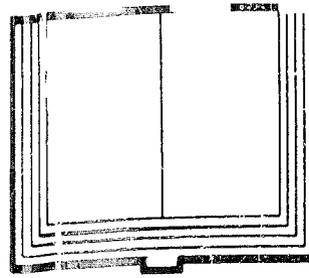


SEP

63
Apreciación Estética música
Sexto semestre

SEP

PREPARATORIA



Abierta

SEP

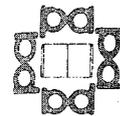
**Preparatoria
Abierta**

Apreciación Estética Música
Sexto semestre

18-0568-2



805688



Preparatoria Abierta



Apreciación Estética Música

Sexto Semestre

El contenido académico de este texto es exclusiva responsabilidad del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey y su índice pertenece al programa correspondiente al plan de estudios del nivel medio superior, para la materia de:

INTRODUCCION A LA MUSICA

AUTOR: Cristina M. de Esquivel.
 REVISION GENERAL: Andrés Estrada Jasso.
 DIBUJOS Y DIAGRAMAS: Alberto Martínez Nájera.

ADAPTO: Enrique Morales Beristain.

DOCUMENTACION

GRAFICA: Francisco Reyes Palma.

La educación es una responsabilidad compartida y en consecuencia invitamos atentamente a toda persona interesada en colaborar para resolver la problemática educativa, a que remita sus comentarios, críticas y sugerencias con respecto a esta obra a la Dirección General del Bachillerato de la SEP.

Sus aportaciones serán apreciadas en todo lo que valen y permitirán perfeccionar y adecuar permanentemente estos materiales a las cambiantes condiciones de la época actual.

INDICE GENERAL

Prólogo	11
Instrucciones para el alumno	13
UNIDAD I. Origen de la Música. La música de la antigüedad al siglo XVI	15
Objetivos generales	17
Diagrama temático estructural	18
Módulo 1. El sonido	19
Introducción	19
Objetivos específicos	19
Contenido: El sonido	21
Esquema resumen	32
Reactivos de autoevaluación I - 1	32
Módulo 2. La música en la antigüedad	37
Introducción	37
Objetivos específicos	37
Contenido: La música en la antigüedad	39
Audiciones sugeridas	53
Esquema resumen	54
Citas	54
Reactivos de autoevaluación I - 2	55
Módulo 3. Música monódica de occidente	59
Introducción	59
Objetivos específicos	59
Contenido: Música monódica de occidente	61
Primera parte: La música de los primeros cristianos	
Segunda parte: Música popular de la Edad Media	
Audiciones sugeridas	75
Esquema resumen	76
Citas	77
Reactivos de autoevaluación I - 3	77
Módulo 4. Música polifónica de occidente	80
Introducción	80
Objetivos específicos	80
Contenido: Música polifónica de occidente	82
Audiciones sugeridas	99
Esquema resumen	100
Citas	101

Reactivos de autoevaluación I - 4	101	Contenido: Formas musicales	223
Paneles de verificación	106	Audiciones sugeridas	240
UNIDAD II. Los elementos de la música	113	Esquema resumen	241
Objetivos generales	115	Reactivos de autoevaluación III - 9	242
Diagrama temático estructural	116	Módulo 10. La sonata	245
Módulo 5. Escritura del lenguaje musical	117	Introducción	245
Introducción	117	Objetivos específicos	247
Objetivos específicos	118	Contenido: La Sonata, del compositor al oyente	256
Contenido: Escritura del lenguaje musical	120	Audiciones sugeridas	257
Esquema resumen	135	Esquema resumen	258
Reactivos de autoevaluación II - 5	136	Reactivos de autoevaluación III - 10	261
Módulo 6. La tonalidad y la melodía	141	Módulo 11. La ópera como género musical	261
Introducción	141	Introducción	261
Objetivos específicos	141	Objetivos específicos	263
Contenido: La tonalidad y la melodía	143	Contenido: La ópera, el oratorio y la cantata.	274
Audiciones sugeridas	155	Audiciones sugeridas	275
Esquema resumen	155	Esquema resumen	276
Citas	156	Reactivos de Autoevaluación III - 11	279
Reactivos de autoevaluación II - 6	156	Paneles de verificación	279
Módulo 7. El ritmo y la armonía	160	UNIDAD IV. Grandes épocas. Sus creadores, música y estilo	283
Introducción	160	Objetivos generales	285
Objetivos específicos	160	Diagrama temático estructural	287
Contenido: El ritmo y la armonía	161	Módulo 12. El Barroco	289
Citas	175	Introducción	289
Esquema resumen	176	Objetivos específicos	291
Reactivos de autoevaluación II - 7	177	Contenido: El Barroco	308
Módulo 8. Instrumentos musicales y conjuntos instrumentales	179	Audiciones sugeridas	309
Introducción	179	Esquema resumen	309
Objetivos específicos	179	Citas	310
Contenido: Instrumentos musicales y conjuntos instrumentales	181	Reactivos de autoevaluación IV - 12	312
Audiciones sugeridas	203	Módulo 13. Período clásico vienés, inicios del romanticismo	312
Esquema resumen	204	Introducción	312
Citas	204	Objetivos específicos	314
Reactivos de autoevaluación II - 8	205	Contenido: a). Período clásico vienés	314
Paneles de verificación	210	b). Beethoven: último clásico y primer romántico	336
UNIDAD III. Los géneros musicales	217	Audiciones sugeridas	337
Objetivos generales	219	Esquema resumen	338
Diagrama temático estructural	220	Citas	338
Módulo 9. Formas musicales	221	Reactivos de autoevaluación IV - 13	341
Introducción	221	Módulo 14. El Romanticismo	341
Objetivos específicos	221	Introducción	341
		Objetivos específicos	341

Contenido: El Romanticismo	343
Audiciones sugeridas	363
Esquema resumen	364
Citas	365
Reactivos de autoevaluación IV - 14	365
Módulo 15. Post-Romanticismo y bases para la música contemporánea	368
Introducción	368
Objetivos específicos	368
Contenido: Post-Romanticismo	370
Audiciones sugeridas	389
Esquema resumen	391
Citas	392
Reactivos de autoevaluación IV - 15	392
Módulo 16. Música contemporánea	395
Introducción	395
Objetivos específicos	396
Contenido: Música contemporánea	398
Audiciones sugeridas	419
Citas	419
Esquema resumen	421
Reactivos de autoevaluación IV - 16	422
Paneles de verificación	425
Glosario	431
Bibliografía	437

Prólogo

“El oyente está predestinado a ser, en determinado aspecto, socio del compositor. Esto presupone que su educación y su enseñanza musical se hallen suficientemente desarrolladas, no sólo para poder seguir el cuadro sonoro conforme a un sentido, sino también para poder captar su contenido espiritual.”

I. Stravinsky (*)

Vivimos rodeados de música: el radio, la televisión, la diversiones, el cine. La música nos acompaña frecuentemente hasta en el trabajo diario, y todos o casi todos, solemos cantar cuando estamos contentos.

La música es parte de nuestra vida y no dudamos en afirmar, según estudios recientes, que más del 90 por ciento de las personas nace con aptitudes musicales. Esta capacidad musical es fuente de diversión y de alegría; puede ser también fuente de concentración espiritual, y conducirnos a un gozo indefinible, íntimo y profundo.

La música es un mundo de infinitas posibilidades, cuya verdadera esencia bien puede estar presente en la ingenua y conmovedora inspiración de Cri-Cri, en una melancólica canción yucateca, en alguna balada popular, así como en una sinfonía de Beethoven. Es un lenguaje tan rico, como infinita es la variedad del pensamiento y sentimiento humano. Toda manifestación musical, dentro de su género y estilo, puede ser muy valiosa.

Este libro tiene como última finalidad, enriquecer el contacto entre los lectores con el mundo de los sonidos, ayudándolos a comprender este lenguaje maravilloso. Hablaremos sobre los elementos de la música, así como de nociones rudimentarias de la forma como han sido manejados tradicionalmente. Hablaremos también de los instrumentos y de las estructuras musicales.

(*) RUFER, Josef. **Músicos sobre música; en cartas, diarios y apuntes.** Editor EUDEBA. Buenos Aires, 1964.

El estilo de la música de cada época está íntimamente relacionado con la época misma. Para captarlo, este libro trata de aspectos históricos de la música, que ayudarán a comprender y apreciar la evolución que se ha producido en el lenguaje musical.

Hablaremos también de los grandes creadores musicales, aquellos seres poseedores de un don divino que en música equivalen a talentos tan grandes como Picasso, Rafael o Tiziano. A propósito nos referimos a su vida, con la intención de establecer un contacto más directo y humano entre nosotros y su personalidad. Creemos que es un buen recurso para sentirnos cerca de ellos, comprender su estilo, su música y su pensamiento. Naturalmente no hablamos de todos los compositores importantes, sino sólo de aquellos cuya música ha conmovido profundamente a generaciones posteriores, y cuya influencia ha sido más trascendental.

Cada época ha producido obras maestras de belleza "absoluta". El gusto se transforma, los hombres pasan; una estética desaparece cediendo lugar a otra, pero las obras maestras —no importa su época— perduran por siempre. El comprender la música de diferentes etapas y el gozarla, requiere de aguda percepción y cultura musical, así como de sensibilidad, flexibilidad y concentración. Sin embargo, ni el tratado de música más profundo y completo, sustituye al contacto directo con la música misma.

Hemos agrupado estos conocimientos basándonos en generalidades que nos ayudarán a comprender el manejo de la música, aunque todas las normas establecidas han sido eventualmente rotas. Ninguna norma ni patrón musical han podido —afortunadamente— limitar la expresión musical del sentimiento. Sin embargo, para mayor claridad, es necesario agrupar características generales que puedan ayudarnos a comprender el lenguaje musical.

Al final de algunas unidades sugerimos la audición de ciertas obras. Aclaramos que son éstas solamente algunas de las obras geniales que podríamos escuchar. La audición de otras obras afines es igualmente valiosa.

Descubrir nuevo encanto en la música que ya nos gusta, ampliar nuestros horizontes musicales, así como impulsar a nuestros lectores a "hacer música", es nuestro propósito. Es también finalidad nuestra ayudar a comprender aquella música profunda y espiritual, producto del siempre misterioso fenómeno de la creación artística; su comprensión inevitablemente enriquecerá nuestro espíritu, y se convertirá en fuente de felicidad. Esta música está muy cerca de nosotros, más cerca de lo que nos imaginamos.

Instrucciones para el alumno

El presente texto ha sido elaborado tomando en cuenta los diferentes aspectos que caracterizan a los alumnos del Sistema Abierto.

El texto ha sido estructurado de tal forma que le facilite al máximo su estudio. Cuenta con 4 unidades, cada una de las cuales contiene:

a) Objetivos generales: que le informan acerca de lo que se pretende lograr con el estudio de dicha unidad.

b) Diagrama temático-estructural: Es una presentación esquemática del contenido total de la unidad. Su función es básicamente de enlace, o sea, cómo se relacionan los diferentes temas tratados en cada uno de los módulos que componen la unidad.

Para el estudio del curso, las unidades se dividen en módulos. El total de módulos en las cuatro unidades, es decir, del libro completo, suma 16. La división en módulos tiene por objeto repartir la carga de estudio, calculando que cada módulo pueda ser estudiado, aproximadamente, en una semana. Además, esta división le permite a usted, darse cuenta del avance que ha logrado en el estudio de la materia.

Sin embargo, se le recomienda que le dedique a cada módulo, el tiempo que usted considere necesario, de acuerdo a sus posibilidades.

El módulo cuenta con:

a) Una introducción: es un breve comentario acerca de lo que se encontrará en el contenido del módulo.

b) Objetivos específicos: que desglosan el objetivo general de la unidad.

c) Contenido: Se refiere al desarrollo del tema o temas.

d) Audiciones sugeridas: Se recomienda la audición de obras musicales representativas del tema de cada módulo.

e) Esquema resumen: donde se presenta el contenido de cada módulo, en forma sinóptica.

f) Citas: son las referencias bibliográficas de algunos textos incluidos en el libro.

g) Reactivos de autoevaluación: al final de cada módulo se dan una serie de preguntas de autocómunicación en qué grado ha logrado los objetivos (propuestos al principio del módulo). Las respuestas correctas se encuentran al final de cada unidad en los **Paneles de Verificación**.

Además, al final del libro encontrará un Glosario que le indica el significado de los términos técnicos utilizados, así como una Bibliografía que puede usted consultar para ampliar sus conocimientos en la materia.

UNIDAD I

EL SONIDO

ORIGEN DE LA MUSICA

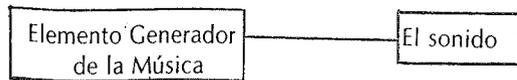
Objetivos generales

Al terminar de estudiar esta unidad el alumno:

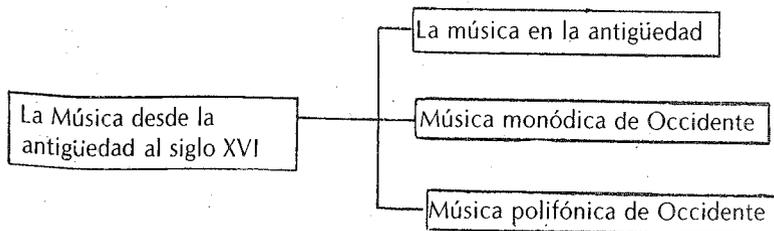
1. Describirá en qué consiste la producción del sonido.
2. Explicará en qué consisten las cualidades del sonido.
3. Explicará los accidentes del sonido.
4. Describirá los elementos físicos que utilizan los instrumentos musicales.
5. Describirá el funcionamiento del oído humano.
6. Describirá los orígenes de la música china y japonesa.
7. Describirá los orígenes de la música hindú.
8. Señalará las características de la música en Asia Menor y Egipto.
9. Señalará las características de la música hebrea.
10. Explicará los orígenes de la música griega y romana.
11. Establecerá el origen y las principales características de la monodía.
12. Explicará las características de la música de los primeros cristianos.
13. Explicará las características de la música popular de la Edad Media.
14. Explicará las características de la música eclesiástica transformada por el pueblo.
15. Establecerá el origen y las principales características de la polifonía.
16. Describirá el desarrollo y formas de la polifonía.
17. Mencionará las etapas de la polifonía.
18. Explicará las características de la música de los siglos XV y XVI.

Diagrama temático estructural

ORIGEN DE LA MUSICA, DE LA ANTIGÜEDAD AL SIGLO XVI



Naturaleza y
Producción del Sonido



Recorrido histórico musical donde se observa la evolución de un lenguaje colectivo, destinado originalmente a fines religiosos, hasta el nacimiento del lenguaje individual.

Módulo 1

INTRODUCCION

Es fácil acostumbrarse a las cosas cotidianas y por lo tanto no valorarlas. Quizá no suceda eso con nuestra capacidad de oír.

El percibir sonidos y el diferenciarlos, es una facultad maravillosa del ser humano.

Pero, ¿sabe usted lo que es el sonido? ¿puede usted decir cómo funciona nuestro oído?

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al terminar de estudiar este módulo, el alumno:

1. Representará gráficamente las vibraciones de una cuerda de guitarra, marcando en la gráfica la amplitud de onda.
2. Definirá con sus propias palabras "frecuencia"
3. Definirá con sus propias palabras "hertz".
4. Explicará con sus propias palabras cómo se produce el sonido.
5. Dadas 2 gráficas de un movimiento ondulatorio simple, mencionará cuál de ellas corresponde a un sonido de intensidad mayor.
6. Dadas 2 gráficas de movimiento ondulatorio simple, mencionará cuál de ellas corresponde a un sonido de mayor altura o entonación.
7. Explicará con sus propias palabras, relacionándolos, los siguientes conceptos: vibración principal, vibraciones secundarias, tono fundamental y armónicos.
8. Dibujará el esquema de una vibración principal acompañada de vibraciones secundarias.
9. Explicará con sus propias palabras qué es el timbre de un sonido y qué es lo que lo produce.
10. Enumerará las tres cualidades del sonido, tratadas en esta unidad.
11. Enunciará el campo de frecuencias que es capaz de percibir el oído humano.
12. Explicará con sus propias palabras lo que es la tesitura o registro de un instrumento o de la voz humana.
13. Dará el nombre de 2 instrumentos, diciendo cuál de ellos tiene mayor tesitura.

14. Expresará con sus propias palabras qué sensación produce un sonido de una frecuencia determinada, comparada con la que produce otro, del doble de frecuencia.
15. Dibujará una octava del teclado de un piano y pondrá el nombre de las teclas blancas. Dirá cuántos sonidos abarca una octava.
16. Definirá con sus propias palabras "eco" y "resonancia".
17. Enunciará los cuatro elementos de la música tratados en esta unidad.
18. Explicará con sus propias palabras, cuál es la diferencia entre las vibraciones de un sonido y de un ruido.
19. Enumerará las tres grandes partes de que se compone el oído humano.
20. Enumerará los tres grandes grupos de instrumentos musicales, según el elemento que usan para la producción del sonido.
21. Mencionará 2 instrumentos musicales de cuerda, 2 de viento y 2 de percusión, diferentes a los mencionados en el libro.
22. Explicará con sus propias palabras cómo influye la longitud de la cuerda de los instrumentos de cuerda, en el sonido que producen.
23. Hará una comparación de la influencia de la longitud de la cuerda y la longitud de la columna de aire, para la producción de sonidos de distinta altura, en los instrumentos correspondientes.

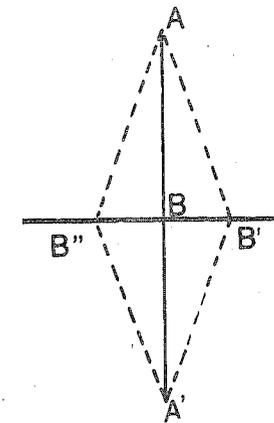
EL SONIDO

El sonido se produce por las **vibraciones** de un cuerpo o de un elemento elástico. Pensemos en algo muy familiar, como la cuerda de una guitarra: al estirarla y soltarla, tiende, como todos los cuerpos elásticos, a volver a su longitud y posición iniciales.

Producción del sonido

En este proceso, la cuerda vibra; es decir, oscila, con una oscilación similar a la de un péndulo. No vuelve inmediatamente a su posición de reposo, sino que pasa por ella repetidas veces, en un proceso "de ida y vuelta". Las vibraciones de este tipo producen el sonido.

Supongamos que ABA' es la cuerda de una guitarra en su posición de reposo. (Ver figura 1.1). Si estiramos esa cuerda jalándola de su punto medio B hacia la derecha, tendremos la cuerda representada por la línea punteada ABA', que está alejada una distancia horizontal BB' de su posición inicial. Al soltarla, pasará por su posición inicial ABA' y llegará a una posición AB'A. Este proceso, en teoría, se repite infinitamente. Cada paso de B' a B'' tomará un determinado tiempo. Esta vibración puede representarse gráficamente de acuerdo con lo siguiente: (Ver figura 1.2.)



Representación gráfica del sonido

Fig. 1.1.

Tomemos un sistema de ejes. En el vertical representaremos la distancia horizontal de la cuerda a su posición inicial. En el horizontal, el tiempo transcurrido. Al iniciarse el proceso, el tiempo es cero y la distancia es BB'. Con eso podemos trazar el punto M de la gráfica. Cuando el tiempo es t1, la cuerda estará pasando por su posición inicial, o sea que la distancia BB' se ha reducido a cero. Nótese que la distancia vertical OM es igual a la distancia BB' de la figura 1.1. Tenemos así el punto N de la línea.

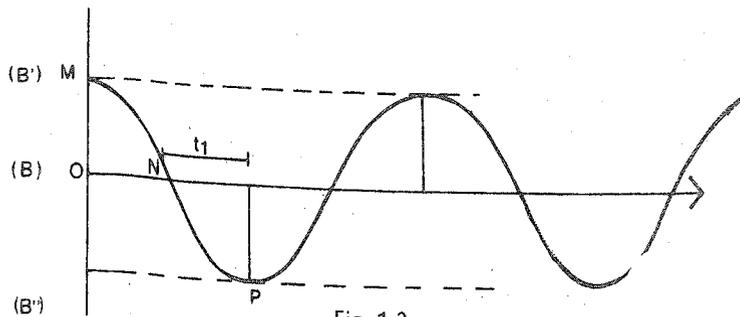


Fig. 1.2.

