoven - Sinfonía No. 9 - IV movimiento (fragmento)

Musical score fragment for the fourth movement of Beethoven's Ninth Symphony, treble clef, 6/8 time signature. It consists of three staves of music.

L. V. Beethoven - Sonata Patética - "Rondó"

Musical score for the Rondo section of Beethoven's Sonata Patética, treble clef, common time. It consists of three staves of music.



L. V. Beethoven - Trio "El Archiduque" - II movimiento - Scherzo





Lectura Musical

Periodo Romántico

F. Schubert - Lied "La Trucha" - (Transportado de Re mayor)

Musical score for Schubert's "La Trucha" in D major, 2/4 time. It consists of three staves. The first staff is the vocal line, starting with a whole rest followed by a quarter note G4. The second and third staves are the piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. A first ending bracket is placed over the second measure of the piano part, and a second ending bracket is placed over the third measure.

F. Chopin - Estudio op. 10 No. 3 "Tristeza" (Transportado de Mi)

Musical score for Chopin's "Tristeza" in E minor, 3/4 time. It consists of four staves. The first staff begins with a whole rest. The second and third staves feature a continuous eighth-note accompaniment. The fourth staff contains the melodic line, which includes a trill in the final measure.

P. I. Tchaikowski - Suite Cascanueces - "Danza del hada Golosina"

Musical score for Tchaikovsky's "Danza del hada Golosina" in D major, 3/4 time. It consists of three staves. The first two staves feature a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff contains the melodic line, which includes a trill in the final measure.

P. I. Tchaikowski - Suite Cascanueces - "Danza arabe"

G. Verdi - Opera Nabuco - "Va Pensiero"



P. I. Tchaikowski - Serenata para cuerdas - "Serenata"



G. Verdi - Rigoletto
a) aria: "Tutte le feste al templo"

b) Aria : "La donna e mobile"



Entrenamiento Auditivo

Periodo Romántico

-207-

F. Schubert - Sinfonía Inconclusa - I movimiento

a) Solo de oboe



b) Tema de violoncellos



c) Tema inicial



F. Chopin - Concierto para piano No. 1 op. 11 - I movimiento

a)



b)



c)



F. Liszt - Los Preludios
a) II parte - Tema de violines





b) Allegro Tempestuoso - Tema de trompetas

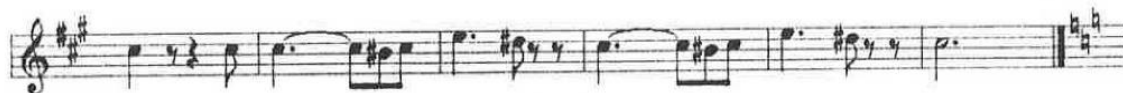


c) Un poco piu moderate - Solo de oboe

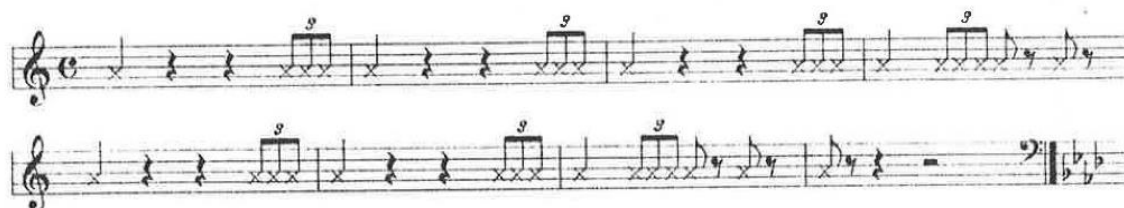


d) IV parte - Tema de violines





e) Tempo di marcia - Ritmo del tambor



F. Liszt - Sueño de Amor No. 3



P. I. Tchaikowski - Suite Cascanueces - Danza árabe





Lectura Musical

Periodo Contemporáneo

Igor Stravinsky - Sinfonía de los Salmos - II movimiento - Coro (Soprano)



