

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
MÓDULO DE LENGUAJE MUSICAL 2

# **LENGUAJE MUSICAL**

## **2**

Mónica Bravo Velásquez

(Selección , compilación y creación)

Quito, 2011

Primera revisión 2012



# INTRODUCCIÓN

Como se había visto en el anterior módulo, el Lenguaje Musical comprende tres aspectos fundamentales del arte musical: comunicación, conocimiento y expresión. Ya anteriormente nos ocupamos del estudio de los elementos fundamentales de la teoría musical y de los medios pedagógicos para arribar a la lecto escritura musical, en este segundo módulo abordamos el lenguaje musical desde la obra, el estilo y los diversos sistemas musicales que cohabitan en el mundo. Para darle un sentido didáctico, de acuerdo a los niveles de enseñanza escolares, en algunos casos las obras aparecen simplificadas, de tal manera que se facilite su estudio o se han escogido aquellas con un nivel de dificultad básico. Se presentan partituras corales para dos, tres y cuatro voces y adaptaciones para instrumentos escolares: flauta dulce, placas y percusión menor.

En el primer capítulo nos acercamos a la obra musical como un medio global de percibir, conocer y apreciar el lenguaje musical. A través de la escucha y análisis fenomenológico de diversas obras, se da una aproximación a la Lectura Musical. Se aborda además la técnica del Transporte Musical como un medio didáctico del montaje del repertorio en diversas tesituras.

En el segundo capítulo se aborda la práctica del lenguaje musical desde una visión histórica, es decir a través del estudio de la evolución del pensamiento musical de occidente, acompañado de una selección de temas musicales de cada período.

El tercer capítulo presenta un panorama de diversos sistemas musicales no occidentales, los cuales permiten ver las fuentes de las que se ha servido la música académica y la riqueza musical de otras culturas.

Finalmente el cuarto capítulo presenta el método de Proyecto como una vía de enriquecer la clase de música con la participación dinámica y activa de los y las estudiantes.

# CONTENIDO

## UNIDAD 1

### La obra musical como punto de partida

*Temas :*

- Audición musical activa: Musicograma
- Transporte Musical

*Lecturas*

- Básicas

Musicograma, por MÓNICA BRAVO (compiladora)

Transporte Musical, por JOSÉ MARÍA PEÑALVER

## UNIDAD 2

### El lenguaje musical desde su evolución histórica

*Temas:*

- Edad Media y Renacimiento: géneros y formas y característica principales
- Barroco y Clasicismo: géneros y formas y característica principales
- Romanticismo, Impresionismo y Expresionismo: géneros y formas y característica principales
- Pensamiento musical del siglo XX: características principales.
- Modos gregorianos y tipos de escalas mayores y menores

*Lecturas*

- *Básicas*

Acercamiento al lenguaje musical de Occidente, por MÓNICA BRAVO

Selección de obras de diferentes períodos musicales, por MÓNICA BRAVO.

## **UNIDAD 3**

### **Lenguaje musical no occidental**

#### *Temas:*

- Música de culturas milenarias: de la pentafonía al microtono y canto de armónicos: China, India, Indonesia, Arabia, Asia menor.
- Grecia como cuna de la música occidental.
- La riqueza rítmica africana y la heterometría del Báltico.
- América: las síncopas en lo andino y el Caribe, el Jazz y blues.
- Escalas características

#### *Lecturas*

- Básicas

Otros sistemas musicales, por MÓNICA BRAVO (compiladora)

Selección de temas musicales de diferentes culturas, por MÓNICA BRAVO.

## **UNIDAD 4**

### **Proyectos educativos para el aula**

#### *Temas*

- Los PPA como medios de enseñanza-aprendizaje
- Propuestas creativas para trabajar el lenguaje musical en el aula.

#### *Lecturas*

- Básicas

Proyectos educativos para el aula, por MÓNICA BRAVO (compiladora)

## UNIDAD 1

### LA OBRA MUSICAL COMO PUNTO DE PARTIDA

“La mejor manera para que un niño se inicie en la lectura es leyéndole cuentos todas las noches”, dijo alguna vez una escritora al ser preguntada sobre cómo iniciar a niños y niñas por el gusto a la lectura. De igual manera podemos aplicar esto en la música: si queremos que los niños hagan música, empecemos por educar su oído desde el gusto y placer de apreciar la obra de arte. Puesto que no existe una cultura de escucha en nuestro medio, se le hace muy difícil al educador o educadora el lograr la atención requerida para que niños y niña puedan reconocer y apreciar determinados aspectos de la música. Si a esto sumamos el bombardeo que hace la cultura de masas de una música comercial, basada en esquemas simples y repetitivos, cómodos para un oído poco entrenado, la tarea se hace más ardua aún. De ahí la necesidad de contar con herramientas pedagógicas que promuevan una escucha donde el auditor esté activo, es decir no convertido en un simple receptor, sino siendo un partícipe, a través de acciones que favorezcan una percepción y concentración que le lleve a la apropiación de la obra tanto desde un nivel intelectual como emocional. Jos Wuytak, pedagogo belga, desarrolló para esto la técnica del musicograma, la cual, mediante una graficación simple y concreta de lo que suena, permite al oyente ir siguiendo la música a manera de una “partitura”. Cabe resaltar también el valor de los conciertos didácticos en la formación de oyentes aficionados. La música en vivo transmite la fuerza de la emocionalidad del intérprete, cosa, que la mejor versión de una grabación no logra transmitir.

## *Lo que aprenderá en esta unidad: puntos principales*

- Acercamiento activo a la obra musical
- El musicograma como técnica de escucha activa.
- El Transporte musical como herramienta básica de montaje del repertorio.

## *Objetivos*

- Proporcionar herramientas para favorecer la escucha activa.
- Utilizar la obra musical como punto de partida de la lectura musical.
- Aplicar la técnica del transporte musical para la lectura y ejecución de obras destinadas a diversos instrumentos traspositores y para adaptar canciones del repertorio a las tesituras de las voces infantiles y juveniles

## *Lecturas*

- Básicas

Musicograma, por MÓNICA BRAVO

Transporte Musical, por JOSÉ MARÍA PEÑALVER

# Musicograma

El musicógrafo es un dibujo o gráfico que ayuda a comprender la música, a mirarla y a escucharla de forma activa. Es una representación lo más gráfica posible de lo que acontece en una obra musical, es decir de los elementos que intervienen tales como ritmo, frases, timbres, alturas, temas musicales dinámica, carácter, cambios de tempo etc, a través de imágenes, gráficos, colores o cualquier medio visual. Es decir es una forma gráfica no convencional de escribir o describir una obra musical. El musicograma viene a ser una guía visual o “partitura” de los aspectos que integran una obra musical.

Esta técnica fue creada a principios de 1970 por un discípulo directo de Carl Orff, el músico y pedagogo belga **Jos Wuytack**, quien siguiendo los postulados de la Pedagogía Activa de su maestro, crea el musicograma como un medio de acercar a los oyentes, especialmente los niños, a la obra musical aún antes de empezar el proceso de lectoescritura musical.

El objetivo de Wuytack es facilitar la comprensión musical a niños y jóvenes no músicos. Basándose en su experiencia, desarrolló este método de audición activa sobre la idea de que los oyentes pueden no ser capaces de leer una partitura, sobre todo si es de orquesta, pero pueden comprender perfectamente su estructura, los instrumentos que van sonando, etc. Wuytack propone a través de esta técnica acercar la música a todo tipo de estudiantes y que todos participen, disfruten y lleguen a comprenderla. Lo importante es que el gráfico ayude a comprender y haga que el estudiante se involucre en la audición.

## Importancia de la audición en la Educación Musical

Wuytack en su libro *Audición Musical Activa*,<sup>1</sup> señala que la audición contribuye al fomento de la memoria musical y a la capacidad crítica, emocional, reflexiva y creadora del niño y la niña. Con la audición se pretende crear en el niño una sensibilidad artística hacia la música, desarrollando una actitud de escucha atenta y favoreciendo el silencio, a fin de adquirir el máximo de estímulos sonoros para expresar sus sensaciones y sentimientos.

La audición musical, según Wuytack es el primer paso en la educación musical: antes de que el niño comience a aprender el lenguaje musical o a tocar algún instrumento, debe tener el oído educado, aunque sea a un nivel muy elemental. Si es así, el lenguaje musical no le resultará tan árido ni inconexo de las demás materias musicales (como puede suceder si no se ha tenido ninguna formación musical previa) y a la hora de escoger un instrumento tomará una decisión más acertada que si comienza sin haber escuchado y conocido el instrumento que elige.

De acuerdo con Wuytack la educación del oído se consigue sólo mediante audiciones musicales. No tienen que ser necesariamente audiciones de música clásica; de hecho, al principio son más apropiadas audiciones mucho más sencillas, como sonidos aislados de

---

<sup>1</sup> Wuytack.J Audición Musical Activa. Port: Associação Wuaytack de Pedagogía Musical,1998



diferentes instrumentos, melodías populares, etc. Las audiciones harán que el niño o la niña estén más familiarizados con la música y con su escucha atenta para identificar determinados parámetros y le creará una mayor predisposición a la hora de dedicarse a la música de manera más especializada.

Los estudiantes no sienten una atracción tan estimulante por la audición como por la canción; por ello se debe despertar su atención haciéndola atrayente y divertida, que no les resulte aburrida, ya que en ese caso perdería para ellos todo interés. Para lograr lo que Wuytack llama audición activa, hace uso de una serie de elementos con distintos colores y tamaños en función de los diferentes aspectos musicales que se desean remarcar y con los que los niños/as encuentran una representación material menos abstracta. Se consigue de esta manera, que su iniciación musical resulte más lúdica y placentera y desarrolle desde edades tempranas el amor por la música, incluso en sus aspectos más teóricos.

### **Ventajas del uso del musicograma :**

- Presenta una visualización de la obra muy global y sencilla.
- Facilita la comprensión, seguimiento y análisis de la obra.
- Se presenta dentro de una representación espacial.
- Es motivante por el uso de imágenes.
- Fácil de elaborar y adaptar a las características particulares del alumnado.
- Puede ser trabajado con un gran grupo, pequeño grupo e individualmente.
- Posibilidad, en el ámbito familiar, de continuar con el trabajo iniciado en el contexto escolar.
- Puede usarse también como recurso pedagógico para estudiantes noveles de música para ayudarles a comprender formas musicales, frases y temas de lo que están tocando.

Para elaborar un musicograma se debe tomar en cuenta:

### **Obra:**

- Debe estar completa y de preferencia en su versión original.
- El parámetro a reconocer debe ser fácilmente perceptible.
- La duración debe corresponder al nivel de atención de los oyentes, en general se inicia con piezas de 2 a 3 minutos puesto que el interés infantil y la atención disminuyen cuanto más larga es la obra.
- Las obras de carácter programático o descriptivas resultan más efectivas por su connotación.
- Se eligen obras y versiones con calidad estética y buena fidelidad musical.
- El parámetro a discriminar auditivamente dependerá del nivel de desarrollo auditivo de los oyentes, menos complejo y más obvio en los pequeños y más elaborado en los grandes. El nivel de discriminación irá en aumento de acuerdo a los aspectos que se vayan trabajando: timbres, frases, motivos, alturas, ritmo, etc

## Elementos

- Para representar un musicograma se pueden elegir formas geométricas, colores, dibujos, imágenes, fichas, diagramas ,etc
- Debe existir correspondencia entre el o los elementos musicales a trabajar y lo visual.
- El esquema expuesto debe estar en concordancia con lo que suena.
- Lo más sintético y concreto es lo más efectivo.
- La creatividad y originalidad resultan motivantes y estimulan la escucha activa.
- Resulta interesante que se establezca relación directa entre imagen y sonido a nivel de lo que es el carácter, estilo, y tema de la obra, que se tomen en cuenta varios elementos gráficos aunque solo se trabaje un aspecto por ejemplo la intensidad musical con el tamaño de las imágenes, los colores visuales con la atmósfera musical,etc Es decir trabajar con un amplio abanico de posibilidades para que luego los estudiantes trabajen en la creación de musicogramas dando rienda suelta a su imaginación e intuición musical.

Los pasos metodológicos para trabajar un musicograma son:

- Introducción a la audición: a través de actividades vinculadas al movimiento, el juego dirigido o el canto. (Seguir pulso, expresión corporal de la melodía, movimientos y desplazamientos diversos a partir de frases, reconocimientos de timbres, etc)
- Primera audición: se explica de manera general y simplificada la estructura y elementos de la obra.
- Segunda audición: se acompaña con la observación silenciosa del musicograma y se explica lo que representa cada símbolo o imagen seleccionada.
- Información sobre el compositor y sobre la obra (datos anecdóticos y relevantes dentro del contexto de enseñanza. Se puede hacer algún comentario que resulte divertido o curioso, ya sea sobre el autor, la melodía, la puesta en escena, la época, los instrumentos ,etc La información sobre el autor debe abordar un aspecto que sea fácil de recordar y que esté adecuado a la edad.
- Tercera audición: Se incide en el objetivo que se pretende aprender: pulsación, discriminación instrumental, cualidades sonoras de intensidad, duración. Cada niño y niña va señalando en su propio musicograma las partes de la obra o aspectos a tratar, puede ir coloreando, dibujando o marcando, señalando, etc
- Actividades complementarias: audición de obras que versen sobre el mismo tema, canto de canciones relacionadas, armar coreografías, realizar representaciones pictóricas, teatrales, de acuerdo a la edad escribir cuentos, poemas, crear una música colectiva, etc.
- Puede resultar interesante que los oyentes expresen el sentimiento personal que les despertó la obra escuchada.

En el caso de niños más grandes o jóvenes, se les puede pedir que ellos mismos creen los musicogramas de las obras que escuchen, previo a esto, deberán tener la experiencia de trabajar diversos tipos de musicogramas en clase.

Los musicogramas pueden ser aplicados en cualquier nivel educativo, pero deben estar de acuerdo a las capacidades perceptivas y de abstracción de los estudiantes. Es muy importante este último detalle, pues un musicograma complicado puede ser tan difícil de leer como una partitura. Es conveniente volver a escuchar las audiciones a lo largo del curso para conocer hasta qué punto los estudiantes las han asimilado y la memoria musical que han adquirido.

**MUSICOMOVIGRAMA:** término acuñado por el educador musical Ramón Honorato Martín, para hacer referencia a los musicogramas que implementan las TICs como herramientas para crear musicogramas en movimiento, sincronizado música con imagen y movimiento.

Para indagar más sobre este tema remitirse a las siguientes páginas

[educacionmusical.blogspot.com/.../musicogramas-ii-los-musicomovigramas.](http://educacionmusical.blogspot.com/.../musicogramas-ii-los-musicomovigramas.html)

[htmlweb.mac.com/.../Musicomovigramas/Musicomovigramas.](http://htmlweb.mac.com/.../Musicomovigramas/Musicomovigramas.html)

[htmlmusica.rediris.es/leeme/revista/honorato01.pdf](http://htmlmusica.rediris.es/leeme/revista/honorato01.pdf)

[www.juntadeandalucia.es/.../Musicomovigramas.html](http://www.juntadeandalucia.es/.../Musicomovigramas.html)

[www.acusticaweb.com/blog/...y.../147-el-musicograma.html](http://www.acusticaweb.com/blog/...y.../147-el-musicograma.html)

[educacionmusical.blogspot.com/.../musicogramas.html](http://educacionmusical.blogspot.com/.../musicogramas.html)

[www.ieslaasuncion.org/enlaces/.../Paz/index.htm](http://www.ieslaasuncion.org/enlaces/.../Paz/index.htm)

[www.recursos-musicales.com.ar/musicogramas.html](http://www.recursos-musicales.com.ar/musicogramas.html)

[www.cepgranada.org/~jmedina/articulos/n7\\_07/n7\\_07\\_119.pdf](http://www.cepgranada.org/~jmedina/articulos/n7_07/n7_07_119.pdf)

[www.doslourdes.net/musicogramas.htm](http://www.doslourdes.net/musicogramas.htm)

[www.uclm.es/ab/educacion/ensayos/ensayos24/pdf/24\\_8.pdf](http://www.uclm.es/ab/educacion/ensayos/ensayos24/pdf/24_8.pdf)

youtube:

<http://www.youtube.com/watch?v=pZG4oxPwiBY> “La máquina de escribir”, de Leroy Anderson.

<http://www.youtube.com/watch?v=661mqZqrQww> El vuelo del moscardón, de Nicolai Rimski-Korsakov

<http://www.youtube.com/watch?v=ZyEiU744Ovw>

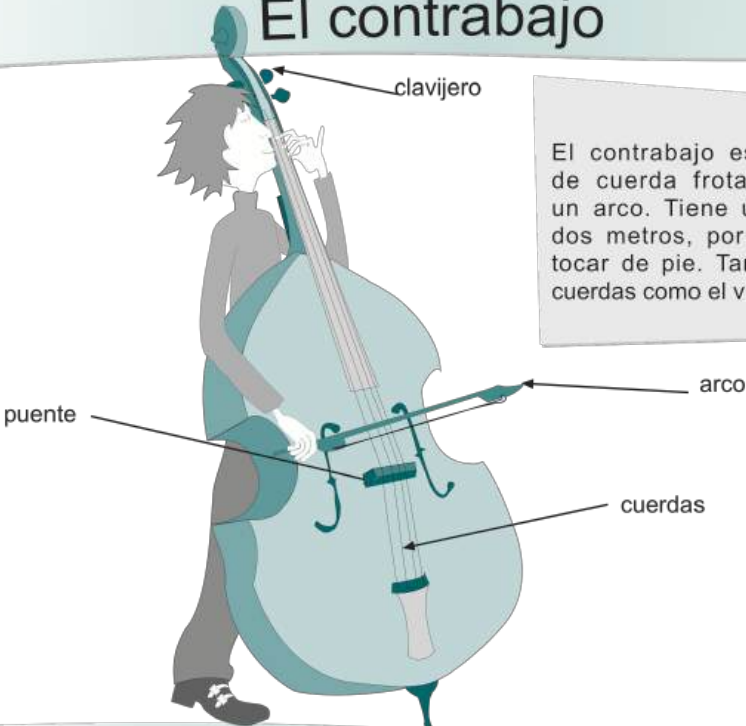
[http://www.youtube.com/watch?v=yKYZPuD\\_be0](http://www.youtube.com/watch?v=yKYZPuD_be0)

<http://www.youtube.com/watch?v=PFcM4zuUm3w> “Rondó de la Suite no1”, de Jean Joseph Mouret

<http://www.youtube.com/watch?v=zl-32Xd-wSI> Extracto de “Las Indias Galantes”, de Jean Philippe Rameau.

## Ejemplos de musicogramas

# El contrabajo



clavijero

arco

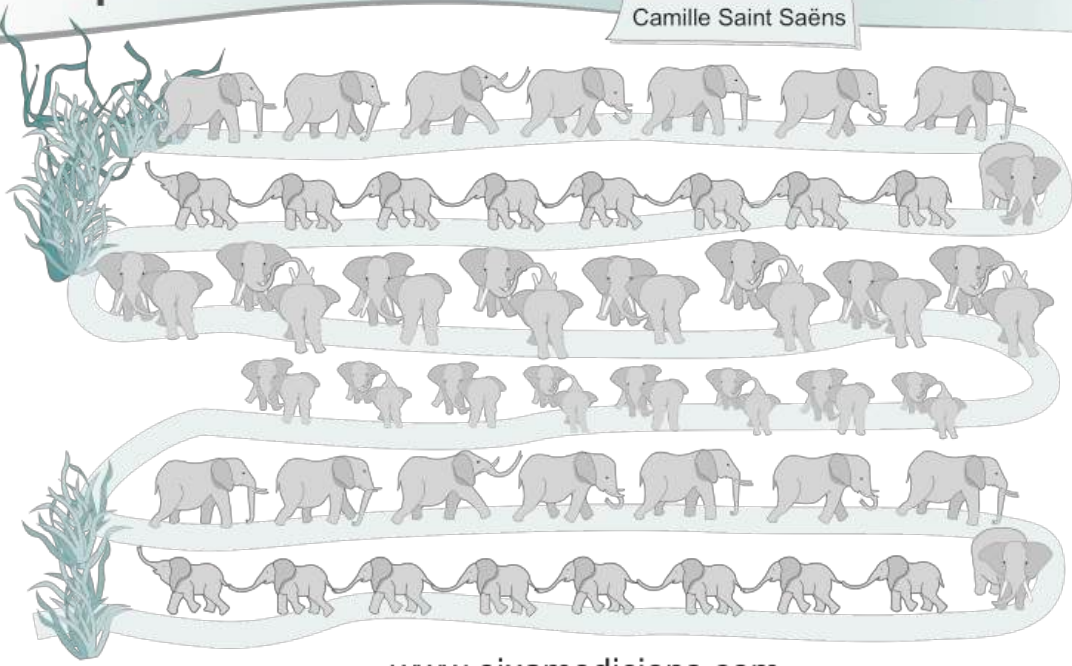
puente

cuerdas

El contrabajo es un instrumento de cuerda frotada; se toca con un arco. Tiene una altura de casi dos metros, por eso se tiene que tocar de pie. También tiene cuatro cuerdas como el violín y el violonchelo.

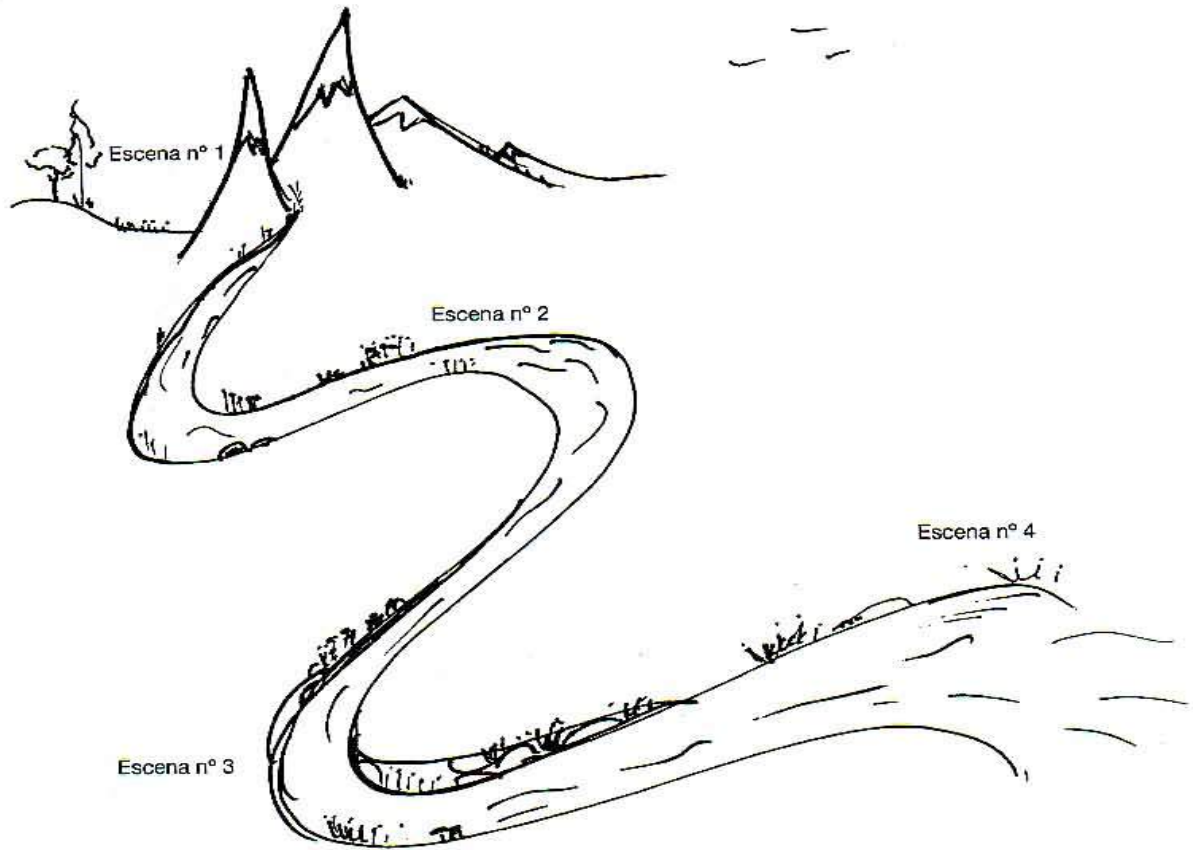
### 1 Escuchamos El elefante

Camille Saint Saëns



www.eixamedicions.com

# EL RÍO MOLDAVA

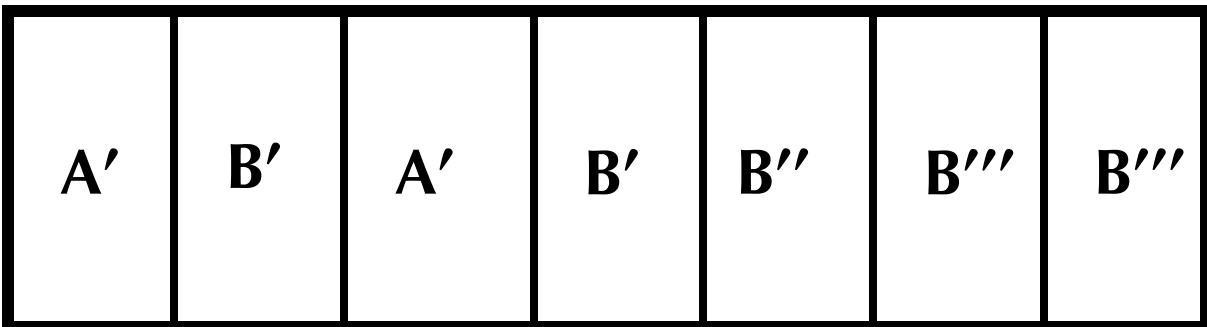
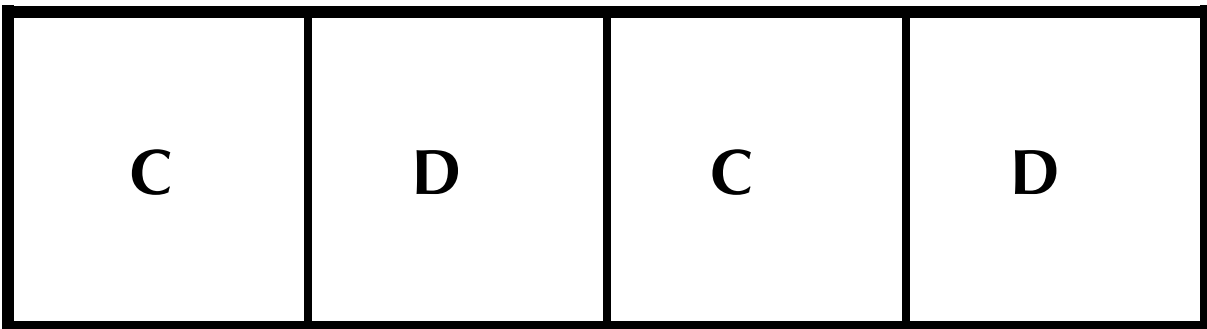
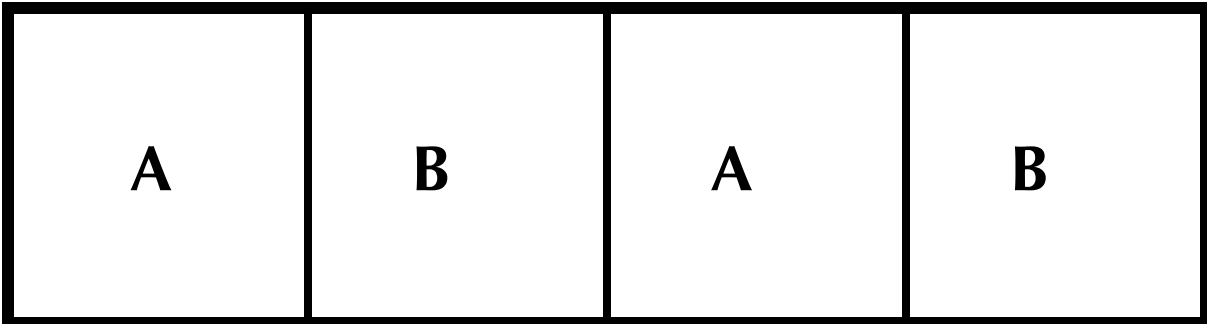


**Dibuja las escenas siguiendo el orden en que se suceden en la obra:**

- Una boda campesina en un pueblo.
- El nacimiento del río Moldava.
- La llegada del río a la ciudad de Praga.
- Una cacería en un castillo del bosque.

# Musicograma Danza china

P.I. Tchaikowski



Introducción: fagot con ostinato(línea recta de color que antecede a la estructura)

A y C: flautas (líneas circulares que siguen línea melódica)

B y D: cuerdas (puntos)

A': flauta, clarinete y carillón

B': cuerda, clarinete, carillón

B''': se repite tema varias veces con flauta

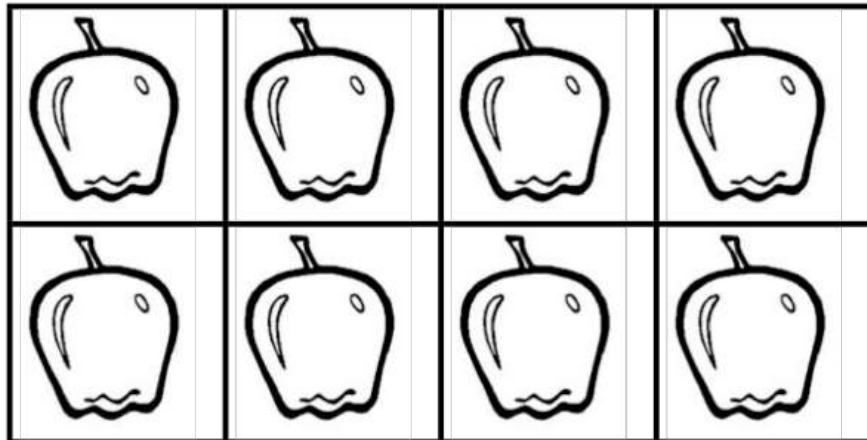
**Guillermo Tell**  
*Tema de la Obertura*

Giachino Rossini  
1792-1868  
Italia



**Guillermo Tell** es la última ópera del compositor italiano, basada en la obra de Schiller. Tell es un héroe legendario de la independencia suiza. Según la leyenda, vivió en el siglo XIV y era un hábil arquero del cantón de Uri. Durante el gobierno del tirano Gessler amo de la ciudad de Altdorf, Guillermo Tell se negó a inclinarse ante el sombrero de Gessler, que estaba en un poste, el gobernador le ordenó que atravesara con una flecha, una manzana colocada sobre la cabeza de su hijo a 120 pasos, Tell cumplió con buen éxito la proeza, y poco después organizó un movimiento que expulsó a los opresores de su patria. Su hazaña fue difundida en obras literarias y musicales.