Pasado otro intervalo t_1 , la cuerda estará a una distancia BB'' (que es negativa) de su posición inicial. Esto nos da el punto P de la curva. Si siguiéramos trazando la gráfica llegaríamos a la forma que muestra la figura 1.2. No discutiremos aquí el porqué los puntos M, N y P se unieron con una línea curva y no con una línea recta.

En resumen, la gráfica de la figura 1.2. nos representa las vibraciones de un cuerpo elástico que produce sonido. Es la gráfica de un movimiento que en Física se conoce como movimiento ondulatorio.

Amplitud de onda e intensidad de un sonido

Volvamos a la figura 1.2. La distancia OM se denomina **amplitud** de onda. En nuestro ejemplo de la cuerda de la guitarra, la amplitud equivale a la distancia BB' , de la figura 1.1.

Experimentalmente se ha determinado que una vibración de amplitud grande produce un sonido "fuerte", un sonido que es más fácilmente percibido por el oído. Una vibración de menor amplitud de onda producirá un sonido "suave" en contraposición al anterior. A esta calidad de "fuerte" o "suave" se le llama **intensidad** del sonido. (Ver figura 1.3.).

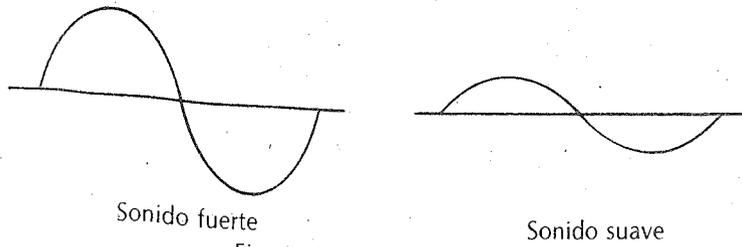


Fig. 1.3. Intensidad del sonido.

La figura 1.2., como ya dijimos, representa movimiento, es decir, cambio de distancia en el tiempo. Se llama **frecuencia**, al número de oscilaciones completas que un elemento que vibra realiza por unidad de tiempo. Si en la figura 1.1 la cuerda pasara de B' a B'' y volviera a B' , cien veces en un segundo, tendríamos una vibración cuya **frecuencia** sería de 100 oscilaciones por segundo, o de 100 hertz, ya que un hertz se define como una oscilación completa por segundo.

Frecuencia de las vibraciones y entonación del sonido

Experimentalmente también, como en el caso de la amplitud de onda, se ha llegado a establecer el efecto que tiene la frecuencia en la calidad del sonido. Un cuerpo elástico que vibre a alta frecuencia, producirá un sonido "agudo". Un cuerpo elástico que vibre a una frecuencia menor producirá un sonido "grave". Estos calificativos en la vida diaria equivalen a decir: la voz femenina es "aguda"; la voz masculina es "grave". A esta característica del sonido, derivada de la frecuencia de las vibraciones, se le llama **entonación del sonido**. Para esta cualidad del sonido suelen usarse también los términos **altura** y **tono**; sin embargo, para evitar confusiones con otros conceptos, a lo largo de este texto nos referiremos siempre a la **entonación del sonido**. (Ver figura 1.4.).

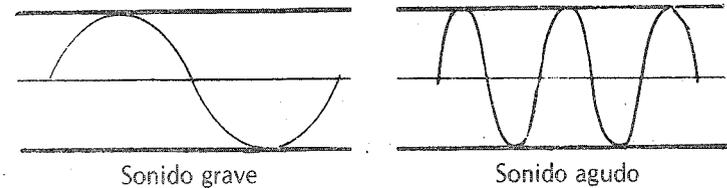


Fig. 1.4. Entonación del sonido

Hasta ahora hemos supuesto que, en nuestro ejemplo de la cuerda de la guitarra, se produce una vibración pura, que difícilmente se obtiene en la práctica. En el caso real, al mismo tiempo que la cuerda vibra en toda su extensión, cada uno de los pequeños elementos que la forman, vibran también. La vibración principal, o sea, la de la cuerda en total, representada en la figura 1.2., produce lo que se llama **tono fundamental** y las vibraciones secundarias producen los **armónicos**. El sonido que percibimos no es puro, sino

Los armónicos y el sonido

que es, de acuerdo a lo anterior, una mezcla formada por un tono fundamental y los armónicos. (Ver figura 1.5.).

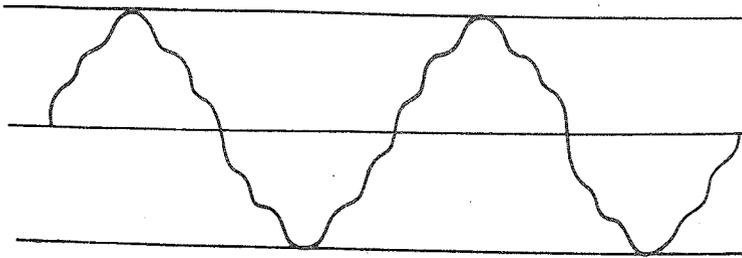


Fig. 1.5. Tono fundamental y armónicos

Los armónicos o sonidos secundarios casi nunca se oyen aisladamente sino que se confunden con el tono fundamental, dando la sensación de que escuchamos un sonido cuando en realidad oímos un bloque de tonos.

Armónicos y timbre

Los armónicos determinan lo que en música se llama **timbre** o **colorido sonoro**. Se entiende por **timbre** o **colorido sonoro**, aquello que hace posible saber qué instrumento o persona está produciendo determinado sonido. El timbre es la cualidad del sonido que hace posible diferenciar sonidos de la misma frecuencia y amplitud provenientes de instrumentos o personas distintas. Por ejemplo, dos personas X y Y, a quienes yo conozco, cantan la misma melodía a una sola voz. Si lo hacen por separado, yo podría, sin ver, distinguir si X canta o si es Y quien está cantando, aunque estén produciendo sonidos de la misma frecuencia y amplitud, o sea de la misma entonación e intensidad. X y Y, pues, tienen diferente timbre de voz. Esto mismo sucede con los instrumentos: cada uno tiene un timbre particular. La representación gráfica de sonidos de diferente timbre es distinta, por la serie de armónicos que acompañan al tono fundamental. (Ver figura 1.6.).

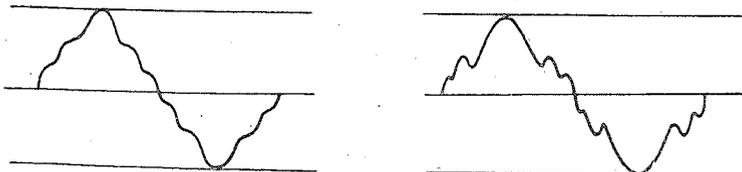


Fig. 1.6. Representación de dos sonidos de igual amplitud y frecuencia, pero de distinto timbre.

De todo lo anterior podemos concluir que las cualidades del sonido son intensidad, altura y timbre. Añadiremos a éstas, la duración, que es simplemente el tiempo durante el cual percibimos un sonido.

Cualidades del sonido

Teóricamente puede haber vibraciones de cualquier frecuencia (oscilaciones por segundo), desde cero hasta infinito. Sin embargo, el oído humano puede percibir como sonidos, únicamente las vibraciones de frecuencias mayores de 16 hertz y menores que 16,000 hertz. Recordemos que un hertz es una oscilación por segundo.

Las frecuencias y el oído humano

Dentro del campo de frecuencias que pueden ser percibidas por el oído humano, los diferentes instrumentos musicales pueden producir ciertas secciones de ese gran campo (16 a 16,000 hertz). Por ejemplo, el órgano abarca un campo muy amplio, esto es, puede producir desde sonidos muy graves hasta sonidos muy agudos. La flauta, como ejemplo que contrasta, abarca sólo una sección pequeña del órgano; algo similar pasa con la voz humana.

Las frecuencias y los instrumentos musicales

Al campo de frecuencias de los sonidos que puede producir un instrumento o una voz humana, se le llama **tesitura** o **registro**.

Tesitura o registro

Si se produce un sonido de una frecuencia cualquiera y luego otro del doble de frecuencia, nuestro oído encontrará una relación sumamente estrecha entre esos dos sonidos. Sonarán "igual", aunque el de mayor frecuencia parecerá más agudo. Por ejemplo, un sonido de 512 hertz y otro de 1,024 hertz (frecuencia doble que la anterior), tendrán estas características.

Las frecuencias y la sensación auditiva

Tratemos de imaginar cómo surgió el teclado de un piano (Ver figura 1.7.), sin importarnos por lo pronto cómo este instrumento produce los sonidos. A la tecla que genera una vibración de 512 hertz se le llamó **do**. Hay otra tecla que produce un sonido de 1,024 hertz. Este, aunque más agudo que el primero, suena "igual", y por lo tanto se le llamó igualmente **do**. Si recorremos todos los sonidos (teclas) que se encuentran entre el do 1 y el do 2, descubriremos que ninguno de ellos suena "igual" que el do 1. La única forma de encontrar un sonido "igual", fue doblar la frecuencia. La

Formación del teclado de un piano

Semitono

distancia (en frecuencia) entre el do 1 y el do 2 se dividió en doce secciones y se obtuvo una serie ascendente de frecuencias, correspondiente a doce sonidos. A esos sonidos se les llama **notas**. La diferencia de frecuencia entre una nota de esta serie y la siguiente nota, se llama **semitono**.

Octava

Volvamos al teclado del piano representado en la figura 1.7. A la distancia de do 1 a do 2 se le llama **octava**, ya que el do 2 es la octava tecla blanca si empezamos a contar desde el do 1. Este esquema se repite aproximadamente 8 veces en el piano; por eso podemos decir que el piano abarca ocho octavas.

Los sonidos que utiliza nuestra música

Conociendo el campo de frecuencias (16 a 16,000 hertz) que percibe el oído humano, podemos concluir que el hombre es capaz de oír sonidos comprendidos en 10 escalas. Si la primera nota percibida es de 16 hertz, su octava será de 32 hertz y así tendremos la siguiente serie de frecuencias correspondientes a notas que inician una octava: 16, 32, 64, 128, 256, 512, 1,024, 2,048, 4,096, 8,192, 16,386. Estos son los intervalos de frecuencia de las diez octavas (120 notas) que utiliza nuestra música.

Accidentes en la propagación del sonido

Teóricamente el sonido (las ondas sonoras) se propaga libremente en la atmósfera a una velocidad de 340 metros por segundo. En los líquidos la velocidad es mayor, y en los sólidos mayor aún que en los líquidos. Al propagarse puede encontrarse con obstáculos que producen efectos especiales como el eco y la resonancia.

Eco

El **eco** ocurre cuando las ondas viajan libremente por un tiempo considerable, después del cual chocan con un obstáculo que las refleja y hace que el sonido vuelva a escucharse en su punto de emisión. Esta experiencia del eco, es muy común en las montañas.

Resonancia

Otro fenómeno relacionado con el sonido es la **resonancia**, y se produce cuando las ondas sonoras de determinada frecuencia llegan a un espacio que contiene aire que puede vibrar a la misma frecuencia. En esta forma el tono producido se refuerza. Este fenómeno es aprovechado en la construcción de los instrumentos musicales. La guitarra, por

= sostenido
b = bemol

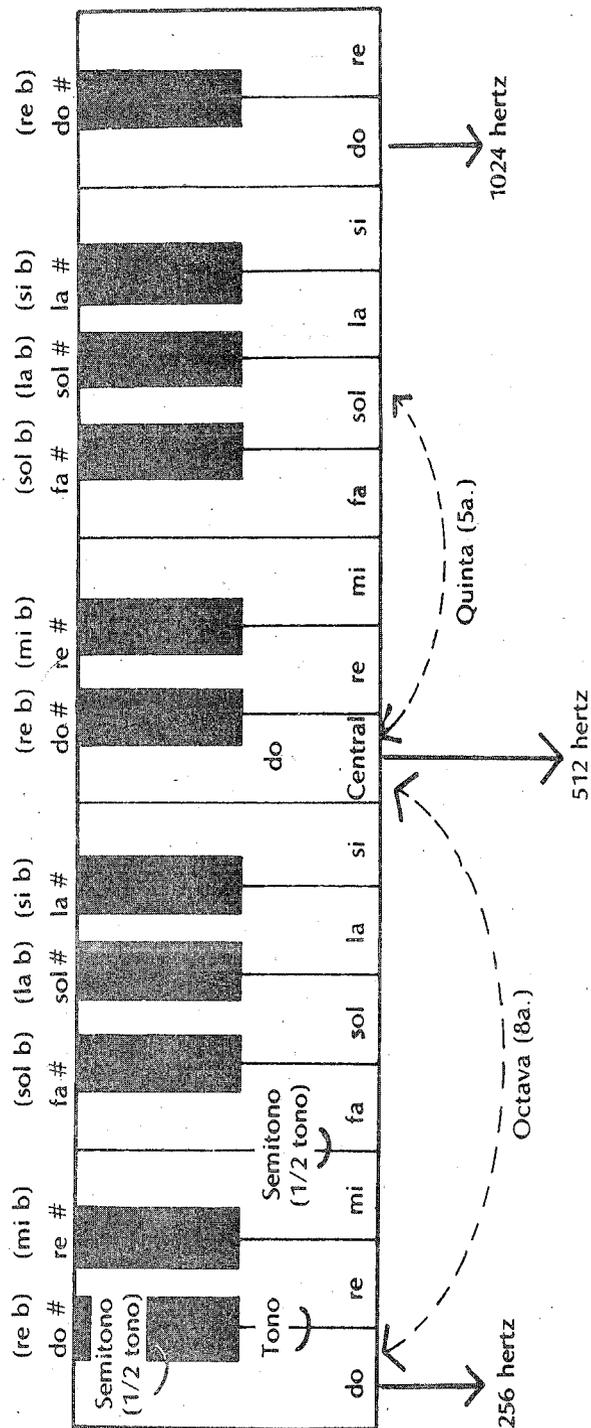


Fig. 1.7. Teclado de un piano.

ejemplo, tiene una especie de caja de madera llamada **caja de resonancia**. Los instrumentos de tésitura aguda, como el violín, necesitan una caja de resonancia chica, y los graves, como el contrabajo, una caja de resonancia grande.

La música y sus elementos

La música es el arte de expresar emociones por medio de combinaciones de sonidos. De la forma de combinar estos sonidos resultan los elementos de la música: melodía, armonía y ritmo. Del timbre, otro elemento musical, ya hablamos anteriormente.

Melodía

Al combinar **sucesivamente** los sonidos, de acuerdo con ciertas leyes que se verán más adelante, en tal forma que "musicalmente" se exprese una idea completa, se tendrá una **melodía**. En nuestro lenguaje diario, la melodía de una canción sería su "tonada".

Armonía

A la combinación de tres o más sonidos que se producen simultáneamente de acuerdo con ciertas leyes o cierta "lógica musical" se le llama **acorde**. La formación de estos acordes y su relación determinan la **armonía**. Muchos estudiantes podrán fácilmente entender este concepto relacionándolo con lo que en el lenguaje usual se conoce como "acompañamiento" de una pieza musical. Para aclarar los conceptos de melodía y armonía, podemos relacionarlos con la situación usual de cantar con la guitarra. En estos casos, generalmente la voz humana lleva la melodía y la guitarra produce la armonía.

Ritmo

El **ritmo** se obtiene por la combinación de la duración de los sonidos. En música, el término "ritmo" tiene un sentido muy amplio, que se aplica a varios aspectos de la música. Más adelante hablaremos de ellos.

El ruido

Al golpear una caja de madera, por ejemplo, se producen vibraciones **irregulares**. Estas vibraciones irregulares llegan a nuestro oído en forma de **ruido**. Lo mismo ocurre cuando arrastramos una silla, cuyas patas vibran, o cuando cerramos una puerta. Como estas vibraciones son **irregulares** (Ver figura 1.8.) no corresponden a ninguno de los sonidos que utiliza la música. Sin embargo, el ruido tiene un valor musical importante. El uso del ruido a través de instrumentos musicales como las maracas, el tambor, las castañuelas y

el güiro, puede subrayar el ritmo y el color de una pieza musical.

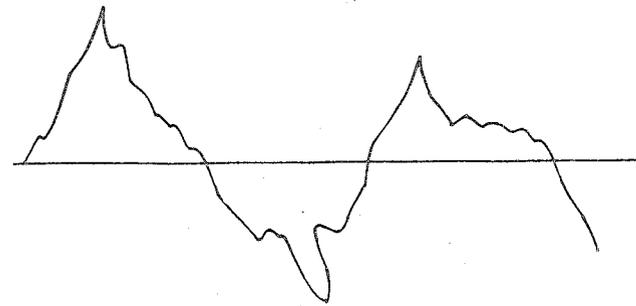
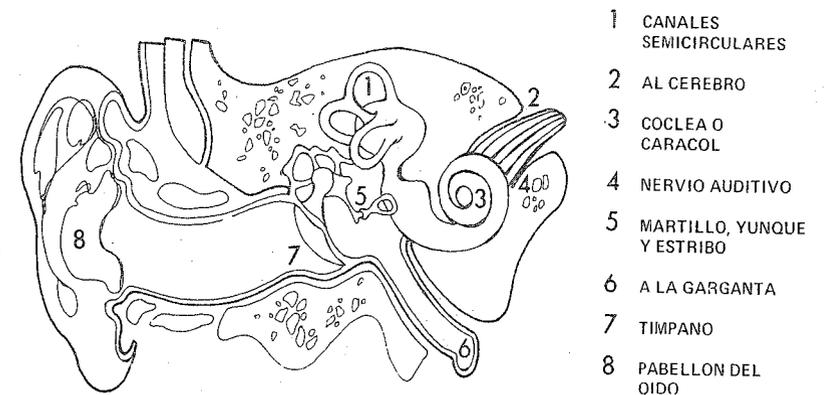


Fig. 1.8. Representación gráfica del ruido.

El oído humano es un maravilloso receptor del sonido. Es capaz, como ya dijimos, de percibir sonidos de un gran campo de frecuencias (16 a 16,000 hertz). También puede diferenciar frecuencias con gran precisión: Se ha comprobado que el oído humano es capaz de diferenciar sonidos cuyas frecuencias difieren en uno por ciento. Por ejemplo, un oído muy fino podría diferenciar un sonido de 99 hertz de uno de 100 hertz.

El oído humano

El oído humano consta de oído externo, oído medio y oído interno. (Ver figura 1.9.).



Oído externo

El oído externo a su vez consiste de un **pabellón** (oreja) que recoge las ondas sonoras del exterior, y de un **canal** que lleva las ondas hasta el tímpano y protege los órganos acústicos internos más delicados.

Oído medio

El oído medio comienza en el **tímpano**, que amortigua la intensidad de las vibraciones y las transmite hacia tres huesecitos llamados **martillo**, **yunque** y **estribo**. Estos elementos a su vez transmiten al oído interno, a través de la ventana oval, las vibraciones recibidas del tímpano.

Oído interno

El oído interno está formado por los **canales semicirculares** y el **caracol**. En los **canales semicirculares** está localizado el sentido del equilibrio del cuerpo y en el **caracol** se encuentra el sentido de la audición. El caracol consiste en dos vueltas y media de una cavidad en forma de caracol, y contiene células sensoriales (más de 30,000 terminales nerviosas) del nervio auditivo. Todo el oído interno se asienta en una cavidad ósea llamada **laberinto**. El laberinto está completamente lleno de un líquido o linfa, que recibe las vibraciones del oído medio y las transmite a las células sensoriales que se encuentran en el **caracol**. Las células sensoriales transmiten estas vibraciones en forma de impulsos eléctricos hasta el cerebro, donde se registra la audición.