Maurice Ravel - Mi madre la Oca - Pavana de la Bella Durmiente

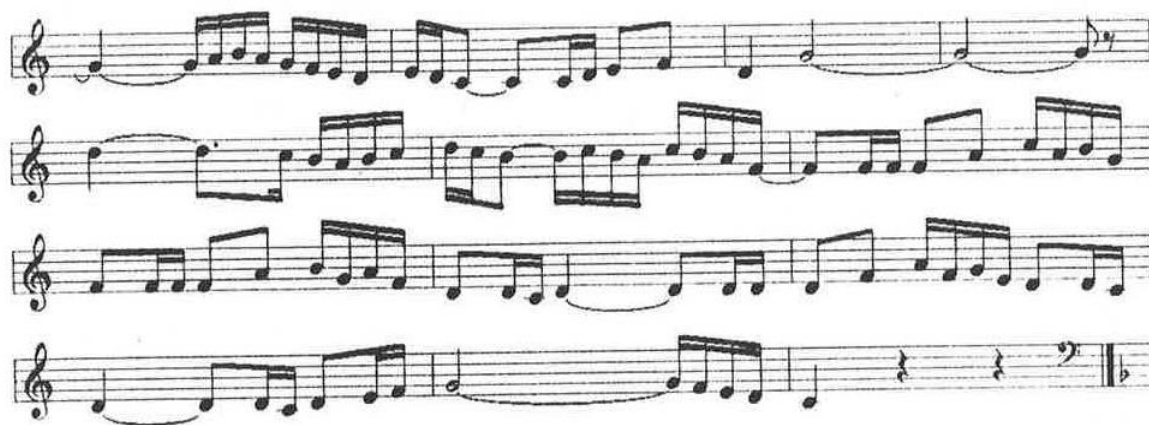


M. Ravel - Mi madre la oca - Historia de Pulgarcito



M. Ravel - Bolero





C. Orff - Carmina Burana - Fortune plango vulnere



C. Orff - Carmina Burana - Veris leta facies

C. Orff - Carmina Burana - Chramer gip die varwe mir



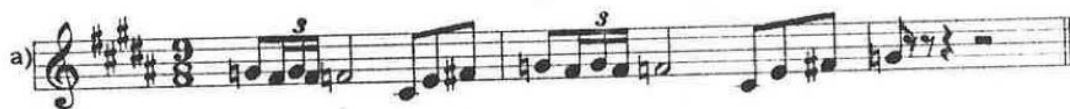
Entrenamiento Auditivo

Periodo Contemporáneo

-216-

C. Debussy - Nocturnos - Sirenas

a) Motivo - Corno Inglés



b) Tema - Coro - b) Tema - Coro - Soprano



c) Motivo - violines



d) Motivo - Corno inglés



e) Motivo - violines



f) Motivo - cuerdas



g) Motivo - maderas



C. Debussy - Preludio a la siesta de un fauno.



I. Stravinsky - Sinfonía de los Salmos - II movimiento



I. Stravinsky - Misa - Kyrie - a y b, coro

a)

I. Stravinsky - Misa - Gloria - a y b - oboe I

a)

b)

M. Ravel - Mi madre la oca - Como Inglés



M. Ravel - Bolero - Motivo del tambor



A N E X O No. 2**a) CALIFICATIVOS ESTETICOS.**

Bello	Cómico	Irónico
Sublime	Gracioso	Grotesco
Grandioso	Dramático	Rídículo
Hermoso	Patético	Feo
Lindo	Trágico	Horrible
Bonito		Monstruoso

b) SENTIMIENTOS Y ESTADOS EMOCIONALES EN LA APRECIACION ESTETICA MUSICAL.

Alegría	Tristeza
Gozo	Melancolía
Dicha	Aflicción
Alboroso	Añoranza
Júbilo	Nostalgia
Contento	Pena
Encanto	Congoja
	Abatimiento
Euforia	Angustia
	Pesadumbre
Agrado	Ansiedad
Felicidad	Desaliento
Optimismo	Pesimismo
	Aburrimiento
Extasis	Temor
Hilaridad	Supenso
	Pasión

c) **TERMINOS DESCRIPTIVOS REFERIDOS A SENSACIONES SONORAS CONTENIDAS EN LA MUSICA.**

I De Movimiento o Velocidad

Muy lento	Acelerado
Lento	Frenado o alargado
Poco lento	Suspendido
Moderado	Estático
Movido	Dinámico
Rápido	
Muy rápido	

II De Intensidad o Volumen Sonoro

Muy suave o débil	Suave - fuerte
Suave	Fuerte - suave
Menos suave	Creciendo
Poco suave	Decreciendo
Poco fuerte	Disminuyendo
Medio fuerte	Muriendo
Fuerte	
Muy fuerte	