**MUSICOGRAMA:** Cada vez que escuches el tema principal, pinta una manzana



## Temas musicales de obras programáticas y descriptivas para trabajar lectura musical

### **El Moldava** *Tema principal*

Biedrich Smetana  
1824-1884  
Checoslovaquia

The musical notation for the main theme of 'El Moldava' is presented in four staves. The first staff shows the beginning of the melody in G major (one sharp) and 3/8 time. The melody consists of a sequence of notes: G4 (quarter), A4 (eighth), B4 (eighth), C5 (eighth), B4 (eighth), A4 (eighth), and G4 (quarter). The second staff continues this sequence with quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, and G4. The third staff repeats the first staff's melody, and the fourth staff repeats the second staff's melody, ending with a double bar line.

**El Moldava** es uno de los cinco poemas sinfónicos de los que consta "Mi País", ciclo de obras compuestas por Smetana, inspirado en el paisaje, la historia y leyendas de Bohemia.

Para la audición se puede dividir la obra en tres secciones, correspondientes a los tres tramos del río:

Primera Sección:

- 1-Nacimiento del río
- 2-Cacería en las montañas por donde pasa el río.
- 3-El río baja a la pradera pasando por pintorescas villas.

Segunda Sección:

4-El río se remansa en un poético claro de luna. Las hadas del agua danzan en el fondo de las ciudadelas y castillos.

Tercera Sección:

- 5-El cauce del río se estrecha y el agua se abre paso fuerosamente entre las rocas.
- 6-El río llega a la capital y se ensancha majestuosamente
- 7-Las aguas se disipan y se diluyen junto con las del Elba.



**Cuadros de una exposición**  
Tema de *Promenade*

Modest Moussorgsky  
1839-1881  
Rusia

The musical score is presented on four staves. The first two staves show the melody in 3/4 time, followed by two staves in 6/4 time. The key signature is one flat (Bb). The melody consists of a sequence of eighth and quarter notes, with a final measure in 6/4 time ending with a double bar line.

**Cuadros de una Exposición** es una obra inspirada en las pinturas del artista ruso Víctor Hartmann, expuestas en 1874 en la ciudad de Moscú. Musorgski compuso esta obra (originalmente llamada *Suite Hartmann*) como un homenaje póstumo a su gran amigo, muerto un año antes. El compositor quiso «dibujar en música», algunos de los cuadros expuestos.

Es una obra maestra de la música de programa o música programática.

Moussorgsky y el pintor eran amigos íntimos y pertenecían a un grupo destacado de jóvenes artistas que propulsaban la creación de un arte puramente ruso.

Musorgski escribió la obra para piano, pero probablemente es más conocida en la forma de la orquestación y arreglo que de ella hizo el compositor francés Maurice Ravel.

La obra consta de 10 pequeñas piezas que adquieren unidad con el tema llamado Promenade ('paseo') el cual se oye desde el inicio y luego a lo largo de la pieza. Con este tema se trata de representar el recorrido que hace el espectador cuando va de cuadro en cuadro.

## El Cascanueces

Adaptación del Tema de la *Danza China*

Piotr Ilich Tchaikovsky  
1843-1893  
Rusia

Voz1

*mf* ba ba ba ba \_\_\_\_\_

Voz2

*mp* pa pa pa pa pa....

Voz3

*p* dum dum dum dum....

5

9

13

**El cascanueces** es un ballet en dos actos y tres escenas basado en el cuento El cascanueces y el rey de los ratones, de Hoffmann . Esta obra se ha convertido quizá en el más popular de todos los ballets, principalmente representado en Navidad. Musicalmente se basa en el esquema de la Suite y consta de ocho piezas: Obertura;Marcha; Danza del Hada Caramelo;Danza rusa;Danza árabe;Danza china; Danza de los mirliones y Vals de las flores. La historia cuenta sobre una niña que reciben sus regalos de Navidad y como durante su sueño una serie de juguetes cobran vida Este argumento permite que el compositor nos lleve, a través de las danzas, a mundos exóticas, como es el caso de la **Danza china**. Esta pieza está escrita para fagot(ostinato) flautas; cuerdas en pizzicato; clarinete y carillón.

## Ciclo de ejercicios musicales basados en una obra musical

### Carnaval de los animales

Camille Saint Sæens  
1835-1921  
Francia

#### Tema de *La marcha real del león*



Tras una corta introducción irrumpe el león marchando majestuosamente, luego, las escalas cromáticas ponen de manifiesto la fiereza del león con sus rugidos. Pieza compuesta para dos pianos y orquesta de cuerdas.

#### Tema de *El elefante*



Esta pieza está escrita para contrabajo y piano, en ella el compositor trata de representar el pesado baile del elefante. Se basa en un conocido tema de Berlioz

Saint Sæens fue un gran admirador de los animales, por eso escribió un libro sobre el tema y les dedicó su "*Fantasia Zoológica*" o **Carnaval de los animales**.

La instrumentación es bastante peculiar para la época: flauta, flautín, clarinete, xilófono, armónica, gupo de cuerdas y dos pianos. La obra consta de 14 piezas que fueron estrenadas en una fiesta de amigos un martes de carnaval, luego de lo cual el compositor prohibió su interpretación.

### Tema de Fósiles

Allegro ridicolo



En *Fósiles* el compositor reutiliza el tema de su *Danza Macabra* en la voz del xilófono que se alterna con otras melodías de carácter infantil. El xilófono trata de simular el sonido de los huesos de un dinosaurio.

### Tema de El cisne

Adagio



*El cisne* es una bella danza romántica, interpretada por el violonchelo, trata de dibujar la danza natatoria de un elegante cisne. Ambos pianos acompañan sus movimientos: el uno sugiere la lenta estela que el cisne deja en el agua, el segundo deplega una serie de acordes que nos hacen imaginar las tenues gotas de agua que caen sigilosoas. Esta fue la única pieza que Saint Sæez permitió que se siguiera interpretando, los demás se reestrenaron luego de su muerte.

### Marcha real del león

Carnaval de los animales  
Texto: Enrique Lanz

Dis fra za do voy al car na val, que bien lo pa sa ré  
Soy rey de la sel va y mis dien tes im pon dran la ley

### El elefante

Carnaval de los animales  
Texto: Enrique Lanz

Es toy fe liz dan zoa le gre con an ti faz El  
con tra ba jo con el pia no a com pa ñan es te len to vals

### Fósiles

Carnaval de los animales  
Texto: Enrique Lanz

Di no sau rio soy vie jo fó sil soy si gol pe as fuer te yo sue noa  
sí Di no sau rio soy vie jo fó sil soy Si gol pe as fuer te me par toen dos

### El cisne

Carnaval de los animales  
Texto: Enrique Lanz

Es ta ma ña na mi dul \_ cea mor ña si do he ri da por un ca za dor \_\_\_\_  
Na do sin rum bo sin i \_ lu sión quien po dra en ten der mi tris te co ra zón

**Banda rítmica**  
Instrumentos Orff

**Marcha del rey**

Carnaval de los animales  
Arreglo: Enrique Lanz

Musical score for 'Marcha del rey' featuring Flauta, Xilófono, Sistro, and Metalófono. The score is in 4/4 time and consists of four staves. The Flauta part has a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note. The Xilófono part has a rhythmic accompaniment of quarter notes. The Sistro part has a rhythmic accompaniment of quarter notes. The Metalófono part has a rhythmic accompaniment of quarter notes, with a triplet of eighth notes in the final measure.

Continuation of the musical score for 'Marcha del rey'. The Flauta part continues with a melodic line. The Xilófono part continues with a rhythmic accompaniment. The Sistro part continues with a rhythmic accompaniment. The Metalófono part continues with a rhythmic accompaniment, with a triplet of eighth notes in the final measure.

**El elefante**

Carnaval de los animales  
Arreglo: Enrique Lanz

Musical score for 'El elefante' featuring Flauta, Sistro, Xilófono, and Metalófono. The score is in 3/4 time and consists of four staves. The Flauta part has a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note. The Sistro part has a rhythmic accompaniment of quarter notes. The Xilófono part has a rhythmic accompaniment of quarter notes. The Metalófono part has a rhythmic accompaniment of quarter notes.

Continuation of the musical score for 'El elefante'. The Flauta part continues with a melodic line. The Sistro part continues with a rhythmic accompaniment. The Xilófono part continues with a rhythmic accompaniment. The Metalófono part continues with a rhythmic accompaniment.

# Transporte musical

José María Peñalver

El transporte de una pieza musical hace referencia a la modificación de la tonalidad en cuanto a la altura absoluta, de este modo, desplazamos el tono general del fragmento, más agudo o más grave, sin alterar las relaciones interválicas entre los sonidos del mismo.

El aspecto más importante de la aplicación pedagógica del transporte musical para la Educación Musical, tiene que ver con el transporte del repertorio, dando lugar a la adaptación de las piezas a la tesitura vocal de niños y jóvenes y en la práctica instrumental, al cambio a tonalidades más sencillas que las originales y a un ámbito más reducido.

## Adaptación del repertorio

La teoría tradicional ha justificado y desarrollado una serie de normas en cuanto al transporte de las alteraciones accidentales, aquellas que no son las propias de la armadura de la tonalidad, sin embargo, se pueden sintetizar mediante el siguiente procedimiento:

- 1) Armadura: buscamos la diferencia de alteraciones entre la tonalidad original y la tonalidad a la cual queremos realizar el transporte y confirmamos la armadura.
- 2) Intervalos: el resultado del transporte debe de cumplir las mismas distancias y especies de intervalos que presentaba el original.

Ejemplo:

De DOM a Mib resultan tres 5as descendentes, con lo cual la armadura es de 3 bemoles. Si aplicamos el orden de los bemoles, éstos son: sib, mib y lab. Comprobamos que la especie de intervalos es la misma que el original.

The image shows two musical staves illustrating the correct and incorrect ways to transport a fragment from D major (DOM) to E-flat major (MI b).

**Fragmento original en DOM**  
The original fragment consists of four notes: D4, E4, F#4, and G4. The intervals between them are labeled as 2M,des (D to E) and 2m, des (E to F#).

**INCORRECTO Transporte MI b**  
The incorrect transport shows the notes E-flat4, F4, G4, and A-flat4. The intervals are labeled as 3 dism,des (E-flat to F) and 1 aum,des (F to G).

**Fragmento original en DOM**  
The original fragment is repeated for comparison.

**CORRECTO Transporte MI b**  
The correct transport shows the notes E-flat4, F4, G4, and A-flat4. The intervals are labeled as 2M,des (E-flat to F) and 2m, des (F to G).

## Los instrumentos transpositores

Se denominan instrumentos transpositores a aquellos cuya afinación no se corresponde con la tonalidad de DO o tono de concierto, es decir, cuando producen este DO el sonido resultante es otra altura distinta. Esto se debe a que su tono de afinación es otro y debemos distinguir entre los sonidos escritos y los reales.

En la práctica nos encontramos con dos situaciones:

1) Transportar la parte de un instrumento transpositor a los *sonidos reales*. Para ello se debe conocer cual es el tono de afinación del instrumento y la distancia que existe entre éste y el tono de concierto. Se transportan los sonidos escritos al intervalo que se crea entre el tono de afinación y el tono de concierto.

Ejemplo:

La trompa está en FA, esto significa que cuando produce un DO el sonido real es una 5a descendente. Para encontrar los sonidos reales debemos transportar los sonidos escritos y la tonalidad a una 5a descendente:

Tono de concierto DO



Sonidos reales



2) Escribir el *unísono* con los sonidos escritos en DO, es decir que los sonidos deben sonar iguales. Se debe transportar los sonidos reales en la dirección contraria al del intervalo que se forma entre el tono de afinación del instrumento transpositor y el tono de DO.

Ejemplo:

Si la trompa ejecuta los sonidos en DO, producirá una 5a descendente con lo cual, para encontrar el unísono se debe de transportar los sonidos al contrario, es decir, una 5a ascendente.

Tono de concierto DO



Trompa en FA





### 3.6. LOS INSTRUMENTOS TRANSPOSITORES

Por razones prácticas, la música compuesta para un buen número de instrumentos se escribe a una altura distinta a la que en realidad debe sonar. A veces se hace para evitar una sobredosis de líneas adicionales por encima o por debajo del pentagrama; por este motivo se escribe, por ejemplo, la parte de flautín una octava más grave y la del contrabajo una octava más aguda.

Sin embargo, la mayor parte de las veces esta notación tiene su origen en el hecho antes descrito de que se utilicen varias versiones distintas de un mismo tipo de instrumento. Si, por ejemplo, un instrumentista que toque tanto la trompa en *do* (caída en desuso, por cierto) como las trompas en *fa* y *mi* bemol, tiene que hacer sonar la nota *do*, en el primer instrumento mencionado tendrá que producir el cuarto armónico, en el segundo instrumento el tercer armónico, y en la trompa en *mi* bemol, por último, otra vez el cuarto, en este caso con ayuda de una válvula para hacerlo descender un tono y medio. En este caso se le piden tres maneras distintas de producir un mismo sonido. Ahora bien, con el fin de ahorrarle al instrumentista esta molestia, se ha pasado el problema al compositor: es éste quien tiene que escribir la música que él desea hacer sonar de tal manera que el trompa, al leer una nota determinada (un *do*, por ejemplo), deba ejecutar siempre la misma acción técnica, independientemente del instrumento que esté manejando. Para ello se parte de utilizar la notación más sencilla, la de *do* mayor (sin alteraciones en la armadura), para la nota-base y los primeros armónicos del instrumento. Un *do* escrito, tocado como tal por el trompa, da como resultado los siguientes sonidos:


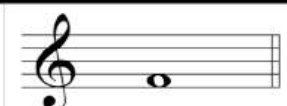


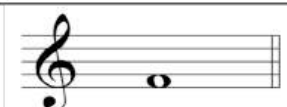



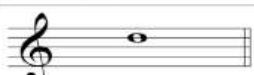
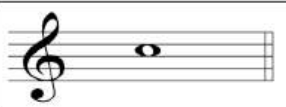

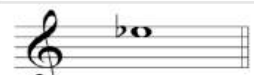
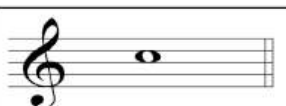
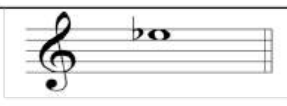
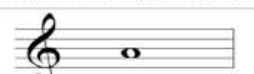





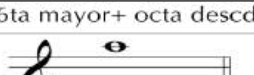
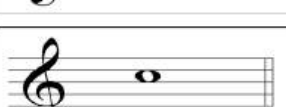
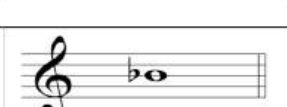


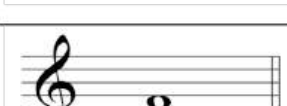


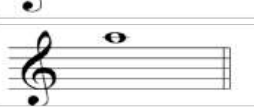
- un *do* en una trompa en *do*;
- un *si* bemol en una trompa en *si* bemol;
- un *mi* bemol en una trompa en *mi* bemol, etcétera.

Hablando ya más en general, la música tocada con un instrumento en *si* bemol suena un tono entero más grave de lo que está escrita y es «tocada», y con un instrumento en *mi* bemol, un tono y medio más aguda –para limitarnos a estos dos tipos–. Esto quiere decir lo contrario para el compositor, quien debe escribir la parte para un instrumento en *si* bemol un tono más agudo de lo que debe sonar; y la parte para un instrumento en *mi* bemol; un tono y medio más grave. Si la composición está, por ejemplo, en *do* mayor, entonces habrá que escribir en *re* mayor para los instrumentos en *si* bemol. A la hora de tocar, el *instrumento* –no el instrumentista– *transpone* el *re* mayor escrito al *do* mayor deseado.

La partitura toma con esto rasgos de una *notación-acción*, mientras por otro lado mantiene también características de una *notación-resultado*. Por una parte, da instrucciones interpretativas directas –una nota determinada significa una posición y una técnica de ejecución específicas–, y, por otra, el resultado deseado está reflejado en la partitura, aunque sea en una altura distinta.

Está claro que este tipo de notación implica una carga mayor tanto para la tarea del compositor como para la del director. No es infrecuente que en una *partitura* –en la cual todas las partes orquestales aparecen alineadas verticalmente–, en la región de los instrumentos de viento-metal, haya indicadas dos o tres tonalidades distintas de la tonalidad real de la obra, lo cual no hace más fácil la lectura de una partitura.

## Tabla de instrumentos transpositores

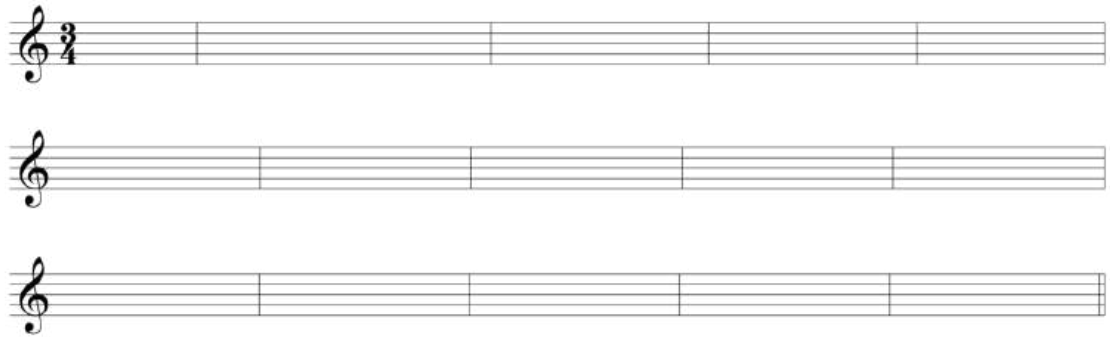
Instrumento	Nota escrita	Nota real producida	Transporte Escritura unísono DO
Flauta dulce Contralto - Bajo			5ta justa descendente 
Corno inglés			5ta justa descendente 
Clarinete en Sib			2da mayor descendente 
Clarinete en La			3ra menor descendente 
Clarinete en Mib			3ra menor ascendente 
Saxofón en Sib Soprano- Tenor			2da-9na mayor desced 
Saxofón en Mib Alto-Barítono			6ta mayor+ octa descd 
Trompeta en Sib			2da mayor descendente 
Trompa en Fa Mib		 	5ta justa-6tamayor des  

**Transporte**

**Danza de Anitra** *fragmento* Violín Edvard Grieg



**1-** Transportar esta melodía para que un **clarinete en LA** toque al unísono con el violín



**2-** Transportar esta melodía para que un **clarinete en Mib** toque al unísono con el violín



### El elefante

Camille Saint Sæens

Es toy fe liz dan zoa le gre con an ti faz El  
con tra ba jo con el pia nó a com pa ñan es te len to vals

### 3- Bajar una tercera menor y cifrar con acordes correspondientes

Blank musical staves for transcription exercise 3.

### 4- Transportar la melodía para que suene en Do Mayor en la Flauta Dulce Contralto

Blank musical staves for transcription exercise 4.

## Ejercitación al piano

1- Tocar al piano en CM las siguientes secuencias armónicas:

1- I - IV - V- I

2- I - IV - I- V - I

3- I - V - I- IV - V - I

4- I - II - V- I- V7 - I

2- Transportar y tocar las mismas secuencias a los tonos de: GM, DM, EM FM.

3-Tocar al piano en Am las siguientes secuencias armónicas:

1- I - V- I

2- I - IV - I- V - I

3- I - IV - V - I

4- I - III - I- VI - III - V - I

4- Transportar y tocar las mismas secuencias a los tonos de: Em, Dm.

5- Tocar una melodía infantil conocida, acompañarla con los bajos del acorde. Transportarla y tocar en tres tonalidades diferentes.

## UNIDAD 2

### EL LENGUAJE MUSICAL DESDE SU EVOLUCIÓN HISTÓRICA

Nuestro sistema musical, basado en reglas y leyes del pensamiento musical de occidente(*tonal-funcional*), ha tenido una interesante evolución, relacionada con el quehacer cultural e intelectual de las diferentes comunidades. El abordaje histórico permite observar la cosmovisión de los pueblos y sus creadores a través de los distintos períodos y estilos. El presente estudio trata de dar una visión histórica general para llegar a la aplicación en la lectura musical, en este sentido no profundiza en el hecho histórico en sí, sino que más bien da pautas que ayudan a la contextualización y comprensión de la obra, desde su correspondencia a una época y un determinado estilo. Puesto que la historia de la música se remonta a varios milenios antes de nuestra era, hemos determinado empezar directamente desde la Edad Media, momento en que comienza a perfilarse el lenguaje musical occidental, mismo sobre el cual basamos nuestra práctica. Se da inicio al estudio con el canto gregoriano, esencialmente religioso, hasta llegar al nacimiento de la polifonía y el humanismo del renacimiento, en donde la música ya no gira necesariamente en torno a lo litúrgico. Vamos del barroco y su exuberante ornamentación, al equilibrio y orden del clasicismo. La era de la razón da paso a la de la pasión con el romanticismo, los temas se vuelven esencialmente emocionales y los sentimientos humanos priman el lenguaje artístico general. De la emoción pasamos a la sensación del impresionismo y de este al expresionismo más íntimo, el artista se va desligando del público y reivindica su libertad creativa, surgiendo así lenguajes cada vez más atonales y desligados de la tradición tonal-funcional. Cobra importancia el sentido rítmico, basado en tradiciones culturales no occidentales, la música se enriquece tímbricamente y se va haciendo más compleja rítmicamente. Hay quienes retornan a la tradición renovados y otros que siguen en la búsqueda de nuevas formas de expresión. Para cada período se han incluido partituras para ser leídas, cantadas e interpretadas. La Unidad termina con un estudio teórico sobre la tonalidad funcional y su implicación en la Armonía.

## *Lo que aprenderá en esta unidad: puntos principales*

- Características fundamentales de cada período musical.
- Géneros y formas musicales más importantes.
- Compositores más representativos.
- Aplicaciones para el desarrollo de la lectura musical.
- La base teórica del pensamiento tonal-funcional.

## *Objetivos*

- Aproximarse a la línea del tiempo musical a partir de su estudio histórico-estilístico
- Abordaje de la práctica de lectura musical con sentido histórico.
- Aplicación de los conocimientos en la interpretación de partituras.
- Facilitar el reconocimiento y concepción de cada período musical.
- Comprensión de los fundamentos del sistema tonal-funcional.

## *Lecturas*

- Básicas

Acercamiento al lenguaje musical de Occidente, por MÓNICA BRAVO

Selección de partituras de diferentes períodos musicales, por MÓNICA BRAVO.

La tonalidad funcional, por ALEJANDRO CARDONA

# Acercamiento al Lenguaje Musical de Occidente

Mónica Bravo

## Edad Media

### Canto religioso

La producción musical de la primera parte de la Edad Media estuvo vinculada a los oficios religiosos, concretamente a la música eclesiástica; no hay mayores vestigios de música popular ya que fueron los clérigos los únicos con la capacidad de “pautar” o registrar la música, y su interés se centro en la música litúrgica.

La primitiva música occidental guardó fundamentales características de oriente:

- La música se relaciona íntimamente con el culto religioso , por ello se transmite oralmente entre los sacerdotes,de generación en generación.
- Los primeros cantos conservan la interválica microtonal , por lo cual tienen una escasa amplitud melódica.
- El canto es netamente monódico, la falta de profundidad o polifonía da cuenta de una falta de individualismo frente a la búsqueda de lo absoluto.
- La música litúrgica se basó fundamentalmente en los cantos religiosos judíos, por esto, al igual que estos suprime el uso de instrumentos y es netamente vocal.

**CANTO GREGORIANO:** (S VI) Canto llano, generalmente a grado conjunto y supeditado a un texto (litúrgico). Es denominado así puesto que fue el Papa San Gregorio Magno quien ordenó su recopilación y difusión a través de las escuelas de canto. Sus principales características son:

- Ritmo libre
- Las partituras (a partir de Guido D´Arezzo se escriben en tetragramas.
- Canto monódico.
- Texto en latín.
- Se basan en un sistema melódico modal (modos gregorianos o eclesiásticos)
- Las melodías son de tres tipos: SILÁBICAS (nota por sílaba) NEUMÁTICAS (dos o hasta seis notas por sílaba) MELISMÁTICA (largas frases adornadas para una sílaba)

**GUIDO D´AREZZO:** (S XI) Monje llamado el “Padre de la música occidental”. Desarrolló en su tratado *Micrologus* el sistema de cuatro líneas *Tetragrama* para pautar la música litúrgica y creó el *Solféo* y la notación actual, a partir de cambiar la notación neumática y notación alfabética por las primeras sílabas del Himno de San Juan Bautista, escrito en el siglo VI por el diácono Paulus Casinensis.



## PRINCIPALES GÉNEROS Y FORMAS MUSICALES LITURGICAS

**SALMODIA:** canto de los salmos en forma recitativa, generalmente con notas tenidas.

**RESPONSORIO:** Canto alternado entre solista y coro, el cantante canta un texto litúrgico que es reafirmado por el coro. La alternanza responsorial de dos coros es el modo antifonario.

**HIMNOS:** Cánticos de alabanza que tienen como base un texto poético.

**JUVINIS:** Cantos de alegría y júbilo, caracterizado por largas vocalizaciones melismáticas.

**TROPOS:** Cantos religiosos no litúrgicos, melodías litúrgicas con textos poéticos que cambian la rítmica interna. Es la primera forma de composición musical propiamente dicha.

## Música Profana

*“El Arte de los Trovadores y Troveros de la Edad Media, cumplió un importante papel en el desarrollo de la música profana a través de incorporar el acompañamiento con novedosos instrumentos y de establecer y desarrollar la Música Mensurada (con medida). Al componer música para sus versos se estableció una estrecha relación entre melodía y texto poético, práctica opuesta al ritmo no mensurado del canto gregoriano que estaba de moda.”<sup>1</sup>*

## PRINCIPALES GÉNEROS Y FORMAS DEL CANTO LIRICO PROFANO

**CANCIÓN DE GESTA:** se exponían antiguas epopeyas en verso.

**CHANSON:** canción de amor caballeresco, estructura: a-a-b.

**PASTORELA:** canción de amor campesina.

**ESTAMPIE:** canciones bailables precursoras de la Suite de Danzas.

**LAUDA:** Canción popular religiosa, es la aplicación del tropos a las melodías populares.

## Nacimiento de la polifonía

La polifonía entendida como simultaneidad de sonidos distintos, apareció en la música eclesiástica a principios del siglo X, posiblemente fue usada primeramente a nivel popular e implementada posteriormente por la iglesia para no quedar fuera de los gustos del pueblo, sin embargo, luego de oponerse tenazmente a ella, adopta la polifonía, pero con severas reglas de aplicación. El verdadero desarrollo polifónico se dio a partir del siglo XII gracias a la implementación de la notación musical. En torno de la capilla de Notre Dame, en París, se reunieron los músicos más importantes del momento, dando origen a lo que se llamo la *Ars Antiqua*. Se destacan los maestros *Leonín* y *Perotín* el grande.

En la península Ibérica son importantes las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X “el sabio”, reúnen alrededor de 400 cantos dedicados a la Virgen.

---

<sup>1</sup> Hitos de nuestro sistema musical

## PRINCIPALES GÉNEROS Y FORMAS MUSICALES POLIFÓNICAS

**ORGANUM:** Canto gregoriano acompañado por voces paralelas a intervalos de 4ta, 5ta y 8va. La melodía gregoriana fue llamada *Cantus Firmus* y ocupaba la voz superior.

**DISCANTUS:** Las voces parten del unísono y se van separando por camino contrario hasta llegar al intervalo de 5ta, donde se mantienen momentáneamente hasta retornar al unísono.

**FABORDON:** Superposición de voces paralelas a distancia de cuartas superiores al *cantus firmus*, género usado en Inglaterra.

**GIMEL:** Canto *gemelo*, superposición al *cantus firmus* de terceras o sextas, generalmente se hacían a modo de improvisación.

**CONDUCTUS:** composición a tres o cuatro voces en donde el *cantus firmus* va en el bajo y el resto de voces superiores se adaptan a su rítmica.

**RONDEU:** Es el antecesor del canon, el *cantus firmus* se basa en melodías populares.

**MOTETE:** representa el símbolo del arte gótico. El *cantus firmus* va en el bajo, generalmente es instrumental, en las voces superiores se supraponen melodías de distinto género: canciones caballerescas, religiosas, juglarescas etc, escritas incluso en idiomas diferentes.

## La Ars Nova

En el siglo XIV se desarrolla a nivel musical el período conocido como *trecento*, la música es v cada vez más expresiva, alejándose de la teoría eclesiástica. Sus características principales:

- Renovación y perfeccionamiento de la notación y el lenguaje musical.
- Aplicación de valores rítmicos fijos.(uso frecuente de efectos sincopados)
- Introducción paulatina de los semitonos, fortalecimiento del concepto *tonal*.
- Preparación de una música instrumental independiente, liberada de los elementos puramente vocales. Se destacan el Órgano, el Clavicémbalo, el Laúd y la Vihuela.
- La música vocal se torna cada vez más compleja y complicada.
- Preferencia por el modo jónico (escala mayor) y se determina la cadencia sensible-tónica.

Sobresalen los músicos franceses Guillaume de Machaut, Phillip de Vitry y los italianos Francesco Landino y Pietro Cassella.

## PRINCIPALES GÉNEROS Y FORMAS MUSICALES DEL ARS NOVA

**BALADA:** se escribe en aire de danza a tres voces, una de ellas cantada y las otras instrumentales.

**CACCIA:** canciones referidas inicialmente a las aventuras de la caza, luego se constituye en un género de carácter descriptivo, generalmente rápidas. Se presentaban abundantes cánones e imitaciones contrapuntísticas con voces onomatopéyicas en precursor de la Fuga.