De los
elementos
físicos con
que los
instrumentos
musicales
producen los
sonidos

Instrumentos
de cuerda

En otra unidad hablaremos ampliamente de los instrumentos musicales. Sin embargo, es conveniente mencionar aquí los elementos físicos que aprovechan los instrumentos musicales para la producción de sonidos.

Existe un gran grupo de instrumentos llamados de **cuerda** porque emplean precisamente este elemento. Tomemos como ejemplo la guitarra: Consta de una serie de cuerdas tensas. El sonido se obtiene punteando esas cuerdas con una mano, mientras que con la otra se "pisa" la cuerda en determinado lugar. Si se deja vibrar una sección larga de cuerda, se obtendrán sonidos graves; si se deja vibrar una sección corta de cuerda, se obtendrán sonidos agudos. Otros instrumentos de cuerda se tocan con un arco, como el violín y el contrabajo y utilizan la misma técnica que la guitarra para producir sonidos de diferente entonación o altura. Todos los instrumentos de cuerda tienen una caja de

resonancia cuyo tamaño es apropiado a su registro o tesitura.

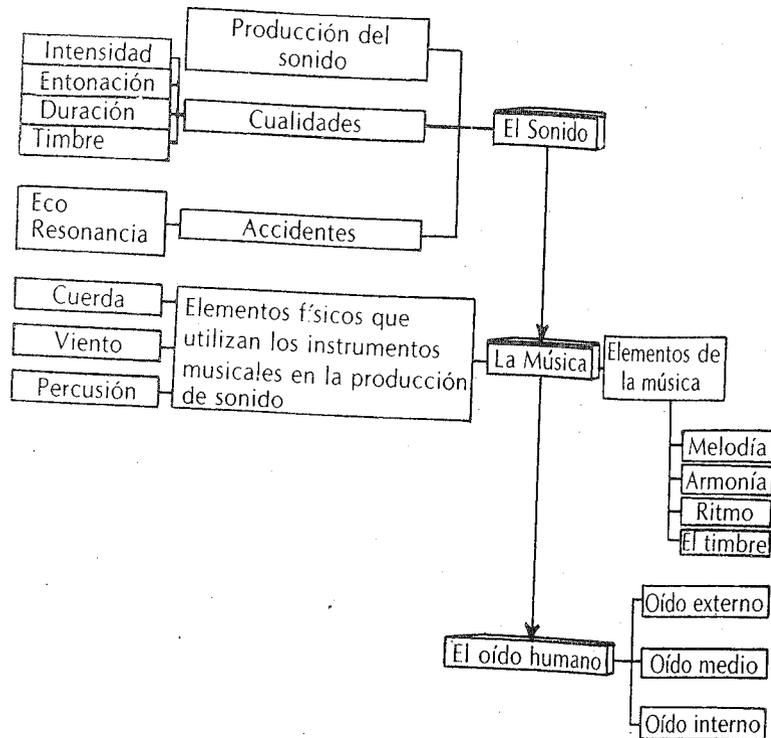
Otro gran grupo de instrumentos musicales está constituido por los **instrumentos de viento**, como la flauta, el saxofón y la trompeta. Estos producen los sonidos cuando se sopla dentro de ellos. El principio en el que se basan es el siguiente: El aire se sopla por la embocadura. Una parte de ese aire penetra en el tubo, y otra parte escapa por un orificio que se encuentra muy cerca de la embocadura. Al soplar el ejecutante, el aire que penetra comprime las moléculas de la columna de aire estacionado dentro del instrumento. Esta columna de aire, tiende a volver a su presión normal, pero no solamente llega a ese punto, sino que lo rebasa, dilatándose. Este proceso se repite muchas veces y da por resultado la vibración de la columna de aire allí encerrada, lo que produce el sonido. Lo que determina la distinta entonación o altura de los sonidos en esos instrumentos, es la longitud de la columna de aire que vibra. Esta columna de aire puede ser alargada o acortada por medio de orificios que se tapan o destapan directa o indirectamente con los dedos del ejecutante.

Instrumentos
de viento

El tercer gran grupo está formado por los **instrumentos de percusión**, constituidos por placas de metal, de madera o membranas tensas, que vibran y producen sonidos o ruidos al ser golpeadas. A este grupo pertenecen instrumentos como los platillos, la marimba y los tambores.

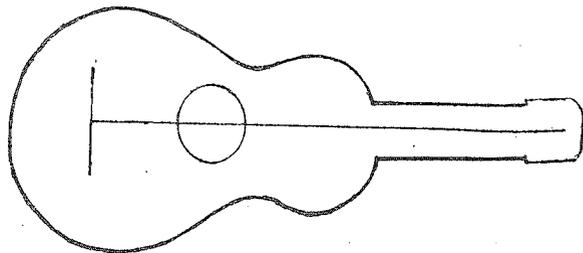
Instrumentos
de percusión

ESQUEMA - RESUMEN



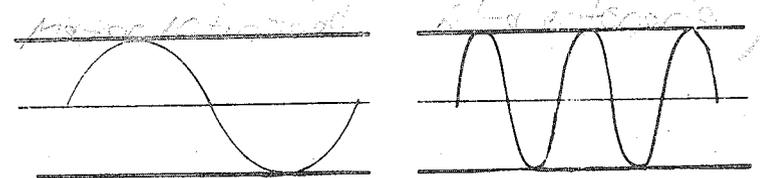
REACTIVOS DE AUTOEVALUACION

1. En el siguiente esquema represente la vibración de una de las cuerdas, y señale los puntos de la amplitud de onda



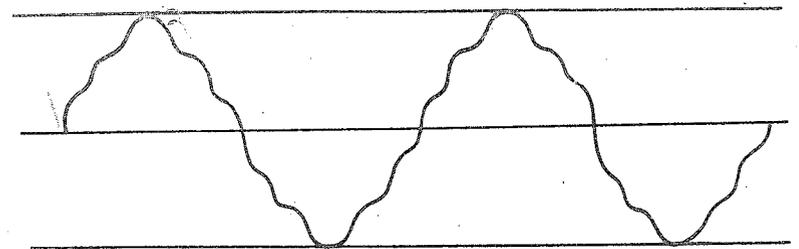
2. La frecuencia de un sonido se refiere a.
a) Sonidos agudos

- b) Sonidos graves
c) La intensidad del sonido
d) El número de oscilaciones completas que un elemento que vibra realice por unidad de tiempo.
3. El hertz es una medida de:
a) La intensidad del sonido
b) La frecuencia del sonido
c) La tesitura del sonido
d) El timbre del sonido.
4. El sonido se produce cuando:
a) Un cuerpo vibra
b) Un cuerpo se descompone físicamente.
c) Cambia el estado físico de un cuerpo
d) Se oye.
5. De las siguientes gráficas mencione cuál corresponde a un sonido de más alta entonación y cuál a uno de mayor intensidad.



6. En el siguiente esquema señale los siguientes elementos:

- Vibración principal
- Vibraciones secundarias
- Tono fundamental y armónicos.



7. El timbre de un sonido se produce por:
a) La vibración principal
b) Las vibraciones secundarias o armónicas.

- c) El tono fundamental
- d) La intensidad del sonido

8. Por cualidades del sonido, entendemos:

- a) El eco y la resonancia
- b) La melodía, la armonía y el ritmo
- c) La intensidad, la entonación y el timbre
- d) todas las anteriores

9. El rango de frecuencia que puede percibir el oído humano se encuentra:

- a) Entre 0 y 20,000 hertz
- b) Entre 0 y 100 hertz
- c) Entre 400 y 450 hertz
- d) Entre 16 y 16,000 hertz.

10. La tesitura de un instrumento musical y de la voz humana se refiere a:

el rango de frecuencias

11.Cuál de los siguientes instrumentos tiene una mayor tesitura:

Violín

Organo

12. ¿Qué sensación auditiva provoca un sonido de una frecuencia determinada en relación con la que produce otro, de doble frecuencia? _____

sonido de octava más aguda

13. En el siguiente espacio dibuje una octava de un teclado de piano señalando el nombre de las teclas blancas y el número de sonidos que abarca.

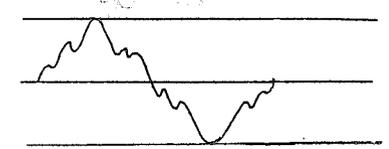
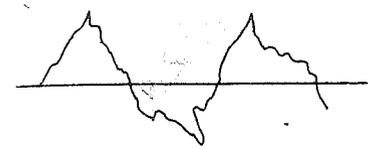
14. El eco y la resonancia son:

- a) Accidentes del sonido
- b) Cualidades del sonido
- c) Elementos de la música
- d) Todas las anteriores

15. Los elementos de la música son:

- a) La amplitud, la frecuencia y el timbre
- b) El eco y la resonancia
- c) La melodía, la armonía, el ritmo y el timbre
- d) Todas las anteriores.

16. En los siguientes esquemas, señale cuál pertenece a un sonido y cuál a un ruido.



17. El oído se divide en: externo, medio y interno

18. Los instrumentos musicales se dividen en 3 grandes grupos que son: Cuerdas, percusiones y viento

19. Relaciones las 2 columnas

- | | | |
|----------------|--------------|-----|
| | 1. Guitarra | (b) |
| a) Percusiones | 2. Bongos | (c) |
| b) Cuerdas | 3. Maracas | (d) |
| c) Viento | 4. Arpa | (b) |
| | 5. Clarinete | (c) |
| | 6. Armónica | (c) |

20. ¿Cuál es la diferencia en sonido producido de un violín a una viola?

la viola suena más grave

21. ¿Cuál es la diferencia en sonido producido de una flauta y un trombón?

el trombón suena más grave

Módulo 2

INTRODUCCION

Cuando usted enciende el radio y escucha una pieza instrumental, o una canción entonada por un cantante de moda, le parece lo más natural.

Para llegar a esto, sin embargo, se necesitaron siglos de historia musical. Se necesitó primero que el hombre descubriera la posibilidad de expresarse por medio de la música.

De los orígenes y del desarrollo de la música en la antigüedad, hablaremos en esta unidad.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al terminar de estudiar este módulo, el alumno:

1. Explicará con sus propias palabras cómo se cree que empezó la música.
2. Explicará qué sentido tuvo y aún tiene la música para los pueblos primitivos.
3. Relatará con sus propias palabras, según la leyenda, cuál fue el procedimiento que dio por resultado la escala pentatónica china.
4. Explicará lo que significa "escala pentatónica".
5. Localizará en el teclado del libro las cinco sucesiones posibles de los sonidos de la escala pentatónica, utilizando como base cada uno de los diferentes sonidos.
6. Explicará lo que son modos
7. Explicará el sentido que tenía la música en China.
8. Explicará por qué eran importantes los diferentes modos de la teoría china.
9. Mencionará cuáles son los sonidos que abarca la escala china.
10. Mencionará qué tipo de escala utiliza la música japonesa.
11. Definirá con sus propias palabras lo que es un "melotipo".
12. Mencionará un instrumento de cuerda japonés.
13. Mencionará de cuántos sonidos consta el material sonoro hindú.
14. Enunciará el nombre de los modos hindúes.
15. Explicará con sus propias palabras el sentido de la música hindú.
16. Mencionará en qué cultura la música empezó a perfilarse como patrimonio general.

17. Mencionará dos referencias bíblicas del culto musical de los hebreos.
18. Explicará la teoría del Ethos, y su importancia aplicada a la música.
19. Reproducirá un modo griego en el teclado del libro, escribiendo las distancias (en tonos y semitonos) que van apareciendo entre los diferentes sonidos.
20. Enunciará 4 nombres de modos griegos.
21. Comparará el sentido que tenía la música para los griegos y el que los romanos le dieron al adoptarla.

LA MUSICA EN LA ANTIGUEDAD

Origen de la música

La música y la danza son las artes más antiguas. Ambas son el resultado de manifestaciones corpóreas. El hombre empezó a comunicarse con sus semejantes por medio de sonidos o manifestaciones fonéticas y por medio de gestos o manifestaciones mímicas. Sin embargo, fue necesario un gran avance para que los sonidos se convirtieran en canto y los gestos en danza.

Aun antes de aprender a comunicarse por medio del lenguaje, el hombre primitivo descubrió un elemento esencial de la música: **el ritmo**. Bastaba con sonar dos piedras, golpear un árbol o dos trozos de madera, o golpearse a sí mismo acompasadamente con las manos, para descubrir el efecto cautivante de la repetición de un movimiento.

Hay muchas teorías que tratan de explicar cómo el lenguaje se convirtió en música. La más aceptada indica que los sonidos humanos se hicieron música cuando una frase pequeña se repetía varias veces, quedando fijada en cuanto a entonación y ritmo.

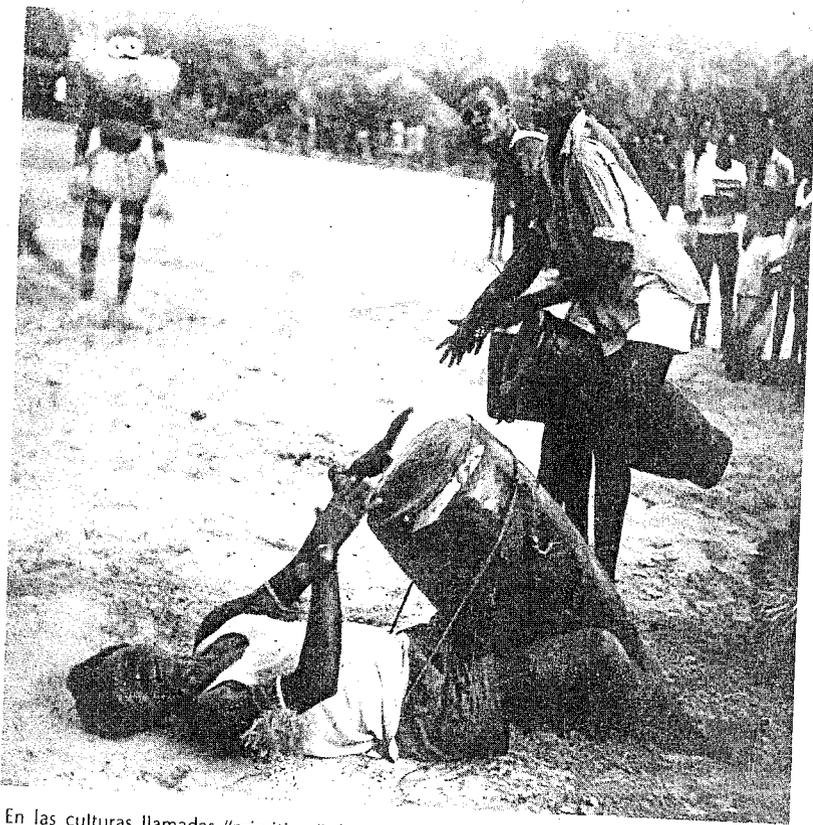
Vamos a tratar de explicar esto. Cuando nosotros hacemos una exclamación simple, como "¡Qué barbaridad!" notamos una diferencia de entonación entre la primera palabra y la segunda, más o menos en esta forma:

¡Qué
barbaridad!

La palabra "qué" es dicha en un tono más agudo que la palabra "barbaridad". Si repetimos varias veces este pequeño motivo hablado, sentiremos un ritmo determinado, derivado de la acentuación natural de la palabra **qué**. Con la entonación delineada y fijado el ritmo, tendremos ya plasmado un pequeño fragmento de música. Es conveniente observar la importancia de la repetición, no sólo en música, donde da origen a las estructuras musicales, sino en todas las demás artes.

Tratemos ahora de pensar en los movimientos repetidos. Estos producen una sensación de ligereza espiritual y **La música y la danza como**

medios mágicos bienestar que podemos comprobar al observar a los jóvenes y sus bailes modernos. En los pueblos primitivos — que aún existen en nuestros días— la danza y la música representaban medios para llegar al éxtasis. La danza, por medio de



1. En las culturas llamadas "primitivas", la música tiene, por lo general una función mágica. En Zaire un tamborinero en trance, durante una ceremonia de iniciación.

sus movimientos repetidos, eleva a los participantes a un estado casi sobrenatural que los impulsa a sentirse en un mundo de espíritus y a creerse dotados de poderes sobrenaturales. Estando el danzante en esta situación, se aleja del mundo que lo rodea y se interna en un mundo mágico.

El canto y la danza son considerados, en consecuencia, medios mágicos para conseguir lo que se desea, como una buena cosecha, una buena caza, el fin de una epidemia o de

una enfermedad. Los pueblos primitivos creen obtener estos beneficios, representando estas situaciones por medio del canto y la danza.

Teniendo para ellos la música y la danza tan inmenso poder, es natural que su ejercicio se mantuviera alejado de todos aquellos que no estuvieran autorizados para ejercerlas. Sólo los sacerdotes o los iniciados podían intervenir en las ceremonias mágicas y la música, como arte sobrenatural y secreto, no se escribía, sino que se transmitía oralmente.

Por todo lo anterior, la música de los pueblos primitivos no puede ser considerada como arte verdadero. La música como arte puro aparece cuando no se la relaciona ni se la aplica a ninguna utilidad extramusical.

Aunque la música es tan antigua como el hombre, su historia es muy corta. Tenemos documentos que nos hablan con gran claridad de las artes en las civilizaciones antiguas, pero desgraciadamente son muy pocos los manuscritos musicales que pueden traducirse a nuestra moderna escritura musical.

Empezando por los pueblos del lejano Oriente y caminando hacia Occidente, daremos un rápido vistazo al mundo musical de la antigüedad.

Ya hemos visto cómo entre los pueblos primitivos, la melodía tenía una función mágica. En las culturas superiores como en la china, aunque se conserva esa función, es con un sentido más amplio, ya que no sólo se le atribuye a la melodía como conjunto ese poder, sino también separadamente a cada uno de los sonidos que la van formando.

El número tiene un significado sagrado en los pueblos orientales y está estrechamente ligado a las medidas de la materia, lo divino y lo terreno, la luz y las tinieblas; lo masculino y lo femenino; todos estos elementos contrarios se encuentran simbolizados en los números pares e impares. Por ser tan importante la magia del número en esta cultura, la teoría musical china se relacionó grandemente con la aritmética. Dice la leyenda que Huang-Ti, uno de los cinco emperadores míticos de la China, quiso establecer la rela-

Recorrido histórico

La música en China

ción de la música con las leyes cósmicas. Para ello encomendó al sabio Ling-Lun el trabajo de encontrar el "tono" (sonido) auténtico. Según la misma leyenda, fue



2. Antiguo instrumento chino de cuerda: K'in

Ling-Lun, gran filósofo y teórico musical que vivió 2,500 años antes de Jesucristo, quien estableció como base de la música china un sistema de cinco sonidos distintos que constituyeron la llamada **escala pentatónica**. Para ello, Ling-Lun cortó una caña de bambú hueca de una longitud de un pie (aproximadamente 30 cms.), que era la unidad de medida oficial de aquellos tiempos, y según el principio de los instrumentos de viento que vimos en la primera unidad,

produjo un sonido que en nuestro sistema musical es llamado **fa sostenido** correspondiente a 366 hertz (ver el teclado del libro). Luego cortó esa caña sucesivamente en una proporción de 2/3 de su longitud original, es decir, la caña fue perdiendo cada vez un tercio de su longitud. Después de acortarla la primera vez, obtuvo un sonido más agudo que el inicial, de acuerdo con el principio de los instrumentos de viento, de que a menor longitud de la columna de aire corresponde un sonido de mayor altura. Este segundo sonido que consiguió, fue un **do sostenido**. (Ver el teclado del libro). La tercera nota obtenida, resultante del tercer corte de la caña, fue un **sol sostenido**. La cuarta nota fue un **re sostenido** y la quinta un **la sostenido**.