III De Articulación

Ligado	Entrecortado
Muy ligado	Fluido
Picado	Marcado
Muy picado	Acentuado
Picado - ligado	Reforzado
Sin ligar	

B I B L I O G R A F I A

- Abbagnano Nicolás. Historia de la Filosofía. Tomo I, 2da. Edición, Montaner y Simón, S.A. Barcelona 1964.
- Bense, Max: Estética. Segunda edición, Ed. Nueva Visión, 1960.
- Carrit, E.F.: Introducción a la Estética, 2da. edición, Fondo de Cultura Económica México - Buenos Aires 1955.
- Copland, Aarón: Como escuchar la Música, séptima reimpresión, Breviarios, Fondo de Cultura Económica 1982.
- Copland, Aarón: Música e Imaginación. Emecé Editores S.A. - Buenos Aires 1955.
- Challaye, Félicien: Estética. 1ra. edición. Editorial Labor S.A. 1935 - 1953.
- Chávez, Carlos: El Pensamiento Musical 1ra. Edición. Fondo de Cultura Económica, México - Buenos Aires 1964.
- Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores. Salvat, S.A. de Ediciones, Pamplona, España 1984.
- Enciclopedia Los Grandes Temas de la Música Salvat, S.A. de Ediciones, Pamplona España 1984.
- Farré, Luis: Categorías Estéticas. Aguilar, S.A. de Ediciones, Madrid (España) 1967.
- Grout, Donald Jay: Historia de la Música Occidental Tomo I y II, Ed. Cast, Alianza Editorial S.A., Madrid, 1984.

- **Historia General del Arte - Montaner y Simon S.A. Barcelona, 1958**
- **Höweler, Casper: Enciclopedia de la Música - Sexta edición, Editorial Noguer, S.A. Barcelona Madrid 1978.**
- **La Música Contemporánea - Biblioteca Salvat de Grandes Temas - Salvat Editores S.A. Barcelona 1973.**
- **Llinas, Julián: La Música a través de la Historia, 1ra. edición - Colección Salvat Temas Clave, Salvat Editores, S.A. 1983.**
- **Michels, Ulrich: Atlas de Música, I - Primera edición, Alianza Editorial 1982 - 1985.**
- **Mundy Simon: Historia de la Música, Publicaciones y Ediciones Lagos, S.A. (PLESA) - Madrid (España) 1982.**
- **Musicalia, Enciclopedia y Guía de la Música Clásica, Salvat S.A. de Ediciones, Pamplona 1986.**
- **Robertson, A. y Stevens, D: Historia general de la música, Ediciones Itsmo, Madrid 1978.**
- **Rolland de Candé: Historia universal de la música, edición española, aguilar, S.A. de ediciones Madrid 1981.**
- **Schöenberg, Arnold: El Estilo y la Idea, Taurus Ediciones, S.A. Madrid 1963.**
- **Siegmeister, Elie: Música y Sociedad 1ra. edición en español, siglo veintiuno editores, S.A. 1980.**
- **Spaeth Sigmund: El arte de gozar la música Joaquín Gil - Editor - Buenos**

Aires.

- **Stravinsky, Igor: Poética Musical, segunda edición, Taurus ediciones, S.A., Madrid 1981.**
- **Téllez Videras, José Luis: Para acercarse a la música, colección Salvat Temas Clave, Salvat Ediciones, S.A. Barcelona 1985.**
- **Toch, Ernst: La Melodía, segunda edición, Editorial Labor, S.A. 1985.**
- **Torre Bertucci, José: Tratado de Contrapunto, Ricordi América, S.A. E.C. 1947.**
- **Valls Gorina, Manuel: Para entender la música. Alianza Editorial, Madrid 1978.**
- **Willams, Edgar: El Ritmo Musical, segunda edición, 9a Escuela en el tiempo Temas - Música, Editorial Universitaria de Buenos Aires 1979.**
- **Wink, Richard L., Williams, Luis G. Invitation to Listening, An Introduction to Music, Houghton Mifflin Company, 1972.**
- **Woodworth, Wallace: El Mundo de la Música, Editorial Bibliográfica Argentina, 1968.**
- **Zamacois, Joaquín: Curso de Formas Musicales 6ta. edición, Editorial Labor, S.A. Barcelona 1985.**