**MADRIGAL:** breve composición de forma poética libre con varias estrofas seguidas por un *ritornello*. Las estrofas se entonan con la misma melodía, el *ritornello* es diferente

## Obras de la Edad Media

### Ut queant laxis

Guido D'Arrezzo

UT que - ant la - xis, RE - so - na - re fi - bris,  
MI - ra ges - to - rum FA - mu - ti tu - o - rum  
SOL - ve pol - lu ti, LA bi - i re - a - tum  
Sanc - te Jo - ha - nes

Ut queant laxis  
Resonare fibris  
Mira gestorum  
Famuli tuorum  
Solve polluti  
Labbii reatum  
Sancte Ioannes

Para que puedan  
Con toda su voz  
Cantar tus maravillosas hazañas  
estos tus siervos,  
Deshaz el reato de  
Nuestros manchados labios,  
¡Oh, bendito San Juan!

Himno a San Juan Bautista, escrito por el historiador lombardo Pablo el Diácono, en el Siglo VIII. De las primeras sílabas de los versos de este himno se toma el nombre las notas musicales de la notación latina moderna, hecho realizado por Guido D'Arrezzo en el Siglo XI. Posteriormente, en el siglo XVII, Giovanni Battista Doni sustituyó la nota ut por do, pues esta sílaba facilitaba el solfeo por terminar en vocal. Probablemente do tenga su origen en Dominus.

La nota si, que no formaba parte de la afinación en hexacordos de la época, fue añadida posteriormente al completar con siete notas la escala diatónica. En algunos idiomas (como el inglés) cambiaron la s inicial por una t para que cada nota comenzara en una consonante distinta (y sol y si no comenzaran ambas en s).

## Ave María

Canto gregoriano



A ve Ma rí\_\_\_ a grá ti a ple\_\_\_ na Do mi nus té cum;  
be ne dic ta tu in\_\_\_ mu li\_\_\_ e ri\_\_\_ bus  
et be ne dic tus fruc tus vén tris tú i,\_\_\_ Je\_\_\_ sus\_\_\_  
San ta Ma rí\_\_\_ a, Má ter Dé\_\_\_ i,  
o ra pro no\_\_\_ bis pec ca\_\_\_ to\_\_\_ ri bus,  
nunc et in\_\_\_ ho\_\_\_ ra mor tis nos\_\_\_ trae. A men

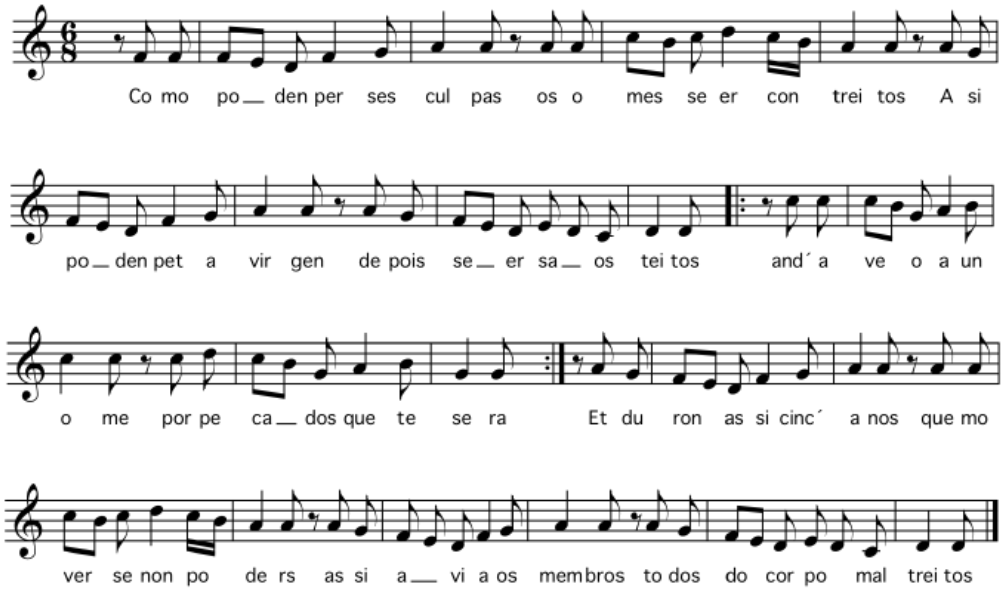
El **canto gregoriano**, es un tipo de canto llano (monódico, sin saltos, con movimientos por grados conjuntos y con una música supeditada al texto) utilizado en la liturgia de la Iglesia Católica. Aparece aproximadamente en el siglo IV, pero es en el siglo VI cuando, a pedido del Papa San Gregorio Magno se comienzan a recopilar y sistematizar los cantos que se cantaban en la iglesia durante estos siglos, y que se transmitían por tradición oral; de ahí el nombre de canto gregoriano.

Desde su nacimiento, la música cristiana fue concebida como una oración cantada, que debía realizarse con devoción. El texto era la razón de ser del canto gregoriano, según San Agustín, «El que canta bien, ora dos veces»

El **Ave María** es una *antífona* o canto que se cantaba antes o después de los salmos.

Alfonso X  
S. XII  
España

### Cantiga 167



Co mo po\_ den per ses cul pas os o mes se er con trei tos A si  
po\_ den pet a vir gen de pois se\_ er sa\_ os tei tos and´ a ve o a un  
o me por pe ca\_ dos que te se ra Et du ron as si cinc´ a nos que mo  
ver se non po de rs as si a\_ vi a os membros to dos do cor po mal trei tos

**Las Cantigas** de Santa María (mediados del siglo XIII-1284) constituyen el cancionero religioso medieval de la literatura ibérica. El corpus completo de las Cantigas contiene 423 melodías, sobre textos en galaico portugués.

Existen dudas sobre la autoría directa del rey Alfonso X, sin embargo una nota del manuscrito toledano le atribuye la autoría de unas cien cantigas. El rey Alfonso X de Castilla, denominado «el Sabio» es conocido por la gran cantidad de empresas intelectuales que se emprendieron y realizaron bajo su dirección y amparo. Su corte fue la más distinguida de Europa por la presencia de poetas y músicos de renombre.

Las Cantigas refieren hechos milagrosos ocurridos en diferentes santuarios marianos. *Como poden per sas culpas* está dedicada a la curación de un tullido.

**Danza Real**  
**Ductia**

**Danzas de la Edad Media**  
Flauta dulce soprano y pandero

Francia  
S. XIII

Allegretto

1

2

3

Pt S

P

Detailed description: This block contains the musical score for 'Danza Real Ductia'. It is written for Soprano Flute (Pt S) and Percussion (P). The score is in 6/8 time and consists of three systems. The first system is marked with a '1' above the staff. The second system is marked with a '2' above the staff. The third system is marked with a '3' above the staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and repeat signs.

**Trotto**  
Allegro

Italia  
S. XIV

REFRAN

FIN

1 *repetir 3 veces*

2 *repetir refraán y fin*

Pt S

P

Detailed description: This block contains the musical score for 'Trotto'. It is written for Soprano Flute (Pt S) and Percussion (P). The score is in 6/8 time and consists of four systems. The first system is marked with 'REFRAN' above the staff. The second system is marked with 'FIN' above the staff. The third system is marked with a '1' above the staff and includes the instruction 'repetir 3 veces'. The fourth system is marked with a '2' above the staff and includes the instruction 'repetir refraán y fin'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and repeat signs.

# Renacimiento

El siglo XV (*quattrocento*) marca una etapa importante para la humanidad puesto que se inicia lo que habría de llamarse el *Renacimiento* (S XV-XVI), con el cual se da el advenimiento del pensamiento laico y el resurgimiento del arte, ciencia y pensamiento grecolatinos. El Arte Renacentista se caracterizó por la preferencia de la simplicidad, la estabilidad, la moderación y el equilibrio y se lo mide en función de proporciones humanas.

A nivel musical el quattrocento es considerado el siglo de oro del contrapunto vocal, nacen las técnicas de variación a partir de la aumentación y disminución del tema, de la exposición retrograda (de atrás para adelante) o invertida (cambiando el sentido de los intervalos). Se componen piezas de hasta 16 voces. Por otro lado se afianza la monodía acompañada, siendo un antecedente de la armonía. Son características de este período:

- Desarrollo del arte del Contrapunto.
- Empleo de la Textura Polifónica con apego a las leyes del Contrapunto.
- El ritmo está determinado por la declamación del texto que se canta (*Tactus in musica*).
- Uso preferencial de instrumentos de viento (flautas dulces, bronces)
- Predominio del régimen modal del Canto Gregoriano.
- Importancia y expresión de las palabras y de su contenido.
- Aparecen dos repertorios de música religiosa claramente diferenciados: Repertorio Musical Católico y el Repertorio Musical Reformista fomentado por Martín Lutero.

Los principales representantes del quattrocento son: Guillaume Dufay y Gulilles Binchois (*Escuela de Borgoña*); Jonh Dustable (*Inglaterra*); Josquin Despres, Jan Van Okeghen, Jacobus Obrecht (*Escuela Franco Flamenca*); Juan de la Encina (*España*).

## PRINCIPALES GÉNEROS Y FORMAS MUSICALES DEL QUATTROCENTO

**MISA:** Se constituye en un género musical polifónico compuesto por seis partes: Kyrie; Gloria; Credo; Sanctus; Benedictus; Agnus Dei.

**FROTOLLA:** canción solista con acompañamiento, usa texturas homófonas, ritmos claros y repetidos en un rango melódico estrecho, inicios de lo que será la armonía funcional.

**VILLANCICO O VILLANELA:** es una canción solista con acompañamiento instrumental, en España se compone a cuatro voces a capella, se relaciona con la vida cotidiana de la villa.

**ROMANCE:** composición de forma estrófica, cada verso obedece a una frase musical y el texto está musicalizado silábicamente. Generalmente cuentan historias de amor largamente.

**PASIÓN:** dramatización con música de la pasión y muerte de Jesucristo, se basa en los textos bíblicos de los cuatro evangelistas.

**CHANSON:** pieza plifónica francesa a tres o cuatro voces, a veces incluía acompañamiento instrumental, en compás 2/4 su ritmo es ligero y rápido, la melodía es silábica.

## Contrareforma y música reservata

A partir de la Reforma, la iglesia católica establece varias modificaciones, musicalmente el complicado entretejido contrapuntístico que impedía la claridad del mensaje religioso es cambiado por la subordinación melódica al texto, a ésta se la llamó *Música Reservata*.

Son características de esta etapa:

- Equilibrio entre las voces: conjunción entre lo polifónico y una nueva homofonía vocal.
- Uso casi exclusivo de los modos jónico y eólico (mayor-menor) afianzando lo tonal
- Monodía vocal con acompañamiento de laúd.
- las disonancias: se preparan por camino gradual, notas de paso, anticipación o retardo.
- Apogeo de la música instrumental, usada generalmente para la danza.

Representantes de este período son: Giovanni Pierluigi Da Palestrina (*Escuela Romana*); Andrea y Giovanni Gabrieli (*Escuela Veneciana*); los madrigalistas italianos Luca Marenzio y Carlo Gesualdo; Orlando Di Lasso (*Flandes*); Tomás Da Vittoria, Luis de Narvaéz, Luis de Milán; Antonio Cabezón (*España*); Thomas Morley, John Dowland; Willian Byrd (*Inglaterra*).

### PRINCIPALES GÉNEROS Y FORMAS MUSICALES DEL SIGLO XVI

**MADRIGAL:** en esta etapa el madrigal se adapta al sentido del texto, frase a frase y palabra a palabra, evidenciando su contenido sentimental, su forma continua siendo libre.

**CORAL:** o Canto de la Asamblea desarrollado en la iglesia Reformista Luterna, su carácter es homofónico, predomina la voz principal y el texto está en lengua vulgar (alemán). Los organistas solían alternar, a veces en forma ornamentada, con el canto de la comunidad.

**RICERCARE:** composición musical precursora directa de la fuga, generalmente es un preludio que anticipa la modalidad que desarrollará la pieza subsiguiente.

**FANTASIA:** forma musical de carácter improvisatorio, basada en la exposición y desarrollo de un tema único, a modo de ostinato.

**TOCCATA:** pieza esencialmente instrumental, generalmente para teclados, escrita de manera libre, compuesta por escalas, figuraciones y acordes.

**PRELUDIO:** pieza que carece de estructuración formal, desarrolla un escaso material temático y renuncia a la elaboración contrapuntística.

### Danzas:

**PAVANA:** de tiempo lento y binario, en ocasiones basada en una melodía vocal (*Francia*)

**GALLARDA:** danza alegre de saltos con carácter muy vivo. (*Francia*)

**CHACONA:** en compás ternario sobre un tema de bajo obstinado repetitivo. (*Italia*)

**ZARABANDA:** danza lenta en compás 3/4 basadas en un pie métrico yámbico (*España*)

**ALLEMANDA:** compás de 4/4, presidida por una pieza de carácter improvisatorio (*Alemania*)

Otras danzas: Giga (*Inglaterra*); Gavota (*Francia*); Siciliana (*Italia*); Bransle (*Francia*); Spagnoletta (*España*); Basse Danse (*Borgoña*) Courante (*Francia*)



# Obras del Renacimiento

## Cantate domino

Adam Gumpelzhaimer

Can- ta- te do- mi- no can- ti- cum no- vum,  
Can- ta- te do- mi- no can- ti- cum no-

no- vum, laus e- ius in ec- cle- si- a sanc- to- rum, lae- te  
vum, no- vum, laus e- ius in ec- cle- si- a sanc- to- rum, lae- te

tur Is- ra- el in e- o qui fe- cit e- um, qui fe- cit e- um, et  
tur Is- ra- el in e- o qui fe- cit e- um, qui fe- cit e- um,

fi- li- ae Si- on ex- ul- tent in re- ge su- o, ex- ul- tent in re- ge su- o, ex- ul- tent in  
et fi- li- ae Si- on ex- ul- tent in re- ge su- o, ex- ul- tent in re- ge su- o, ex-

re- ge su- o, ex- ul- tent in re- ge su- o, ex- ul- tent in re- ge su- o.  
ul- tent in re- ge su- o, ex- ul- tent in re- ge su- o, ex- ul- tent in re- ge su- o.

# 11. Más vale trocar

Juan del ENCINA  
(1469 - 1530)

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The lyrics are: Más va - le tro - car Pla - ser por do - lo - res, Me - jor es su - frir Pa - sión i do - lo - res.

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The lyrics are: Que es - tar sin a - mo res. The system is marked with a '5' at the beginning and 'Fin' at the end.

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The lyrics are: Don - d'es gra - de - ci - do Es dul - ce el mo - rir; Bi - vir en ol - vi - do A - qué! no es bi - vir;. The system is marked with a '10' at the beginning and 'D.C.' at the end.

# Tanquam Agnus

Motete a 3 voces

Tomás Luis de Victoria

1540-1613

España

Calmo (♩ = c.66)

S1  
ob mu tu ri ob mu tu it —

S2  
Tan quam a gnus co ram ton den te se ob mu — tu it et

C  
Tan — quam a gnus ci ram ton de te se ob mu tu it et

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff (S1) is a soprano line with a treble clef and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, and a whole note B4. The lyrics 'ob mu tu ri ob mu tu it —' are written below. The middle staff (S2) is an alto line with a treble clef and a common time signature. It begins with a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3. The lyrics 'Tan quam a gnus co ram ton den te se ob mu — tu it et' are written below. The bottom staff (C) is a bass line with a bass clef and a common time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3. The lyrics 'Tan — quam a gnus ci ram ton de te se ob mu tu it et' are written below.

7  
— de an — gu sti — a et

non a pe ru it os su — un de an gu sti a

non a pe ru it os su — um, de an gu sti a

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff (S1) begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a half note C5, a whole note B4, a whole note A4, a whole note G4, a whole note F4, a whole note E4, a whole note D4, a whole note C4, a whole note B3, a whole note A3, a whole note G3. The lyrics '— de an — gu sti — a et' are written below. The middle staff (S2) begins with a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3. The lyrics 'non a pe ru it os su — un de an gu sti a' are written below. The bottom staff (C) begins with a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3. The lyrics 'non a pe ru it os su — um, de an gu sti a' are written below.

13  
— ju di — ci o, sub la — tus est

et de ju di ci o sub la cus est

et de ju di ci o sub la tus est

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff (S1) begins with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3. The lyrics '— ju di — ci o, sub la — tus est' are written below. The middle staff (S2) begins with a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3. The lyrics 'et de ju di ci o sub la cus est' are written below. The bottom staff (C) begins with a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3. The lyrics 'et de ju di ci o sub la tus est' are written below.

Danzas del Renacimiento

Flauta dulce soprano y pandero

Italia  
S. XVI

Gallarda

Allegro

Flute and Percussion notation for Gallarda. The flute part (Pt) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The percussion part (P) is in bass clef with a 3/4 time signature. The music consists of two systems of staves.

Ronde- Saltarello

Allegretto

Flandes  
S XVI

Flute and Percussion notation for the first part of Ronde- Saltarello. The flute part (Pt) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The percussion part (P) is in bass clef with a 3/4 time signature. The music consists of two systems of staves.

Flute and Percussion notation for the second part of Ronde- Saltarello. The flute part (Pt) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The percussion part (P) is in bass clef with a 3/4 time signature. The music consists of two systems of staves.

Flute and Percussion notation for the third part of Ronde- Saltarello. The flute part (Pt) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The percussion part (P) is in bass clef with a 3/8 time signature. The music consists of two systems of staves.

Flute and Percussion notation for the fourth part of Ronde- Saltarello. The flute part (Pt) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The percussion part (P) is in bass clef with a 3/8 time signature. The music consists of two systems of staves.

Flute and Percussion notation for the fifth part of Ronde- Saltarello. The flute part (Pt) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The percussion part (P) is in bass clef with a 3/8 time signature. The music consists of two systems of staves.

## El Barroco

En contraste al equilibrio del renacimiento, el barroco se presenta con una superabundancia de elementos decorativos y desproporciones arbitrarias. Las luchas religiosas provenientes de la contrarreforma desatan un ambiente dramático y convulsionado reflejado en todo el arte de la época. Musicalmente se retoma el canto monódico pero apoyado en una base armónica, perfilando así al individuo con sus rasgos propios. El término melodía cobra sentido como resultado de estos procesos armónicos. Dos hechos marcan el desarrollo del barroco: el advenimiento de la música concertante y la figura del concertista frente a una orquesta y el nacimiento de la ópera. Gracias a los progresos tecnológicos, los instrumentos musicales adquieren un mayor grado de desarrollo y perfeccionamiento.

La Música Barroca puede subdividirse en tres grandes momentos:

**Barroco Temprano** ( *finales del siglo XVI y mediados del XVII*) busca explorar nuevas sonoridades y disonancias en piezas cortas, se marcan diferencia entre las obras vocales e instrumentales.

**Barroco Pleno o Medio** ( *mediados a finales del XVII*) Se caracteriza por la aparición de las primeras Óperas, Oratorios y Cantatas. Se hace práctica normal el uso del Bajo Continuo.

**Barroco Tardío** ( *finales del XVII a mediados del XVIII*); surgen y se consolidan nuevas formas musicales, de mayor dimensión y duración. La música instrumental domina sobre la vocal.

Rasgos importantes del Estilo Barroco:

- Uso del Bajo Continuo.
- Afianzamiento de la concepción tonal-funcional: la tónica como centro tonal de la escala y la relación de los acordes a nivel de funciones.
- Melodía de tipo energética.
- La Improvisación y la abundancia, a veces exagerada, de ornamentos en la melodía.
- Los contrastes dinámicos de la música.
- Supremacía del violín como instrumento solista y el clavecín de cámara.
- Tendencia a la Solemnidad, trascendencia y magnificencia en las instrumentaciones, orquestaciones y tratamiento de las voces y coros.
- Liberación y expresión de los sentimientos humanos
- Aparición de la figura del músico profesional, es decir que percibe sueldo: concertistas y cantantes trabajan para las cortes y el chantre es organista y director del coro de la iglesia.

Representantes más importantes:

Barroco Temprano: Emilio Cavaliere; Oracio Vecchi; Jacobo Peri; (*Camerana Fiorentina*) Francesco Cavalli; Alessandro Stradella, Claudio Monteverdi.

Barroco Pleno o Medio: Geronimo Frescobalidi; Alessandro Scarlatti; Geovani B. Pergolesi; Arcangelo Corelli; Antonio Caldara (*Italia*); Jean Baptiste Lully, Francois Couperin (*Francia*); Henry Purcell (*Inglaterra*) Dietrich Buxtehude; Johann Pachelbel (*Alemania*)

Barroco Tardío: Domenico Scarlatti; Antonio Vivaldi (*Italia*); Jean Philippe Rameau; Francia; Georg F Haendel; Johann Sebastian Bach; Geor Phillip Telemann (*Alemania*).

## PRINCIPALES GÉNEROS Y FORMAS MUSICALES DEL BARROCO

**OPERA:** género musical- teatral basado en un drama, generalmente de carácter profano histórico o mitológico. Las primeras óperas denotan una supremacía del texto sobre la música. Posteriormente el papel se invierte y la trama dramática se da en favor del *bel canto* y su pirotecnia melódica. En el barroco tardío la ópera se constituye en una demostración del poder económico de las clases gobernantes, con su fastuosidad y derroche de recursos.

**CONCIERTO SOLISTA:** obra musical para instrumento solista y orquesta de cámara, generalmente con tres movimientos contrastantes: rápido, lento, rápido. *AllegroAdagioAllegro*)

**CONCERTO GROSSO:** obra para varios solistas que se oponen a una orquesta de cámara, mantienen la estructura del concierto solista.

**SONATA :** composición para uno o dos instrumentos solistas acompañados por un basso continuo o pequeña orquesta. La sonata barroca tiene de tres a cuatro movimientos y generalmente es monotemática y bipartita.

**ORATORIO:** Obra vocal-instrumental basada en pasajes o escenas de la biblia, fue una representación auditiva sin teatralización visual y conlleva a la meditación.

**CANTATA:** composición para solista, coros y orquesta en donde se introducen partes interpretativas de la biblia o de cantos religiosos populares, los personajes son anónimos, representan el conglomerado de la comunidad religiosa. Posteriormente aparecen las cantatas no litúrgicas.

**SUITE:** es una obra instrumental caracterizada por la sucesión de danzas de distinto carácter, en Alemania se implementó la inclusión de danzas de distintos países como: Allemande (Alemania) Siciliana (Italia) Courente(Francia), etc

**FUGA:** técnica compositiva de tipo imitativo basada en el contrapunto entre varias voces que van desarrollando un tema expuesto a través de la estructura: exposición, sección media(generalmente con episodios modulatorios), sección final (donde las voces regresan al tono original) y coda.

# Obras del barroco

## Si come crescon

Claudio Monteverdi (1567 - 1643)

*Soprano I*

1. Si co-me cres-con al-la ter-ra i fio-ri Co-sì a voi la bel-lez-za o mio te-so-  
 2. Si co-me or-cre-sce a-gli au-gel-li il can-to Co-sì a voi la vir-tu-de o mia spe-ran-  
 3. Ma si co-me tra fron-de e fior, e can-ti Can-gian-si in frut-ti, co-sì in gran pie-tà-

*Soprano II*

1. Si co-me cres-con al-la ter-ra i fio-ri Co-sì a voi la bel-lez-za o mio te-so-  
 2. Si co-me or-cre-sce a-gli au-gel-li il can-to Co-sì a voi la vir-tu-de o mia spe-ran-  
 3. Ma si co-me tra fron-de e fior, e can-ti Can-gian-si in frut-ti, co-sì in gran pie-tà-

*Alto*

1. Si co-me cres-con al-la ter-ra i fio-ri Co-sì a voi la bel-lez-za o mio te-so-  
 2. Si co-me or-cre-sce a-gli au-gel-li il can-to Co-sì a voi la vir-tu-de o mia spe-ran-  
 3. Ma si co-me tra fron-de e fior, e can-ti Can-gian-si in frut-ti, co-sì in gran pie-tà-

- ro E a me'l fo-co on-d'io mi strug-go e  
 - za E a me un do-lor tal ch'o-gn'al-tro a-  
 - de Can-gia-te an-cor voi don-na la bel-

- ro E a me'l fo-co on-d'io E a me'l fo-co on-d'io mi  
 - za E a me un do-lor tal E a me un do-lor tal ch'o-  
 - de Can-gia-te an-cor vo-i Can-gia-te an-cor vo-i

- ro mi strug-go e mo-ro, e mo-ro, E a me'l fo-  
 - za ch'o-gn'al-tro a-van-za, a-van-za, E a me un do-  
 - de la bel-ta-de, bel-ta-de, Can-gia-te an-cor

1. 2.

mo-ro, on-d'io mi strug-go e mo-ro. ro. -ro.  
 - van-za, tal ch'o-gn'al-tro a-van-za. -za. -za.  
 - ta-de, voi don-na la bel-ta-de. -de. -de.

strug-go, on-d'io mi strug-go e mo-ro. -ro. -ro.  
 - gn'al-tro, tal ch'o-gn'al-tro a-van-za. -za. -za.  
 don-na, voi don-na la bel-ta-de. -de. -de.

- co on-d'io mi strug-go e mo-ro, e mo-ro. ro. -ro.  
 - lor tal ch'o-gn'al-tro a-van-za, a-van-za. -za. -za.  
 voi don-na la bel-ta-de, bel-ta-de. -de. -de.

1. 

Sua via can - te - mo à spon - te, à spon - te.  
 Que sta è la mo - da de mol - ta zen - te.  
 Ne met - ter o - se più no, no ,no, no, se sen - te.

2. 

Ah, che, l'ides - ti - no, mio bel te - so - ro, al - tro che pe - ne non ha per me.  
 A te vi - ci - no, d'a - mor mi mo - ro non o - mai be - ne lon - tan da te.  
 A te vi - ci - no, d'a - mor mi mo - ro non o - mai be - ne lon - tan da te.

3. 

Voi sol - e, voi so - le, o lu - ci bel - le a - mor per me for - mo.  
 Voi sem - pre, a - ma - te stel - le, voi so - le, voi so - le, a - do - re - ro.  
 Voi sem - pre, a - ma - te stel - le, voi so - le, voi so - le, a - do - re - ro.

4. 

E co - sa ma - la, a - ver sem - pres ven - tu - re sem - pres ven - tu - re,  
 e di do - ver sof - frir mol - te, mol - te scia - gu - re.  
 Son co se, in ve ro, in ve ro mol - to, a 'cer be, e du re.  
 Lo so ben' to che, in cor sem - pre, sem - pre, ho pun - tu - re.



# En dulce júbilo

Johann Sebastian Bach  
1685-1750  
Alemania

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bass

En dulce júbilo cantad, hoy cristianos a la bad

10

S  
A  
T  
B

Es cu chad con a ten ción: pues Cris to ha na ci do hoy  
Ben de cir por el gran don pues Cris to es el don de Dios

18

S  
A  
T  
B

En trehu mil des co El es tá tal y un a pe se bre es suho gar  
Al na cer co mo mor tal el a breel rei no ce les tial

26

S  
A  
T  
B

Ha na ci do hoy - - - Cris to El Sal va dor

## Dos piezas barrocas

Flauta dulce soprano y contralto

Antonio Vivaldi  
1675-1741  
Italia

Allegro

The score for 'Allegro' consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top staff is labeled 'F.S.' (Soprano Flute) and the bottom staff is labeled 'F.C.' (Contralto Flute). Both staves are in a 3/8 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and eighth-note patterns. The second system continues the piece with similar rhythmic complexity, ending with a double bar line.

## Minuetto

G.Friedrich Händel  
1685-1759  
Alemania

The score for 'Minuetto' consists of three systems of staves. The first system has two staves in a 3/4 time signature and a key signature of one flat. The top staff features several trills, indicated by the 'tr' symbol above the notes. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a final cadence, marked by a double bar line.

# Clasicismo

A nivel musical, el Clasicismo comprende el período que va desde la reforma de la Ópera y la aparición de la Sinfonía (mediados XVIII) hasta las primeras obras de Beethoven (principios del XIX), de quien se dice ser el último de los clásicos y el primero de los románticos. El Iluminismo marca una nueva etapa en el proceso de individualización, en el cual el ser humano se libera gradualmente del poder de la Iglesia, dando paso al poder de la *ratio* (razón); a nivel político se consolida una nueva concepción de Estado: la autoridad del gobernante no es divina sino que proviene del pueblo. *“En lugar de la cultura cortesana, cobra mayor auge la cultura burguesa en las mansiones y salones privados. La Ilustración, al proclamar la autosuficiencia del hombre, lleva a un nuevo concepto de dignidad y libertad del ser humano. En contraste al barroco, se manifiesta el anhelo por lo sencillo y lo natural el Pueblo es ensalzado por sus formas de vida sencilla.”*<sup>2</sup>

En el arte se produce la emancipación de los creadores, ya que su obra no es producto de un encargo sino que nace de la propia voluntad creativa.

En el clasicismo la música se acerca más a las posibilidades humanas, las frases musicales se acortan y se organizan de acuerdo a la capacidad respiratoria, lo cual se aplica de igual manera en la música instrumental: menos ornamentación en provecho de una utilización más específica de las dinámicas de intensidad. Por otro lado aparece la contraposición temática, de lo antagónico, propio de la expresión subjetiva y se desarrollan una serie de signos de dinámica, para dar mayor riqueza expresiva al lenguaje musical. Con el desarrollo de la ópera, triunfan definitivamente la Melodía y la Armonía sobre el rígido Contrapunto escolástico y se llega a un nuevo concepto de la Orquestación, signo clave del Clasicismo.

Características que marcan este período:

- Nacimiento de la orquesta sinfónica y del género sinfónico, a través de las escuelas de Mannheim, Viena y Postdam.
- Aparecimiento de la sonata clásica y de la forma sonata de estructura bitemática y tripartita.
- Búsqueda del equilibrio y simetría de la forma y del sentido tonal-funcional.
- Innovación del drama musical: abandono del bajo cifrado y del aria da capo, se incluye la obertura como síntesis de la obra, énfasis del drama y poesía sobre la música, el coro y el ballet integran parte importante de la acción argumental.
- Abandono del Bajo continuo.
- Melodías de tipo motívico
- Consolidación del piano como instrumento primo, sobre el clavicordio y el clave.
- Relevancia del cuarteto de cuerdas como ensamble típico de la forma sonata.
- Mayor énfasis expresivo, impulsando el uso de modificaciones de tempo y dinámica.
- Establecimiento de una serie de reglas y preceptos para definir las estructuras y características formales de las obras.