Después de 23 sonidos obtenidos por este procedimiento, llegó a otro **fa sostenido**, como la nota inicial, pero varias octavas más arriba. Esta serie de 23 sonidos constituyó el materiasonoro de la teoría musical china. Aunque la leyenda habla de cañas de bambú, probablemente se utilizó otro tipo de instrumento. Si nuestra octava está dividida en 12 semitonos, dando 12 sonidos diferentes, la octava china estará dividida en secciones menores que uno de nuestros semitonos para poder producir 23 sonidos diferentes, por lo cual, la sucesión de estas notas produciría a nuestros oídos occidentales la sensación de "estar desafinada". De este material se seleccionó una serie de sonidos (pares o impares) para producir escalas.

Materiasonoro chino.

Los primeros 5 sonidos obtenidos, ya ordenados en forma ascendente, fueron **fa sostenido, sol sostenido, la sostenido, do sostenido y re sostenido**. Estos sonidos corresponden a las teclas negras del piano. (Ver el teclado del libro).

Gran parte de la música china y oriental de la antigüedad está basada en esta escala de cinco sonidos; por ello se le llama **pentáfona o pentatónica**.

Hay que aclarar que no siempre el primer sonido obtenido por Ling-Lun fue considerado como el tono auténtico. Cuando caía una dinastía, se consideraba que el tono auténtico no era el correcto y que esa equivocación había influido en el fracaso del sistema anterior. Inmediatamente los nuevos gobernantes se lanzaban a la tarea de encontrar el verdadero "tono auténtico".

Escala pentatónica

Flauta del dios Pan

Es curioso observar que todos los pueblos primitivos que aún subsisten tienen un instrumento musical, la flauta del dios Pan, basado en el principio de la sucesión de quintas, mismo que resultó de la búsqueda de Ling-Lun. La flauta del dios Pan es una serie de cañas o carrizos unidos con fibras que emite sonidos que coinciden con el sistema musical chino.



3. Detalle de un grabado en bronce que representa una flauta de pan.

La escala occidental y la escala china

Escala

Nuestro material sonoro en Occidente consta de **12 sonidos diferentes** según vimos en la unidad anterior. Estos 12 sonidos se repiten **10 octavas** dando un total de **120 sonidos**. De los 12 sonidos distintos que constituyen una octava, siete de ellos, que guardan entre sí una relación que no se explicará en esta unidad, constituyen una **escala** (escalera), que es una sucesión de sonidos ascendente o descendente en la cual está basado un sistema musical determinado. Como ejemplo de una escala de nuestro sistema, tenemos las teclas blancas de **do a do**. En contraste con nuestro sistema, las escalas chinas se componían de cinco sonidos. Posteriormente (siglo XII A.C.) se agregaron 2 sonidos más, pero sólo como notas de paso o adornos.

La escala formada por los cinco primeros sonidos obtenidos por Ling-Lun estaba formada por estas notas:

King - emperador
Chang - ministro
Kio - servicios públicos
Yu - población urbana
Chi - población rural

Si observamos esta progresión de mayor a menor importancia en la organización cívica china y la relacionamos con los sonidos, fácilmente podemos imaginar que se trataba de una escala descendente.

Esta escala china descendente corresponde a los siguientes sonidos:

1. Fa sostenido
2. Ré sostenido
3. Do sostenido
4. La sostenido
5. Sol sostenido

Recordemos que estas notas corresponden a las teclas negras de un piano.

Esta secuencia puede alterarse poniendo las notas en este orden: **2, 3, 4, 5, 1**, o bien **3, 4, 5, 1, 2**, etc. A cada una de estas distintas ordenaciones se les llama **modos**. Los chinos, como casi todos los pueblos orientales de la antigüedad, atribuían a estas escalas y a sus modos, la capacidad de despertar ciertas emociones o de evocar ciertas imágenes. Así, las melodías que utilizaban el modo de la escala que empezaba en el sonido King, eran propias para despertar buenas ideas. Las melodías sobre los sonidos de la escala iniciada en el sonido Chi, proporcionaban alegría y servían para las conquistas amorosas.

Estas consideraciones eran válidas no sólo para la música en China, sino también para casi todas las civilizaciones avanzadas orientales de la antigüedad. Aún en nuestros días, el contenido de la música en Oriente sigue siendo profundo y místico.

La música en Japón no difiere mucho de la música en China, lo cual resulta natural si recordamos que Japón es heredero de la gran cultura china. La música japonesa se fundamenta también en una escala pentatónica.

Modo

Influencia de los modos

La música en Japón

Melotipos

La música más antigua del Japón es la llamada "No", que se inicia en los siglos XV y XVI. Se trata de dramas histórico-religiosos basados en mitos y leyendas de la antigüedad. Dentro del drama, a cada situación típica corresponde cierta sucesión de sonidos, o en otras palabras, ciertas pequeñas melodías típicas o **melotipos**. En la interpretación de estos dramas se utilizaban grandemente el Koto y el Shamisen, instrumentos de cuerda tradicionales japoneses.

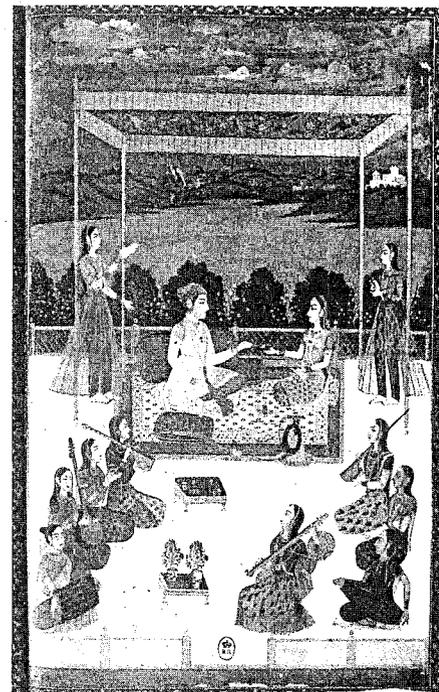
En Japón, al igual que en las demás culturas orientales, la creación musical está íntimamente ligada a la tradición. En esas culturas se utiliza la música para expresar un sentimiento común al grupo social. En otras palabras, no se trata de la expresión de un sentimiento personal, según el concepto de nuestra música, sino de un sentimiento colectivo. Sin embargo, mientras el músico oriental se atenga a la base inicial de su música, tendrá cierta libertad para variar o adornar los patrones básicos y dar curso a la creación musical.

En todo lo anterior nos hemos referido a la música de la antigüedad y cierta música tradicional de la cultura de estos países orientales, que aún se ejecuta en algunos círculos con respeto por la pureza de la tradición, aunque es de todos conocida la influencia de la música occidental en Oriente, debido a los medios modernos de comunicación.

La música en la India

Se tienen noticias del culto a la música en la India, desde fechas anteriores al año 3,000 a.C. Dice la leyenda que el dios Brahma, creador de los dioses y los seres, dio a su pueblo la Vina, instrumento nacional de los hindúes. El culto concedido a la música en ese pueblo, queda comprobado por los libros sagrados, como el Sama Veda de los Brahamanes. La música, siguiendo la antigua tradición, guardaba una relación estrecha con la filosofía y era sinónimo de religión; significaba la armonía del mundo. Aún en nuestros días, la música hindú sigue teniendo tanta importancia mística que nos parece interesante extendernos en este tema, dada la difusión que recientemente han tenido en nuestro medio occidental la música y la filosofía hindúes.

Sentido filosófico de la música hindú



4. Conjunto musical indio en el cual se aprecian, en primer plano, dos mujeres con tambor y otra con vina.

El material sonoro hindú (los sonidos que abarca la **Material sonoro "octava"**) consta de **22 sonidos**. La teoría musical hindú en **hindú** general, es de una gran riqueza y profundidad. En varias ocasiones nos hemos referido a los "modos", o diferentes estructuras de sucesión de sonidos sobre los cuales se escriben las melodías. En la teoría musical hindú, hay una gran cantidad de modos; se dice que un buen músico puede tocar hasta en **100 modos diferentes**. Por contraste, pensemos que nuestra música occidental está basada en dos modos solamente; **el mayor y el menor**.

Los modos hindúes se llaman "**ragas**" y tienen una **Ragas o modos estructura diferente al ascender y al descender**. En otras **hindúes** palabras son escalas que suben y bajan por diferentes caminos.

La música en la India no debe escribirse, pues, según los músicos hindúes, el escribirla le resta pureza. Un buen

Instrumentos musicales hindúes

ejecutante debe utilizar solamente la memoria y su sentido musical y rítmico. Los ritmos hindúes llamados "tala", son de gran riqueza y pertenecen a una tradición oral y secreta.

La música hindú utiliza una gran variedad de instrumentos musicales. El más importante es la vina, ya mencionada. Este instrumento tiene 2 cajas de resonancia y 7 cuerdas de metal. Cuatro cuerdas sirven para llevar la melodía y las otras 3 para acompañar rítmicamente. Estas cuerdas se hacen vibrar con una especie de púa. De la vina se han derivado una serie de instrumentos de cuerda como el sarange y la sitar.

Como en todos los pueblos orientales, el tambor tiene un papel relevante. "Es un instrumento que habla, que canta, que refuerza un sentimiento, que dialoga con el cantor, y no solamente produce efectos rítmicos como comúnmente sucede en nuestra música occidental" (1). La música hindú utiliza también instrumentos de viento parecidos a la flauta y el clarinete. El gran misticismo que rodea a la música hindú se ve reflejado continuamente en el pensamiento de este pueblo. Con sólo ejecutar de manera defectuosa un "raga", se considera que se trastornan poderosamente todos los mundos invisibles.

La profundidad del pensamiento y de la música hindú, está resumida en las siguientes palabras: "Todo hindú sabe que... después de haber afinado sus sentidos hasta llegar a percibir con justeza las voces de todos los reinos de la naturaleza, deberá cerrar sus ojos si quiere contemplar las alegrías sin causa y sin forma, y cerrar sus oídos humanos, si quiere escuchar el "sonido mudo" (2).

Para tener una idea mejor de todo lo que acabamos de decir, recomendamos al lector escuchar algunas de las grabaciones contemporáneas de música hindú, disponibles en el mercado. Al escuchar estas grabaciones hay que tener en cuenta que esta música ha sido escrita para oídos educados en un medio totalmente distinto al nuestro.

Entre los pueblos de Asia Menor, la civilización Asirio-Babilónica nos legó una gran cantidad de manuscritos relativos a la música. En ellos podemos ver una interesante

La música en Asia Menor y Egipto

variedad de instrumentos persas. Como dato curioso mencionaremos que existe una lira de 5,000 años de antigüedad encontrada en Ur, Mesopotamia.



5. Arpa egipcia.

En Egipto la vida musical debe haber sido muy intensa, a juzgar por las escenas retratadas en las tumbas y en otros documentos. Poseían los egipcios, como los pueblos anteriormente mencionados, una serie de instrumentos de cuerda, de viento y de percusión. Se cree que la música intervenía en todas las fiestas religiosas y públicas, y que ya había separación entre la música popular y la música culta. También existían cantos colectivos para marcar el ritmo a algunas faenas corporales. En Egipto la música empezó a perfilarse como un patrimonio general, y no de grupos selectos como en otras culturas.

El pueblo hebreo tenía poca disposición para las artes plásticas, pero tenía en cambio un gran talento para la poesía y la música, que se distinguía por su carácter eminentemente religioso.

La música en el pueblo hebreo

Las Sagradas Escrituras se encuentran llenas de referencias musicales. Recordemos que David, rey de Israel (1010-970), a.C., siempre es representado con una arpa en las manos, y Salomón su sucesor, autor de "El Cantar de los Cantares", tenía fama de gran músico.

Con respecto a Salomón cuenta la historia que una hermosa mujer, la reina de Saba, atravesó todo el desierto, desde su lejano país en Arabia, para escucharlo, ya que era célebre por su arte musical.

Siendo el pueblo judío eminentemente tradicionalista, ha sabido conservar el sello oriental de su música a pesar de su dispersión por el mundo.

La música en Grecia



6. En una vasija griega aparece representado un maestro de música con su alumno. Detrás de éste se puede observar un instrumento de cuerda: la cítara.

La teoría del Ethos y la Música

Aunque estamos ya en suelo europeo, no podemos considerar la música griega de la antigüedad como "europea". Grecia representaba la suprema cultura de un mundo eminentemente asiático. La música que nosotros conocemos por europea, se iniciará hasta algunos siglos más tarde, durante la Edad Media.

La música griega de la antigüedad tiene para nosotros una gran importancia, ya que su teoría musical es la base de la nuestra. En la próxima unidad, veremos cómo sucedió esto.

La historia griega en el mundo antiguo abarca más de 1,000 años. Si pensamos un poco en lo que ha sucedido en nuestros últimos cien años, fácilmente podemos imaginar los grandes altibajos que sufriría esa gran cultura. Como la música y el arte en general son testimonio de la vida y la cultura de un pueblo, es lógico pensar que la música griega no haya podido sustraerse a esos cambios.

La importancia de la música para los griegos queda manifiesta en la **Teoría del Ethos**. Aristóteles se refiere al Ethos diciendo que "es la capacidad de expresión de la vida espiritual como estado de ánimo constante... Entre todas las cosas percibidas por los pueblos sólo posee un **Ethos** lo percibido por el oído" (3). Esta teoría al aplicarse a la música relaciona timbres sonoros, ritmos y modos con el efecto que tienen en el espíritu humano. Los griegos tuvieron sistemas musicales muy avanzados y, como los chinos, seguían considerando la escala musical descendente. Uno de sus sistemas musicales fue el diatónico, que tiene la apariencia de nuestra escala de 7 notas. Similarmente a los efectos de la escala china, los griegos atribuían ciertos efectos a los diferentes modos. Cada uno de estos modos recibía el nombre de diferentes regiones griegas. Para aclarar esto, volvamos al teclado del piano. Si presionamos las teclas blancas, de do a do, estaremos produciendo una escala que los griegos llamaban de modo **lidio**. Si empezamos una sucesión de sonidos en el re, también presionando solamente las teclas blancas, tendremos el modo **frigio**, si

Modos griegos

en fa, el modo **hipolidio**; si en sol, el modo **hipofrigio** y si en la, el **hipodórico**. Finalmente si tocamos las notas blancas de si a si tendremos el modo **mixolidio**.

El **dórico de mi a mi**, fue considerado como modo de **éxtasis de carácter incitante**, transmitido a las melodías basadas en él. El **lidio** era el tono de la gracia, el **mixolidio** de la queja, etc. Los modos mencionados ejemplifican el sistema musical griego, pero debemos advertir que la música griega utilizó también otros sistemas más complicados.

Creemos que es el momento de mencionar a **Pitágoras**, gran matemático griego, que en el siglo VI antes de Cristo, se interesó por establecer relaciones entre los intervalos (las distancias entre 2 sonidos) y las progresiones aritméticas. En sus experimentaciones descubrió que al dividir o acortar una cuerda, el sonido resultante de la sección que vibraba variaba según leyes físicas determinadas; por ejemplo, al dividir una cuerda en dos partes iguales, obtenía la octava del sonido inicial, y al acortarla a 2/3 de su longitud inicial producía la quinta del sonido inicial. Es decir, si la cuerda en su totalidad, por ejemplo, producía un do, dos terceras partes de esa cuerda, producirían un sol, etc. Éstos descubrimientos de Pitágoras son válidos en la actualidad.

La música griega, como toda la música en la antigüedad, carecía de acordes o acompañamiento. Constaba solamente de una melodía acompañada por instrumentos al unísono o a la octava. Por **unísono** entendemos la ejecución simultánea de una melodía con la misma entonación, en 2 instrumentos, o con la voz y un instrumento, o por un grupo de voces que cantan las mismas notas, sin hacer "segunda voz". Por **ejecución a la octava** entendemos una ejecución como la anterior, sólo que con la distancia de una octava de por medio entre cada voz o instrumento. Es muy importante saber que las obras atribuidas a Homero (siglo X, a.C.), como la *Ilíada* y la *Odisea*, eran dichas con una especie de canto recitado, como el que acabamos de describir.

Los actos religiosos de los griegos iban acompañados de música. Entre ellos destacan las ceremonias musicales en honor del dios **Dionisos** o Baco, en las cuales aparece un

Pitágoras y la música

Carácter monódico de la música griega

Música y actos religiosos

factor muy importante del drama griego: el **coro**. El **coro griego** tenía múltiple acción: era **relator**, **consejero del actor**, **voz divina o conciencia**, y también actuaba como nuestra moderna orquesta, llenando los intervalos de la acción dramática con fondos musicales.

Instrumentos griegos

La música griega fue esencialmente vocal. Todas las obras líricas se cantaban, y sólo se hacían acompañar de instrumentos para sostener la voz, o para proporcionarle ritmo. Estos instrumentos podían ser de percusión, como el **crótalo** y las **castañuelas**; de cuerda como la **lira** y la **cítara**; de viento como la **siringa**, formada por una serie de cañas unidas, como la **flauta de pan**, y el **aulos**, instrumento muy parecido al clarinete.

Escritura musical griega

Uno de los grandes méritos de los griegos, fue la invención de un sistema de escritura musical, en el cual utilizaban letras del alfabeto y otros signos auxiliares para determinar la posición del sonido. Hay indicios de que en alguna época tuvieron 2 sistemas de escritura musical diferentes, uno para la música vocal y otro para la música instrumental.

Ritmo de la música

El ritmo del verso determinaba el ritmo de la música, lo mismo que en la música cristiana que veremos en la próxima unidad.

La música en Grecia estaba totalmente incorporada a la vida y acompañaba siempre todo tipo de celebraciones. Al estar tan estrechamente ligada a la vida, la música se convierte en **patrimonio general** y se empieza a vislumbrar en ella toda la fuerza de un **arte independiente**.

La música en Roma

Al perder Grecia su poderío en manos de los romanos, sucedió el común fenómeno de que el pueblo vencedor adopte gran parte de la cultura del pueblo vencido. Por eso, los romanos absorbieron gran parte del patrimonio musical griego. Sin embargo, el pueblo romano, guerrero por excelencia, no supo comprender la gran profundidad y refinamiento de la música griega, y en manos de ellos aquel arte de magnífica tradición se convirtió, de solaz espiritual, en una simple distracción.

Los grupos musicales en Roma adquirieron grandes proporciones y se instituyeron orquestas de viento y coros descomunales. En el año 60 antes de Cristo, la música pasó a ser obligación de los esclavos, como elemento de goce para sus amos.

Los romanos sentían verdadera pasión por el ritmo, la danza y el canto. Los instrumentos de origen griego como la **lira**, la **cítara**, la **cornamusa** (instrumento antiguo muy parecido a la **gaita**), unidos a instrumentos de percusión, acompañaban las voces.

Entre la alta sociedad había músicos apasionados como **Nerón**, cuyo valor musical desconocemos, pero de quien sabemos que al morir exclamó: "¡Qué gran artista pierde el mundo conmigo!" La música en Roma acompañaba las representaciones teatrales, los juegos, los banquetes y hasta los sacrificios en el Gran Circo Romano, donde muchas veces, al son de la música, los primeros cristianos fueron sacrificados.

Los romanos, al igual que los griegos, utilizaron letras de su alfabeto para representar los sonidos, y aunque cambiaron el sentido espiritual de la música, conservaron la teoría musical griega.

En la siguiente unidad veremos cómo la primera música cristiana nace en el corazón de Roma, en las catacumbas, y la enorme proyección que tiene en el panorama universal de la música.

AUDICIONES SUGERIDAS

Para adentrarse en el espíritu de la música tratada en esta unidad, sugerimos que escuche:

Grabaciones de música folklórica china o japonesa.

Garden of Lotus. Recopilación de música para teatro non. Música de cuna, música de ocasión. Nonesuch, Explorer Series.

Grabaciones de música de la India, ejecutada por Ravi Shankar.

8. Los diferentes modos de la escala pentatónica china son importantes porque se les atribuye capacidad para:

- a) Despertar diferentes emociones o imágenes
- b) Son el inicio de las escalas modernas
- c) Los modos pueden ser alterados
- d) Son secuenciales

9. La música japonesa utiliza para su música una escala:

- a) Tetratónica
- b) Pentatónica
- c) Tritónica
- d) Politónica

10. Un melotipo se refiere a:

- a) El ritmo que utiliza la música japonesa.
- b) El significado de la música japonesa.
- c) Sucesión de sonidos determinados por una situación típica de un drama musical.
- d) Pequeña melodía con un sentido religioso.