## PRINCIPALES GÉNEROS Y FORMAS MUSICALES DEL CLASICISMO

**CONCIERTO:** obra para uno, dos y hasta tres instrumentos solistas, Difiere del concierto barroco en la estructura interna de sus partes: 1er Mov: Allegro, forma sonata; 2do Mov: Lento; 3er Mov: Allegro, forma rondó.

**SINFONÍA:** género escrito para orquesta que consta de cuatro movimientos, de los cuales el primero y en ocasiones el último tienen forma sonata. 1er Mov: Allegro, forma sonata; 2do Mov: Lento; 3er Mov: Minué; 4to Mov: Allegro, forma rondó o a veces forma sonata.

**SONATA CLÁSICA:(como género)** composición musical escrita para uno o dos instrumentos con acompañamiento de piano, consta generalmente de cuatro movimientos (en pocas ocasiones tres), el primer movimiento conserva la forma sonata.

**SONATA:(como forma)** Su estructura general es bitemática y tripartita: Exposición, Desarrollo y Re-exposición.

*“La sonata clásica tiene en cierto modo el esquema de una obra teatral, con dos personajes (protagonista y antagonista) y un argumento en tres partes: 1-los personajes se enfrentan; 2-se dan una serie de incidentes y aventuras; 3-reconciliación, con victoria de los protagonistas. En términos musicales los personajes son los temas: el primero o principal suele ser vigoroso y rítmico, el segundo o secundario, es melódico y sentimental. El argumento se organiza:*

*1-Exposición: los temas son presentados en dos tonalidades distintas, lo cual crea el “problema”.*

*2-Desarrollo: puede estar basado en los o uno de los temas, que van desarrollándose o “moviendo la historia”, hay un cambio constantemente de tonalidad*

*3-Recapitulación: los dos temas aparecen enlazados en la tonalidad principal, con un claro protagonismo del tema principal, se cierra con un final o coda, más o menos brillante”<sup>3</sup>*

Los mayores representantes del clasicismo son:

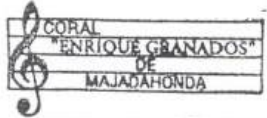
En el período de transición entre el barroco y el clasicismo destacan: Giovanni Battista Sammartini (*Italia*); Carl Phillip Emmanuel Bach y Johan Chistian Bach(*Alemania*); el checo Johann Stamitz(quien sentó las bases de la actual orquesta sinfónica), Leopold Mozart. (*Austria*)

Destaca a nivel de renovación de la ópera el alemán Christoph W Gluck

De la escuela de Viena: Joseph Haydn; Wolfgang Amadeus Mozart.

Luigi Boccherini (*Italia*)

Ludwing Van Beethoven, primeras composiciones (*Alemania*)



# BRINDIS

(Canon a 4 voces)  
Texto en castellano

W.A. Mozart

**A**

Le van te mos nuestras co pas. LLe nas de vi no es pu mo so. ¡Vi va el be

5

ber! ¡Vi va el a mor! ¡Be ba mos to dos sin te mor! Ve o que no nos de ci di mos

**B**

10

y ca biz ba jos es pe ra mos. ¡Go zad, be bed! y sin te mor,

14

y sin te mor ¡que vi va siem pre el buen hu mor! y sin go zar ha lla mos pa de

**C**

18

cer, y sin go zar ha lla mos pa de cer. ¡Go zad, be bed! ¡Be bed por la a mis

23

tad! ¿que es pe ras tu? Que pue de ha ber de ma sar dor: Vi

**D**

27

no y hu mor, ven ga el go zar. ¡Vi va! ¡Vi va!

30

¡Vi va! ¡Glo ri a los dos!

# Hymn to the night (Hymne an die Nacht)

Theme of the andante - sonata op. 57.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Transc. : Bernard Dewagtere

Solemnly

Soprano recorder

Musical score for Soprano recorder and Piano, measures 1-5. The Soprano recorder part is in treble clef, 2/4 time, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Piano part is in grand staff (treble and bass clefs), also in 2/4 time, with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The key signature has one sharp (F#).

S. rec.

Musical score for Soprano recorder and Piano, measures 6-10. The Soprano recorder part is in treble clef, 2/4 time, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Piano part is in grand staff, 2/4 time, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The key signature has one sharp (F#).

S. rec.

Musical score for Soprano recorder and Piano, measures 11-15. The Soprano recorder part is in treble clef, 2/4 time. The Piano part is in grand staff, 2/4 time. The key signature has one sharp (F#).

## Dos melodías clásicas

**Allegro**

Duo de flautas soprano

Carl Ph Bach  
1714-1788  
Alemania

F.S.1

F.S.2

**Sinfonía de la Sorpresa**  
fragmento

Flauta y metalófono

Joseph Haydn  
1732-1809  
Austria

# Romanticismo

Tras la Revolución Francesa, se difunden en Europa nuevas concepciones de idealismo y liberalismo que se enfrentan al academicismo literario y el Intelectualismo filosófico del Iluminismo, se recuperará la confianza en el ser humano y en los ideales de fraternidad. El desarrollo industrial provoca una automatización y producción en masa que refuerzan el avance del capitalismo que, por un lado propicia el apareamiento de los estados nacionales y por otro despersonaliza al sujeto, convirtiéndolo en un objeto más de los medios de producción. Ante esto, se da en Alemania un movimiento conocido como "romanticismo" cuyo ideal es integrar al yo en un ente superior, surge la idea del arte por el arte y lo bello se constituye en un fin en si mismo. "El individuo romántico se siente al margen de la evolución histórica y por tanto huye de la realidad y se refugia en el mundo de la fantasía"<sup>4</sup>Se da un retorno a las tradiciones populares, la creación de los artistas se ve motivada por los paisajes nocturnos, el amor conflictuado, la naturaleza, la patria. Hay un despertar del subjetivismo y se crean nuevas formas para expresar con libertad el mensaje deseado.

A nivel musical, los principios de razón y utilidad, norma y equilibrio, propios del clasicismo son relegados por la total libertad de recursos, el músico romántico aboga por la expresión ilimitada de sus sentimientos y se abstrae a tal punto en su función de creador que llega a sentirse un ser supremo frente al resto de los mortales, no es mas un artesano de la música. Destacan los virtuosos, especialmente del piano.

Características estéticas del romanticismo:<sup>5</sup>

- *Lo desordenado*: hay una reacción frente a la claridad formal y el equilibrio del clasicismo llevando a la independencia de la forma.
  - *Lo intenso*: se rechaza lo moderado; lo exagerado es un impulso artístico de importancia. Se da paso a las grandes formas y a la síntesis emocional de las pequeñas formas.
  - *Lo dinámico*: tendencia al movimiento constante, uso de agógica y reguladores.
  - *Lo íntimo*:tendencia a la introspección y a la contemplación de "esencias" (clímax y anticlímax), y a la expresión de sentimientos y pasiones
  - *La emoción*: es a la vez un medio y un fin. Sólo ella penetra en el corazón y en el espíritu.
  - *Lo continuo y lo infinito*, lo irracional y lo trascendental, todo lo opuesto a los valores del Clasicismo.
  - *El color*: énfasis en el color sonoro individual, color armónico desarrollado en el cromatismo (Wagner) y la expansión orquestal y la variedad de timbres (Berlioz).
  - *Lo exótico*: búsqueda de paisajes extraños, inclusión de elementos étnicos, orientalismos, empleo de ritmos y temas nacionales y regionales; utilización de instrumentos inusuales y de textos exóticos tomados de la literatura persa, hindú o china. Aparecen los primeros investigadores musicales.
- Lo ambiguo o ambivalente*: los significados oscuros o dobles se valorizan en la música del

---

<sup>4</sup> Evolución de la Música en Occidente

<sup>5</sup> Hitos de nuestro sistema musical



siglo XIX; la enarmonía, en especial en las modulaciones y resoluciones acórdicas engañosas, largos pasajes de tonalidad incierta o inestable, con fondos armónicos ambiguos

-*Lo único*: enfatiza la búsqueda de un estilo musical personal, contrastando con la tendencia clásica a la universalización. El acorde se individualiza de su vinculación tonal.

-*Lo primitivo*: evoca el espíritu de lo primigenio, especialmente del mundo del bosque y del mar. La música representa la voz antigua de la naturaleza.

-*Lo orgánico*: surge como base rectora para la estructura musical a gran escala. Motivos muy maleables que luego se amplifican, etapas alternativas de estabilidad e inestabilidad, expansión y contracción, conflicto y resolución, en su avance hacia el clímax.

Representantes más importantes:

Inicios del romanticismo: Ludwing Van Beethoven; Carl Maria Von Weber (*Alemania*); Franz Schubert(*Austria*)

Romanticismo pleno: Felix Mendelsson; Robert Schumann (*Alemania*); Frederic Chopin (*Polonia*); Franz Liszt (*Hungría*).

Romanticismo tardío XIX: Richard Wagner; Johannes Brahms (*Alemania*); Gioacchino Rossini; Caetano Donizetti; Giuseppe Verdi; Giacomo Puccini (*Italia*); Hector Berlioz; Charles Gounod; Georges Bizet; Edouard Lalo; Camille Saint-Saëns; César Franck (*Francia*)

## PRINCIPALES GÉNEROS Y FORMAS MUSICALES DEL ROMANTICISMO

### Pequeñas formas:

**LIED**: canción de cámara basada en el esquema formal ABA, género típicamente romántico y nombre que se da a esta estructura forma.

**BAGATELLA**: composición musical ágil y corta, generalmente para piano, su forma es ABA, con coda final.

**ESTUDIO**: composición breve, generalmente para un solo instrumento, que trata problemas especiales de técnica o ejecución.

**NOCTURNO**: Pieza corta, lenta y soñadora, compuesta habitualmente para piano, algunos orquestales como: *Sueño de una noche de verano*, de Mendelson.

**IMPROMPTU**: Palabra derivada del término latino "*improptu*"(de repente), se utilizó para designar pequeñas piezas de carácter improvisatorio.

**RAPSODIA**: pieza musical compuesta por diferentes partes temáticas unidas libremente y sin relación alguna entre ellas. Es frecuente que estén divididas en dos secciones, una dramática y lenta y otra más rápida y dinámica, consiguiendo así una composición de efecto brillante. Forma A,B,C,D,E,F, etc

Otros géneros son: barcarola; escocesa; humoresque; intermezzo; mazurca; piezas de carácter; momento musical; polca, polonesa, romanza, vals

## Grandes formas y recursos musicales:

**BALLET:** pieza musical compuesta deliberadamente para ser interpretada por medio de la danza.

**POEMA SINFÓNICO:** tipo de composición orquestal que se inspira en elementos poéticos o fabulosos. Comprende un solo movimiento en el que se describen diversas escenas de carácter diferente.

**MÚSICA PROGRAMÁTICA:** o música descriptiva, tiene por objetivo evocar ideas o imágenes extra-musicales en la mente del oyente, las cuales son comunicadas por medio de un programa que sirve de argumento. La música programática dio origen al poema sinfónico.

**FORMA CÍCLICA:** es una técnica de construcción musical mediante la que se utiliza un tema, melodía, o material temático como elemento unificador de varias secciones o movimientos de una composición musical. A veces el tema aparece al principio y al final en otras ocasiones puede aparecer en diferentes partes.

**LEIT-MOTIV:** es una herramienta artística que, unida a un contenido determinado, se utiliza de forma recurrente a lo largo de la obra. Por lo general es una melodía o secuencia tonal corta que puede simbolizar a un personaje, un objeto, una idea o un sentimiento.

## Nacionalismo

El nacionalismo es comúnmente relacionado al romanticismo musical de mediados del siglo XIX, ha sido considerado como una reacción contra el "dominio" de la música romántica alemana. Se caracteriza por el uso de materiales que son reconocibles como nacionales o regionales. Por ejemplo, el uso directo de la música folclórica, y el uso de melodías, ritmos y armonías inspirados por la misma. Muchas de las obras nacionalistas se basan en textos literarios de carácter épico, de ahí el predominio de la música programática como un medio de crear imágenes musicales que vayan acorde al sentido dramático de las epopeyas.

Representantes: Bedrick Smetana; Antonin Dvorák (*Checoslovakia*); Jean Sibelius (*Finlandia*); Edvard Grieg (*Noruega*); Edward Elgar; (*Inglaterra*) Mijail Glinka; Alexander Borodin; Cesar Cui; Alexander Balakirev; Modest Mussorgsky; Nikolai Rimsky-Korsakov (*Rusia*) (*Grupo de los cinco*) Isaac Albéniz; Enrique Granados Joaquín Turina (*España*)

## Neo Romanticismo

La característica principal del Neo-romanticismo será, tener como base el sustrato psicológico y el misticismo, los cuales animan las colosales obras de Mahler, también los poemas sinfónicos de Strauss y las largas sinfonías de Bruckner.

Sus principales exponentes y figuras son: Antón Bruckner; Gustav Mahler; (*Austria*) Richard Strauss (*Alemania*); Alexandr Scriabin (*Rusia*). Todos estos compositores tienen una marcada influencia de Wagner y Brahms.

## Obras del romanticismo

### La Trucha

F. Schubert  
1797-1828  
Austria

Mi rad en el a - rro yo de diá - fa no\_\_ cris\_\_ tal la  
Un hom bre la con tem pla con pé si ma\_\_ in ten ción oh  
El ce bo se su mer ge la tru cha ya\_\_ lo\_\_ vió pen

tru cha va ga bun da, cuan rau da vie ne y va Li  
tru cha des di cha da tea ce cha el pes ca dor Su  
dien te so bre el a gua quea cla ra\_\_ más que el sol De

ge ra cual\_\_ la\_\_ fle cha oa - ca so más\_\_ ve\_\_ loz. la  
ce bo es\_\_ el en ga ño que mue ve tu\_\_ am bi ción: ten  
pron to re\_\_ ce\_\_ lo sa la tru cha se\_\_ a le jó bur

tru cha sur cael a gua con ten tay sin te mor, la  
cuen tay no te fi es del ce bo ten ta dor. ten  
lán do se del po bre, pa cien te pes ca dor, bur

tru\_\_ cha sur\_\_ cael\_\_ a gua con ten tay sin te mor  
cuen\_\_ ta y\_\_ no te fi es del ce bo ten ta dor  
lán\_\_ do se\_\_ del\_\_ po bre pa cien te pes ca dor

**La trucha**, lied "*Die Forelle*", está basada en un conocido poema de Daniel Schubart. A pesar de su estructura sencilla, fue una de las obras más trabajadas por el compositor y llegó a convertirse en pieza principal del repertorio liederístico.

En la trucha, Schubert realiza el acompañamiento del piano simbolizando el discurrir y balanceo de las aguas, mientras que la línea melódica representa a la inocente y despreocupada trucha que nada en el arroyo.

En 1819 Schubert compone, bajo pedido el "Quinteto para piano y cuerdas op 114, e incluyó en el cuarto movimiento el motivo principal de "Die Forelle", como tema y variaciones.

## Pequeña pieza

Album para la juventud

Trío  
Flautas soprano y metalofono alto

Robert Schumann

1810-1856

Alemania

Non presto

The first system of the musical score consists of three staves: F1 (Flute 1), F2 (Flute 2), and Mt A (Metallophone Alto). The time signature is common time (C). The tempo marking is 'Non presto' and the dynamic marking is 'p' (piano). The F1 staff begins with a quarter rest followed by a series of eighth and quarter notes. The F2 staff begins with a quarter rest followed by a series of eighth notes. The Mt A staff begins with a quarter rest followed by a series of quarter notes.

The second system of the musical score continues the three staves (F1, F2, Mt A). It features a repeat sign with first and second endings. The F1 staff has a quarter rest followed by eighth and quarter notes. The F2 staff has a quarter rest followed by eighth notes. The Mt A staff has a quarter rest followed by quarter notes.

The third system of the musical score continues the three staves (F1, F2, Mt A). It features a repeat sign with first and second endings. The F1 staff has a quarter rest followed by eighth and quarter notes. The F2 staff has a quarter rest followed by eighth notes. The Mt A staff has a quarter rest followed by quarter notes.

El **Album para la juventud** es una colección de 43 pequeñas piezas escritas para piano, al igual que *Escenas Infantiles*, Schumann dedicó a su esposa estas obras, la eminente pianista Clara Weik (Clara Schumann), considerada la mejor pianista del siglo XIX, la dedicatoria decía: "Para tocar esto tendrás que olvidar que eres una virtuosa".

**Va, pensiero**  
Opéra **Nabucco**  
Tema principal

Giuseppe Verdi  
1813-1901  
Italia

*Cantabile sotto voce*

Va, pen sie ro, sul l'a li do ra te, Va, ti po sa sui cli vi, sui  
col li, O veo lez za no te pi de mol li l'au re dol ci del sue lo na  
tal Del Gior da no le ri ve sa lu ta Di Si on ne le tor ri at ter  
ra te Oh mia pa tria si bel lae per du ta Oh mem bran za si ca rae fa tal

**Nabucco** es una ópera basada en el antiguo testamento y narra la historia de los levitas dominados por el rey babilonio Nabucco . Esta ópera fue el primer éxito de Verdi no solo por la calidad musical de la misma, sino por la asociación que hizo el pueblo italiano de su propia opresión por parte del imperio austríaco.

**Va pensiero**, coro del tercer acto, es el canto de los esclavos hebreos y es, sin dudas, el número más popular de la ópera. Posteriormente se convirtió en un himno de los patriotas italianos quienes identificándose con el pueblo hebreo, buscaban la unidad nacional y la soberanía.

Esta es una canión que habla del recuerdo y nostalgia de la tierra natal.

Va, pensiero, sull'ali dorate;  
va, ti posa sui clivi, sui colli,  
ove olezzano tepide e molli  
l'aure dolci del suolo natal!  
Del Giordano le rive saluta,  
di Sionne le torri atterrate...  
Oh mia patria sì bella e perduta!  
Oh membranza sì cara e fatal!  
Arpa d'or dei fatidici vati,  
perché muta dal salice pendi?  
Le memorie nel petto raccendi,  
ci favella del tempo che fu!  
O simile di Solima ai fati  
traggi un suono di crudo lamento,  
o t'ispiri il Signore un concerto  
che ne infonda al patire virtù.  
che ne infonda al patire virtù  
che ne infonda al patire virtù  
al patire virtù!

¡Ve, pensamiento, con alas doradas,  
pósate en las praderas y en las cimas  
donde exhala su suave fragancia  
el dulce aire de la tierra natal!  
¡Saluda las orillas del Jordán  
y las destruidas torres de Sión!  
¡Oh, mi patria, tan bella y perdida!  
¡Oh recuerdo tan caro y fatal!  
Arpa de oro de fatídicos vates,  
¿por qué cuelgas muda del sauce?  
Revive en nuestros pechos el recuerdo,  
¡Que hable del tiempo que fue!  
Al igual que el destino de Sólíma  
Canta un aire de crudo lamento  
que te inspire el Señor un aliento,  
que al padecer infunda virtud,  
que al padecer infunda virtud,  
que al padecer infunda virtud,  
al padecer, la virtud!.

## Impresionismo

Hacia finales del XIX se da un movimiento artístico en Francia llamado *Impresionismo*, tomado este nombre, del cuadro pictórico de Claude Monet *Impression, soleil levant*. Es un arte influenciado por la impresión del ambiente o atmósfera, promueve una percepción nueva del color, la forma y el valor simbólico de los objetos. Está inspirado intelectual en la literatura simbolista francesa de *Stéphane Mallarmé*, *Paul Verlaine* y *Arthur Rimbaud*, entre otros.

A nivel musical sigue la línea de desintegración del sistema tonal iniciada en el romanticismo, el programa impresionista busca lo fantástico y sin contornos, pero sin alejarse del mundo material, las "impresiones" que dibuja la música impresionista se remiten al mar, el jardín bajo la lluvia, la siesta, etc.

Características:

- Búsqueda del colorido instrumental, a nivel armónico y tímbrico.
- Difuminación de la línea melódica.
- Búsqueda del acorde por su sonoridad, como una entidad independiente.
- Politonal y polimodal: uso de escalas de tonos, de modos, cromatismos, escalas exóticas, pentafónicas, sin que lleguen a tener un centro tonal.
- Polirrítmica y heterométrica (combinación de compases).
- Conformación de mixturas: amalgama de acordes de igual característica.
- Formas libres.

El máximo representante es Claude Debussy (*Francia*) ya que fue el quien inició el proceso de renovación musical. Figuran también: Erick Satie; Gabriel Fouré; Maurice Ravel; Paul Dukas; (*Francia*); Ottorino Respighi (*Italia*); Manuel de Falla (*España*)

## Expresionismo

A diferencia del impresionismo, este movimiento artístico se aparta de la reproducción de sensaciones exteriores, abandona la música de tipo descriptivo y regresa a la tendencia marcadamente subjetiva del romanticismo, renuncia a toda misión social del arte, perdiendo contacto con el sentido de comunidad. Su intención es expresar la verdad subjetiva de los sentimientos, redimensionando las posibilidades expresivas del lenguaje musical. El dominio del subjetivismo y la introspección es ilimitado.

Características:

- Al igual que en el romanticismo, los compositores recurren a las microformas.
- Superación del sistema tonal convencional, abordando el cromatismo y el atonalismo.
- Creación del sistema dodecafónico.
- Implementación del sistema serialista
- Creación del klangfarbenmelodie o melodía de timbres.

El máximo representante es Arnold Schöenberg (*Austria*), fundador de la Escuela de Viena y teorizador de esta nueva tendencia musical. Constan además sus alumnos, también austríacos: Anton Weberg; Alban Berg y Ernest Krênek

Obras impresionistas

# Pavane de la Belle au bois dormant

Ma mère l'Oye (Mother Goose)

Maurice Ravel (1910)

Transc. : Bernard Dewagtere

Lent  $\text{♩} = 58$

Flûte à bec Soprano

*p espress.* *pp*

Piano

*p* *pp*

Fl. à b. S.

*p*

Pno

*p*

Fl. à b. S.

*p*

Pno

*p*

H. à b. S.

*pp* *pp*

Rall. Rall.

Pno

*pp*

Boléro - Thème

2  
73

Fl.

Pno

16

Fl.

Pno

19

Fl.

Pno

A

*p*



## Siglo XX

### Heterometría y polirritmia

“Gracias al interés por la investigación musical promovida a finales del siglo XIX, muchos compositores comenzaron a producir obras basadas en el folclore, sobre todo del este de Europa ( Hungría, Bulgaria ,Rumania) Bela Bartok y Zoltán Kodály fueron los principales portadores de esta tendencia. Igor Stravinsky, en su primera fase compositiva emplea ritmos populares rusos e incorpora, además polimetrías o metros diversos simultáneos.

Estos compositores encontraron formas métricas en base de números primos, tales como 7/8, 5/8, 11/8,etc; y también *acentos asimétricos* en las formas métricas tradicionales. Así, un compás de 8/8 puede descomponerse en corcheas en diversas combinaciones: 3+3+2; 3+2+3; ó 2+3+3, creando efectos distintos del compás clásico de 4/4, de la misma longitud. El uso de estos metros y ritmos generaron una nueva prosa del pensamiento musical y la liberación de la frase o estructura periódica de las reglas clásicas. Bartok desarrolló la polirritmia y la politonalidad.

La música popular de Norteamérica tuvo gran ingerencia en el desarrollo rítmico de la música académica. Dos fuentes influyeron sobremanera: el Ragtime, con su ritmo sincopado y ostinatos rítmicos y el Jazz afroamericano, sobre todo después de 1910.

Los aportes e investigaciones del pedagogo musical y compositor suizo Émile Jacques-Dalcroze contribuyeron través de su novedosa metodología, *la Euritmia*, a promover en las generaciones europeas un pensar y sentir en diversos modelos o patrones rítmicos.”<sup>6</sup>

Representantes principales: Bela Bartok, Zoltan Kodaly (*Hungría*); Jacques Dalcroze (*Suiza*) Igor Stravinsky, primera etapa (Rusia); Charles Ives (*Estados Unidos*)

Características:

- Uso de heterometrías y polimetrías .
- Desarrollo rítmico a través de la polirritmia.
- Cambio de acentuaciones rítmicas de los compases tradicionales.
- Se basan en el folclore de los países de Europa Oriental.
- Renuevan el lenguaje musical tradicional incorporando la politonalidad.

### Politonalidad

Luego de la Primera Guerra Mundial nace una necesidad estética de liberarse de los contenidos intimistas, y en ocasiones pesimistas del romanticismo. Surge un movimiento anti-romántico que se basa en una nueva objetividad o anti-subjetividad, marcada por un impulso rítmico primario y en valores musicales puramente sonoros, despojados de todo contenido emocional o personalista. Esta tendencia tuvo sus más importantes precursores en Francia con el llamado Grupo de los seis (*Le Groupe des six*)

---

<sup>6</sup> Idem

## El grupo de los seis

Destaca a finales del XIX y mediados del siglo XX el conocido *Grupo de los Seis* que no es un núcleo organizado como tal, sino más bien un grupo de amigos que comparten puntos de vista estéticos similares, caracterizados por *volver a las fuentes del folklore*.

Sus planteamientos estéticos serán los de dotar a la música francesa de una personalidad y escritura típica y propia: el "**espíritu nuevo**" más allá del *post-romanticismo* y el *impresionismo*, y como una reacción frente a esos planteamientos estéticos. Se inspiraron en las ideas filosófico-literarias expresadas en la poesía y la novela de la época; y fundamentalmente, en las ideas y propuestas de **Jean Cocteau**.

Representantes: Erick Satie (que luego se retiró del grupo), Jean Cocteau (escritor que fuera el guía intelectual), además de: Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre y Alexis Roland-Manuel; Louis Durey y Darius Milhaud.

Característica del Politonalismo:

- Empleo de acordes, preferentemente consonantes, de tonalidades diversas y yuxtapuestas esto es, poli-armonía.
- Uso de una nota pedal o de un acorde de referencia tonal sobre el que giran y se desenvuelven diversas combinaciones temáticas o armónicas de distintas tonalidades.
- Uso del *Ostinati* a manera de tónica, sobre el cual se desarrollan líneas o series de líneas o de acordes que dan lugar a algo muy semejante a un contrapunto de armonías
- Marcha simultánea de diversas líneas melódicas, cada una de ellas en su tonalidad propia
- Empleo de diversas líneas melódicas que flotan sobre densos conglomerados armónicos .

## Neoclasicismo

La corriente Neoclasicista es una tendencia musical que aparece entre las dos guerras mundiales, se caracteriza por la aplicación de un lenguaje actualizado a las estructuras sonoras consolidadas históricamente. Luego de pasar por la inestabilidad tonal, el cromatismo y la proliferación temática, esta corriente regresa al monotematismo y a la simplicidad. Las formas surgirían de una sola idea como en el Barroco. Este regreso a los esquemas y actitudes estéticas anteriores se presenta como reacción al Post-romanticismo y neo-romanticismo incluyendo el Impresionismo y el Expresionismo.

Características:

- Preferencia por la música de cámara, en lugar de la orquestal.
- Uso de la técnica del *concerto grosso* del barroco.
- Énfasis en el contrapunto.
- Evitación de la expresión emocional en la música.

Representantes: Sergei Prokofiev; Igor Stravinsky; Dimitri Shostakovich (*Rusia*); Paul Hindemith; Carl Orff (*Alemania*)

## Serialismo

El serialismo es un método de composición musical que, utiliza series, es decir grupos de notas que siguen un determinado orden. En el dodecafonismo se emplean las doce notas de la escala cromática para las series. Encabezan esta corriente Arnold Schönberg, Alban Berg y Anton von We-bern. Implementaron un modelo científico para crear un sistema radicalmente nuevo. Schön-berg partió de la noción de serie definiéndola mediante cuatro axiomas:

- ☐ La serie consta de las doce notas de la escala cromática.
- ☐ Ninguna nota aparece más de una vez en la serie.
- ☐ La serie puede ser expuesta en cualquiera de sus aspectos lineales: básico, inversión, retrogradación e inversión retrogradada.
- ☐ La serie puede usarse desde cualquier nota de la escala.

Representantes: Arnold Schömborg Anton Weberg ; Alban Berg (*Austria*), Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono , Luciano Berio (*Italia*) Pierre Boulez y Olivier Messiaen (*Francia*)

## Música Concreta

“La música concreta se define a sí misma como opuesta a la música "abstracta", (*las notas escritas no son música en sí mismas*), la creación musical parte de grabaciones extraídas de la realidad no musical, piezas que son, por lo tanto, irrepetibles.”<sup>7</sup> La música concreta o “música acusmática” está ligada a la aparición de las maquinas de grabación. Se utilizan materiales sonoros concretos: ruidos, papeles arrugados o rasgados, sonidos de pájaros y otros sonidos grabados previamente en cinta magnetofónica.

Antecesores: Luigi Russolo ( ruidos y cajas electrónicas; Maurice Martenot con su invento de la Ondas Martenot.

Representantes más importantes: Pierre Schaeffer, su creador y mentor(*Francia*); Edgar Varèse; Amadeo Roldán(*Cuba*) ,ambos usan ruidos y le dan sentido musical.

## Música electrónica y Electroacústica

La música se crea en un estudio en donde los sonidos son manipulados y grabados en una cinta. Su principal exponte es K. Stockhausen, quien luego introdujo la música Electroacústica, que es una síntesis entre la concreta y la eléctrica. Otros compositores que han usado este procedimiento son Berio Maderna y Varese.

## Música Aleatoria

Llamada también **Estocástica**, se basa en el uso de la probabilidad, lo aleatorio, o resultado del azar. Su creador es el rumano Yannis Xenakis. Introduce los métodos matemáticos en la música, creando tres estados o categorías: Estocástica, basada en el cálculo de probabilidades, la Teoría del Juego, o estrategia musical y la Teoría del Conjunto de la Lógica Matemática, o música simbólica. Dentro de la música experimental producida en esta tendencia del Azar en Música, figura también el norteamericano John Cage. La **música gráfica** emplea una serie de símbolos de interpretación libre.

---

<sup>7</sup> Otras músicas, otros mundos

## Minimalismo Musical

Tendencia musical que se inicia en los Estados Unidos hacia los años 60', la música se sustenta en materiales limitados o mínimos: células rítmicas y melódicas muy breves que se repiten constantemente. Se utilizan pocas notas, palabras, o instrumentos de recursos limitados, también efectos electrónicos sintéticos. Su propuesta es el Reductivismo.

## Nacionalismo en Latinoamérica

El nacionalismo musical en Latinoamérica se presenta posteriormente con respecto al movimiento europeo, los músicos académicos formados desde una visión eurocentrista, comienzan a prestarle oídos a la música popular de sus países y se inicia un proceso de creación musical basado en el folclore y características melódicas, rítmicas y tímbricas nacionales.

Compositores latinoamericanos más destacados:

Argentina: Alberto Ginastera; Carlos Guastavino;

Brasil: Heitor Villa-lobos

México :Silvestre Revueltas; Manuel M.Ponce; Carlos Chávez; José Pablo Moncayo;

Cuba: Ernesto Lecuona; Amadeo Roldán;

Paraguay: Agustín Barrios

Venezuela: Antonio Lauro

## Nacionalismo musical en Ecuador

Al igual que en otros países, el nacionalismo musical ecuatoriano se basa en la música indígena y mestiza. Segundo Luis Moreno, compositor e investigador musical realiza, a la par con Pedro Pablo Traversari, los primeros trabajos de recopilación de melodías indígenas en la serranía y amazonía ecuatorianas. Traversari, además formó el Museo Etno-Organográfico con más de tres mil instrumentos, donde se destacan importantes piezas arqueológicas .

Los compositores nacionalistas ecuatorianos más destacados pueden ubicarse en tres etapas:

- Francisco Salgado Sixto María Durán, Pedro Pablo Traversari, Salvador Bustamante
- Luis Humberto Salgado, José Ignacio Canelos, Belisario Peña, Juan Pablo Muñoz Sanz
- Gerardo Guevara, como un puente entre el nacionalismo y las nuevas propuestas

Luis Humberto Salgado, ha sido considerado, sin embargo, el compositor más representativo de la música académica ecuatoriana, puesto que su lenguaje musical corresponde a las vanguardias de su época: pasando por el neoclasicismo, atonalismo, llega a abordar el lenguaje dodecafónico, por ejemplo en su Sanjuanito Futurista, que según sus propias palabras constituyó el mayor avance de la música nacional en esos momentos.

## Obras del siglo XX

### Microkosmos 1

Béla Bartók  
1881 1945  
Hungria

Adaptación  
Mónica Bravo

Quasi adagio  
♩ = 65

Trio de flautas dulces

Soprano1  
*p dolce*

Soprano2  
*p*

Alto  
*p*

9

9

17

*dim* *pp*

17

**Microkosmos**, Música para niños, es un ciclo de pequeñas piezas para piano de dificultad progresiva. La colección consta de seis volúmenes con 158 piezas. Cada obra está basada en una melodía popular húngara y de Eslovaquia

**Policías y ladrones**  
Cops and robbers

Igor Stravinsky  
1882-1971  
Rusia

Trío de placas

Allegro molto ♩ = 150

Adap. Mónica Bravo

Met1

Met2

Met3

The first system of the musical score consists of three staves labeled Met1, Met2, and Met3. Met1 is in the treble clef and plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Met2 and Met3 are in the bass clef and play a similar rhythmic pattern, with Met3 having a lower register. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro molto' with a quarter note equal to 150 beats per minute.

The second system of the musical score continues the rhythmic patterns from the first system. It consists of three staves (Met1, Met2, Met3) with various rhythmic values including eighth, sixteenth, and quarter notes. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

The third system of the musical score concludes the piece. It consists of three staves (Met1, Met2, Met3) with various rhythmic values. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The system ends with a double bar line.

# Pichintunes

Duo de flautas soprano

Hernán Ramírez  
Contemporáneo  
Chile  
Adap: Mónica Bravo

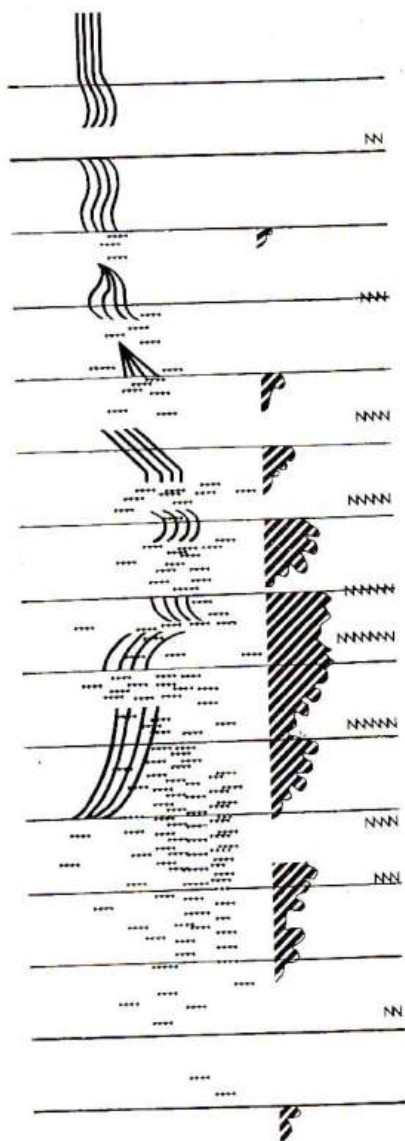
F1

F2

Pichintunes para piano op71 es una obra atonal, basada en una serie dodecafónica creada por el compositor. La palabra pichintunes está tomada del mapuche y significa picadillo, chico. La obra es parte de una colección de 24 pequeñas piezas para piano, compuestas para enseñar a los niños y jóvenes el dodecafonismo

# MUSICA DE TORMENTA

Brian Dennis/Oliver Bevan



## MUSICA DE TORMENTA Directivas para la ejecución

### Para cuatro grupos de ejecutantes con instrumentos de percusión de altura indeterminada

Esta pieza está moldeada sobre una tormenta de trueno "en vivo" y debe ser interpretada como sigue:



= sonidos de viento (cualquier cantidad de silbatos, boquillas de flautas dulces o imitaciones vocales). La curva de las líneas representa el ascenso y descenso de la altura y/o la intensidad.



= sonidos de lluvia (instrumentos de madera o cualquier par de objetos duros entrechocados). La densidad de los signos representa su cantidad aproximada en cualquier momento dado.



= sonidos de relámpago (un repique corto, incisivo en un instrumento de metal de sonido agudo: triángulo, etc.). La longitud del zig-zag representa la intensidad.



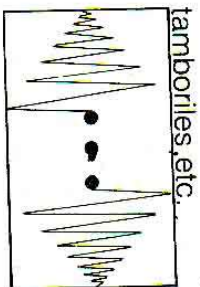
= sonidos de trueno (repiques variados en tambores graves, sobre las cuerdas más graves del piano, etc.). La altura del dibujo indica la intensidad. La mayoría de los "estruendos" comienzan bastante fuerte, luego se extinguen en explosiones decrecientes (*crescendos* y *diminuos*).

Cada división vertical deberá durar por lo menos 12 segundos.  
Un director deberá indicar una señal precisa en cada línea.  
La duración es de tres a cinco minutos.



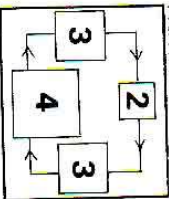
# MOVIL DEL TRANSITO

Keith Stubbs

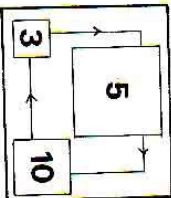


tamboriles, etc.

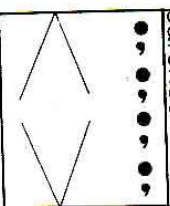
percusión rítmica



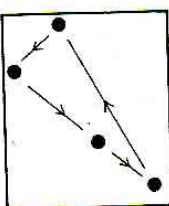
percusión de altura determinada



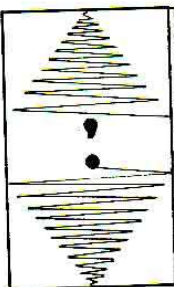
patches



instrumentos de altura determinada

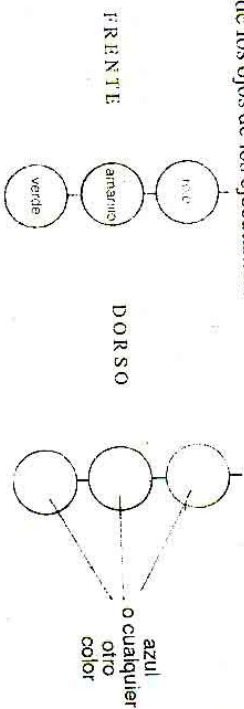


platillos suspendidos, etc.

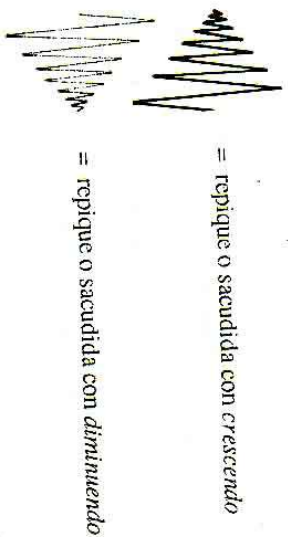


## MOVIL DEL TRANSITO Diretivas para su ejecución

Se confecciona un móvil con tres discos (de 6-8 pulgadas de diámetro) coloreados respectivamente de rojo, amarillo y verde de un lado, y de cualquier otro color, pero común a todos ellos, del otro. Esto luego se suspende en el centro de la sala, aproximadamente a la altura del nivel de los ojos de los ejecutantes.



## La partitura



● = sonido detenido      ● = sonido libre

El tamaño del punto determina su intensidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bravo,M(1990) *Apuntes de Historia de la música universal*.Quito  
COACE(s.f) *Repertorio*. Madrid. Música mundana.
- Denis,B (1991) *Proyectos sonoros*. Buenos Aires. Ricordi
- Didacta(1980) *Evolución de la música en Occidente*.Buenos Aires.Didacta
- Echeverría,M(1987) *Audita.Música para B:U:P*. Madrid. Magisterio
- INTEM(1996) *Boletín Interamericano de Educación Musical*.INTEM
- Günter,M(2008) *Historia de la música para niños*. Madrid. Siruela
- Leuchter, E(*Ensayo sobre la evolución de la música en occidente*).Buenos Aires. Ricordi
- Llinás,J(1983) *La música a través de la historia*. Barcelona.Salvat
- Mila, M (10981)*Historia de la música*.Madrid. Bruguera
- Valdes,C(1981) *Música*. La Habana, Editorial de libros para la Educación
- Vinci,A (1970) *Piezas de autores célebres para flauta duce*. Buenos Aires. Ricordi

En línea:

[www.diccionariobiograficoecuator.com/.../s2.htm](http://www.diccionariobiograficoecuator.com/.../s2.htm)

[otrasmusicasotrosmundos.blogspot.com/.../que-es-la-musica-concreta.html](http://otrasmusicasotrosmundos.blogspot.com/.../que-es-la-musica-concreta.html)

[histomusica.com](http://histomusica.com) Hitos de la historia de la música

<http://www.score-on-line.com>

# La tonalidad funcional<sup>1</sup>

Alejandro Cardona

## La tonalidad como principio

Gran parte de la música del mundo, en sentido amplio, es tonal. ¿Qué significa esto? Que hay una nota que auditivamente sobresale como “polo de atracción”. Todas las demás están jerárquicamente subordinadas a ésta. En occidente, a esta nota o sonido se le llama la **tónica**, y a este fenómeno de relación/subordinación, **tonalidad**.

Hay muchas formas en que este “polo de atracción” tonal se puede establecer. Las más importantes son dos:

- Por insistencia (caso de los bordones o notas pedal)
- Por un sistema de relaciones que hace percibir una determinada nota como “polo de atracción”.

En la música tonal, la tónica es la que domina auditivamente. Si los demás sonidos tienen una relación de relativa consonancia con ésta, se produce una sensación de **distensión**. Según el grado de disonancia en relación a la tónica se producen diferentes grados de **tensión** que, a su vez, crean una menor o mayor necesidad de “regreso” a la tónica, o sea, de resolución de la tensión.

La tonalidad no es un lenguaje, sino un principio. Hay una diversidad muy grande de lenguajes tonales. La manera en que se generan dinámicas de tensión/distensión, fundamentales en cualquier forma de expresión musical, varía según los sistemas de relacionamiento jerárquico que se establecen en un lenguaje tonal dado. En cuanto a lo melódico el énfasis está en la relación entre las líneas melódicas y su organización interválica.

## La tonalidad funcional

En la música de occidente comienza a cristalizarse, en el transcurso del Renacimiento un lenguaje tonal que llamaremos **tonal-funcional**. Este lenguaje tuvo una larga evolución. Y sigue evolucionando.

A diferencia de la música de origen melódico-modal, la tonal-funcional se basa en un **sistema armónico**, una articulación de sonidos simultáneos que llamamos **acordes**. El principio general de atracción tonal sigue funcionando, pero se basa en una relación jerárquica de **funciones armónicas** que condiciona casi todos los niveles de la expresión musical. La función del acorde dentro de la tonalidad tiene que ver con el grado de tensión (disonancia) o distensión (consonancia) que se produce en relación al acorde de tónica. Así, por ejemplo, las melodías tonal-funcionales, aun cuando se oyen solas, expresan implícitamente una serie de funciones armónicas que son indispensables para la percepción de su sentido.

---

<sup>1</sup> De los principios musicales de la armonía tonal-funcional Alejandro Cardona. Costa Rica. 2010 <http://www.alejandro->

El sistema armónico tonal-funcional se edifica sobre dos elementos fundamentales, uno de origen natural y el otro, cultural:

- La **acústica** y, más específicamente, la **estructura de armónicos** que produce cada nota.
- El **sistema temperado**. Este sistema es artificial. Modifica ciertos aspectos importantes de la acústica natural, aunque respeta otros. Divide la octava en 12 intervalos de igual tamaño (llamados semitonos), lo que da como resultado la escala cromática. Esta regularización o uniformización de la estructura interválica posibilita la **enarmonía**, sin la cual el sistema armónico tonal-funcional no podría existir. Con la enarmonía, una misma altura tiene varios nombres. Por ejemplo, un *fa sostenido* y un *sol bemol* suenan igual. Esto permite sonoridades, relaciones y movimientos armónicos uniformes, así como límites muy precisos para las relaciones de consonancias y disonancias que conforman la base del sistema tonal-funcional y su lógica tensión/distensión<sup>2</sup>.

Veamos la base teórica de este sistema y su relación con estos dos elementos constitutivos.

Las tríadas mayores y menores (constituidas por una quinta y terceras mayores y menores) son el resultado orgánico de la serie armónica que resulta naturalmente cuando suena una nota. Estos dos acordes son las únicas combinaciones de tres notas en donde todos los intervalos son consonantes y los únicos que pueden ser acordes de tónica.

La tríada mayor, por estar derivada de los primeros 5 armónicos de la serie, es más estable que la menor. La nota generadora de la serie de armónicos (o sea, el primer armónico) es la que domina auditivamente (aparece 4 veces en los primeros 8 armónicos). En los acordes triádicos esta nota es lo que se llama **la fundamental del acorde**.

Si partimos de una tríada mayor como tónica, tenemos entonces dos intervalos que suenan en relación a la fundamental: la tercera y la quinta. La que tiene más peso, después de la fundamental, es la quinta, por ser el tercer y el sexto armónico de la serie. Es el intervalo más fuerte que entre dos notas diferentes. Así, basada en esta relación de quintas (dominantes), se produce naturalmente una cadena de tríadas mayores. Así se dan también la cadena en **dirección dominante** (el acorde a la derecha es la dominante del anterior):

<sup>2</sup> Subsisten, desde luego, elementos “no temperados” de carácter expresivo, como por ejemplo el vibrato, o

**DO - SOL - RE - LA - MI - SI - FA# - DO# - SOL# - RE# - LA# - MI# - SI#**  
**Dirección dominante (sube por quintas) →**

Si nos movemos en otra dirección, se da una cadena simétrica, pero se trata de una relación de quintas debajo del acorde de tónica. La cadena se mueve, entonces, en dirección subdominante (el acorde a la izquierda es la subdominante del posterior):

**REbb - LAbb - MIbb - SIbb - FAb - DOb - SOLb - REb - LAb - MIb - Sib - FA - DO**  
**← Dirección subdominante (baja por quintas)**

Es una construcción simétrica, pero como nos dice *Charles Rosen*<sup>3</sup>, es una **simetría desequilibrada**. La razón de este desequilibrio es que los sonidos de la serie armónica suben, como lo hace la dirección dominante, que es, por eso, auditivamente más fuerte. La dirección subdominante, en cambio, desciende.

Así, la subdominante debilita la tónica, la convierte en su dominante (la fundamental del acorde de tónica se convierte en la quinta del acorde de subdominante). Señala Rosen, además, que este desequilibrio (fundamental en las dinámicas de tensión/resolución en la música tonal-funcional) se puede percibir de inmediato en la formación de la escala mayor: si se parte de la tónica, todos los grados, excepto el cuarto (la subdominante), se derivan de la fundamental de las cinco primeras tríadas formadas del lado dominante:

**FA (IV) – DO (I) – SOL (V) – RE (II) – LA (VI) – MI (III) – SI (VII)**  
**Dirección dominante →**

En un sistema no temperado, esta cadena generaría problemas armónicos insolubles. Por ejemplo, una tríada de *rebb* mayor no sonaría igual a la de *si#* mayor, y ninguna de las dos sería igual a la de *do* mayor. El temperamento, con la uniformización del semitono, que posibilita la enarmonía, permite convertir lo que serían dos cadenas de quintas simétricas, ascendentes y descendentes, en lo que llamamos **círculo de quintas**:

**DO (= SI# / REbb)**  
**FA = MI#    SOL = LAbb**  
**Sib = LA#       RE = MIbb**  
**Mib = RE#       LA = SIbb**  
**LAB = SOL#       MI = FAb**  
**REb = DO#    SI = DOb**  
**SOLb = FA#**

las notas con negrillas responden a la escala de Do Mayor

Este círculo de quintas, en combinación con la relativa fuerza o debilidad del movimiento hacia el lado dominante o subdominante, será fundamental para los movimientos hacia tensión o distensión armónica. Asimismo, las estructuras cadenciales, básicas en la música tonal-funcional, se derivan de esta relación de quintas a partir de la tríada de tónica.

Otra consecuencia de este sistema armónico tiene que ver con los dos modos en que se manifiesta la tonalidad funcional: el mayor y el menor.

---

<sup>3</sup> Rosen, Charles, *The Classical Style*, W.W. Norton & Co., New York – London, 1998, pp. 23-24

El modo mayor, que se expresa fundamentalmente a partir de la dirección dominante del círculo de quintas, es más estable (y, como veremos, más intrínsecamente tonal-funcional). En cambio, el modo menor es más inestable y básicamente una forma de expresión de la subdominante, pues la mayor parte de sus notas (exceptuando el segundo y quinto grados, estratégicos para generar movimiento cadencial tonal) se derivan del lado subdominante del círculo de quintas. Además, la tríada mayor (en el modo mayor, la tónica es un acorde de este tipo), dada la estructura de armónicos naturales, es -como ya señalamos- más estable que la tríada menor<sup>4</sup>.

ESCALA MAYOR

Tónica

notas pertenecientes al lado dominante

ESCALA MENOR

Tónica

notas pertenecientes al lado subdominante

## El modo mayor

Como dijimos, el sistema tonal-funcional es de **carácter armónico**. Sin embargo, su gran potencial expresivo se da por el hecho de utilizar las relaciones armónicas de quintas junto con ciertas características interválicas de origen modal.

Si en una escala temperada todos los intervalos son iguales, ninguna nota sobresale como "polo de atracción". No hay, por decirlo de alguna manera, gravitación tonal. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la escala de tonos enteros y en la cromática:

ESCALA TONOS ENTEROS

T T T T T T

ESCALA CROMÁTICA

ST ST ST ST ST ST ST ST ST ST ST

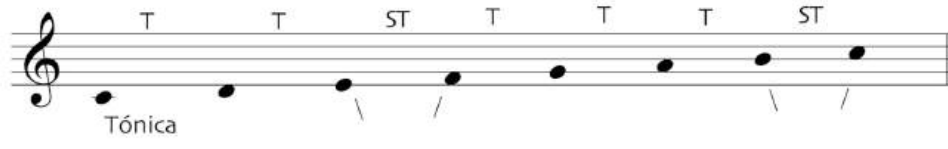
Pero las escalas diatónicas tienen dos tipos de intervalos distintos: los tonos y los semitonos. En estos, al estar las notas vecinas más cerca, producen polos o atracciones

<sup>4</sup> Por eso, muchas piezas en el modo menor terminan con una tríada mayor (o incluso tienen una coda en el modo mayor). Esto permite una resolución tonal más estable. Para más sobre el modo menor véase la sección correspondiente en este capítulo.

gravitacionales. (De nuevo, debo insistir en que no se trata de una construcción teórica, sino de algo claramente audible.)

El siguiente ejemplo muestra una escala del modo mayor (que es el antiguo modo jónico).


ESCALA MAYOR (ubicación de tonos y semitonos)



The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, and C5. Above the staff, intervals are labeled: T (Tone) between C and D, T between D and E, ST (Semitone) between E and F#, T between F# and G, T between G and A, T between A and B, and ST between B and C. The first note, C4, is labeled 'Tónica' below it.

En él, los semitonos están ubicados de manera tal que refuerzan, de distintas maneras, la relación armónica tónica/dominante. En este sentido, el modo mayor es intrínsecamente tonal.

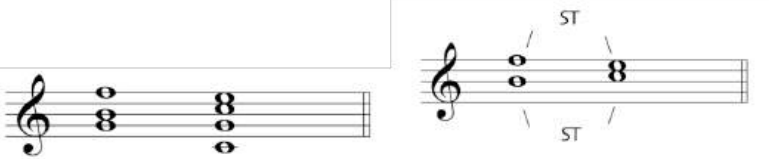
Si partimos de nuestro ejemplo, en donde la nota *do* es la tónica, resulta que el séptimo grado queda a un semitono de ésta, y por tanto se genera una dinámica de atracción hacia ella. Por eso, este séptimo grado se denomina **sensible**. En inglés le dicen *leading tone*, literalmente “nota conducente” (a la tónica). Al combinar este fenómeno gravitacional con la relación de quintas de origen armónico, se produce este fenómeno:



The image shows two chords on a musical staff in treble clef. The first chord is a C major triad (C4, E4, G4). The second chord is an F# major triad (F#4, A4, C5).

Simultáneamente, por su cercanía de semitono, la sensible busca resolución en la tónica, y la fundamental de la dominante se estabiliza al integrarse como la quinta de la tríada de tónica.

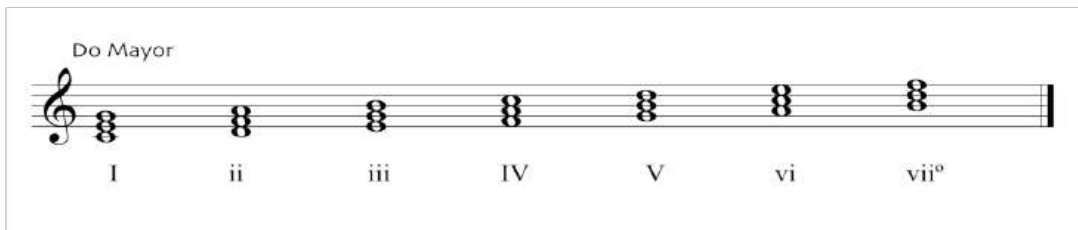
Por el grado de disonancia involucrado, cuando se utiliza el acorde de dominante con su séptima, esta dinámica de tensión/resolución es todavía más fuerte. Hay dos disonancias que buscan resolución: la séptima, por grado conjunto descendente a la sexta, y –más importante aún– el tritono, que involucra los dos semitonos de la escala, los cuales buscan ir hacia la función tónica:



The image shows two chords on a musical staff in treble clef. The first chord is a C major triad (C4, E4, G4). The second chord is an F# major triad (F#4, A4, C5). The interval between F#4 and C5 is labeled 'ST' (Semitone). The interval between C5 and E4 is labeled 'ST' (Semitone).

En un sentido estratégico, esta polarización armónica y gravitacional tónica/dominante es la base de todo el dinamismo de la música tonal funcional. De ella emergen las dos funciones tonales fundamentales en el plano armónico: dominante como eje de tensión y tónica como eje de resolución de esa tensión.

Las demás tríadas que se construyen sobre la escala mayor cobran su sentido funcional a partir de esta polarización básica.



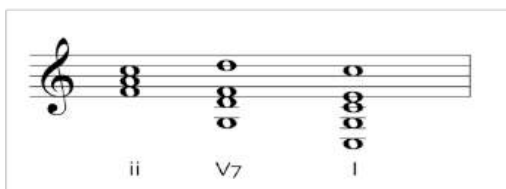
El séptimo grado (vii °) tiene **función de dominante**. Contiene el disonante tritono (entre el cuarto grado y la sensible), que resuelve por semitonos al acorde de tónica. Sin embargo, es una forma menos fuerte de dominante dado que no tiene la relación de quinta con la tónica tan literalmente dominante por razones acústicas. Así, vii° tiene función de dominante por el componente gravitacional de los semitonos y por su carácter intrínsecamente disonante (tríada disminuida), mientras con V esta función se produce por una combinación de un componente gravitacional (la sensible) con uno armónico. V7 combina las características funcionales de V y vii°.

Los demás grados (ii, iii, IV, vi) representan, armónicamente, niveles de tensión intermedia en relación a las dos funciones básicas (tónica y dominante). En este sentido, su funcionalidad tonal y su relación con los demás grados armónicos es estructuralmente más flexible. Pueden transitar hacia mayores niveles de tensión (hacia la dominante), a otros niveles de tensión intermedia, o bien a la distensión (regreso a la tónica).

El segundo (ii) y el cuarto (IV) grados son de **función subdominante**. Contienen el cuarto grado melódico de la escala que queda a un semitono de la tercera del acorde de tónica. Esto genera una cierta tensión estructural, pero el peso gravitacional en relación a la tónica es menor al de los acordes con función dominante, ya que los acordes de función subdominante no contienen la sensible.

La relación de quinta entre I y IV es fuerte, pero en *sentido inverso* a la relación de quinta entre I y V. Como vimos, al estar la fundamental de IV una quinta por debajo de I en el círculo que quintas, convierte a la tónica en su dominante, debilitándola como polo de resolución tonal. Este debilitamiento sólo encuentra una salida resolutive al pasar el IV a V o vii°, acordes de mayor tensión que tienen como resolución estructural la tríada de tónica.

El ii grado, al encontrarse a un tono de la tónica, no representa una relación armónica fuerte con ésta. Sin embargo, al estar a una quinta de la dominante (en el círculo de quintas es la dominante de la dominante), el movimiento tonal hacia el V grado es muy fuerte. Como veremos luego, esto tiene implicaciones importantes en la organización expresiva del movimiento tonal:

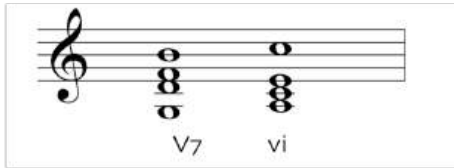


El grado de tensión que se resuelve en el movimiento de v7 s I es mayor que el de ii a V7. Esto se debe al grado mayor de disonancia estructural (debido al peso gravitacional del cuarto grado y séptimo grados de la escala, al estar a un semitono de la tercera y fundamental de la tríada de tónica, además de la relación de quinta)

El vi grado (submediante), aunque de mediana tensión, comparte dos notas con el acorde de tónica: la fundamental y la tercera de I son la tercera y la quinta de vi. Esto le permite



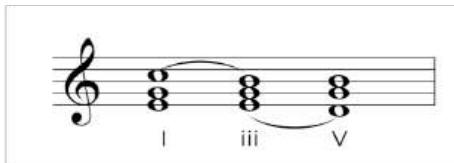
sustituir al I grado en la resolución de la tensión de dominante. Sin embargo, la ausencia de una relación de quinta con la dominante hace que esta resolución sea menos estructural.



Fuera de esta sustitución de la tónica, vi cumple una función flexible de tensión intermedia. La tensión es menor a la de los acordes de función subdominante porque comparte dos notas con la tríada de tónica.

El único grado que es tonalmente ambiguo en el modo mayor es el iii (mediante). Esto se debe a su particular composición anatómica. Por un lado, contiene la fundamental y la tercera de V. Pero esa tercera de V, que ahora es la quinta de iii, no se oye como una sensible: la estabiliza la relación interválica que tiene con su fundamental.

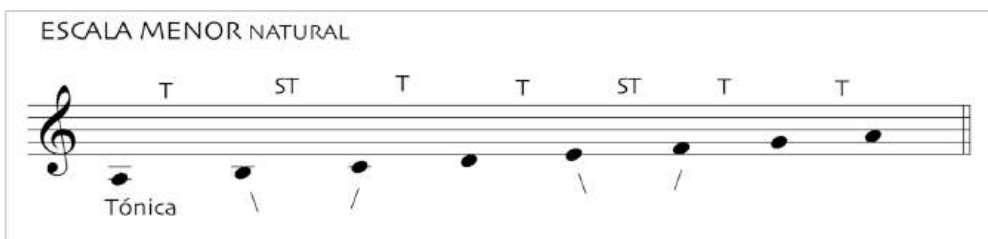
Por otro lado, contiene la tercera y la quinta de la tríada de tónica. Esta ambigüedad funcional, unida a la relación de tercera de su fundamental, con las de los mismos I y V, hace de este acorde una tensión intermedia muy peculiar, caracterizada por la ausencia de gravitación tonal.