11. Dentro de los instrumentos japoneses de cuerda, tenemos:

- a) El koto y el shamisen
- b) La guitarra y la arpa
- c) La vina y la sitar
- d) La lira y la cítara

12. El material sonoro hindú cuenta con:

- a) 5 sonidos
- b) una octava
- c) 12 sonidos
- d) 22 sonidos

13. Los modos hindúes se llaman "____". Son escalas que _____ y _____ por diferentes caminos.

14. La música hindú tiene un sentido.

- a) Armónico
- b) Filosófico y religioso
- c) Puramente estético
- d) De entretenimiento

15. La música se perfila como patrimonio general en:

- a) Persia
- b) Mesopotamia
- c) Egipto
- d) La India

16. Mencione alguna cita bíblica del culto musical de los hebreos _____

DAVID, REY DE ISRAEL

17. Explique la teoría de Ethos y su importancia para la música. Se refiere a la capacidad de expresión de la vida espiritual como estado de ánimo constante. Entre las cosas percibidas por el oído

18. Localice en el teclado del libro un modo griego escribiendo las distancias (en tonos y semitonos) que van apareciendo entre los diferentes sonidos.

19. Entre los modos griegos tenemos:

Dórico, Lidio, Mixolidio y Frigio

20. ¿Cuál es la diferencia entre el sentido de la música griega y el que los romanos le dieron al adoptarla? Para los griegos era un estado de ánimo constante, para los romanos era un arte de recreación.

Módulo 3

INTRODUCCION

Estará usted de acuerdo en que nuestra música es totalmente diferente a la música oriental. Sin embargo, es en Oriente donde debemos buscar las raíces de nuestra música.

Del origen de la música de occidente, así como de su desarrollo hasta la aparición de la canción popular, en el siglo XIV, hablaremos en esta unidad.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al terminar de estudiar este módulo el alumno:

1. Explicará con sus propias palabras:
 - a). El origen de los cantos gregorianos.
 - b). La diferencia entre antífonas, himnos y salmos.
 - c). El papel que la propagación de la fe cristiana tuvo en la dispersión de estos cánticos religiosos.
 - d). Por qué estos cánticos reciben el nombre de cánticos gregorianos.
 - e). La importancia de las "Schola Cantorum".
2. Definirá "monodía".
3. Explicará con sus propias palabras:
 - a). El ritmo libre del canto gregoriano.
 - b). Qué son "neumas" y la importancia que tenían en el aprendizaje de estos cánticos.
 - c). El contenido espiritual de los cantos gregorianos.
 - d). La relación existente entre los modos griegos y los modos de los cantos gregorianos.
 - e). Quiénes eran los clérigos vagantes y los juglares.
 - f).Cuál era el origen de los trovadores, así como el origen del carácter de sus canciones.
4. Mencionará los diferentes tipos de canciones de los trovadores, de acuerdo con el contenido de sus canciones.
5. Mencionará los diferentes tipos de canciones de los trovadores, de acuerdo con su forma.
6. Mencionará un rey trovador.

7. Explicará con sus propias palabras lo que son tropos.
8. Explicará con sus propias palabras el origen del nombre de las notas.
9. Mencionará el origen de la canción popular.
10. Mencionará el siglo que se considera como cuna de la canción popular.

MUSICA MONODICA DE OCCIDENTE

PRIMERA PARTE: La música de los primeros cristianos.

Introducción

La música de los primeros cristianos es música eminentemente oriental. En el año 54 después de Cristo, San Pedro fundó en Roma la sede del cristianismo, y la ebullición subterránea de este nuevo espíritu en las catacumbas de Roma, impulsó a los primeros cristianos a alabar a Dios por medio de cánticos. Sin embargo, la música romana de la época estaba asociada a la vida pagana y superficial que llevaban la mayor parte de los romanos. Por ello, los primeros cristianos no adoptaron estos cánticos para acompañar sus oraciones, y fácilmente se sintieron subyugados por el carácter de las melodías orientales que San Pedro introdujo a Roma.

De estos cánticos orientales se nos habla en algunas referencias contenidas en el Nuevo Testamento. San Mateo, por ejemplo, escribe en su evangelio: "...habiendo cantado el himno, salieron al huerto de los olivos". San Pablo, en la epístola a los colosenses invita a los cristianos de esa región a unirse y alabar a Dios: "enseñándoos y exhortándoos los unos a los otros con salmos e himnos y canciones espirituales". Por **salmos** entendemos cantos de origen hebreo con letra tomada del Antiguo Testamento, y por **himnos**, canciones de alabanza de origen griego. Estos cánticos de **origen oriental**, introducidos a Roma, estaban basados en **una melodía, sin acompañamiento** de ninguna clase, y fueron la base del desenvolvimiento de la música durante mil años.

Salmos e himnos

Otra referencia interesante de las costumbres musicales de los cristianos se encuentra en un escrito de Plinio el Joven, para informar al emperador Justiniano de las prácticas de los nuevos cristianos: "...tenían la costumbre de reunirse en un día determinado al amanecer, para alabar a Cristo como a un Dios, con un canto alterno". (4)

Canto alterno es el que se desarrolla entre dos coros, uno de los cuales responde al otro. En la liturgia católica, el canto alterno recibe el nombre de antífona, y se canta con la participación de dos coros, o bien, con un solista y la congregación.

Antifonas



7. Página de un texto de la liturgia musical de la iglesia católica: un antifonario (siglo VIII).



8. El papa San Gregorio Magno, hizo en el siglo VII una recopilación de todos los cantos litúrgicos de la Iglesia Católica. Hoy se conocen como "Cantos gregorianos".

En el año de 323 Constantino declaró el cristianismo como religión oficial. Este suceso naturalmente aceleró la propagación de la fe cristiana por todo el imperio romano, y la nueva música cristiana fue una arma poderosa para catequizar a las tribus bárbaras de tierras europeas.

San Ambrosio

San Ambrosio, Obispo de Milán (333-397 d.C.), influyó grandemente en el desarrollo de esta música, al introducir de Antioquía una serie de cánticos en forma de antifona. Compuso también himnos de gran encanto melódico, de carácter popular, que resultaron tan cautivantes para su congregación, que provocaron la "protesta" de sus superiores. Los himnos de San Ambrosio, más los ya existentes, pronto se divulgaron por toda Italia, e inspiraron la creación de otros nuevos. Queremos resaltar que algunos de los himnos de San Ambrosio, aún se cantan en la Catedral de Milán.

El Imperio Romano, en aquellos tiempos, sufría constantemente agresiones por parte de los pueblos bárbaros, con las consecuentes migraciones de sus pobladores. Esta situación

provocó una dispersión muy desordenada de estas melodías, además de la alteración natural producida por el gusto de los habitantes de cada región.

En el año 600, después de haberse disuelto el Imperio Romano de Occidente, el Papa **San Gregorio Magno** se preocupó de la dispersión de estos cantos cristianos y ordenó una recopilación y ordenación de ellos. Esta agrupación contenía variantes de todas las melodías de la Iglesia Católica primitiva, y constituye hasta hoy, el canto litúrgico católico oficial, que sigue teniendo los elementos **orientales, hebreos y griegos** de su origen.

San Gregorio

Este conjunto de melodías constituye el **Antifonario del Canto Gregoriano**, llamado así en honor de San Gregorio. Los elementos que lo integran son melodías propias para cada uno de los actos litúrgicos y las fiestas de la Iglesia. Es por así decirlo, el lenguaje típico de la Iglesia Católica, y se canta en latín. Durante muchos siglos, el Antifonario original permaneció atado al altar de San Pedro, pero posteriormente se perdió. A fines del siglo XIX, se organizó en Francia una verdadera cruzada en favor del canto llano, como también se le llama al canto gregoriano. Después de muchos esfuerzos en la búsqueda de los más antiguos manuscritos, se reconstruyeron las melodías con toda su pureza primitiva. El Papa Pío X confió a los monjes benedictinos de la abadía de Solesmes, la misión de organizar una edición de esos cánticos, que se llamó Edición Vaticana del Canto Gregoriano. Esta edición se hizo oficial el 22 de noviembre de 1903, cuando el canto gregoriano quedó reconocido como canto oficial de la Iglesia Católica.

Antifonario del canto gregoriano

Todavía en nuestros días, algunos actos litúrgicos de la Iglesia Católica se acompañan por melodías gregorianas entonadas, como toda la música gregoriana, en latín.

Alrededor del siglo VIII se hizo evidente la necesidad de fundar hermandades monacales donde se entrenaran monjes que supieran ejecutar con la mayor pureza todos estos cánticos espirituales. Estas hermandades se llamaron "**schola cantorum**" y se fundaban en las abadías, conventos, capillas o catedrales.

Schola cantorum

Abadía de San Gall

Una de las más famosas **Schola Cantorum** y la más importante en el ejercicio de la música durante toda la Edad Media, fue la **Schola Cantorum** de la **Abadía de San Gall**. Esta abadía fue fundada en el año de 720, en una región de la Suiza actual, y muy pronto se convirtió en el modelo de toda la ejecución del canto gregoriano de la época. Cuenta la leyenda que siendo Carlomagno emperador de los francos (768), después de haber impuesto la unidad de fe y rito en todo su inmenso reino, pensó que era necesario mandar traer una copia auténtica del Antifonario del canto gregoriano, para unificar así la forma de entonar esos cánticos, ya que cada pueblo quería cantar "a su modo". Recordemos que aún no hablamos de escritura musical; la ejecución de estos cánticos se transmitía oralmente ayudada solamente por ciertos signos llamados neumas, de los que hablaremos posteriormente.

Ante la petición de Carlomagno, el Papa Adriano comisionó a dos monjes, Pedro y Romano, para que llevaran desde Roma copias del auténtico antifonario. Uno de ellos, Romano, enfermó en una etapa de su viaje y se quedó en el monasterio de San Gall con una copia del antifonario que fue rápidamente reproducida por los monjes. Fue así como San Gall, destinada a ser un gran núcleo cultural de la época, se convirtió en un importante centro del canto litúrgico auténtico, y es allí donde surgirán algunas innovaciones importantes de la música.

Monodía

Todos estos cánticos **son monódicos**, es decir, consisten en una sola línea melódica, sin armonía y sin acompañamiento alguno. La melodía puede ser entonada por una persona o por un grupo de cien, por decir algo, sin perder su carácter monódico.

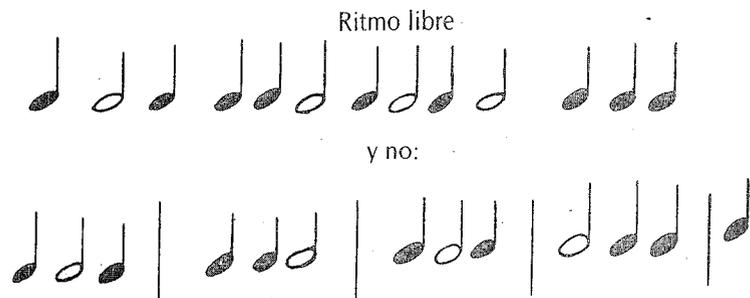
Ritmo libre

El canto gregoriano no tiene "medida", no está organizado en un esquema preciso (compás) de igual duración donde se agrupan los sonidos: está basado en lo que podemos llamar **ritmo libre**.

Los sonidos se reúnen en grupos de dos o tres, pero su sucesión es libre, no sujeta a compás. Se cantan con acentos naturales que equivalen a los acentos naturales (primarios y secundarios) que se hacen al hablar, sin un lugar fijo de co-

locación. En cambio en poesía, los acentos recurren cada cierto tiempo.

Visualmente podemos captar la diferencia en la siguiente forma:



Los modos del canto gregoriano están basados en los modos griegos que mencionamos en la unidad anterior, pero en sentido inverso, ya que en el canto gregoriano las **escalas son ascendentes**. De ellos utilizaban cuatro, equivalentes a las escalas resultantes de las notas blancas del teclado yendo de re a re, de mi a mi, de fa a fa, y de sol a sol. Estos se llamaban modos auténticos, en contraposición a otros, llamados plagales.

Modos gregorianos

La notación de toda la música griega era a base de letras, mientras que la notación del canto gregoriano era a base de "neumas" (ver figura 3.1), pequeños signos, puntos y acentos que se escribían sobre los textos, agrupándose o distanciándose, como un recurso para que los cantantes, que ya habían recibido la melodía por tradición, pudieran entonarla con mayor precisión rítmica. Esta notación musical, seguía siendo un recurso mnemotécnico solamente; estamos muy lejos aún de nuestra moderna escritura musical.

Neumas

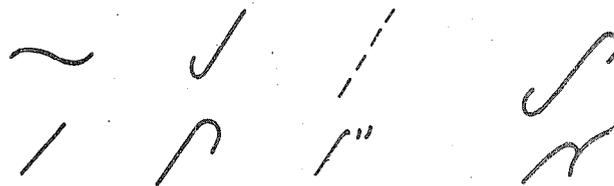


Fig. 3.1. "Neumas"

Las melodías gregorianas son de honda inspiración religiosa y comunican una gran paz. Hablan de un mundo extraterreno y se pueden definir como una gran concentración de lo espiritual, donde se encierra la esencia del cristianismo.

Introducción

SEGUNDA PARTE: Música popular de la Edad Media.

Siempre ha existido la música popular; no hay pueblo sin música.

Paralelamente al canto monódico de la iglesia, existió una música profana. Sin embargo, esta música parecía muy desagradable y estridente a los tranquilos oídos cristianos, acostumbrados al canto gregoriano, como se relata en una crónica de los primeros siglos de nuestra era, donde se habla de la música popular "...entre los pueblos, los galos y los alemanes son los que están menos en situación de adoptar el canto gregoriano. Ello es debido a su ligereza y salvajismo. Las voces ásperas, duras, salvajes, enronquecidas por el alcohol de las gentes de los Alpes, que braman como truenos, no son aptas para la suave modulación..." (5)

Otra crónica escrita en el siglo VII dice: "...sólo son capaces de cantar aquellas suaves melodías en forma parecida al estruendo que hace un carro al bajar rápidamente por una pendiente, de tal manera que en vez de acariciar con su canto, excitan con sus bramidos". (6)

La música popular que coexistía con la música gregoriana, era de origen pagano y en una época en que el cristianismo luchaba por extenderse, tuvo necesariamente que ser combatida. Ludovico Pío, hijo de Carlomagno, proscribió en el siglo IX definitivamente los cantos populares y sólo reconoció el canto eclesiástico como única expresión de la cultura musical. En esa forma, la música autóctona, o sea aquella música propia de las diferentes regiones, fue relegándose poco a poco a los marginados de la sociedad. Estas tradiciones musicales no se extinguieron totalmente; gracias a la existencia de músicos ambulantes que continuamente recogían melodías autóctonas y las divulgaban en sus correrías.

En la antigua Grecia existieron unos poetas ambulantes sumamente apreciados, llamados bardos, que recorrían el país cantando poemas clásicos. Los bardos fueron desapareciendo paulatinamente, dejando su lugar a distintos grupos herederos de este género, aunque de prestigio muy diferente. Hablaremos de unos personajes muy curiosos conocidos como "**clérigos vagantes**". Estos personajes legendarios eran jóvenes que se decían herederos de una tradición sacerdotal. Procedían, según ellos, de una orden sacerdotal fantástica fundada por un tal obispo Golías: por esa razón se llamaban también **goliardos**.

Aparecieron en tiempos de Carlomagno, y agrupaban personas de todas las nacionalidades. Los goliardos sabían leer y escribir, y generalmente, hasta donde se ha podido saber, aplicaban cantos regionales a las poesías cuyos textos podían ser graciosos, burlescos, y hasta obscenos y escandalosos. Aunque conocían la lengua oficial, el latín, les gustaba convertirlo en un lenguaje deformado y vulgar, pero simpático.

Con frecuencia los clérigos vagantes eran seguidos e imitados por otro tipo de personajes llamados **juglares**; los juglares recibieron diferentes nombres según las regiones: *gubilarí, juglares, joueurs, menestriers, minstrels*, etc. Eran además de músicos, hábiles malabaristas y saltimbanquis. Divertían a la gente con su gran variedad de habilidades, a cambio de una copa de vino, unas monedas o albergue.



9. juglares.

Bardos

Clérigos
Vagantes

Juglares

Como los goliardos, los juglares vagaban siempre de un sitio a otro, ya que la poca extensión de su repertorio los obligaba a ir en busca de un nuevo auditorio para sus gracias.

Los juglares eran objeto de continuas persecuciones, pues su existencia era desaprobada no sólo por las autoridades de la iglesia, sino también por las civiles. A pesar de ser desaprobados públicamente, eran muy apreciados por el pueblo, ya que hablaban el lenguaje musical propio del pueblo mismo.

Es muy probable que la mayor parte de los juglares no compusieran sus canciones, sino que sólo aplicaban sus composiciones poéticas en latín vulgar a melodías ya conocidas.

Al paso del tiempo, con el incremento de la tradición juglaresca, las persecuciones cesaron y ya para el siglo XI, los juglares más notables eran recibidos en las cortes, y con frecuencia se veía a un caballero noble haciéndose acompañar por un juglar. Muy pronto los juglares contagiaron a los señores de la corte, lo que dio origen a los **trovadores**, que eran los caballeros cortesanos que imitaban a los juglares.

El movimiento de los trovadores nació en el sur de Francia, llamado entonces "**tierra de Oc**", y rápidamente se extendió al resto de Francia y Europa. Se supone que los trovadores, o al menos la mayor parte de ellos, a diferencia de los juglares, componían a la vez la letra y la música de sus canciones, que en sus manos adquirieron matices más delicados.

Las cruzadas, iniciadas en el año de 1095, facilitaron que se ampliara el radio de acción de los trovadores, con los continuos y largos viajes de los caballeros guerreros. Los trovadores, jóvenes de origen noble, cuya educación con frecuencia era confiada a algún monje, absorbieron el sentido espiritual de la cultura de la iglesia y lo incorporaron a sus cantos. Pero muy pronto los trovadores, que con frecuencia cantaban a la Virgen María, con parecido respeto y admiración volvieron los ojos hacia sus damas, dando origen a un género riquísimo de canciones de amor profano. En igual forma, de los himnos a las imágenes sagradas, muy pronto

se derivaron **cantos heroicos**, así como **leyendas** e historias tristes del campo de batalla, historias de fidelidad en la amistad, lucha por un ideal, etc.

El carácter de las canciones de los trovadores, se comprueba por el nombre que estos "poetas musicales" recibieron en Alemania: "**minnesinger**", que significa **cantores de amor**.

La llegada de un trovador a la corte era un feliz acontecimiento que venía a alegrar la triste y fría vida de los castillos solitarios, aislados por la necesidad de defenderse de los ataques de los demás estados feudales.

Los trovadores tuvieron gran popularidad por los temas profanos de sus canciones. Su producción fue muy grande. Se conocen más de 400 nombres de trovadores (oriundos del sur de Francia), y 260 de sus canciones. De los troveros (trovadores del norte de Francia) se conocen cerca de 2,000 canciones. Al entonar su música, los trovadores se hacían acompañar, generalmente, por una arpa o laúd, o por un órgano portátil, que es un instrumento profano de muy antiguo origen.

Por su **contenido**, las canciones de los trovadores pueden dividirse en los siguientes grupos: a). historias cantadas o canciones de gesta, llamadas también canciones de telar o de rueca. En ellas se narraban hechos heroicos, largas historias de amantes lejanos, o historias de ambiente pastoril, b). canciones de amor, c). canciones de carácter político y satírico, y d). canciones piadosas.

En cuanto a su **forma**, podían ser: a). canciones con estribillo. Por estribillo se entiende por ejemplo, el trozo "Mexicanos al grito de guerra..." de nuestro Himno Nacional que se intercala con las estrofas, b). canciones sin estribillo y c). canciones con estribillo diferente entre cada estrofa. El estribillo y la estrofa, son los elementos que más tarde darán origen a las estructuras musicales de nuestros tiempos.