## El modo menor

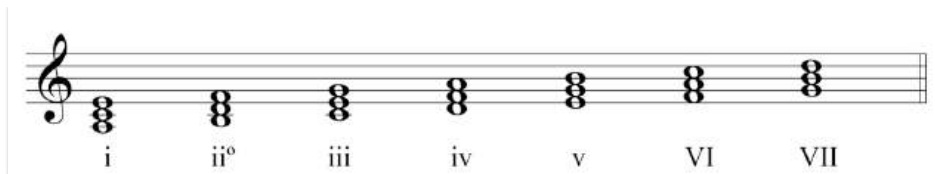
El modo menor (surgido del antiguo modo eólico), a diferencia del modo mayor, no se inscribe naturalmente en la lógica del sistema armónico de la tonalidad funcional. Su identidad tonal debe ser construida artificialmente: necesita alterar cromáticamente la estructura interválica de la escala menor natural para generar una funcionalidad tonal. La alteración más estratégica, derivada del modo mayor, es la del séptimo grado, para crear una sensible funcional (a un semitono de la tónica). Pero también se altera el sexto grado. Estas alteraciones, en combinación con la estructura "natural" de la escala, producen una serie de tensiones tonales secundarias, inexistentes en el modo mayor.

Veamos esto en detalle. La escala menor natural tiene la siguiente estructura de tonos y semitonos:



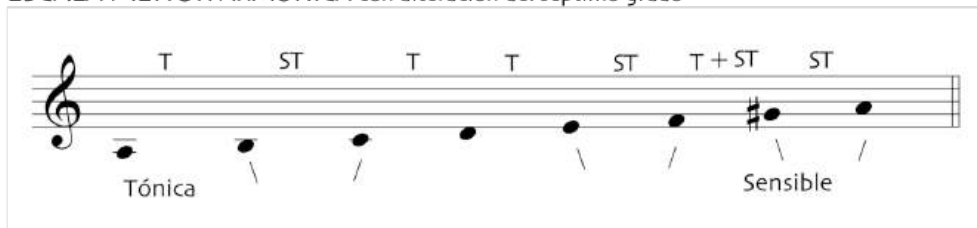
Si sobre esta estructura construimos tríadas, tenemos lo siguiente:



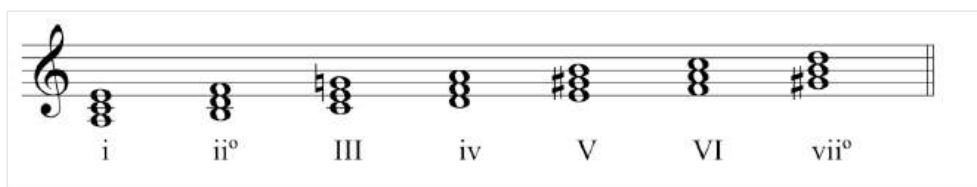
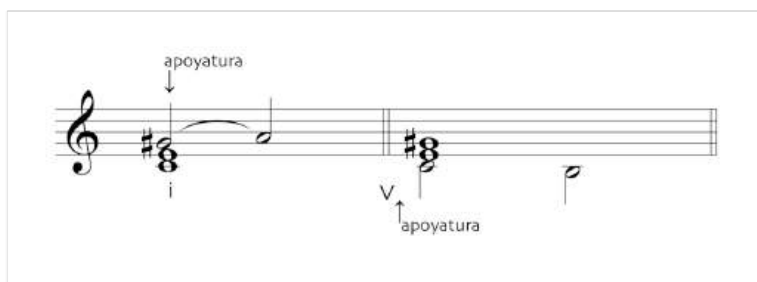


La estructura de tonos y semitonos es la misma del modo mayor y, en consecuencia, tiene los mismos acordes. Como el modo mayor es intrínsecamente funcional y el menor natural no lo es, se tiende a sentir el tercer grado como la tónica:

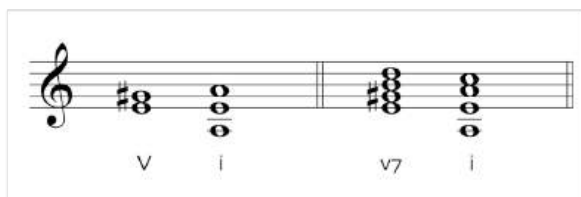
ESCALA MENOR ARMÓNICA con alteración del séptimo grado



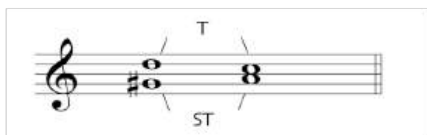
Así las cosas, es necesario crear una sensible con la alteración cromática ascendente del séptimo grado. De esta manera se modifica el peso gravitacional a favor de la tónica: Esta alteración modifica la escala, pero su función principal *no* es melódica, sino armónica. (Por esta razón, se le suele llamar **escala menor armónica**.) Por tanto, la alteración generalmente afecta sólo a los acordes del quinto y del séptimo grados, que tienen función de dominante. El tercer grado, que teóricamente quedaría con su quinta alterada, generalmente se usa sin alteración, porque un tercer grado aumentado (III+) genera bastante ambigüedad. Suena como un acorde de tónica con una apoyatura que quiere resolver hacia arriba o como uno de dominante con una apoyatura que busca resolver en forma descendente:



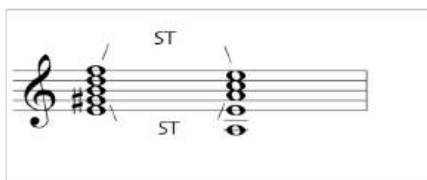
Entonces, el modo menor adquiere sus dos acordes de función dominante (V y vii°), y éstos resuelven a la tónica menor de manera similar a la resolución del modo mayor:



Sin embargo, hay una diferencia. Si bien la alteración del séptimo grado le proporciona una sensible, es menos fuerte y estable que el movimiento análogo en el modo mayor. Esto se da por dos razones: la relativa inestabilidad de la tríada menor de tónica, y el hecho de que el tritono que se produce en V7 y vii° no resuelve por un movimiento de dos semitonos como en el modo mayor. Entre el cuarto y el tercer grado de la escala hay un tono y, en consecuencia, la atracción gravitacional es menor.



Una de las consecuencias de esto es la frecuente utilización, en la función de dominante, de la otra relación de semitono (entre el sexto y quinto grado) que sí tiene la escala menor natural. Muchas veces, V7 y vii°7 se superponen, lo que produce una sonoridad de novena menor<sup>5</sup>. Esto aumenta la disonancia y la tensión de la dominante (ahora hay dos tritonos), así como la necesidad resolutive hacia la tónica:



No es casual, entonces, que esta relación de semitono entre el quinto y el sexto grados, de diferentes maneras, tenga un papel tan sobresaliente en muchas obras en modo menor<sup>6</sup>

Las funciones de subdominante (ii° y iv) son, como en el modo mayor, grados de tensión intermedia, pero tienen distintas características particulares. El cuarto grado es un acorde menor y el segundo, un acorde disminuido. Por tanto, se trata de sonoridades con mayor inestabilidad, sobre todo el segundo. Al igual que los acordes de subdominante del modo mayor, no contienen la sensible. Pero al contener el sexto grado de la escala, se genera una atracción gravitacional de semitono al mover hacia la tónica o la dominante:



El VI grado también tiene una función análoga al del modo mayor (tensión intermedia, posible sustitución de la tónica). La diferencia principal es que el sexto grado en el modo menor es una tríada mayor, más estable como sonoridad.

El tercer grado (III) tiene características particulares. No es uno de tensión intermedia, sino un acorde de **atracción tonal secundaria** (como ya mencionamos al hablar de la escala menor natural). Así, en el modo menor es muy común transitar hacia la relativa

<sup>5</sup> Hasta hace poco más de un siglo, se entendía la novena como una apoyatura y no propiamente como un acorde.

<sup>6</sup> Tres ejemplos emblemáticos: la Sonata No. 23 en fa menor, opus 57 de Beethoven, el Nocturno Opus 48, No. 1 de Chopin y la Sarabanda del la Suite Francesa en re menor de J.S. Bach.

mayor, aprovechando que  $ii^o$  es  $vii^o/III$ ,  $VII$  es  $V/III$ ,  $iv$  es  $ii/III$ ,  $VI$  es  $IV/III$ , etc.:

R. Schumann *Armes Waisenkind*, No 6 del *Album para la juventud*  
**Langsam**

*la menor*

$i \quad V7 \quad i \quad \dots \quad V/III \quad III \quad \dots \quad ii^o \quad vii^o \quad V$

(do mayor; polo de atracción tonal secundario:  $V \quad I$ )

armonía ambigua hasta que no pasa a dominante de la menor

Como indicamos antes, también se altera el sexto grado, por razones melódicas (para evitar la segunda aumentada entre el sexto grado y la sensible). Esto produce la llamada escala menor melódica:

Esta escala se representa con una forma ascendente y otra descendente (la última es la escala menor natural, porque al alejarse de la tónica no necesita de la sensible). No se trata de la única forma, aunque es la de uso más común. En el modo menor, las diferentes escalas y sus posibilidades melódicas se utilizan con cierta flexibilidad.

Aunque la alteración del sexto grado se da sobre todo por razones melódicas, tiene importantes implicaciones armónicas. En primer lugar, posibilita la formación de un segundo grado menor ( $ii$ ) y un cuarto grado mayor ( $IV$ )<sup>7</sup>

*la menor*

$i \quad (2) \quad i^6 \quad ii^6 \quad (vii^4) \quad i^6 \quad i \quad (2) \quad IV^6 \quad V^5 \quad i$

La alteración del sexto grado también posibilita generar un polo de atracción tonal secundario en el  $VII$ . No es tan fuerte como el de la relativa mayor, pero se usa frecuentemente:

<sup>7</sup> El tetracordio superior de esta escala, en su forma ascendente, es idéntico al del modo mayor. La descendente, que regresa plenamente al ámbito de lo menor, compensa lo mucho que se parece la ascendente al modo mayor.

J.S. Bach. *Helf mir Goff's Güte preisen*, c.c. 1.4








The image shows a musical score for J.S. Bach's piece 'Helf mir Goff's Güte preisen'. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with various intervals and rests. The bass staff contains a bass line with chords and intervals. Below the bass staff, there is a line of figured bass notation. The notation starts with 'la menor' and is followed by a series of figures: 'i-----V6', 'i', 'V6/VII', 'VII', 'V6', 'i', 'VI', 'ii° 6', 'V (7)', and 'i'. Below the 'ii° 6' figure, there is a '5' with a vertical line through it. Below the 'V6' figure, there is '(sol mayor V6 I)'. The piece is in 4/4 time.

Aquí hay un juego interesante entre el movimiento melódico *sol#-la* y *fa#-sol* en el bajo y la contralto, remarcando el contraste entre los dos polos de atracción tonal: *la* menor y *sol* mayor.

Así, el modo menor presenta una serie de posibilidades armónicas y melódicas más ricas que el modo mayor, aunque sin la estabilidad tonal del éste.

**Escalas basadas en Modos Gregorianos**

Distribución de semitonos




<b>Modo Jónico</b>	2 2 1 2 2 2 1
	
<b>Modo Dórico</b>	2 1 2 2 2 1 2
	
<b>Modo Frigio</b>	1 2 2 2 1 2 2
	
<b>Modo Lidio</b>	2 2 2 1 2 2 1
	
<b>Modo Mixolidio</b>	2 2 1 2 2 1 2
	
<b>Modo Eólico</b>	2 1 2 2 1 2 2
	
<b>Modo Lócrio</b>	1 2 2 1 2 2 2
	

- Cantar cada escala a partir de su tono original.
- Cantar la escala a partir de otro sonido.
- Transportar y tocar cada escala en dos o tres tonos diferentes.
- Improvisar pequeñas melodías en base a cada modo.
- Reconocer auditivamente cada modo.

**Tipos de escalas mayores y menores**

**Escalas mayores**

Distribución de semitonos

<b>Mayor natural o de primer tipo</b>	2 2 1 2 2 2 1
	
<b>Mayor armónica o de segundo tipo</b>	2 2 1 2 1 3 1
	
<b>Mayor melódica o de tercer tipo</b>	2 2 1 2 1 2 2
	

**Escalas menores**

<b>Menor natural de primer tipo</b>	2 1 2 2 1 2 2
	
<b>Menor armónica o de segundo tipo</b>	2 1 2 2 1 3 1
	
<b>Menor melódica o mixta</b>	2 1 2 2 2 2 1
	
<b>Menor bachiana</b>	
	

- Cantar cada escala diciendo el nombre de las notas, en los tonos de Do mayor y La menor
- Entonar con la sílaba LA cada escala, a partir de cualquier sonido.
- Transportar y tocar cada escala en dos o tres tonos diferentes.
- Tocar en el piano todas los tipos de escalas mayores y menores, acompañadas con los acordes que se forman en DoM y Lam
- Reconocer auditivamente cada escala.



# PRACTICA

## Arpeggios basados en grados de escalas mayores y menores

### Mayor natural

Musical notation for Major natural scale arpeggios. The scale is shown in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: I (C), ii (D), iii (E), IV (F), V (G), vi (A), vii° (B). Each note is followed by a chord symbol and a short arpeggiated chord.

### Mayor armónica

Musical notation for Major harmonic scale arpeggios. The scale is shown in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: I (C), ii° (D), iii (E), iv (F), V (G), vi+ (A), vii° (B). Each note is followed by a chord symbol and a short arpeggiated chord.

### Mayor melódica

Musical notation for Major melodic scale arpeggios. The scale is shown in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: I (C), ii° (D), iii° (E), iv (F), V (G), vi+ (A), VII (B). Each note is followed by a chord symbol and a short arpeggiated chord.

### Menor natural

Musical notation for Minor natural scale arpeggios. The scale is shown in treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The notes are: i (C), ii° (D), III (E), iv (F), v (G), VI (A), VII (B). Each note is followed by a chord symbol and a short arpeggiated chord.

### Menor armónica

Musical notation for Minor harmonic scale arpeggios. The scale is shown in treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The notes are: i (C), ii° (D), III (E), iv (F), V (G), VI (A), vii° (B). Each note is followed by a chord symbol and a short arpeggiated chord.

Musical notation for Minor harmonic scale arpeggios. The scale is shown in treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The notes are: i (C), ii° (D), III+ (E), iv (F), V (G), VI (A), vii° (B). Each note is followed by a chord symbol and a short arpeggiated chord.

### Menor melódica

Musical notation for Minor melodic scale arpeggios. The scale is shown in treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The notes are: i (C), ii (D), III+ (E), IV (F), V (G), vi° (A), vii° (B). Each note is followed by a chord symbol and a short arpeggiated chord.

- Tocar en el piano cada arpeggio.
- Cantar y tocar cada arpeggio.
- Cantar sin el piano cada arpeggio.
- Reconocer auditivamente arpeggios: M m ° +

## UNIDAD 3

### LENGUAJE MUSICAL NO OCCIDENTAL

En todas las grandes civilizaciones de la antigüedad la música cumplió un papel fundamental como medio vincular, tanto de la comunidad entre si, como la del hombre y mujer con lo sobrenatural, es decir con lo social y lo religioso. Ejemplo de ello podemos encontrarlo en documentos escritos e iconográficos; tanto en Egipto como en Mesopotamia y demás comunidades de Asia y África la música fue protagonista principal en los rituales religiosos, este fue el medio idóneo que encontraron los seres humanos para relacionarse con su espiritualidad y demostrar su devoción religiosa. Esta práctica musical, vinculada a su cosmovisión y su expresión, fue determinando que se establecieran formas o sistemas de concebir y producir la música. Así en la China, su visión de dualidad y complementariedad generaría un sistema basado en la relación cambiante de 3-2, que a la larga generaría la producción de la pentafonía. En África, las características tonales o fónicas de las lenguas devino en una capacidad de trasladar el sonido vocal a los instrumentos y el sonido, por ejemplo, de los tambores a la voz. En este sentido, más que presentar una progresión histórica, en este capítulo se exponen las principales características que han tenido las culturas más allá del contexto europeo y de una tradición basada en un lenguaje tonal-funcional.

Por otra parte se retoma en esta unidad el tema de las Funciones Armónicas para trabajar una armonización de nivel inicial, basada en las reglas del enlace severo.

## *Lo que aprenderá en esta unidad: puntos principales*

- Características fundamentales del lenguaje musical no occidental.
- Abordar el estudio de la lectoescritura musical desde una visión más amplia y multicultural.
- Escalas y sistemas rítmicos no convencionales.
- Armonización a 4 voces según las leyes del enlace severo.

## *Objetivos*

- Comprender y apreciar otras maneras de producir música.
- Relacionarse con otros sistemas musicales y su lecto-escritura .
- Producir música basada en el pensamiento musical no occidental.
- Promover la creatividad a partir de la improvisación musical.
- Aplicar los conocimientos teóricos de la Armonía en una armonización.

## *Lecturas*

- Básicas Mónica Bravo

# OTROS SISTEMAS MUSICALES

Mónica Bravo<sup>1</sup>

**La música en Oriente:** para los orientales la palabra música tiene un sentido más amplio que para los occidentales, esta representa: danza, poesía y sonidos. La poesía expresa la idea, el canto modula los sonidos y la danza anima las actitudes.

## China

Los datos históricos ubican cerca del año tres mil (3.000 a.C) la estructuración de uno de los sistemas musicales más primitivos, a partir inicialmente, de una Escala Pentafónica Natural\*, o una Escala Heptafónica, cada una de ellas, dotada de un simbolismo particular.

La música, para los chinos, proviene del corazón humano. La armonía del corazón produce la armonía de la respiración, ésta la de la voz y de la voz el símbolo de la armonía entre cielo y tierra y el ser humano.

El equilibrio existente entre el cielo y la tierra, resultado del encuentro entre el principio masculino Yang y el principio femenino Yin, se manifestaba en la música en la relación 3-2 (3:cielo,2: tierra), esta relación irá produciendo intervalos de quintas ascendentes y cuartas descendentes, los cinco primeros sonidos del círculo de quintas producen la escala pentafona anhemitonal (sin semitonos) y esto influirá en su concepción musical y en su sistema de medición.

Los Tiao chinos (aproximación a los Modos de nuestro Sistema Musical) se caracterizan por su peculiar estructura que los diferencia de los Modos occidentales. En este sistema musical al no existir semitonos, ni la idea de sensible, produce una música desprovista de tensiones y contradicciones, de tal manera que cualquier sonido puede ser combinado con otro sin sufrir "disonancias".

La inclinación a descubrir símbolos influyó en su concepción organológica: clasificaron los instrumentos musicales de acuerdo con los cinco elementos, los puntos cardinales, las estaciones, etc.

**KIN:** Es considerado como el más antiguo de los instrumentos musicales. Es una cítara compuesta por una parte cóncava que era el cielo y un fondo chato que representa a la tierra, tenía 7 cuerdas (por los siete cuerpos celestes).

Para los teóricos chinos la música representaba situaciones mágicas, no veían en el sonido una melodía en potencia, sino un poder de acción. Cada altura influía benéfica o negativamente sobre las personas, animales o elementos.

---

<sup>1</sup> Compiladora e investigación

## India

Para los hindúes la música es concebida a nivel vibracional, las vibraciones físico sonoras se conectan con el mundo espiritual y metafísico ya que “Dios” es de naturaleza vibratoria. Históricamente la música hindú se divide en tres periodos: el periodo clásico, donde se desarrolla la técnica musical. El periodo musulmán, donde florece el arte mahometano indio. Y el periodo moderno, que está influido por lo occidental.

Los cantos vedas, de índole sagrada, eran fundamentales para que el ritual religioso tuviera valor y el universo mantuviera estabilidad. Por ello se crearon los primeros sistemas nemotécnicos para la entonación y el ritmo, y así asegurar la correcta producción de los sonidos. Clasificaron a la música en dos clases: la música *celeste*, música del cielo, que influía sobre la materia y el espíritu, y la música *deshi*, que era la que creaban los músicos para entretener al público.

**RAGA:** es una melodía o tema tomado como base para la composición musical y es producto de la improvisación. Las raga incluyen *gramas* o escalas, *talas* o sistema rítmico, los *bols*, onomatopeyas de los sonidos del tambor, etc. De la raga básica nacían nuevos cantos. Las ragas son una síntesis tanto del pensamiento musical como de la cosmovisión hindú, las ragas representaban colores, sentimientos, estados del alma, cada uno tenía un contenido emocional propio.

La teoría musical india se basa en una escala de siete (7) notas o grados y se subdivide la octava en veintidós (22) intervalos audibles llamados *śhruti* (un poco mayor que un cuarto de tono); los siete grados de la escala difieren entre sí en dos, tres o cuatro *śhrutis*; creando así, una suerte de Sistema Microtonal\*; aunque, la naturaleza del tono musical de este Sistema no es tan compleja como en la música japonesa típica.<sup>8</sup>

Rasgos característicos de la música de medio oriente:

**Improvisación:** esta basada más en la improvisación que en la creación, cada intérprete crea ejecutando su instrumento, basándose en esquemas predeterminados.

**Textura:** es monódica, es un arte sin profundidad, podría hablarse sin embargo, de una textura instrumental que crea heterofonía con la voz.

**Bordón:** los instrumentos de viento (órgano de boca chino y clarinete doble hindú) tocan notas pedales que hacen de bordón.

**Timbres vocales:** recurren a emisiones nasales, guturales, de estómago, melismas, glissandos y sonidos vibrados. En algunos casos los sonidos se producen presionando la laringe con los dedos.

---

<sup>8</sup> Hitos de nuestro sistema musical

## Indonesia

La música de Indonesia es conocida genéricamente como música de *gamelan*. Java y Bali elaboraron su música casi totalmente en base a los metales, incluso para desarrollar e interpretar sus melodías, utilizando para ello un sin número de instrumentos de percusión.

La música de gamelan debe su nombre al conjunto de instrumentos con que se interpreta. Una orquesta de gamelan se compone de una serie de instrumentos de percusión afinados, entre los que suelen figurar gongs de diversos tamaños, metalófonos y tambores, a los que pueden unirse otros instrumentos (violines, flautas y cítaras).

Tanto la música de Bali como la de Java tienen una ligazón con el hinduismo y budismo indios, los cuales estuvieron ampliamente difundidos en Indonesia entre los años 500 al 1,500 d.C.

## Grecia

Los griegos consideraron a la música como un poderoso medio de acción con implicaciones en el orden religioso, moral, político y social. El *concepto de Música* se remonta a la palabra griega **Mousiké** (monsich), la cual contiene el concepto de *Musa*. Al principio, los antiguos griegos entendían las *Artes de las Musas (Mousiké)* es decir, *poesía, música y danza*, como una Unidad.

Los griegos usaron las primeras letras de su alfabeto (notación alfabética) para identificar y representar los Tonos o Sonidos musicales (notas) y los agruparon en Tetracordes o sea, grupos de cuatro sonidos sucesivos\*: Fa, Do, Sol, Re; representados en las cuatro cuerdas de la Lira, a la cual agregaron luego una quinta cuerda o sonido (Pentacordio): La. Así conformaron sus primitivas escalas. Terpandro de Lesbos, gran cultor del Diatonismo, respetando el carácter natural de la música sin alteración, amplió la Lira para convertirla en Heptacordio, agregando los sonidos 4º y 7º para convertir la Escala Pentacorde en Heptacorde, de la siguiente manera: Fa, Do, Sol, Re, La, Mi, Si. Escala que, si la construimos colocando sus grados de manera conjunta, da como resultado nuestra actual escala: *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*.

El Sistema Musical Griego no estaba definido por una concepción armónica vertical de la música, mas bien correspondía a una visión Melódica Horizontal y comprendía tres Géneros fundamentales:

- El Diatónico, formado de tonos y semitonos.
- El Cromático, que procede por semitonos, y
- El Enarmónico, que entre los griegos procedía por cuartos de tono, es decir microtonalidades.

Mediante la combinación de los *Tetracordes* en diferentes formas a partir de cada grado o sonido, los griegos crearon nuevos grupos diferentes de sonidos o escalas para sus distintas

composiciones o creaciones musicales, a cada una de las cuales corresponde, lo que ellos llamaron, un **Modo**.

Los griegos sistematizaron toda una técnica para la organización rítmica, la cual varios siglos después, aplicarán los compositores de la Escuela de Notre-Dame (S.XII y XIII) en los inicios de la Polifonía (Ars Antiqua); basada en los Pies de Acentuación métrica poética-musical (pies rítmicos)

Las principales formas musicales griegas fueron:

*Formas líricas:* Cantos nupciales (*himeneo*); cantos fúnebre (*treno*); himnos a Dionisios (*Péan*); Canto de banquetes (*escolio*).

*Formas teatrales:* Melodrama: declamación poética acompañada de un instrumento; Tragedia: en donde intervenían: danza, declamación, música instrumental, solos vocales y coros; Dítirambo: uno de los principales géneros griegos, comenzó como encanto en honor al dios Dionisios y luego paso a convertirse en un himno coral con música, danza y acción mímica.

## **Música árabe**

La música árabe se caracteriza por la primacía de la melodía y el ritmo sobre la armonía. Lo habitual es que la música sea de textura monódica, aunque también existen algunos ejemplos música árabe de textura polifónica.

Desde el punto de vista melódico el sistema musical árabe está basado en la octava dividida en 24 cuartos de tono. Para escribir la música árabe usando la notación musical occidental, ajena al cuarto de tono, se utilizan los signos + y -. El + sirve para indicar la elevación de un cuarto de tono y el signo - para indicar la bajada de un cuarto de tono. Estos signos, combinados con el bemol, sostenido y becuadro, facilitan la representación gráfica de los intervalos de cuartos de tono.

**MAGAM:** es un sistema de modos melódicos utilizado en la música árabe. La palabra maqam significa *rango*. Cada maqam está constituido en una escala determinada y por una serie de notas importantes, frases melódicas habituales y por un desarrollo melódico y por una modulación determinadas por la tradición. Maqam es una herramienta de improvisación que define alturas, patrones y desarrollo de una pieza de música. Existen más de setenta escalas heptatónicas para maqams. Los maqams pueden ser interpretados ya sea con línea vocal o instrumental, y no incluyen el componente rítmico.

El sistema melódico árabe, está basado en una escala fundamental de hasta dos octavas (*diwan*) de extensión, que a veces se representan en sucesiones de 17, 19 o 24 notas, a partir de las cuales se elaboran los diferentes maqamat (plural de maqam).

Las distancias entre una nota y otra (lo que se denomina "intervalo") no solo incluyen los tonos y medios tonos, sino que incorporan también lo que se conoce como microtonos, es decir intervalos de cuartos de tono, tres cuartos de tono, cinco cuartos de tono, etc., así

como diversas otras mezclas de tono y medio tono (como por ejemplo el tono y medio). Combinando estos intervalos, y sus notas resultantes, se forman pequeños segmentos de escalas denominados *jins* (*ajnas* en plural) los cuales pueden constar de: 3 notas (tricornios), 4 notas (tetracordios), 5 (pentacordios).

## Asia Central

La región de Asia Central comprende principalmente a las repúblicas de Kazajstán, Kirguizistán, Tadjikistán, Turkmenistán y Uzbekistán, además de Afganistán, la Región Autónoma de Xinjiang en China, y Mongolia. Los pueblos que habitan esta región comparten elementos comunes, tanto étnica como culturalmente hablando, siendo la mayoría de ellos de origen turco.

Durante los siglos V al VII d.C. Asia Central fue un gran centro del conocimiento, además de ser un puente importante de transmisión cultural. La tradición musical de esta región tiene sus cimientos principalmente en la música *shamánica*, la cual además de servir para acompañar los rituales tuvo una función terapéutica. Con el advenimiento del Islam, esta música adoptó el sistema de *maqam* árabe pero manteniendo sus características y cualidades curativas.

**EL CANTO DIFÓNICO** o Canto de armónicos, también conocido como Canto de la garganta, es una técnica vocal ampliamente extendida en el área de Asia Central. Consiste en una reverberación sonora (generada entre la faringe y la boca) que produce dos o más sonidos simultáneos con una ligera variación (alrededor de un armónico). En algunos casos, esta variación puede ser modulada de modo independiente.

## Música africana

La visión musical africana puede dividirse en dos grandes áreas: La zona Norte integrada por los países árabes, incluido el Sahara, y el resto del continente, África negra o subsahariana.

La música del norte comparte muchos rasgos con la de Oriente Medio. La música subsahariana (África negra) es conocida a lo ancho del mundo por su sofisticada y compleja rítmica.

**RITMICA EN CRUZ:** es una forma de componer rítmicamente un tema, propia de la tradición de África Occidental, caracterizada por la superposición de la polirritmia y la polimetría. La polirritmia africana se entiende como un contrapunto rítmico existente entre el ritmo de la palabra y el ritmo de los tambores, en un mismo compás se utilizan acentuaciones rítmicas diferentes, combinadas y/o superpuestas para las distintas voces. En la polimetría, suenan al mismo tiempo varios metros de diverso tipo. Por ejemplo, un tambor suena en compás de 4/4, otro en 3/4 y un tercero en 2/4. Las entradas de los distintos tambores no deben coincidir. Ambas formas juntas, componen el principio de la rítmica en cruz, en el que los acentos propios de los compases no coinciden, sino que se apoyan unos en otros, en forma de cruz, y aquí es donde radica la verdadera esencia de música del



africano occidental, especialmente de las tribus de origen yoruba y fon. Para los músicos africanos, la interdependencia grupal es sumamente importante, el ritmo interpretado por cada uno de los miembros del grupo cobra sentido y se define solamente en relación al de los otros.

Las lenguas africanas son esencialmente tonales, de ahí que puedan reproducir con bastante similitud los distintos sonidos del tambor. A su vez los tambores tienen su propia voz, los *tambores parlantes* transmiten mensajes que la voz puede reproducir, y guardan una rica tradición que es transmitida de tamborero a tamborero y es reconocida por la comunidad.

Esta característica hace que la música sea adquirida desde la infancia por medio de las diversas canciones de cuna que las madres cantan a sus niños y donde utilizan sílabas que imitan el sonido de los tambores, sumando a esto el mecimiento entrecortado de sus juegos tradicionales

Características fundamentales de esta música:

-Tiene una estrecha relación con los acontecimientos de la vida cotidiana, está presente en el nacimiento, en las ceremonias de iniciación, en el trabajo, en las celebraciones sociales o religiosas, etc.

-Es compartida por todos los miembros de la comunidad, todos participan cantando, tocando instrumentos, o bailando.

-Es transmitida por tradición oral, no utiliza ninguna forma de notación y ningún sistema teórico comparable a los de la música europea o asiática.

-Está ligada a la danza y por lo tanto es predominantemente rítmica.

-El ritmo constituye el elemento básico, siendo frecuentes las polirritmias.

-Usa con frecuencia ostinatos tanto rítmicos como melódicos.

-El canto se canta a varias voces, generalmente en homofonía. Las melodías suelen tener una sencilla estructura basada en repetición, variación e improvisación.

-Uso frecuente del canto responsorial (llamado y respuesta) a cargo de un solista y el coro. Se alternan un estribillo fijo del coro con el solista que tiene mayor libertad de improvisación.

## **Música de los Balcanes**

La península balcánica o de los Balcanes es una de las tres grandes penínsulas del sureste europeo. Son considerados países balcánicos: Albania, Bosnia, Croacia, Serbia, Montenegro, Bulgaria, Grecia, Rumanía, Hungría, Eslovenia, Macedonia, la parte europea de Turquía y el territorio especial de Kosovo.

Esta es tierra muy especial puesto que se trata de un punto de paso entre Europa y Asia, entre Occidente y Oriente, lo que ha permitido que en los Balcanes convivan variedad de lenguas, de religiones, de maneras de pensar, produciendo una gran riqueza cultural y musical.

Durante quinientos esas tierras formaron parte del Imperio turco otomano, por eso, hay una herencia oriental manifiesta en su música. Los pueblos que partieron de la India a Europa fueron llamados gitanos o zingaros y los músicos se conocieron como *tsigans*. Los tsigans

fueron y son famosos por la rapidez con la que tocan y lo apasionado de su canto.

La métrica y ritmos típicos de los Balcanes están compuestos por compases irregulares: 5/8, 7/8, 11/8, 15/8, o a veces compases regulares acentuados diferente: 4/4 agrupando las 8 corcheas en grupos de 3 + 3 + 2).

Un ritmo, o patrón rítmico, está compuesto de combinaciones de dos tipos de pulsaciones: las pulsaciones cortas, que son de 2 unidades, y las pulsaciones largas, que son de 3 unidades. Las unidades normalmente se representan en corcheas o semicorcheas:

Ritmos de 5 unidades en 2 pulsaciones: 2 + 3      3 + 2

Ritmos de 7 unidades en 3 pulsaciones: 3 + 2 + 2    2 + 2 + 3

Ritmos de 7 unidades en 4 pulsaciones: 2 + 2 + 1 + 2

Ritmos de 8 unidades en 3 pulsaciones: 3 + 3 + 2

Ritmos de 9 unidades en 4 pulsaciones : 2 + 2 + 2 + 3

Ritmos de 9 unidades en 5 pulsaciones: 2+2+2+1+2

Ritmos de 10 unidades en 4 pulsaciones: 3+2+2+3

Ritmos de 11 unidades en 5 pulsaciones: 2 + 2 + 3 + 2 + 2

Ritmos de 13 unidades en 6 pulsaciones 2 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2

Ritmos de 15 unidades en 7 pulsaciones: 2 + 2 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2

## **Música Andina**

En el mundo andino la música juega un papel fundamental como un propiciador de comunicación. La Cosmovisión Andina, considera que la naturaleza, el hombre y la Pachamama (Madre Tierra), son un todo que vive relacionado perpetuamente. Al igual que los humanos tiene un alma, una fuerza de vida, también la tienen todas las plantas, animales, montañas, ríos, cascadas, etc . La música se convierte en principal medio de comunicación y enlace entre todos estos elementos vivientes.

Esta relación profunda con la Pachamama hace que la vida de los pueblos andinos esté marcada por los ciclos agrícolas, la cosmovisión andina es ante todo cíclica, no lineal, por ello se afianza profundamente en la ritualidad. Una de las principales características de la música andina , es la concepción ritual, ritualidad ligada plenamente con los ciclos de la Madre Tierra y expresada en su religiosidad, sus festividades y sus actividades de siembra y cosecha.

Otro aspecto central de la cosmovisión de las culturas andinas es la concepción de la dualidad como principio generador y organizador del cosmos y la realidad. Se honra por igual la luz y la oscuridad, el día y la noche, lo femenino y lo masculino. Todo se concibe y organiza siguiendo las pautas de la división en mitades, cuartos y sus sucesivas

subdivisiones. Según esta concepción nada nace como un ser único ni está aislado en el mundo. Todo lo que existe, tiene imprescindiblemente su par, su opuesto complementario, su compañero. En la mayoría de las culturas indígenas vemos esta idea expresada asimismo en el ideal de equilibrio, que lleva a la búsqueda de la armonía con la naturaleza.<sup>9</sup>

Este ordenamiento dual influye también en la organología: todo instrumento tiene su par: hembra y macho. Según el calendario agrícola existen dos épocas importantes que ordenan los rituales y determinan la interpretación de instrumentos, la época seca o Awti Pacha y la época de lluvias o Jallu Pacha, ambas épocas tienen un momento crucial o mes importante en el que se realizan importantes rituales y ofrendas. A nivel musical se encuentra una división clara entre instrumentos femeninos de época seca e instrumentos masculinos de época de lluvias, la presencia de la dualidad está estrechamente relacionada con el calendario agrícola, ya que en la época seca se interpretan generalmente las flautas de pan o sikus y flautas tipo quena y en la época de lluvias el pinkillo, el moseño y la tarka.<sup>10</sup>

A nivel melódico la música andina es monódica y está basada fundamentalmente en escalas pentatónicas, desprovistas de semitonos. Cada uno de los cinco sonidos que forman la escala pueden considerarse como tónicas de un modo diferente. A nivel rítmico, es esencialmente binaria, compases de uso frecuente el 2/4 y 6/8. Se caracteriza también por sus líneas sincopadas.

## **Música negra del círculo del caribe**<sup>11</sup>

En la mayoría de los lugares del círculo caribeño, (países del Caribe y del Atlántico como Perú, Venezuela, Colombia, Brasil, Belice) la influencia del África es evidente en las músicas que se originaron de varias mezclas de Yoruba, Bantú, Fon, Kongo y otras poblaciones africanas con formas musicales, estructuras y géneros españoles, portugueses, ingleses y franceses. Estas entremezclas se pueden escuchar en las polirrítmias de los tres tambores *batá* y en las invocaciones de llamado y respuesta de las ceremonias de la santería cubana, en los cantos y tambores de los rituales del vodú haitiano; en la canción orientada por la percusión de los ritos *dugu* de Honduras; en los tres tambores metalófonos y los cantos de llamado y respuesta del *candomblé* brasileño; en la canción armonizada con soporte percusivo de *Suriman Winti*; en la polirrítmica y virtuosidad del cruce rítmico de las *salves* de las africanizadas interpretaciones de las tradiciones Católicas Romanas de la República Dominicana; en el llamado y respuesta de los cantos acompañados por el tambor *puya* de los afrovenezolanos y en una variedad de derivados africanos o de música hecha con influencia africana desde Panamá, Guatemala, Puerto Rico, Belice, México, Perú, Jamaica, Antigua, Martinica, Guadalupe, Nicaragua, Colombia y otros lugares.

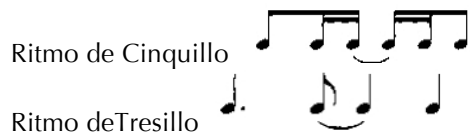
---

<sup>9</sup> Metáforas de la dualidad en los andes

<sup>10</sup> Rito y música de Tarka en la Anata Andina

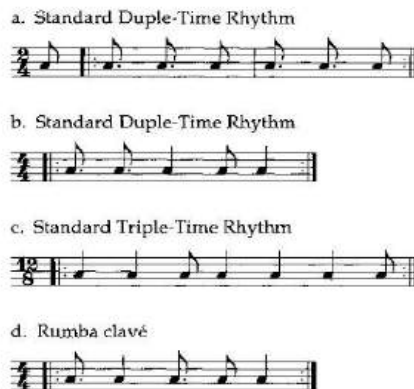
<sup>11</sup> La música negra en el círculo del Caribe

Los ritmos de muchos de los bailes caribeños son multifacéticos, pero tienen en común dos motivos que han venido a ser conocidos como *cinquillo* y *tresillo*.



Estos dos patrones rítmicos que se encuentran en la música negra hecha en las Américas, tuvieron su origen en un patrón de "time line" (patrón rítmico del tiempo) africano de la región sub-Sahariana africana.

Los motivos de *cinquillo* y *tresillo*, o variaciones de ellos, son destacados en las construcciones rítmicas de todas las músicas del Caribe. Ellos proporcionan la base para el tratamiento multirítmico en el cual los dos ritmos se mezclan y contrastan uno con otro y con otros ritmos derivados de las mismas y similares fuentes. Los esquemas rítmicos se superponen en formas de ostinatos.



El estilo de la canción africana, ha contribuido al carácter vocal de la música afroamericana: el canto es relajado vocalmente, repetitivo textualmente, generalmente responsorial.

## Blues y Jazz

Dentro del desarrollo de la música, tanto popular como académica, no se puede negar la influencia que ejercieron los cantos y ritmos de los descendientes africanos radicados en Norteamérica. La nueva música afro-americana de los Estados Unidos tiene elementos de la música del África occidental, de las formas musicales desarrolladas por la comunidad negra del Nuevo Mundo (espiritual negro, gospel) y de la música popular y clásica europea de los siglos XVII y XIX.

**BLUES:** (*melancolía* o *tristeza*) es un género musical vocal e instrumental, basado en la utilización de notas de blues y de un patrón repetitivo, que suele seguir una estructura de doce compases. Originario de las comunidades afroamericanas de Estados Unidos, se desarrolló a través de los espirituales, canciones de oración, canciones de trabajo, rimas

inglesas, baladas escocesas e irlandesas narradas y gritos de campo. La utilización de las notas del blues y la importancia de los patrones de llamada y respuesta, tanto en la música como en las letras, son indicativos de la herencia africana-occidental de este género. Un rasgo característico del blues es el uso extensivo de las técnicas "expresivas" de la guitarra (bend, vibrato, slide), que posteriormente influirían en solos de estilos como el rock. El blues influyó en la música popular estadounidense y occidental en general, llegando a formar parte de géneros musicales como el ragtime, jazz, rhythm and blues, rock and roll, funk, heavy metal, hip-hop, etc.

**JAZZ:** es una forma de arte musical que se originó en los Estados Unidos mediante la confrontación de los negros con la música europea. La instrumentación, melodía y armonía del jazz se derivan principalmente de la tradición musical de Occidente. El ritmo, el fraseo y la producción de sonido, y los elementos de armonía de blues se derivan de la música africana y del concepto musical de los afroamericanos.<sup>12</sup>

Los estilos vocales guardan los rasgos característicos del canto africano, y destacan por una gran libertad de coloración vocal, la improvisación, las pautas de pregunta y respuesta, y la complejidad rítmica, tanto en la síncopa de líneas melódicas individuales como en los ritmos complejos que tocan los distintos miembros de un conjunto.

Entre los elementos negros de la música popular que contribuyeron al desarrollo del jazz se incluyen la música de banjo de los minstrel shows ( *derivados de la música de banjo de los esclavos*), *los ritmos sincopados de influencia negra procedentes de la música latinoamericana (que se escuchaba en las ciudades sureñas de Estados Unidos)*, los estilos de pianola de los músicos de las tabernas del Medio Oeste, y las marchas e himnos interpretados por las bandas de metales de negros a finales del siglo XIX.<sup>13</sup>

Otro género que ejerció una poderosa influencia fue el **ragtime**, música que combinaba muchos elementos, incluidos los ritmos sincopados ( *originarios de la música de banjo y otras fuentes negras* ) y los contrastes armónicos y las pautas formales de las marchas europeas.

Características principales:

- Los interpretes de jazz basan su interpretación fundamentalmente en la improvisación.
- La improvisación es acompañada por una progresión de acordes preestablecidos.
- Los instrumentistas tratan de imitar los estilos vocales (glisandos, portamentos) y los cantantes imitan el timbre de los instrumentos(metálico, percutido, pastoso)
- Los cantos incluyen efectos como gemidos, gruñidos, gritos.
- Frasas melódicas basadas en sincopación de los ritmos.
- Tocar y cantar con el estilo swing
- Las partituras solo son una guía de la estructura.
- Uso de escalas blue y acordes de 7,9,13,etc

---

<sup>12</sup> El jazz: De Nueva Orleans al Jazz Rock

<sup>13</sup> Géneros musicales: El Jazz

Pentafonía china

**Jazmín**

Canto infantil

**Trío**

Flauta dulce soprano y placas

China

Arreg: Mónica Bravo

Musical score for measures 1-5. The score is in 4/4 time and consists of three staves: Flauta (flute), Sistro (sitar), and Metalófono (mridangam). The flute part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The sitar part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The mridangam part plays a steady pattern of eighth notes.

Musical score for measures 6-10. This section continues the piece with more complex rhythmic patterns in the flute and sitar parts, while the mridangam maintains its accompaniment.

Musical score for measures 11-14. Measures 11-13 lead into a double bar line, followed by two endings. The first ending (1.) concludes the piece, while the second ending (2.) provides an alternative conclusion. The flute and sitar parts have more intricate melodic lines in this section.

*pentafonía nipona*

### Sakura

Voces flauta dulce y metafónos

Japón  
Arr. Mónica Bravo

The musical score is written in 4/4 time. It features four staves: Voice, Flute (Dulce), Metallophone (Soprano), and Metallophone (Alto). The voice part includes the lyrics: "Uh", "Sa ku ra sa ku ra ya yo i mo so ra wa mi wa ta su ka ghi ni ka su mi ka", and "ku mo ka ni o i zo i zu ru I za ya Mi— ni ya ka m". The flute and metallophone parts provide accompaniment with various rhythmic patterns.

Voz

Flauta dulce

Metalófono Soprano

Metalófono Alto

7

Sa ku ra sa ku ra ya yo i mo so ra wa mi wa ta su ka ghi ni ka su mi ka

14

ku mo ka ni o i zo i zu ru I za ya Mi— ni ya ka m

## Polirritmia africana

### Canon

Recopilación  
J.C. de Miguel

- 1- Tocar 1, 2 y 3 seguidos, varias veces hasta que salga sin errores
- 2- Tocar en canon
- 3- El tempo debe llegar a 120 la negra

## Agеше

Tribu Ewe- Ghana

Augusto Pérez

5

\*esfero entrechocando mesa o pata de mesa



Polirritmia africana

### Jambo rafiki yangu

Bienvenido mi amigo

D.V Montoya  
sobre una melodía de Tanzania

Adap: Mónica Bravo

1 V mujeres  
U me u me fa ha (m) nu mi se fa ha mu ra fi ki

2V hombres

claves

conga

bongoes

bombo

Jam bo jam bo ra fi ki Jam bo ra fi ki yān gu Ka

Jam bo jam bo ra fi ki Jam bo ra fi ki yān gu

8 wai da u me fa ha mu U me fa ha mu ni se fa ha we we mwe ma Jam bo

we we ni mwe ma Jam bo Jam bo jam bo ra fi ki Jam bo ra fi ki yān gu

12 segunda vez con percusión

Jam bo jam bo ra fi ki Jam bo ra fi ki yān gu Jam bo jam bo ra fi ki Jam bo ra fi ki yān gu

Jam bo Jam bo Jam bo Jam bo Jam bo Jam bo Jam bo Jam bo Jam bo Jam bo

Coral africano

**Siyahamba**

Canto religioso

Comunidad Zulú

Sudáfrica

1V

Si ya hamb' e - ku - kha - nye ni kwen khos Si - ya - hamb' e ku - kha - nye ni kwen khos

2V

Si ya hamb' e ku kha nye ni kwen khos Si ya hamb' e ku kha nye ni kwen khos

3V

Si ya hamb' e ku kha nye ni kern khos Si ya hamb' e ku kha nye ni kwen khos

5

Si ya hamb' e ku kha nye ni kwen khos Si ya hamba o o Si ya

Si ya hamb' e ku khanye ni kwenkhosnye nikwenkhos Si ya hamba hamba si ya hamba hamba Si ya

Si ya hamb' e kukhanye ni kwenkhos nye ni kwenkhos Si ya hamba hamba si ya hamba hamba Si ya

10

hamb' e ku kha nye ni kwen khos Si ya hamb' e ku kha nye ni kwen khos

hamb' e ku kha nye ni kwen khos nye ni kwen khos Si ya hamb' e ku kha nye ni kwen khos

hamb' e ku kha nye ni kwen khos nye ni kwen khos Si ya hamb' e ku kha nye ni kwen khos

traducción: Nosotros marchamos hacia la luz de Dios

*Heterometría*  
*Música báltica*

### Melodía Macedonia

Macedonia

Musical score for 'Melodía Macedonia' featuring Flauta and Pandero. The score is in 9/8 time. The Flauta part consists of a melodic line with a repeat sign and two endings. The Pandero part provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The piece concludes with a double bar line.

### Kalamatiamos

Grecia

*Modo lidio*

Musical score for 'Kalamatiamos' featuring Flauta and Pandero. The score is in 7/8 time. The Flauta part consists of a melodic line with a repeat sign and two endings. The Pandero part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and accents. The piece concludes with a double bar line.

melodías en 5/8

### La Burriquita

Venezuela

Ya vie ne la bu rri qui ta, ya vie ne do mes ti cá Ya  
Es taes la bu rri ta nue va que vie ne de Pam pa tar Es

1.

2.

1.

cá no le te man a la bu rra que noes ta bu rra ma niá no le  
tar y noha bí a "ve nio" an tes por que no te nia bo zal y noha

2.

niá Ay Si Ma ri qui ta me re ga ló un ca na rio que can

1.

2.

ta ba co mo can tael Ni ño Dios un ca Dios

### Tin tin tirolé

Venezuela

Tin, tin, ti ro lá u na ga lli na ma toun pa chá Tin,  
Tin, tin, to ro ñi, u na ga lli na ma toun cu lí Tin,  
Tin, tin, ti ro lón, u na ga lli na se fueaun rin cón Tin,

tin, ti ro lé, u na ga llo na ma toun in glés  
tín, ti ro lú, u na ga lli na ma toun mu siú  
tin, ti ro lán por queen el ai re vioun ga vi lán

*cinquillos y tresillos caribeños*

Plena  
Puerto Rico

### Tanta vanidad

Tan ta va ni dad tan tahi po cre sí a si tu cuer po des pués de

muer to per te ne cea la tum ba frí a cuan do va yas a mi tum ba voy

a pe dir teun fa vor pon u na pá li da flor - don de mi cuer po re

po sa que des can deen e sa lo sa el re cuer do de tua mor

### La múcura

Sucu sucu  
Cuba

La mú cu raes táen el sue lo ma\_\_ má no pue do con

e lla San Pe dro te la rom pió pues que tea yu dea car

gar la ma má no pue do con e lla ma\_\_ má no pue do con e lla

# YENYERE GUMA

Canon tubaso

Maria Alvarez Rios

I  
Yen-ye-ré Gu-mag-laj güe-naj no-che é-co-moet-tau-té?  
Yen-ye-ré Gu-mag-laj güe-naj no-che é-co-moet-tau-té?  
II  
Yen-ye-ré Gu-mag-laj güe-naj no-che é-co-moet-tau-té?  
Yen-ye-ré Gu-mag-laj güe-naj no-che é-co-moet-tau-té?  
III  
Yen-ye-re' yen-ye-re yen-ye é-co-moet-tau-té?  
Yen-ye-re Gu-má güe-na é-co-moet-tau-té?  
IV  
Güe ——— naj no-che é-co moe-tau-té?  
Güe ——— naj Yen-ye-re é-co moe-tau-té?

Melodía andina

**La vaca**

Carnavalito-Rondó ♩ = 84

Mariela Kohen  
Argentina

Flauta1

Flauta2

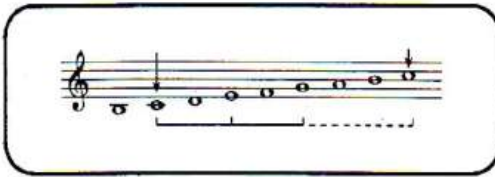
Guitarra

Bombo

B

*Repetir A*

C



# Calipso

Canon

Jan Holdstock  
(Inglaterra)\*

① *Do* *(Do7)* *Fa* *Sol7* *Do*

Sí es que es-tás bus-can-do un ca - lip - so, es - to tie - - nes que ha - cer:

② To - ma un rit - mo, sién - te - lo un - po - co; mué - ve - te, que mué - ve - te, que mué - ve - te, que mué - ve - te, y

③ can - ta - na - can - ción, to - can - do el tam - bor. ¡Haz tu ca - lip - - so na - cer!

## CORO HABLADO y/o INSTRUMENTOS DE PERCUSION

Ca - lip - so, ca - lip - so. Ca -

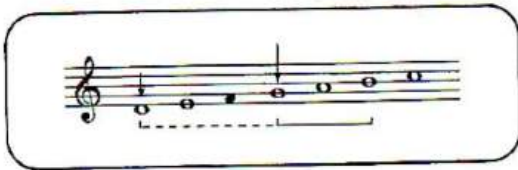
¡Mué - ve - te, que mué - ve - te, que mué - ve - te, mué - ve - te!

To - ca tu tam - bor, can - ta tu can - ción.

(¡Haz - lo na - cer!) ¡Haz - lo na - cer! etc.

\* El texto en español (una adaptación del original en inglés) fue elaborado en forma colectiva por un grupo de estudiantes de Didáctica Musical. El coro hablado pertenece a Lilia Romero Soto (Lima, Perú), integrante de dicho grupo.





# I'm gonna sing

Negro Spiritual

Estados Unidos  
Arreglo: V. H. de Gainza

Sol                      Sol                      Sol                      Do Sol

1. I'm gon-na sing when the Spi-rit says "Sing", I'm gon-na sing when the Spi-rit says "Sing",

1. I'm gon-na sing when the Spi-rit says "Sing", I'm gon-na sing when the Spi-rit says "Sing",

1. I'm gon-na sing when the Spi-rit says "Sing", I'm gon-na sing when the Spi-rit says "Sing",

Sol                      Sol                      Do                      Sol                      La7                      Re7                      Sol

I'm gon-na sing when the Spi-rit says "Sing", and o - bey the Spi-rit of the Lord.

I'm gon-na sing when the Spi-rit says "Sing", and o - bey the Spi-rit of the Lord.

I'm gon-na sing when the Spi-rit says "Sing", and o - bey the Spi-rit of the Lord.

- |                                |   |
|--------------------------------|---|
| 2. I'm gonna <i>shout</i> ...  | <p><b>Traducción del texto inglés</b></p> <p>1. Voy a <i>cantar</i> cuando el Espíritu diga "<i>Canta</i>" y obedeceré al Espíritu del Señor. - 2. Voy a <i>gritar</i> ... - 3. Voy a <i>predicar</i>...</p> <p>4. Voy a <i>orar</i> ... - 5. Voy a <i>cantar</i> ...</p> |
| 3. I'm gonna <i>preach</i> ... |   |
| 4. I'm gonna <i>pray</i> ...   |   |
| 5. I'm gonna <i>sing</i> ...   |   |
|                                |   |

## BIBLIOGRAFIA

- Abreu,L (2010) *Música africana na sala de aula*.Sao Paulo.Duna Dueto
- Bravo,M(1990) *Apuntes de Historia de la música universal*.Quito
- Echeverría,M(1987) *Audita.Música para B:U:P*. Madrid. Magisterio
- Gainza,V(1994) *El cantar tiene sentido*.Buenos Aires. Ricordi
- Graetzer,G(1962) *Danzas Indo-Americanas*.Buenos Aires. Ricordi
- Hernández,C 1982) *Ensayos de música latinoamericana*.La Habana.Casa de las Américas
- Kohen,M (s.f) *Ideas para hacer música con pocas notas*. Buenos Aires.
- Llinás,J(1983) *La música a través de la historia*. Barcelona.Salvat
- Locatelli.A(1980) *La música tribal, oriental y de las antiguas culturas mediterraneas*. B.A Ricordi.
- Perez,A(2007) *África en el aula*.Buenos Aires. Ricordi
- Roffé,F (1976) *22Canciones infantiles venezolanas*.Buenos Aires. Ricordi
- Valdés,C(1981)*Música*. La Habana,Editorial de libros para la Educación

### En línea

- multimedia.lacaixa.es/lacaixa/.../musica/Dossier\_Moussakis
- grupovozurbana.blogspot.com/.../la-**dualidad**-en-el-mundo-**andino**.html
- quarter-note.blogspot.com/.../sistema-meldico-rabe-1-maqam.html
- www.ventanalmundo.com/musicasdelmundo.asp
- www www.musicasdelmundo.org/
- .ikuska.com/Africa/Etnologia/musica.htm
- www.juntadeandalucia.es/.../musica/la musica en africa1.htm
- es.wikipedia.org/wiki/**Música\_africana**
- Hitos de nuestro sistema musical* histomusica.com
- Géneros musicales: el Jazz* generos**musicales**.supaw.com/**jazz**.htm
- www.scribd.com/doc/4899352/la-**musica-andina**
- Metáforas de la dualidad en los andes* www.desdeamerica.org.ar/.../
- La música negra en el círculo del Caribe*
- www.herencialatina.com/Musica Negra Caribe/Texto.htm
- El Jazz De Nueva Orleans al Jazz Rock* http://es.wikipedia.org/wiki/Joachim-Ernst\_Berendt

**Escalas modales  
no occidentales**

**Escala Húngara menor o gitana**



**Escala Bizantina**



**Escalas Blues**



**Escala hexáfona o de tonos**



**Escala aumentada**



**Escalas disminuidas**



**Escala enigmática**

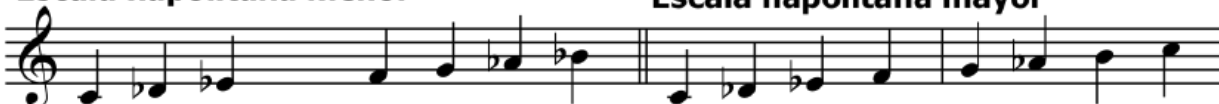


### Escala simétrica



### Escala napolitana menor

### Escala napolitana mayor



### Escala pentatónica oriental

### Escala pentatónica hindú



### Escala pentatónica japonesa

### Hirajoshi-Japón



### Escala Sorog- Bali

### Escala Balinesa



### Escala Shree-India

### Escala Kumoi



### Escala Arabe mayor

### Escala persa



### Escala oriental



- Cantar cada escala tomando en cuenta su relación T(tono) S(semi-tono)
- Improvisar pequeñas melodías en base a los modos.

# Funciones armónicas

## La tónica

El acorde de tónica es el acorde que se forma sobre el primer grado de la escala. Se siente como el punto de reposo, descanso o final. Recibe el nombre de tónica porque es el centro tonal.

## La dominante y subdominante

Los acordes de dominante y subdominante definen la tónica. La dominante se encuentra una 5<sup>ta</sup> por arriba de la tónica y la subdominante una 5<sup>ta</sup> por debajo (por eso se llama **sub**dominante):

Estos dos acordes definen a la tónica como centro tonal o punto descanso. Por eso decimos que una pieza está en do mayor cuando el acorde de do mayor tiene función de tónica.

La **dominante** (V) por tener la sensible es el punto de contraste y tensión con respecto. Se refuerza cuando va con 7. El VII también puede cumplir con función dominante

La subdominante (IV) al no tener la sensible no genera mayor tensión cumple más un afunción de transición dentro del diálogo armónico

*Para profundizar en este tema, escuchar ejemplos y ejercitarse recomiendo visitar la página: [teoria.com](http://teoria.com)*

## Enlace Severo (armonía a 4 voces) de los grados principales

### Normas:

- Toda armonización debe empezar y terminar en primer grado.
- En estado fundamental se duplica la tónica, en ocasiones se triplica.
- La quinta puede duplicarse ocasionalmente, (el grado I en 2da inversión siempre duplica la quinta), en ocasiones se suprime.
- La tercera no se duplica ni se suprime.
- Mantener nota común en la misma voz
- Camino gradual (más corto) entre un acorde y otro.
- Preferir el movimiento contrario de las voces (sobre todo S-B) y el movimiento oblicuo.
- Las octavas y quintas paralelas están prohibidas.
- No se permiten cruces de voces.

- No puede haber más de una octava de separación entre las voces superiores (entre bajo y tenor puede haber hasta dos octavas)
- No se permite el enlace V-IV.
- No pueda darse un intervalo de 2da aumentada en ninguna voz
- Evitar la repetición de funciones luego de la barra de compás.
- Al mantener una función se permiten cualquier tipo de salto en cualquiera de las cuatro voces.
- No repetir más de dos veces un movimiento (ascendente o descendente).
- Evitar en lo posible el uso del unísono ya que empobrece la armonía

## Bajo dado

- Los grados se especifican con números romanos y se anota con números el estado del acorde (si en el bajo va la fundamental o está en inversión)
- Las alteraciones que se colocan señalan generalmente la tercera del acorde o el número que se señala.
- El salto de séptima y novena no están permitidos en el bajo.
- De acuerdo la nota que va al bajo se cifra:  
I-IV-V6: primera inversión (tercera al bajo)  
I-IV-V 4: segunda inversión (quinta al bajo)

6

## Soprano dado

- Se debe comenzar y terminar con primer grado.
- La repetición de los sonidos del soprano condicionan el cambio de función(grado) cada sonido del soprano se armoniza con otro acorde.
- Se anotan con números romanos los grados que se van a utilizar.
- De acuerdo a la nota que está en el soprano se cifra:  
I-IV-V8 (si la tónica está en el soprano)  
I-IV-V5 (si la quinta va al soprano)  
I-IV-V3 (si la tercera va al soprano)

## Funciones dadas

- De acuerdo a las funciones dadas se elabora la voz del bajo.
- Se complementan el resto de voces, manteniendo la lógica del enlace

Premisa importante para recordar: \*Andrés Steinfort

<p><i>A riqueza melódica pobreza armónica</i>  <i>A riqueza armónica, pobreza melódica</i></p>
--

## Armonía a 4 voces

Nombre y escritura de las voces

Soprano  
Contralto  
Tenor  
Bajo

Posición de las voces

I 8      I 3      I 5

Estado de las voces

I      I6      I4  
6

Disposición de las voces

Abierta      Cerrada      Mixta

Movimiento de las voces

IV      V      IV      V      IV      I

**Mov Directo**

Todas las voces suben

**Mov Contrario**

Bajo sube  
soprano baja

**Mov Oblicuo**

Se mantiene una nota  
mientras las otras bajan  
o suben

## Cadencias

### Cadencia Auténtica Perfecta

Musical notation for Cadencia Auténtica Perfecta. The treble clef staff shows a whole note chord (I), a half note chord (V), and a whole note chord (I). The bass clef staff shows a whole note chord (I), a half note chord (V), and a whole note chord (I). Roman numerals I, V, and I are written below the notes.