El papel de los trovadores influyó grandemente en la estructura de la música. Los juglares y los trovadores relataban sus canciones en verso, y lógicamente tenían que ajustar los patrones musicales a la estructura poética.

Trovadores

Influencia de las Cruzadas

Vínculos religiosos de su música

Contenido

Forma

Naturalmente existía también música de danza, que se distinguía por su regularidad rítmica necesaria para bailar.

Reyes trovadores

Entre los trovadores hubo algunos reyes que se distinguieron por su inspiración y talento. Entre ellos se destacan **Ricardo Corazón de León** y **Alfonso X el Sabio** (1221-1289), Rey de Castilla y de León, autor de las **Cantigas de Santa María**. En forma paralela al desarrollo de esta música profana, el latín iba paulatinamente desapareciendo, y dando origen a las lenguas vulgares, en las que los últimos trovadores escribieron sus canciones.

TERCERA PARTE: La música eclesiástica transformada por el pueblo.

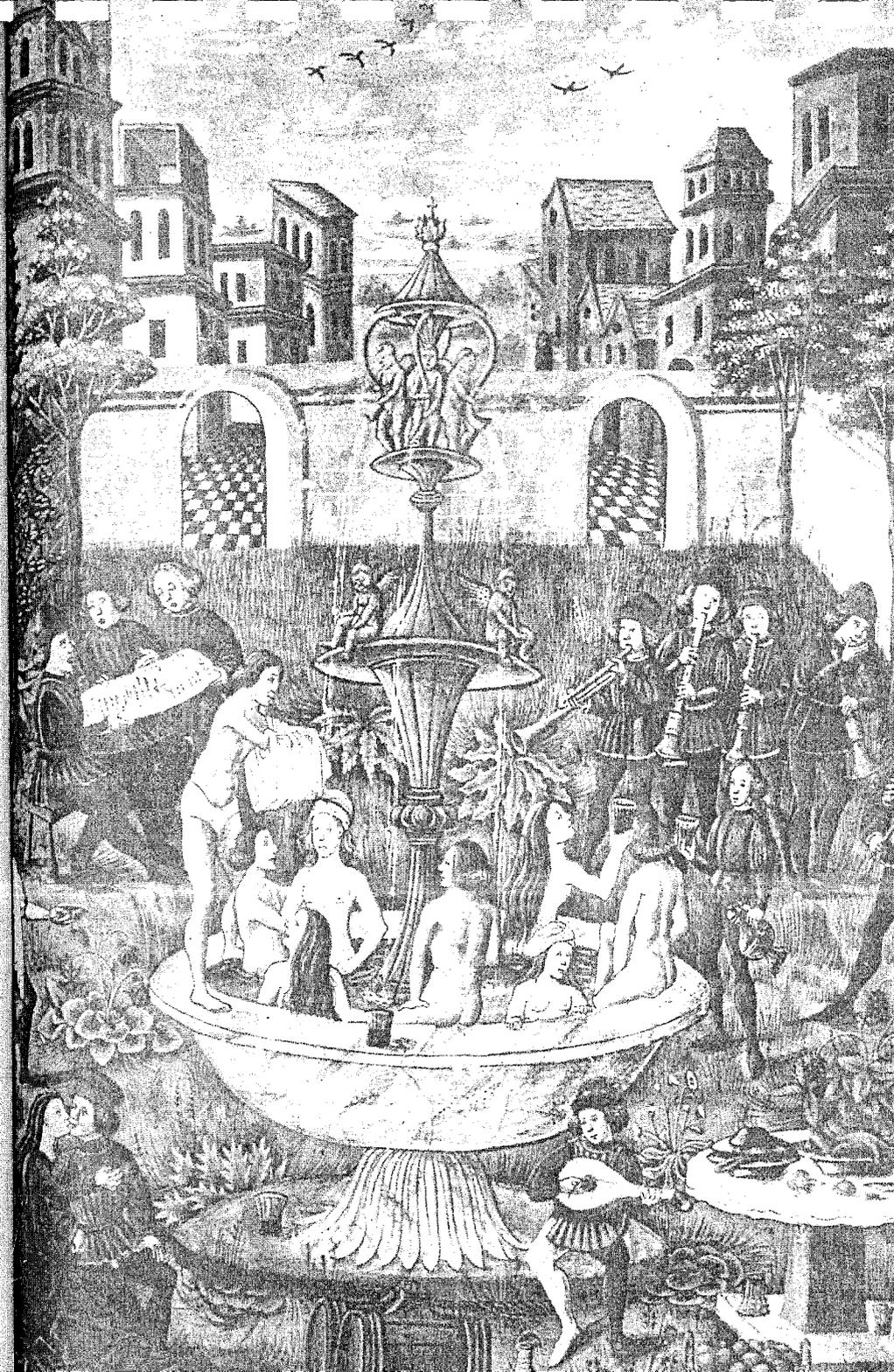
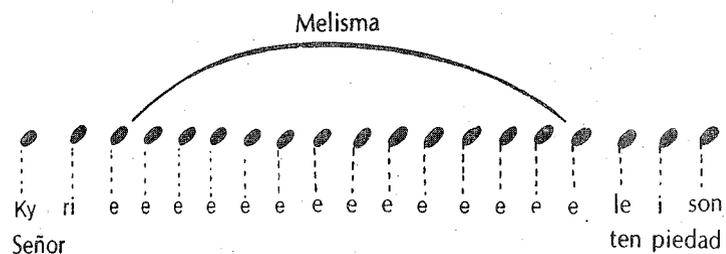
El pueblo, por su parte, al tiempo que se desarrollaba la música de los trovadores, iba poco a poco haciendo suya la música de la liturgia.

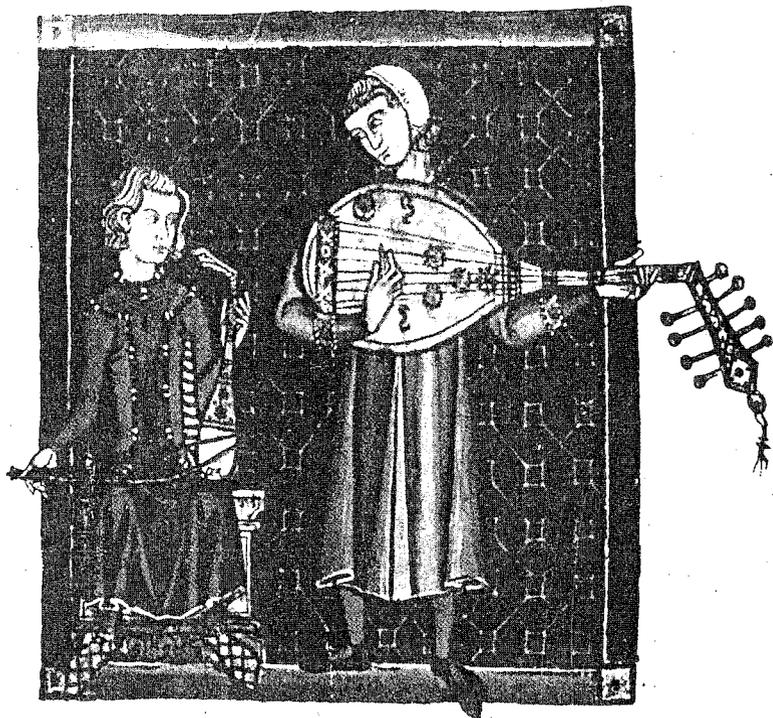
Secuencias y tropos

En la Abadía de San Gall, dos monjes, **Tutilo** y **Notker Balbulis**, idearon formas de simplificar para el pueblo algunos cánticos de por sí complicados por medio de trucos ingeniosos, llamados **secuencias** y **tropos**.

Melismas

Los cantos melismáticos gregorianos (música oficial de la iglesia, y única permitida), eran de ejecución sumamente complicada, pues no siempre correspondía una sílaba a una nota, sino que por lo general, a una sílaba le correspondían una serie de sonidos, en la siguiente forma:



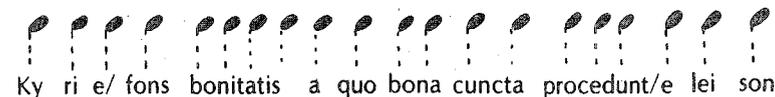


11. Miniaturas de las Cantigas de Santa María en la que se aprecian instrumentos de cuerda

10. Conjunto de trovadores en una fiesta dedicada al amor

Naturalmente, entonar toda esa serie de "adornos" (ornamentos musicales) resultaba demasiado complicado para el pueblo, que no podría aprenderse de memoria tanta complicación. Fue por eso que los monjes de la Abadía de San Gall, Tutilo y Notker, idearon formas de facilitar estas melodías, acomodando a estos adornos musicales, llamados **melismas**, textos diferentes a la repetición de las vocales, en la siguiente forma:

Tropos



Tropos, originados en el "Kyrie eleison"

Muy pronto estos melismas se empezaron a rellenar, no ya en latín, sino en lenguas vulgares, y los textos nuevos crecieron desmesuradamente. Una consecuencia increíble de los tropos, fue el desarrollo gradual que fueron teniendo los textos que se intercalaban, a tal grado que dieron origen a verdaderas representaciones teatrales en los atrios de las iglesias: los **misterios** o **Autos Sacramentales**. Después, como una derivación de los misterios, aparecieron otras representaciones de índole popular y profana llamados "**Jeux**" o juegos. El jeu más antiguo es el "**Jeu de Robin y Marion**", (juego de Robín y Marión) atribuido a Adam de la Halle, de fines del siglo XIII: Esta obra es una especie de pot-pourri, integrado por todos los aires de danza y francachelas de la época, que hasta hace poco tiempo representaban anualmente los estudiantes de la Sorbona.

Origen del teatro

Jeu o juego

A la par que se extendía la música de los trovadores y que se popularizaba la música eclesiástica, se iba haciendo necesario inventar sistemas mejores de escritura musical, ya que la notación gregoriana, a base de neumas, resultaba insuficiente. Primero se utilizaron dos líneas para escribir los sonidos, una roja y una amarilla, donde se escribían el fa y el do; las demás notas se entonaban en relación a éstas. El número de líneas fue variando mucho hasta que posteriormente quedó determinado.

Guido D'Arezzo Por esos tiempos, en el año de 1025, Guido D'Arezzo, gran teórico musical italiano, al entonar un himno a San Juan, observó que la primera sílaba de cada verso empezaba un grado de la escala (teclas blancas) más arriba del anterior, y decidió llamar a cada uno de estos sonidos de acuerdo con la sílaba que le correspondía. El texto de este himno (para pedirle a San Juan la preservación de la voz), decía:

Nombre de las notas **Ut** quaent laxis
 Resonare fibris
 Mira gestorum
 Famuli tuorum
 Solve poluti
 Labi reatum
 Sancte Ioanis.

El resultado fue la sucesión ascendente **ut** (do), re, mi, fa, sol, la. Hay que aclarar que las escalas de aquella época tenían solamente 6 notas; la séptima fue un agregado posterior.

Fue en el siglo XII, cuando apareció una forma de representar la duración de los sonidos.

Canción popular Todos estos progresos coincidieron con el desarrollo de las lenguas vulgares (las lenguas de las diferentes naciones que fueron substituyendo al latín) y con el nacimiento y desarrollo de la canción popular. La música popular, como la mayor parte de la música, fue el resultado de la mezcla de **restos de música autóctona y de música cristiana** o canto gregoriano.

Instrumentos Los instrumentos que acompañaban casualmente la música popular de esta época, eran principalmente **laúdes, salterios, órganos portátiles, arpas**, y algunos instrumentos rudimentarios de cuerda con arco. Recordemos que simultáneamente con esta música, la música religiosa se ejecutaba sin ningún acompañamiento instrumental, ya que los instrumentos, por sus orígenes paganos, eran considerados como indeseables por las autoridades eclesiásticas.

Este género de inspiración libre, espontánea, y natural, de parte del pueblo mismo, tomó gran importancia en el siglo

XIV, en tal forma que se considera el año **1300**, como la **cuna de la canción popular**.



12. Tapiz que representa a una mujer tocando un órgano portátil.

Una crónica de 1370, llamada Crónica de Limburgo, relata que un monje leproso que vivía en una isla del Main, era el autor "de las mejores canciones del mundo de la poesía y la música, que cantaba la gente con verdadero placer". Este florecimiento de la canción popular fue muy notable en Alemania, donde hay una colección de canciones, verdaderas joyas musicales de la época, agrupadas en el Cancionero de Manheim, que data de la primera mitad del siglo XV.

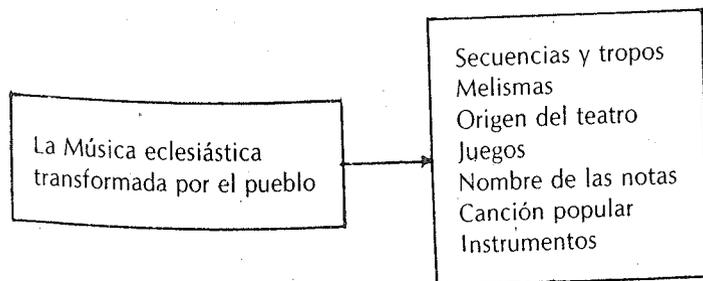
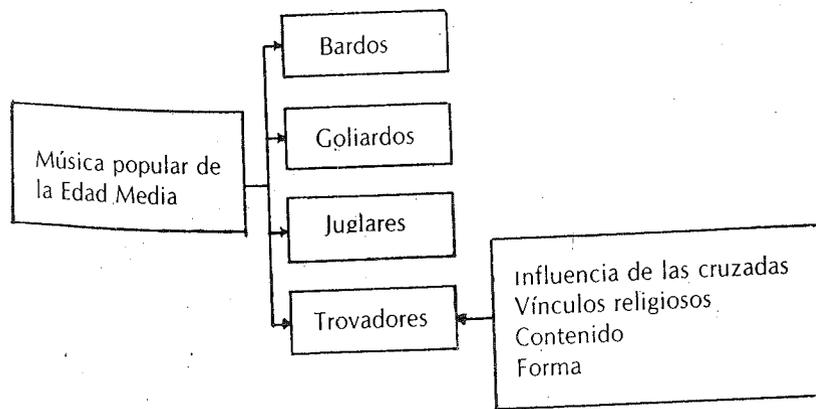
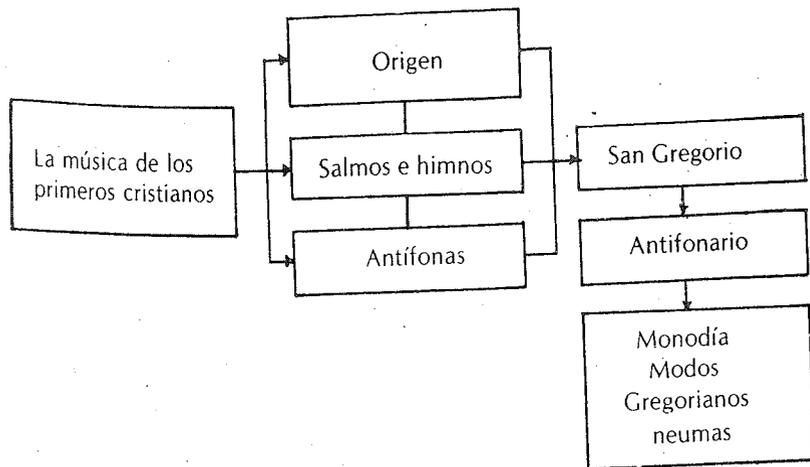
Crónica de Limburgo

AUDICIONES SUGERIDAS

Para adentrarse en el espíritu de la música tratada en este módulo, sugerimos escuchar:

Cantos Gregorianos grabados preferentemente por los monjes de la abadía de Solesmes.—Grabación Turnabout.
 Canciones de troveros y trovadores, observando el acompañamiento instrumental.—Aires y Canciones de John Dowland, Nonesuch Records.
 Alfonso X El Sabio: Cantigas de Santa María.—Discos Angel..
 Carl Orff: Carmina Burana.—Duche Grammafón.

ESQUEMA RESUMEN



CITAS

- (4) HAMEL, Fred. **Historia de la música**. Enciclopedia de la música. México, Atlante, 1948. p. 101.
- (5) PANOFSKY, Walter. **También tú sabes de música**. Barcelona, Labor, 1964. p. 22.
- (6) _____ **También tú sabes de música**. Barcelona, Labor, 1964. p. 22.

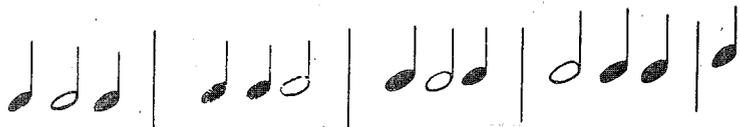
REACTIVOS DE AUTOEVALUACION I-3

- Los cantos Gregorianos son de origen:
 - Romano y europeo
 - Oriental, hebreo y griego
 - Sólo oriental
 - Sólo romano
- Relacione las dos columnas
 - Antifonas Cantos de origen hebreo con letra tomada del antiguo testamento.
 - Himnos Canciones de alabanza de origen griego formadas por una melodía sin acompañamiento de ninguna clase.
 - Salmos Canto que se desarrolló entre dos coros, uno de los cuales responde al otro.
- Al declarar el cristianismo como religión oficial, Constantino acelera la propagación de la fe cristiana. ¿Cuál es el papel de la música cristiana en esta propagación? *Fue un arma poderosa para catequizar a las tribus barbaras de tierras Europeas.*
- Los cánticos cristianos reciben el nombre de gregorianos porque:
 - San Gregorio es el compositor
 - Así se llaman en su honor
 - Son inspirados por él
 - El los recopiló
- Las "**schola cantorum**" fueron hermandades dedicadas a:
 - Recopilar antifonas
 - Componer himnos y salmos
 - Entrenar monjes para ejecutar cantos espirituales
 - Ejecutar melodías instrumentales

6. Una monodía se refiere a:
Una sola línea melódica, sin armonía y sin acompañamiento alguno

- a) cierto b) falso

7. El ritmo libre de los cantos gregorianos se puede representar gráficamente de la siguiente forma:



- a) cierto b) falso

8. Los neumas se refieren a:

- a) La notación de los cantos gregorianos
b) La notación de la música griega
c) La notación para instrumentos musicales
d) Todas las anteriores

9. ¿Cuál es el contenido espiritual de los cantos gregorianos?

Religioso, con contenido espiritual

10. ¿Qué relación existe entre los modos griegos y los modos de los cantos gregorianos?

Establecieron la base de los cantos gregorianos

11. Qué otro nombre reciben los clérigos vagantes.

- a) Bardos
b) goliardos
c) juglares
d) trovadores

12. ¿Quiénes eran los juglares?

Personas que iban de pueblo en pueblo cantando y tocando instrumentos

13. ¿Cuál es el origen de los trovadores y cuál es el origen de sus canciones?

Origen de los trovadores: surgen en el sur de Francia y en Italia. Origen de sus canciones: canciones populares.

14. Las canciones de los trovadores pueden dividirse según su contenido en:

- a) amorosa
b) política
c) religiosa
d) épica

15. Por su forma, podían ser:

- a) monodía
b) polifonía
c) heterofonía

16. Entre los reyes trovadores tenemos a:

- a) Fernando e Isabel
b) Enrique VIII
c) Ricardo Corazón de León y Alfonso X
d) Arturo y Carlos IV

17. Los tropos se refieren a:

- a) Una repetición de una sola vocal dentro de una canción determinada.
b) Textos escritos sobre los melismas diferentes a la vocal repetida.
c) Lo mismo que los melismas.
d) La repetición de una misma canción por otras voces.

18. ¿Cuál es el origen del nombre de las notas?

Guido D'arezzo decidió llamar a cada uno de los sonidos de acuerdo a la sílaba que correspondía.