### Cadencia Auténtica Imperfecta

Musical notation for Cadencia Auténtica Imperfecta. The treble clef staff shows a whole note chord (I), a half note chord (V), and a whole note chord (I). The bass clef staff shows a whole note chord (I), a half note chord (V), and a whole note chord (I). Roman numerals I, V, and I are written below the notes.

### Cadencia Plagal

Musical notation for Cadencia Plagal. The treble clef staff shows a whole note chord (I), a half note chord (IV), and a whole note chord (I). The bass clef staff shows a whole note chord (I), a half note chord (IV), and a whole note chord (I). Roman numerals I, IV, and I are written below the notes.

### Cadencia Auténtica Completa

Musical notation for Cadencia Auténtica Completa. The treble clef staff shows a whole note chord (I), a half note chord (IV), a whole note chord (V), and a whole note chord (I). The bass clef staff shows a whole note chord (I), a half note chord (IV), a whole note chord (V), and a whole note chord (I). Roman numerals I, IV, V, and I are written below the notes.

### Cadencia Clásica 1era versión

Musical notation for Cadencia Clásica 1era versión. The treble clef staff shows a whole note chord (IV), a half note chord (I6/4), a whole note chord (V), and a whole note chord (I). The bass clef staff shows a whole note chord (IV), a half note chord (I6/4), a whole note chord (V), and a whole note chord (I). Roman numerals IV, I6/4, V, and I are written below the notes.

### 2da versión

Musical notation for Cadencia Clásica 2da versión. The treble clef staff shows a whole note chord (IV), a half note chord (I6/4), a whole note chord (V), and a whole note chord (I). The bass clef staff shows a whole note chord (IV), a half note chord (I6/4), a whole note chord (V), and a whole note chord (I). Roman numerals II6, I6/4, V, and I are written below the notes.

### Cadencia rota

Musical notation for Cadencia rota. The treble clef staff shows a whole note chord (IV), a half note chord (V), a whole note chord (VI), a whole note chord (IV), a whole note chord (V), and a whole note chord (VI). The bass clef staff shows a whole note chord (IV), a half note chord (V), a whole note chord (VI), a whole note chord (IV), a whole note chord (V), and a whole note chord (VI). Roman numerals IV, V, VI, IV, V, and VI are written below the notes.



### Desarrollo del lenguaje armónico

Unísono      Octava      Quinta      Cuarta      Acorde de tres S

Época primitiva      Edad Media temprana      Inicios Renacimiento

Acorde de Séptima      Acorde de Novena      Acorde de onceava

Inicios S XVII      Inicios Romanticismo      Inicios S XX      -----

### Resonancia natural Cuadro de armónicos superiores

1      2      3      4      5      6      7      8      9      10      11      12      13      14      15      16

## Ejercitación armónica

### Soprano dado

Cifrar las funciones que corresponden a cada nota del soprano, señalando la posición, escribir el bajo y luego el resto de voces

1-



### Am

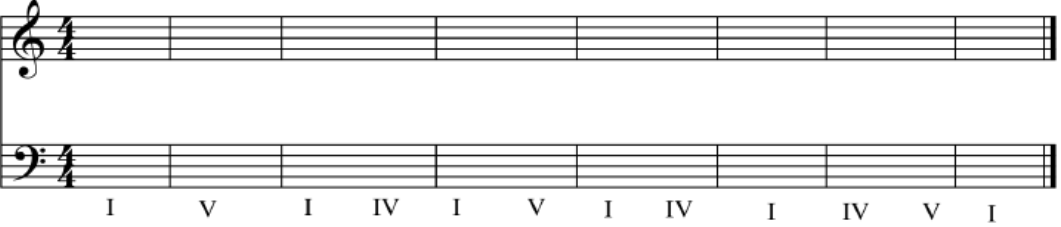
2-



### Funciones dadas

De acuerdo a las funciones dadas armonizar las cuatro voces, empezando por el bajo

3-



I V I IV I V I IV I IV V I

### Bajo dado

Armonizar empezando el soprano en posición de octava

4-



## UNIDAD 4

### PROYECTOS EDUCATIVOS PARA EL AULA

Generalmente en la clase de música (y en las otras también) nos hemos acostumbrado a una dinámica en la que es la maestra o maestro el que imparte los conocimientos y son los estudiantes los que lo reciben, en el mejor de los casos de una manera participativa. Con la Nueva Escuela o Escuela Activa (Dewey, Montessori, Kilpatrick, Freinet) la perspectiva de la escuela tradicional cambia, y se da paso a propuestas que parten de la acción “aprender haciendo”, y en el caso del método de Proyecto, aprender a través de la indagación y la práctica. A través de los proyectos educativos o proyectos pedagógicos los estudiantes cobran un rol protagónico, ya que por un lado, son ellos los que van proponiendo aquello que les interesa aprender (de acuerdo, claro está a lo enmarcado dentro del currículo), y por otro son quienes van generando su conocimiento a través de la indagación y encuentro directo con la práctica. En esta unidad, a parte de la exposición del método como tal, se dan una serie de propuestas para trabajar en el aula, y concretamente en el caso del módulo, propuestas basadas en los contenidos abordados en el mismo.

## *Lo que aprenderá en esta unidad: puntos principales*

- Los PPA como medios de enseñanza-aprendizaje
- Propuestas creativas para trabajar el lenguaje musical en el aula.
- Aplicar los conocimientos adquiridos en la proposición y exposición de proyectos para el aula

## *Objetivos*

- Proporcionar una herramienta pedagógica para activar la clase de música.
- Fomentar la creatividad e impulsar propuestas que generen estrategias metodológicas para la clase de música
- Favorecer la participación y desempeño grupal en la aplicación del método.

## *Lecturas*

- Básicas

Mónica Bravo

# Proyectos educativos para el aula

Mónica Bravo

El proyecto educativo para el aula es un instrumento de planificación de la enseñanza, mediante el cual se organiza y programa los procesos de enseñanza y aprendizaje a través de la preparación y ejecución de un proyecto. PPA (proyecto pedagógico de aula) es una estrategia de la enseñanza con un enfoque global, que toma en cuenta los componentes del currículo y se sustenta en las necesidades e intereses de los niños y de la escuela, a fin de proporcionarles una educación mejorada en cuanto a calidad y equidad.<sup>14</sup>

El PPA es una manera de organizar actividades en el aula considerando necesidades, intereses de contexto que alcanzan un propósito común. Debe ser desarrollado de manera integradora (en torno al problema) y significativa (dinámica e interés).

Como herramienta pedagógica, el proyecto educativo constituye un plan de acción generado por el docente y sus estudiantes con un objetivo o finalidad real, generalmente integra diversos contenidos de distintas áreas programáticas y promueve la construcción de aprendizajes significativos. Un proyecto supone una opción metodológica con una intención globalizadora del currículo.

El trabajo en base a proyectos implica una filosofía educativa centrada en el alumno, poniendo el acento en los procedimientos pero sin descuidar en ningún momento los contenidos. Se trata de pequeños trabajos de investigación en los que el alumnado trabaja directamente con la documentación, aprendiendo a aprender y a trabajar autónomamente. Algunos de los aspectos más relevantes del trabajo por proyectos son la significatividad del aprendizaje y el trabajo colaborativo. Estos aspectos sientan bases muy importantes en el desarrollo personal para la vida adulta.<sup>15</sup>

A nivel metodológico los PPA son un conjunto de actividades de aprendizajes orientadas a resolver una pregunta o hipótesis planteada por los niños y niñas.

El proyecto consiste en un indagación sobre un tema de interés y puede o no estar conectado con el tema del bloque curricular que se esté desarrollando, puede surgir a partir de una noticia, una necesidad, un evento, un emergente, etc. Por medio de la conversación o diálogo que sostiene la o el educador con sus estudiantes, se exponen una serie de temas sobre los cuales se investigará y trabajará. Se trata de profundizar en pequeños temas desde la visión de los niños y jóvenes, así, a través de la experiencia vivencial, se consiguen los objetivos propuestos y los aprendizajes se asumen en forma globalizada e integral.

La idea de *proyecto* se sitúa en las primeras décadas del siglo XX, en las propuestas de Kilpatrick bajo las ideas de John Dewey y en el ámbito del Movimiento Progresista

---

<sup>14</sup> ROMA, Reforma Curricular, Investigación y Proyectos Pedagógicos

<sup>15</sup> IGLESIAS Proyectos Documentales integrados.

Americano de Educación. También guarda relación con las propuestas pedagógicas de María Montessori y Celestín Freinet de *aprender haciendo*.

## Características del proyecto de aula<sup>16</sup>

**-Afinidad con situaciones reales:** Las tareas y problemas planteados tienen una relación directa con las situaciones reales del mundo laboral y cotidiano.

**-Relevancia práctica:** Las tareas y problemas planteados son relevantes para el ejercicio teórico y práctico de la inserción laboral y el desarrollo social personal.

**-Enfoque orientado a los participantes** La elección del tema del proyecto y la realización están orientadas a los intereses y necesidades de los estudiantes.

**-Enfoque orientado a la acción:** Los estudiantes llevan a cabo de forma autónoma acciones concretas, tanto intelectuales como prácticas.

**-Enfoque orientado al producto:** Se trata de obtener un resultado considerado como relevante y provechoso, el cual será sometido al conocimiento, valoración y crítica de otras personas.

**-Enfoque orientado al procesos:** Se trata de orientar a procesos de Aprender a aprender; Aprender a ser; Aprender a vivir juntos; Aprender a hacer.

**-Aprendizaje holístico-integral:** En el método de proyectos intervienen las competencias cognitivas, afectivas y psicomotrices (todas ellas forman parte de los objetivos)

**-Autoorganización:** La determinación de los objetivos, la planificación, la realización y el control son en gran parte decididos y realizados por los mismos estudiantes.

**-Realización colectiva:** Los estudiantes aprenden y trabajan de forma conjunta en la realización y desarrollo del proyecto.

**-Carácter interdisciplinario y globalizador:** A través de la realización del proyecto, se pueden combinar distintas áreas de conocimientos, materias y especialidades.

## Ventajas

- Posibilita la creación de estrategias para organizar la información y el contenido en torno al problema o hipótesis que promueva conocimiento.
- Plantea estrategias de aprendizaje activo como la observación, exploración, experimentación, búsqueda y socialización de información, producción, donde los estudiantes son protagonistas.
- Favorece el disfrute del aprendizaje puesto que involucra juego, imaginación, exploración y creatividad.

---

<sup>16</sup> LOPEZ. El método proyecto y su aplicación en el aula

- Los y las estudiantes asumen el control del conocimiento, el o la docente, cumplen una función de guía.
- Promueve la flexibilidad de las actividades planificadas, como respuesta a necesidades reales y ritmos de aprendizaje.
- Las actividades adquieren significado para los niños puesto que responden a sus intereses y necesidades y son planificadas por ellos.
- Los estudiantes deben organizar su trabajo escolar: tomar acuerdos, definir, jerarquizar, organizar, buscar información y ejecutar.
- Desarrollan el sentido de responsabilidad y autonomía, permite a los niños tomar sus propias decisiones, asumirlas con responsabilidad, vivenciarlas y evaluarlas.
- Fomenta el trabajo cooperativo, favoreciendo las relaciones intergrupales e incrementando la socialización y autoestima.
- Permite que los y las estudiantes sean investigadores y partícipes de su desarrollo sociocultural.
- Promueve el sentido de democracia, cooperación y participación.
- Promueve el desarrollo de diversas formas de expresión verbal y no verbal
- Suscita un aprendizaje significativo puesto que la experiencia vivida puede ser aplicada y transferida a lo cotidiano.

## **Tipos de proyectos**

**1) DE INFORMACIÓN:** Se basan fundamentalmente en la investigación bibliográfica o de campo ( a través de entrevistas, encuestas). Los y las estudiantes buscan informarse y orientarse en los ambientes reales, ya sea individualmente o en pequeños grupos de trabajo, el objetivo es adquirir conocimientos y experiencias a partir de la reflexión sobre su proceso de aprendizaje. ( En el caso de la Educación musical podría ser una investigación que haga referencia a un período de la historia musical, un compositor, género popular, etc)

**2) DE ACCIÓN:** Abarcan situaciones de aprendizaje conectadas a la actividad psicomotora y a la práctica autodirigida en situaciones reales, utilizando saberes y competencias que trascienden las asignaturas, y que tienen como fin, junto a las metas de aprendizaje, el mejoramiento de la misma práctica. (Por ej Proyectos para mejorar la lectura musical, de montajes de obras de un período,etc)

**3) DE PRODUCCIÓN:** Son proyectos de aplicación, en base a información existente llevan a la práctica lo aprendido por medio de la creación de un producto, contribuyen al desarrollo económico-social y cultural.(Creación de repertorio y grabarlo; realización de un video, presentación pública de un recital.

## Fases del proyecto pedagógico de aula

El proyecto de aula se divide en tres fases que involucran: *diagnóstico; construcción; redacción e informe*

### **Diagnóstico:**

De los alumnos: en su aspecto físico, mental, emocional e intelectual

Del ambiente escolar: recursos, espacio físico, mobiliario. material didáctico

### **Construcción:**

#### **-Elección del tema y del nombre del proyecto:**

Es el punto de partida para el desarrollo de las clases, los estudiantes eligen sobre qué investigar. Es fundamental que la elección o selección del tema del proyecto se de en un clima de confianza que promueva la participación interactiva de los estudiantes.

#### **-Revisión de conocimientos previos:**

Las experiencias previas son un soporte para los nuevos aprendizajes, a partir de estas se puede ir incorporando gradual y secuencialmente contenidos que son novedosos para los estudiantes.

#### **-Determinación de contenidos:**

Se inicia con la búsqueda de información sobre las interrogantes que se hayan formulado, luego con los resultados se promueve una discusión que lleve al consenso sobre los contenidos de mayor interés para todos. El o la educadora agregará contenidos académicos de una o mas áreas.

#### **-Previsión de posibles actividades y recursos:**

Los estudiantes presentan propuestas sobre actividades y recursos que pueden ser utilizadas. Los docentes, por su parte planifican y organizan secuencialmente las actividades, determinan los recursos, establecen los métodos y técnicas para propiciar el aprendizaje, organizan el trabajo de aula (individual o grupal) y preparan el ambiente de aula en función de las actividades.

## **Aplicación del Proyecto con niños**

**Primera fase:** las y los niños conjuntamente con el o la maestra dedican varios periodos de discusión en la selección y definición del tópico que será investigado. El tópico puede ser propuesto por un niño o por el maestro/a. Luego de ser determinado, el o la maestra y los niños proponen las preguntas que intentarán contestar a través de su investigación.

**Segunda fase:** el trabajo práctico, es el corazón de un proyecto, consiste en la investigación directa, la cual con frecuencia incluye viajes para investigar sitios, objetos o eventos; niños y niñas investigan, forman conclusiones a base de sus observaciones, construyen modelos, observan detalladamente, anotan sus hallazgos, exploran, predicen, discuten y dramatizan



sus nuevos conocimientos.

**Tercera fase:** incluye la preparación y presentación de informes sobre los resultados, en forma de exposiciones, producción de artefactos, charlas, presentaciones dramáticas o visitas guiadas a sus construcciones.

### **Criterios de selección de temas:**

- Estar íntimamente relacionado con la experiencia diaria de los niños. Niñas y niños deben tener suficiente familiaridad con el tópico para formular preguntas al respecto.
- Permitir la integración de una gran variedad de materias tales como las ciencias, los estudios sociales y las lenguas.
- Ser suficientemente amplio, en términos de materia, como para ser estudiado durante por lo menos una semana.
- Ser apropiado para estudiarlo en la escuela.

### **Elaboración del proyecto de aula**

A partir de una situación provocada por el aprendizaje anterior, un acontecimiento escolar, familiar o del entorno el o la docente en base a preguntas motiva y orienta en la definición del proyecto a realizarse.

Se organiza una matriz en la que constan las respuestas a las siguientes preguntas:

¿Qué queremos hacer?

¿Para qué lo queremos hacer?

¿Cómo lo queremos hacer?

Algunas preguntas importantes para organizar la planificación:

¿Qué sabemos?

¿Qué queremos saber?

¿Qué necesitamos?

¿Qué y como podemos hacerlo

¿Cómo nos organizamos? Compromisos

### **Redacción del Proyecto Pedagógico de Aula:**

- Identificación: Institución, Nivel, Materia, Nombre docente
- Nombre del proyecto pedagógico de aula.
- Tiempo para el desarrollo del proyecto: De corto alcance (una a tres semanas); de mediano alcance (cuatro a seis semanas); de largo alcance (más de nueve semanas)
- Objetivos el proyecto: Propósitos didáctico. Se plamtean relacionándolos con lo ejes trasversales y orientandolos hacia el logro de las competencias
- Actividades didácticas: Se establece un cronograma que indique las actividades diarias y los momentos específicos de las clases, las actividades de globalización que integran los Ejes Trasversales y los diferentes tipos de contenidos interáreas
- Evaluación del proceso y de los resultados del proyecto: evaluación de todo el proyecto e involucra la evaluación tanto de los alumnos, como del docente, de los padres o representantes y de la programación del proyecto.

## Diseño del proyecto por el docente

Datos informativos	Institución Beneficiarios (a quien va dirigido) Responsable Tiempo de ejecución
Encuadre	Antecedentes y resumen de las características y propósitos del proyecto
Justificación	Importancia y alcance del proyecto
Objetivos	Objetivo general Objetivos específicos
Metas	Lo que se espera alcanzar en porcentajes.
Estrategias	Del docente: estrategias didácticas para el logro de los objetivos Del estudiante: actividades que se propondrán para llegar a las metas
Recursos	Humanos Materiales
Actividades y cronograma	Detalle de actividades que se realizarán para el logro de objetivos
Evaluación	Indicadores y medios de verificación.
Producto final	La producción que se espera del proyecto

### Ejemplo

#### Proyecto Educativo Drama Musical :*"Al niño le gusta que le canten"*

Datos informativos	Institución: Escuela Montalvo Beneficiarios :niños y niñas de quinto año de básica Responsable: Lcdo Juanita Pérez Tiempo de ejecución: seis semanas
Encuadre	Niños y niñas han demostrado especial interés por el canto coral y la actuación puesto que asistieron al ensayo del montaje de una ópera la Flauta Mágica. Aprovechando las próximas fiestas navideñas se propone el montaje de una dramatización cantada del nacimiento de Jesús en base a villancicos nacionales y latinoamericanos
Justificación	La implementación del proyecto Navidad Musical permitirá a los y las participantes vivenciar la importancia de la disciplina artística, el respeto al otro, el trabajo en equipo, ser conscientes de sus potencialidades y aproximarse a la tradición cultural de nuestro país a través de la música.
Objetivos	Objetivo general: Promover el acercamiento a la cultura musical ecuatoriana

	<p>a partir de la realización del montaje de un drama musical con música y actuación</p> <p>Objetivos específicos:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Conocer el repertorio navideño ecuatoriano y latinoamericano.</li> <li>-Desarrollar destrezas actorales y vocales.</li> <li>- Vivenciar el enfrentamiento al público con solvencia y deleite artístico,etc, etc</li> </ul>
Metas	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Desarrollo de las capacidades vocales y musicales de los integrantes del coro en un 70%</li> <li>-Aprendizaje de repertorio musical navideño ecuatoriano y latinoamericano en un 95%.</li> <li>-Realización de tres conciertos navideños con un nivel de 85% de calidad musical y actoral, etc, etc</li> </ul>
Estrategias	<p>Del docente:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Diseñar, planificar, ejecutar, monitorear y evaluar el presente proyecto.</li> <li>-Seleccionar el material humano con las mejores condiciones tanto musicales como vocales</li> <li>-Seleccionar y/o crear el repertorio más óptimo para la consecución de los objetivo</li> <li>-Escribir el guión para el montaje de la obra</li> <li>-Planificar ensayos y presentaciones</li> <li>-Incorporar el estudio de técnica vocal y actoral a las clases de música, etc, etc</li> </ul> <p>Del estudiante:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Investigar con los familiares, amigos, internet los villancicos más representativos de cada país.</li> <li>-Aprendizaje de memoria de los textos de las canciones.</li> <li>-Aprendizaje de las melodías de las canciones a través de pistas pregrabadas, etc, etc</li> </ul>
Recursos	<p>Humanos:</p> <p>Niños y niñas de quinto de básica</p> <p>Maestra de música</p> <p>Grupo musical de acompañamiento.etc.etc</p> <p>Materiales</p> <p>Equipo de sonido</p> <p>Instrumentos musicales</p> <p>Auditorio de la Escuela</p> <p>Fotocopias,etc,etc</p>
Actividades y cronograma	Detalle de actividades que se realizarán para el logro de objetivos
Evaluación	<p>Indicador:Desarrollo vocal y relacional de niños y niñas</p> <p>Medio de verificación: Los integrantes del coro logran un notable progreso de su nivel musical original.</p> <p>Indicador: Montaje exitoso del Drama Musical</p> <p>Medio de verificación: Grabación en audio y video</p> <p>Etc.ect</p>
Producto final	Montaje del Drama Musical Al niño le guta que le canten

## Diseño de proyectos para los estudiantes

La investigación escolar es una forma de trabajo que incluye: observación, relevamiento de información, ordenamiento, clasificación, comparación y explicación. El diseño de la investigación responde a las características evolutivas de los estudiantes.

A continuación se presentan tres ejemplos de modelos de implementación del método Proyecto para los tres ciclos de la Educación Básica :<sup>17</sup>

### **Primer Ciclo** (1ro a 4to grado)

Tipo de diseño: Exploratorio

Pregunta: ¿Cual es la relación entre Movimiento y velocidad?

Para conceptualizar: Movimiento-Velocidad

Conocimiento previo: Pulso

Actividades:

- 1.Observar: (Escuchar) Audición de diferentes movimientos en obras de los siguientes compositores: Mozart-Haydn-Schubert-Vivaldi.
- 2.Escuchar utilizando el metrónomo.
- 3.Representar con el movimiento corporal (mi cuerpo es un metrónomo)
- 4.Representar corporalmente: (movimiento en el espacio o percusión corporal)
- 5.Comparar. ¿Cuál es la diferencia entre las mismas?
- 6.Clasificar: Movimiento rápido-moderato-lento( de los ejemplos escuchados)
- 7.Ordenar: de lento a rápido.
8. Explicar:¿Qué sucede con el pulso de los diferentes ejemplos.

### **Segundo ciclo** (5to a 7mo)

Tipo de diseño: Descriptivo

Pregunta: ¿En cuantas familias se dividen los instrumentos de viento?

Para conceptualizar: Clasificación de los instrumentos de viento

Conocimientos previos: parámetros del sonido, timbre, clasificación de instrumentos. Textura: monodía- homofonía. Movimiento : Allegro- Ad limitum.

Forma: binaria-cíclica. Estilo: manera de componer en un período de la historia de la música.

---

<sup>17</sup> Propuestas de Panero y Aimeri. Del acción tradicional a la acción innovadora

Actividades:

1. Escuchar el tema con variaciones de la Suite Mozartiana, op4 de Mozart

Consigna1:

¿Cuántos tipos de texturas se identifican?

(Melodía con acompañamiento y monodía)

2. Relacionar las diferentes texturas con el movimiento y el timbre.

(Textura 1: Movimiento: Allegro. Timbre: Orquesta)

(Textura 2: Movimiento: Ad limitum. Timbre: diálogo de instrumentos de viento: flauta, clarinete)

Consigna2:

- Averiguar a qué familia pertenece cada instrumento.

¿Cómo se diferencian las familias de los vientos (madera-metas)

¿Cuáles son los instrumentos de viento de madera?.

¿Por qué la flauta travesa que generalmente es de plata se la considera de la familia de las maderas?

Consigna 3: \* sugerir contacto con la familia de los estudiantes

-Averiguar en cada una de nuestras familias qué instrumentos de viento de madera conocen; traer ejemplos grabados y especificar: tema, autor, tipo de música.

- Al finalizar la tarea, completar una red conceptual sobre el timbre y los instrumentos de viento.

### **Tercer ciclo** (8vo a 10mo)

Tipo de diseño: de intervención

Problemática: La polución sonora

Título: ¿Fundamos una sociedad para la preservación del medio ambiente acústico?

Conocimientos previos: Parámetros del sonido. Altura. Duración. Intensidad. Timbre. Textura.

Tarea: grupal

#### *Primera etapa*

Exploración del medio ambiente acústico en la vida contemporánea.

Consigna1:

Cada integrante del grupo registrará durante una semana los sonidos de:

Diferentes lugares, en tres horarios diferentes, diferentes fuentes sonoras.

Consigna2:

En grupo elegir un lugar y construir un paisaje sonoro en diferentes horarios, grabarlo, graficarlo, reconocer preponderancia de los sonidos fuertes, realizar una lista de sonidos agradables y desagradables, reconocer textura lograda indicando: peso, densidad, intensidad, cantidad, amplitud de sonidos y graficarlos en gráficos estadísticos.

De acuerdo a las evidencias recabadas reflexionar:

¿En los momentos de más quietud hubo ausencia total de sonidos?

¿Existe el silencio total? ¿Si? ¿No? ¿Por qué?

¿Cómo podemos obtener el silencio total?

Si pudiéramos medir con un sonómetro, estableciendo el umbral de audición

¿qué lugar y qué horario consideran perjudicial para la salud?

Consigna 3:

Indagar la diferencia que existe entre sonido y ruido de acuerdo a la definición de Helmholtz (físico del siglo XIX), la misma que se establece a partir de la Revolución Industrial, en que la contaminación sonora comenzó a existir como un problema serio.

Explicar:

¿Cómo oímos? ¿Cuál es la cantidad de decibeles que podemos soportar sin que nos afecte? ¿Cuáles son las causas principales que afectan la audición en la vida moderna?

*Segunda Etapa*

Consigna 4:

Organizar una campaña de prevención contra la polución sonora en base al siguiente esquema:

Presentación- Fundamentación-Acciones para prevenir-Cierre

¿Qué aprendieron? ¿Cómo? ¿Qué les gustó más? ¿Qué les habría gustado?

## Propuestas para trabajar proyectos creativos en el aula

- Montaje de una canción infantil en un lenguaje musical de tres estilos distintos.
- Montaje de una pieza musical del repertorio del módulo con instrumentos inventados.
- Realización de un canon a 3 voces con una marimba de agua afinada en una escala temperada.
- Grabación musical con montaje multimedia sobre la evolución del lenguaje musical a través de la historia.
- Grabación de una pieza en forma rondó con sonidos de la casa.
- Montaje de una banda rítmica polimétrica con objetos sonoros cotidianos como baldes, tarros, latas, escobas, botellas, cartones, frascos y herramientas.
- Presentación de un concierto didáctico sobre un período musical o compositor específico con dramatizaciones de la época.
- Invención de un juego de mesa que incluya audiciones para el aprendizaje de contenidos musicales tales como instrumentos, compositores, obras, etc.
- Realización de un montaje coreográfico de danzas del renacimiento con música en vivo y con los trajes de la época.
- Campaña turística publicitaria para promocionar el país con música creada en base a géneros tradicionales ecuatorianos: spots publicitarios, afiches, jingles, etc.
- Recreación de cuadros sonoros a partir de cuatro imágenes o ilustraciones y realizar un montaje en estructura de Suite.
- Creación y montaje de una pieza musical para flauta dulce y ensamble de placas en base a una serie dodecafónica inventada.
- Creación y montaje de un coral a 3 voces en base a una lengua inventada.
- Presentación de clase demostrativa sobre estilos artísticos comparando y contrastando con ejemplos musicales, pictóricos, literarios.
- Creación de una pequeña opereta o teatro musical en base a un cuento.
- Grabación de un programa de radio mínimo de 10 minutos para hablar de un compositor nacionalista ecuatoriano y su música.
- Presentación de una clase demostrativa sobre música no occidental, con montaje de piezas y recursos multimedia para observar rasgos culturales.
- Creación de dos obras basadas en escalas modales y en base a las características propias señaladas en el módulo. (música no occidental)

## **BIBLIOGRAFIA**

Abarca,R(2002) Teoría del aprendizaje constructivista.Lima.Zenit.

Laso,M (2011) Guía de aplicación curricular, primero de básica.Quito.Norma

López, M(2007) El método proyecto y su aplicación en el aula.Lima UJCM

Lugo, A(2002) Método de proyectos. México. UVasco.

Panero,N(2001) Música. De la acción tradicional a la acción innovadora. Rosario. Homo Sapiens

Roma, M (1.999). Reforma Curricular, Investigación y Proyectos Pedagógicos

En línea:

[www.plec.es/.../PROYECTO\\_DOCUMENTAL\\_INTEGRADO\\_PRIMARIA\\_CP\\_PABLO\\_IGLESIAS.Piquin.pdf](http://www.plec.es/.../PROYECTO_DOCUMENTAL_INTEGRADO_PRIMARIA_CP_PABLO_IGLESIAS.Piquin.pdf)

[www.eeilosgorriones.es/material/proyectos.pdf](http://www.eeilosgorriones.es/material/proyectos.pdf)

[npei.efemerides.ec/pei/t1/u6/6.6.htm](http://npei.efemerides.ec/pei/t1/u6/6.6.htm)



Proyectos pedagógicos de aula PPA [www.monografias.com](http://www.monografias.com) › Educacion..).

Guía para la presentación de Proyectos de Aula [www.fidal-amlat.org/concurso/guia.pdf](http://www.fidal-amlat.org/concurso/guia.pdf)

Pasos para hacer un Proyecto de Aula [www.scribd.com/.../Pasos-Para-Elaborar-Proyectos-de-Aula](http://www.scribd.com/.../Pasos-Para-Elaborar-Proyectos-de-Aula)

Diseño curricular de proyecto de aula [html.rincondelvago.com/disenio-curricular-de-proyecto-de-aula.html](http://html.rincondelvago.com/disenio-curricular-de-proyecto-de-aula.html)

Experiencias en el aula de música

[projectogrimm.net/ponencias\\_grimm\\_y\\_experiencias\\_en\\_el\\_aula\\_de\\_musica](http://projectogrimm.net/ponencias_grimm_y_experiencias_en_el_aula_de_musica)

Educación artística y cultura [revistas.ucm.es/bba/11315598/articulos/](http://revistas.ucm.es/bba/11315598/articulos/)