19. La canción popular tiene su origen en:

- a) La música griega y cristiana.
b) La música autóctona y la cristiana.
c) La música cristiana solamente.
d) La música autóctona solamente.

20. Es el siglo en el que nace la canción popular.

- a) XIX
b) XV
c) XIV
d) XX

Módulo 4

Introducción

Quizá, cuando estuvo usted en primaria, participó en algún coro, y oyó hablar de la primera, la segunda y la tercera voz, es por eso que ahora, esta forma de cantar le parece la cosa más natural.

Sin embargo, cantar a varias voces no era nada natural en el siglo XI; por el contrario, cantar así, en ese tiempo, era solamente una tímida innovación artificiosa.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al terminar de estudiar este módulo, el alumno:

1. Establecerá la diferencia entre monodía y polifonía, en cuanto al número de líneas melódicas de cada una de ellas.
2. Dada una lista de siglos, escogerá el que corresponde a las primeras noticias históricas que se tienen de la polifonía.
3. Explicará con sus propias palabras qué es "organum".
4. Explicará qué es el "discantus".
5. Explicará lo que es el "cantus firmus", y en qué forma se relaciona con los primeros intentos polifónicos.
6. Dibujará hasta tres símbolos distintos de los utilizados en los primeros intentos de notación mensural.
7. Explicará lo que es el "fabordón".
8. Establecerá la particularidad del motete, en comparación con nuestras actuales canciones a varias voces.
9. Mencionará el nombre que recibe la técnica para escribir música polifónica.
10. Mencionará los nombres genéricos de dos formas musicales que aparecieron en los primeros siglos de la polifonía, que se basaban en el recurso musical de la imitación.
11. Enumerará las tres etapas importantes en el desarrollo de la polifonía.
12. Mencionará el nombre del organista a quien se considera padre de la música polifónica.

13. Mencionará el nombre del compositor que representa la Segunda Etapa de la polifonía.
14. Escribirá el lema que describe el principio de la creación musical de Guillaume de Machault.
15. Explicará con sus propias palabras por qué puede decirse que con Machault la misa se convierte en un género musical.
16. Escribirá, en no más de cinco líneas, algunas de las características de la música de Josquin Des Pres.
17. Enumerará, de acuerdo con el libro, los tres géneros más importantes de la época polifónica.
18. Describirá, en no más de cinco líneas, las características sobresalientes del madrigal.
19. Describirá, en no más de cinco líneas, el papel que se le atribuye a Palestrina en la música eclesiástica.
20. Mencionará el nombre del autor italiano que cultivó ampliamente el género del madrigal.
21. Explicará con sus propias palabras qué es música de cámara.
22. Mencionará cuatro instrumentos musicales usados en la época del Renacimiento.
23. Enumerará cinco de las diez características con que en el material de lectura de esta unidad, se describe el panoramá y el estilo musical en el siglo XVI.

Introducción

Hasta este punto de nuestra exposición, toda la música se ha desarrollado en forma monódica; pero muy pronto, la monodía empieza a ser insuficiente como expresión musical de la vida. La existencia en la época feudal, recelosa y solitaria, concentrada alrededor de un castillo, empieza a hacerse más segura, más cómoda y tranquila. Se desarrollan las ciudades donde aparecen nuevas actividades artísticas, se inventa la imprenta y se descubre América.

En esta transición, el espíritu se orienta hacia horizontes más variados; y si antes el ideal estaba en la vida de ultratumba y se plasmaba en música de inspiración religiosa, ahora, a través de los juglares y trovadores, y del resurgimiento de la música popular, la música refleja ideales mundanos.

Todos estos cambios se ven retratados en una innovación musical: **La Polifonía**.

Polifonía

Si antes la monodía era la música a una sola voz, ahora la polifonía, será **el desarrollo simultáneo de dos o más melodías con consonancia**. La polifonía pues, es el resultado de ejecutar dos o más melodías diferentes a la vez, en tal forma que la coincidencia de los sonidos, sea agradable y bien aceptada.

Los primeros intentos polifónicos se pierden en la oscuridad de la historia, a pesar de las múltiples investigaciones. Ya en el siglo IX, un monje llamado Hucbaldo, escribió que diafonía (como al principio se llamó a la polifonía) es "lo que no consiste en el canto solo, sino en un concierto discordante". (7)

Otro teórico del siglo XI, dice: "La diafonía es un conjunto de sonidos diferentes, convenientemente unidos. Se ejecuta al menos por dos chantres (cantantes) de tal forma que mientras uno hace oír la melodía principal, el otro, por sonidos diferentes, circula convenientemente alrededor de esta melodía, y a cada pausa las dos voces se unen en unísono u octava". (8)

Aunque los trovadores, como decíamos en la unidad anterior, se hacían acompañar por diversos instrumentos, éstos solamente imitaban el canto, al unísono o a la octava. Si en alguna ocasión se desviaban, era solamente en forma causal, para producir una especie de "heterofonía".

La primera forma registrada de polifonía primitiva es la llamada "organum". Se habla de ella desde el siglo IX. El organum consiste en una melodía que se imita a ciertos intervalos de distancia. Un intervalo es la distancia entre dos sonidos. Por ejemplo la distancia de do a mi, se llama intervalo de tercera, pues abarca tres grados: do, re, mi. La distancia de re a la, es un intervalo de quinta, pues abarca cinco grados: re, mi, fa, sol, la.

Organum

Intervalo

El organum es una melodía que se imita a un intervalo de cuarta superior (cuatro grados hacia el registro agudo), o a una quinta inferior (cinco grados hacia el registro grave). (Ver figura 4.1).

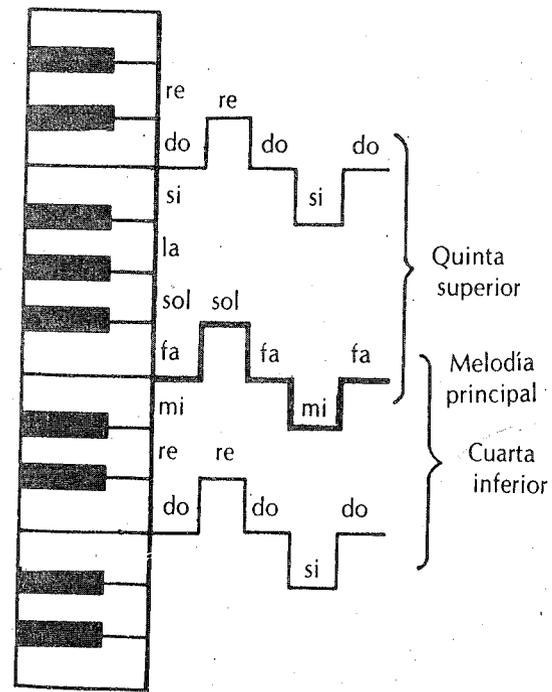


Fig. 4.1. Esquema de un Organum.

La melodía original es la que empieza con la nota fa, en la parte intermedia del diagrama. Esta se podía ejecutar acompañada por la melodía superior, que empieza en el do de la parte superior del diagrama. La misma melodía intermedia se podía acompañar con la melodía que aparece en la parte inferior del diagrama.

El arte del organum, pronto fue sustituido por otro más refinado: el discantus.

Discantus

En el discantus, se seguían utilizando las mismas distancias que en el organum, (cuartas, quintas, octavas y unísono) sólo que en vez de ser movimientos paralelos, se hacía en forma de movimientos contrarios. En otras palabras, las 2 melodías independientes se encontraban separándose y acercándose continuamente, siempre a las distancias permitidas, de cuartas, quintas, octavas y unísono. (Ver figura 4.2).

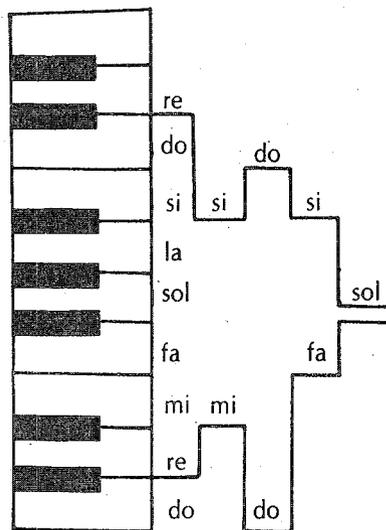


Fig. 4.2. Esquema de un discantus.

Las melodías gregorianas, núcleo musical de la Edad Media, eran el fundamento del discantus y del organum, y

de otras construcciones musicales posteriores. En el discantus, una melodía de inspiración gregoriana, llamada "**cantus firmus**", se veía imitada en movimientos contrarios, por otra voz superior (de más aguda entonación) llamada "**superius**". Algunas veces, la vox superius, en vez de seguir paso a paso la melodía gregoriana o cantus firmus, empezaba a rellenar las distancias o tiempo transcurrido entre un sonido y otro, con sonidos de más corta duración, con el fin de darle variedad. (Ver figura 4.3.).

Cantus Firmus

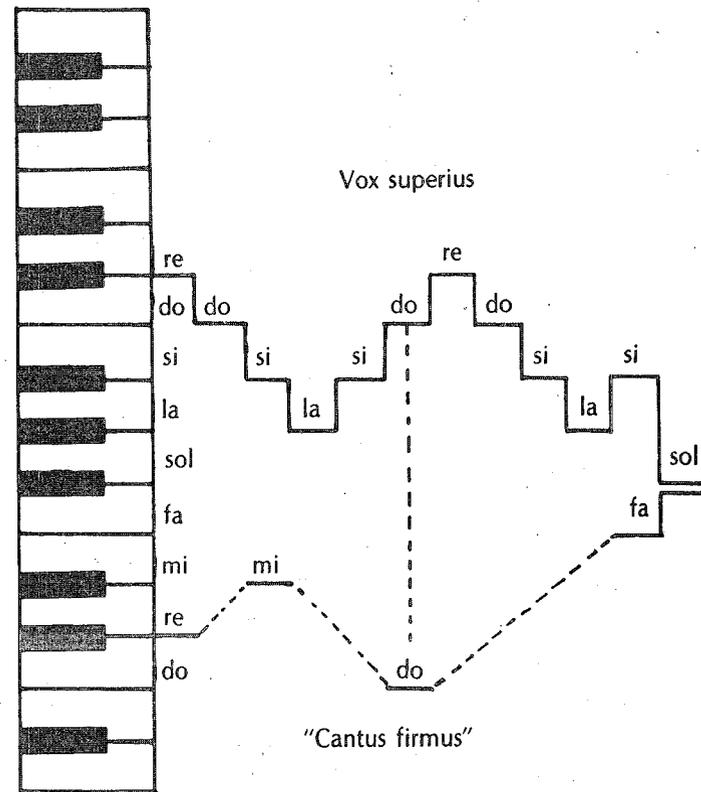


Fig. 4.3. Esquema de un discantus, con adornos en la "vox superius".

Naturalmente esta complicación inesperada, hacía necesario representar la duración de los sonidos, para que así, el cantante que ejecutaba la melodía sencilla en su forma original (cantus firmus) supiera cuánto tiempo esperar a su compañero que cantaba la vox superius adornada. Fue así

Notación mensural

como surgió la **notación mensural**, donde cada figura se dividía progresivamente en valores de menor duración.

Estas figuras, que señalan solamente la duración de los sonidos y no su entonación, se muestran en la figura 4.4. Nótese que para los dos últimos valores de duración había dos formas de representación.

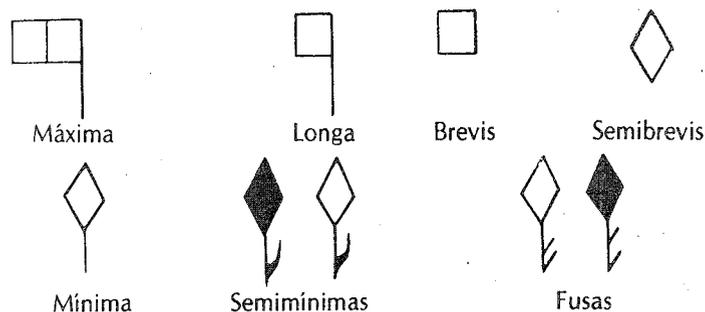


Fig. 4.4. Notación mensural y nombres de los signos.

Esta escritura rudimentaria fue transformándose, paulatinamente, hasta llegar a nuestro sistema actual de notación, que es muy similar. La notación musical en más detalle, se estudiará en la próxima unidad.

Notemos que las dos formas primitivas de polifonía mencionadas hasta ahora (el organum y el discantus) solamente utilizan las distancias de cuartas, quintas, unísono y octava.

Fabordón

La última forma de polifonía primitiva, llamada "**fabordón**" (de faux baurdin: falso bajo) consistía en la unión de dos o tres melodías a la distancia de una tercera (como de do a mi) o de una sexta (como de do a la).

Estos intervalos de terceras y sextas habían sido utilizados por los ingleses desde tiempo atrás en la música popular y se consideraron desagradables hasta el siglo XIII en que se les aceptó.

En un piano se puede fácilmente apreciar el efecto de las terceras y las sextas propias del fabordón y compararlo con

el efecto de las cuartas y las quintas, propias del discantus y el organum. Si tocamos al mismo tiempo un do y un fa, o un do y un sol (cuarta y quinta respectivamente) tendremos un sonido de timbre hueco y pobre, en comparación con la sonoridad obtenida al tocar do-mi, o do-la (tercera y sexta) de timbre más dulce y suave. Más adelante veremos cómo el fabordón será la base del desarrollo armónico.

Mientras que el arte de la polifonía iba corriendo un gran camino, los trovadores iban desapareciendo poco a poco.

Los últimos trovadores —que ya conocían y utilizaban la notación mensural— empezaron a escribir canciones polifónicas. Estas canciones llamadas "**motetes**", aparecieron en el siglo XIII, y consistieron, según la técnica polifónica, en tres, cuatro o cinco voces (por voz entendemos "hilos melódicos" o melodías que se desarrollan al mismo tiempo).

Motete

13. Página de un motete del siglo XIV.

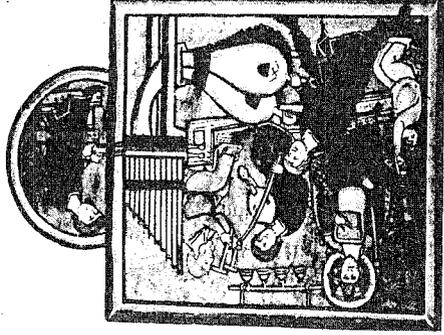
Por su carácter popular —rasgo sumamente apreciado por el pueblo— los motetes cautivaron muy pronto el gusto general. Una particularidad del motete, difícil de comprender para nosotros, es que cada una de las diversas melodías que simultáneamente lo integraban, eran cantadas con textos distintos. Si oyéramos en la actualidad a cuatro cantantes entonando melodías diferentes que coincidieron armónicamente, pero que tuvieron textos y hasta temas diferentes, nos parecería absurdo. Sin embargo en la época a que nos referimos podemos explicarlo, por la necesidad intuitiva de plenitud sonora, y justificarlo por la independencia rítmica y melódica que así se obtiene.

Este desarrollo puede dividirse en tres etapas importantes:

- a). Etapa de la Catedral de Nuestra Señora de París y Perotín el Grande.
- b). Etapa de Guillaume de Machaut, y
- c). Etapa de los músicos flamencos.

La Catedral de Nuestra Señora de París, naturalmente dotada de los mejores recursos musicales de la época, se convirtió pronto no sólo en centro religioso, sino musical. En ella el arte polifónico halla su máxima expresión.

Primera etapa: Entre los músicos de la catedral sobresale **Perotín el Grande**, organista a quien se considera "padre de la música polifónica" (siglos XII y XIII)



14. Miniatura del siglo XIII en la que se observa un conjunto de ejecución de música litúrgica. Nótese el órgano de fuelle.

Perotín enriqueció la música con el empleo de melodías de líneas elegantes, y fue el primero que desdénando el "cantus firmus", lo substituyó con texto y melodías originales.

Una de las particularidades de la Edad Media es la mezcla curiosísima de elementos profanos y religiosos, ya que los límites entre unos y otros no estaban definidos totalmente. Por ejemplo, encontramos figuras grotescas en las catedrales, animales imaginarios, caras diabólicas que parecen travesuras maliciosas del constructor.

La técnica para escribir música polifónica, se llama **contrapunto** (punto contra punto, o sea nota contra nota) y abarca las leyes y normas que rigen el movimiento simultáneo de las voces.

La técnica ingeniosa del contrapunto, añadida a una rica inspiración popular, hacen del motete la pieza más apreciada de música profana, que alcanzó gran boga en el siglo XIV. A tal punto se popularizó que el Papa Juan XXII en 1324 trató de frenar esta popularidad "innoble" con una bula.

Uno de los recursos más utilizados en la música polifónica, es la **imitación**, así una melodía que aparece en una de las voces, es imitada luego por las otras, mientras todas se desenvuelven simultáneamente. Pongamos un ejemplo conocido: Todos hemos cantado alguna vez la canción conocida como "Martinitillo", o campanero. El texto dice así:

Campanero, campanero
 Donde estás, donde estás
 Suena la campana, suena la campana
 Din don dan, din don dan.

La melodía es introducida por una de cuatro voces, entendiendo por voz, una línea melódica. Al empezar el segundo verso una segunda voz empieza a entonar el primer verso de la melodía. Al terminar este primer verso, otra voz, inicia nuevamente el mismo primer verso de la melodía y así sucesivamente. Cada una de las voces continúa su canto hasta el final, y lo reinicia inmediatamente. Así aparecen una serie de imitaciones ininterrumpidas; este recurso musical, recibe el nombre de "**canon**", y antiguamente recibió los de **rota, raaedl, rueda o rondellus**.

Otra forma basada en la imitación es la **fuga**, que se convirtió en el esquema predilecto de la música polifónica. Sobre el canon y la fuga, hablaremos extensamente en la unidad referente a las formas musicales. La polifonía, como compositor, y por ello a desarrollarse y recorrer un grandioso camino en los centros progresistas y culturales de la época, así como en las grandes catedrales góticas.

La música, análogamente, combinaba música religiosa y profana con la mayor naturalidad. Un motete, por ejemplo, podía estar entretreído con melodías de origen gregoriano, así como una composición polifónica religiosa podía tener entre sus voces polifónicas, alguna melodía de origen profano. Toda esta riqueza musical, coincidió con la influencia de la recién fundada Universidad por Robert de Sorbonne, convirtiéndose así París en el centro intelectual de toda la cristiandad. Muy pronto Alemania, Italia y España adoptaban la polifonía como lenguaje universal o tratamiento universal de la música.

Segunda etapa: Siglo XIV Guillaume de Machault

El principal exponente de la música de la segunda etapa fue **Guillaume de Machault**, muerto en 1377.

Guillaume de Machault es uno de los grandes creadores de la época. Músico y poeta a la vez, representa todavía cierto lirismo trovadoresco; con fina inspiración y gran habilidad contrapuntística, cultivó gran variedad de géneros e introdujo libertades de todo orden en sus composiciones cortas, llenas de frescura y de poesía.

Así lo demuestra en su lema que se ha conservado hasta nuestros días: "quien no crea por sentimiento, falsifica su palabra y su canto".

Misa

Machault convierte la **misa** en género musical; por el contraste y parentesco que guardan entre sí cada una de las partes de la misa, ésta se perfila ya con una "unidad formal" casi comparable a la unidad que representa una sinfonía. Más adelante tendremos oportunidad de hablar de la sinfonía como género musical.

Teniendo Machault un espíritu universal, viajó continuamente dejando sentir su influencia sobre casi todos los músicos de la época.

Con el influjo poderoso que Machault ejerció sobre sus contemporáneos, la polifonía alcanzará todo su esplendor en el siglo XV.

La música, hasta el siglo XI, fue principalmente vocal. En esta época se vislumbra la aparición de un arte instrumental

independiente, se perfecciona la notación y aparece gran libertad en los elementos de la música vocal. Esto significa que se empieza a explotar la personalidad propia de las voces humanas como instrumentos, con un timbre determinado y propio, y se hace más notoria la desaparición paulatina de los antiguos modos eclesiásticos, quedando en su lugar, en forma más clara y decidida, los modos **mayores** y **menores** de nuestra música. Se empiezan a contruir obras musicales buscando una unidad, es decir, buscando siempre un parentesco entre los elementos rítmicos, melódicos y tonales, de las distintas partes de la obra. En este punto, la cooperación de Machault fue muy valiosa.

Siendo la polifonía una música urbana por excelencia, es natural que naciera en las ciudades más importantes de la época. La región "flamenca" (Países Bajos y norte de Francia), por su desarrollo económico y espiritual, se prestó para que la polifonía alcanzara en ella su máximo florecimiento y esplendor en los siglos **XV** y **XVI**.

El alto nivel de la vida en Flandes quedó reflejado en todas las artes, no sólo en la música, sino también en la pintura y en la arquitectura. Sus músicos se distinguían por una técnica contrapuntística fantástica y una inspiración aguda; en resumen por una habilidad artística increíble.

Muy pronto todos los centros culturales de Europa se hallaron bajo la influencia de los músicos flamencos: dondequiera que se cultivara el arte de la polifonía, ellos ocupaban los principales cargos. Otra circunstancia que contribuyó enormemente a lo anterior, fue la edificación de enormes catedrales, donde se instituyeron numerosas "scola cantorum".

No mencionaremos aquí la gran cantidad de músicos flamencos estupendos que contribuyeron al desarrollo técnico y expresivo de la música.

La habilidad de estos compositores era tan acentuada, que llegaron a escribir motetes hasta de 36 voces, demostrando una gran maestría en el manejo del contrapunto y los ornamentos musicales.

Tercera etapa: Los flamencos

Ornamentos musicales

Ornamentos musicales, son la serie de notas o sonidos que rodean los puntos básicos de una melodía, solamente para darle realce y mayor atractivo.

Los príncipes de las cortes empezaron a apasionarse por la música polifónica. Los músicos flamencos, no solamente dirigían el ejercicio de la música en las capillas o catedrales, sino también en las cortes de los reyes de Francia, de Borgoña y otras de gran renombre.

Josquin Des Prés Cuando el siglo XV tocaba a su fin, apareció entre otros músicos destacados, una figura de renombre universal: **Josquin Des Prés**.

El, al igual que sus contemporáneos, se sintió muy pronto cautivado por la tendencia de la música italiana que consistía en una línea melódica fácil, expresiva y fluida, muy apropiada para la voz humana.

Josquin Des Prés, aunque francés, estuvo en Italia desde muy joven y gozó en vida de una inmensa gloria, cosa rara entre los músicos. Todas las grandes personalidades de la época, como los papas y los reyes, se inclinaban ante él; no en vano era llamado "Príncipe de la música".

Fuerza expresiva de su música

La cualidad más envidiada en música es la capacidad para comunicar; a esta capacidad se le llama fuerza expresiva. La fuerza expresiva de Josquin Des Prés, superó a la de todos los músicos flamencos anteriores a él. Sus discípulos y seguidores fueron un verdadero ejército.

El arte de Josquin Des Prés, como todo el arte del contrapunto flamenco, coincidió con la riqueza de la arquitectura gótica. Des Prés intuyó el valor expresivo de los sugestivos semitonos, y los usó con frecuencia en sus composiciones musicales. (Un semitono, es la distancia que existe, por ejemplo entre el do, y el do sostenido, o sea, la tecla negra a la derecha del do.)

Sentido armónico

En Josquin Des Prés se nota ya un sentido de la armonía por la atención que dedica a la coincidencia de los sonidos; ya no parte solamente del desarrollo simultáneo de las melodías. Lutero mismo juzgó a Des Prés, con las siguientes

palabras: "La música de Josquin, es siempre delicada, alegre, agradable, suave y graciosa. Nunca forzada ni sometida a las normas, sino libre como el canto del pinzón".



15. Josquin Des Prés.

Según las crónicas, Josquin Des Prés, escribía sólo "cuando le daba la gana". Esto que ahora nos parece natural, es el inicio de una libertad creadora que se verá consumada tres siglos después, con Beethoven.

Entre los géneros más importantes de esta época, figura la **Misa**, que constaba de cinco partes, a la cual nos referimos anteriormente, el **motete**, religioso o profano, a tres o cuatro voces, y la **canción**, que nace de combinar la técnica altamente desarrollada y la inspiración popular. La canción en Francia fue llamada chanson, en Italia, madrigal, y en Alemania, lied. La canción consta en sus inicios, de tres voces y luego de cuatro; alguna de ellas, a veces era ejecutada por un instrumento.

La coincidencia de los sonidos empezó a cautivar la atención paulatinamente. En los diagramas siguientes trataremos de explicar este concepto. En el diagrama A, aparecen varias melodías; la atención está puesta en el desarrollo horizontal de la música. En el diagrama B, indicamos la importancia que se empezaba a encontrar en la coincidencia de estos sonidos (ver figura 4.5). Esto dará lugar, como veremos más adelante, a la armonía.

Géneros de música polifónica

Canción

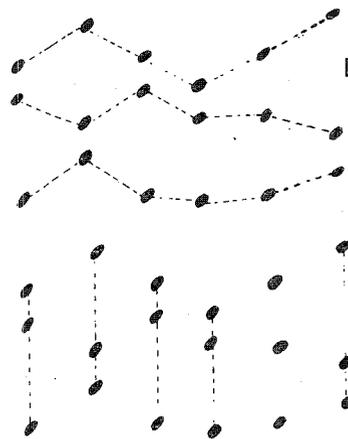


Fig. 4.5.

Con la música de los flamencos, se inició un proceso sumamente fecundo, muy similar al que se produjo con la música gregoriana de los apóstoles: la influencia recíproca de una técnica altamente desarrollada y la inspiración autóctona o patrimonio nacional de los diversos pueblos.

Aunque la música de Josquin Des Prés, ya había manifestado un fuerte contenido emocional, esta tendencia fue acentuándose. Naturalmente que la expresión de estas emociones intensas se lograba con cierta audacia en el uso del lenguaje musical como el cromatismo, ya mencionado anteriormente.

El efecto emocional de este recurso expresivo puede fácilmente comprobarse con el teclado de un piano presionando por ejemplo, un do y luego un do sostenido.

Esta sencilla sucesión comunica una sensación de intensidad. Como efectos "ardientes", pueden compararse a los obtenidos en las pinturas de Tiziano.

Al finalizar el siglo XVI un cambio estético musical marca la superación del espíritu medieval. El naciente concepto armónico se convierte de aquí en adelante en un elemento independiente que al lado del contrapunto y en igualdad de derecho, va a revolucionar el tratamiento universal de la música.

Gutenberg inventó la imprenta en 1440. Este gran adelanto contribuyó a la difusión de la música. En todas partes se empezó a ver intercambio incesante de las composiciones musicales. Simultáneamente se llamaba a los músicos de un sitio a otro, para interpretar partituras musicales, o para estudiar en los centros musicales de más prestigio.

Todo este intercambio propició una especie de lenguaje universal de la música, donde no destacaba todavía la música característica de cada nación.

Sin embargo, Italia siempre mantuvo un estilo musical característico, un estilo autóctono que fue una especie de barrera para la invasión de la fuerte corriente del arte flamenco del contrapunto.

Estilo italiano

La tendencia más natural, suave y fluida, vocal y espontánea de la música italiana se manifestará en el **Madrigal**. El origen del madrigal se encuentra en unas canciones de esencia popular, llamadas "frottola". Estas canciones, al ser tratadas con mayor refinamiento por las gentes de las cortes, adquirieron elegancia y finura.

Madrigal

El madrigal es una canción polifónica, poética y expresiva, donde el contrapunto se ha suavizado y la línea melódica corresponde a las intenciones del texto de un poema. Este texto poético se destaca sutilmente con los efectos conseguidos por combinaciones rítmicas, por la distribución de las voces, y por algunos efectos armónicos.

Una particularidad del madrigal, que enriquece la creciente expresividad de la música ya subrayada por la creación de Josquin Des Prés, es el hecho de que se cantaba una sílaba por nota, en vez de repetir una sola vocal a lo largo de una serie de sonidos (melismas). Al corresponder a cada sonido una sola sílaba o vocal se simplificó la línea melódica.

Al amparo de la Iglesia Católica, todavía con gran poderío en el siglo XVI, se formaron grandes músicos, entre los que se encuentra el genial Giovani Pier Luigi Palestrina.

Palestrina

Palestrina nació en 1525 y murió en 1594. Alrededor de su vida hay una serie de leyendas, una de las cuales narra

cómo Palestrina salvó la música polifónica: se dice que en el Concilio de Trento (más de 25 sesiones para discutir la posición de la Iglesia frente a diferentes aspectos) el papa, disgustado por los grandes abusos de la polifonía en la música litúrgica, consideró la posibilidad de prohibir la polifonía dentro de ceremonias religiosas. Palestrina, a petición de algunos cardenales, escribió una grandiosa misa a 6 voces, conocida como "la Misa del Papa Marcelo". Agradó tanto al papa la maestría, belleza y sobriedad de esta música, que la polifonía continuó siendo aceptada dentro de la Iglesia misma. Según un músico romántico posterior a Palestrina, "su música es la comunión de las almas, su compenetración con lo ideal y lo eterno. La piedad y el amor han dictado estas obras. Es la verdadera música de otro mundo. Palestrina es sencillo verdadero, ingenuo, piadoso, fuerte y potente, verdaderamente cristiano en sus obras. Sus composiciones son un ejercicio religioso". (9)



16. Grabado del siglo XVI en que Palestrina enseña al papa su primer libro de misas.

Palestrina representa pues, el punto culminante de todo un largo período de expresión musical. Como J.S. Bach (siglo XVIII) es uno de los pocos grandes maestros ante el cual se inclinan todas las generaciones posteriores de músicos y compositores, reconociendo el valor de un genio profundo y universal.

Después de esta culminación del arte polifónico en el genio de Palestrina y en otros músicos contemporáneos suyos los madrigales se popularizaron cada vez más.

El madrigal simboliza la renovación musical. Esta evolución del estilo está representada por uno de los compositores más grandes de todos los tiempos: Claudio Monteverdi, quien escribió más de cien madrigales, y muchas obras más.

Monteverdi

Esta época vio la aparición de un género con un porvenir muy brillante: la música de cámara.

Se entiende por música de cámara, la música para grupos reducidos de ejecutantes, propia para interpretarse en una sala.

Música de cámara

Antes de resumir los adelantos musicales habidos en esta época del Renacimiento, hablaremos un poco de la música instrumental.

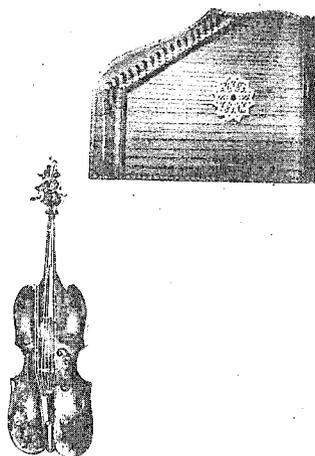
Hasta mediados del siglo XV, la música vocal e instrumental no estaba delimitada: algunas voces de la música vocal podían substituirse por un instrumento y viceversa. Los instrumentos de cuerda punteada más usados eran la arpa, el salterio, el laúd, la guitarra y la vihuela, todos ellos provistos o formados por una caja de resonancia y cuerdas. La viola, la giga y el rabel (este último de dos cuerdas solamente) eran los más populares de entre los instrumentos de cuerdas frotadas. También se usaban el clavicordio, instrumento de cuerda y de teclado, y un instrumento muy curioso llamado la zanfonía, combinación de teclado y cuerdas con una manivela.

Instrumentos

Entre los instrumentos de viento, destacaban las trompetas, la flauta dulce, que se toca como prolongación de la boca, y la flauta traversera, que se toca horizontalmente, la bombardarda (antepasada del oboe) y sobre todo, el órgano, que en el siglo XVI era el instrumento más difundido.



17. Detalle del "Tocador de laúd" de Caravaggio (c. 1596)



18. Salterio y viola.

Panorama musical del siglo XVI

En resumen, el panorama de la música en el siglo XVI era el siguiente:

- a). La música se convierte en **arte independiente**, en arte puro, ya no como un arte con finalidad extramusical, como había sido hasta muy poco tiempo antes (medio mágico en un principio, vehículo religioso más tarde).
- b). Nace el **individualismo**, lo que significa que la música empieza a caracterizarse por la personalidad del autor.
- c). Aparece la música peculiar de diferentes naciones.
- d). Se separan la música religiosa y la profana.
- e). La música mundana domina el panorama musical general.
- f). Se separa la música vocal e instrumental.
- g). Hay gran libertad de estilo.
- h). La expresión musical adquiere "naturalidad".
- i). Se hace común el empleo de semitonos (cromatismo).
- j). La música deja de ser la expresión de un sentimiento colectivo como fue durante más de mil años en el ejercicio de la música religiosa.

En esta unidad hemos expuesto un panorama histórico de la música, desde sus primeros tiempos hasta el siglo XVI, en el cual la música ha desarrollado ya los cimientos de su desenvolvimiento posterior.

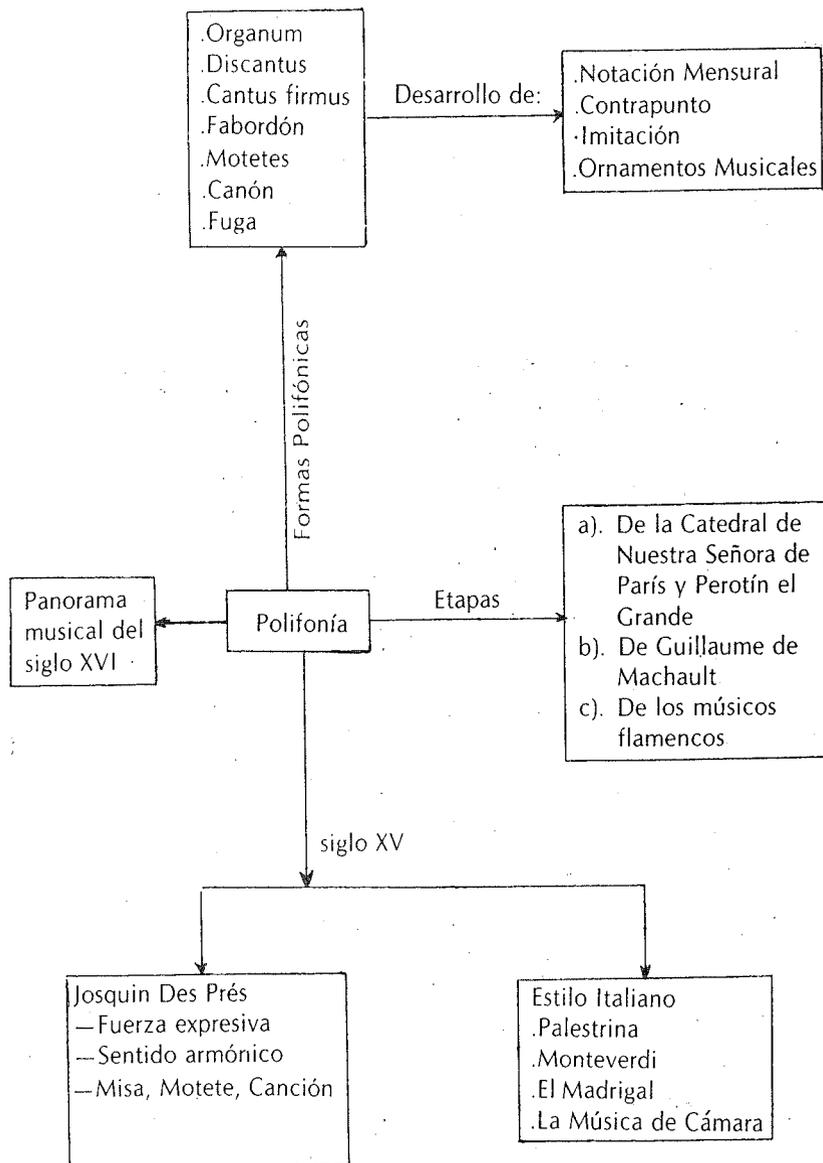
Los próximos módulos tratarán de temas relacionados con el lenguaje musical, como su escritura, sus elementos, así como de los instrumentos musicales y las estructuras de las obras.

AUDICIONES SUGERIDAS

Para adentrarse en el espíritu de la música tratada en este módulo, sugerimos escuchar:

- Guillaume de Machault: Misa
- Adam de la Halle: Rondós
- Ockeghem: Canciones
- Palestrina: Misa Assumpta Est.
Misa del Papa Marcelo
- Música de la Francia Medieval
- Monteverdi: Madrigales.

ESQUEMA RESUMEN



CITAS

- (7) PAHLEN, Kurt. **Historia universal de la música**. Buenos Aires, Centurión, 1945. p. 53.
- (8) ————. **Historia universal de la música**. Buenos Aires, Centurión, 1945. p. 53.
- (9) PAHLEN, Kurt. **Historia universal de la música**. Buenos Aires, Centurión, 1945. p. 65.

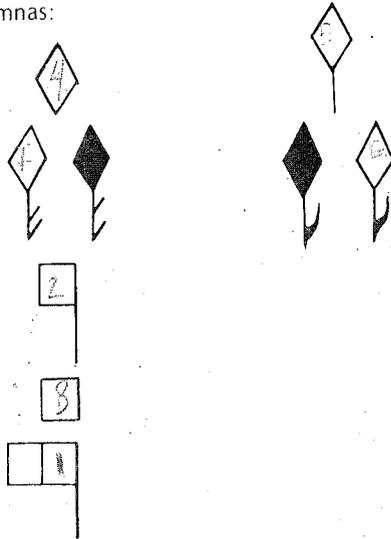
REACTIVOS DE AUTOEVALUACION I-4

1. A diferencia de la monodía que es música a una sola voz, la polifonía es el desarrollo de dos o más melodías con consonancia.
2. Las primeras noticias que se tienen de la música polifónica corresponden al siglo:
 - a) XII
 - b) IX
 - c) X
 - d) XIX
3. El organum consiste:
 - a) En un canto a una sola voz
 - b) Canto de 2 voces al unísono
 - c) Melodía que se imita a ciertos intervalos de distancia
 - d) Melodías que se encuentran en un punto determinado.
4. El discantus se diferencia del organum en que:
 - a) La distancia del intervalo es diferente
 - b) La melodía siempre va acompañada
 - c) Utiliza 2 melodías independientes
 - d) Utiliza intervalos iguales sólo que en vez de movimientos paralelos, se hace en forma de movimientos contrarios.

5. Dentro del discantus encontramos melodías de inspiración gregoriana, llamadas "cantus firmus" que: era imitada en movimientos contrarios por otra voz superior, llamada SONUS

6. Relacione las dos columnas:

1. Máxima
2. Longa
3. Brevis
4. Semibrevis
5. Mínima
6. Semimínima
7. Fusas



7. El fabordón (falso bajo) consistía en:

- a) La utilización de intervalo de octava
- b) La utilización de 2 melodías paralelas
- c) La unión de 2 o 3 melodías a la distancia de una tercera y una sexta
- d) La unión de varias melodías a la distancia de una octava

8. El motete que consiste en varias voces (melodías) desarrolladas al mismo tiempo se caracteriza porque eran cantadas:

- a) Con textos diferentes
- b) Al unísono
- c) Con textos iguales
- d) Con melodías simultáneas

9. La técnica para escribir música polifónica se denomina:

- a) Motete
- b) Imitación
- c) Canon
- d) Contrapunto

10. Dentro de las formas polifónicas que utilizan la imitación, tenemos:

- a) El motete y el contrapunto
- b) El canon y la fuga
- c) El fabordón
- d) El cantus firmus

11. ¿Cuáles son las 3 etapas de la polifonía?

1: Etapa de la Catedral de Nuestra Señora de París y Perotín el Grande
2: Etapa de Guillaume de Machault
3: Etapa de los músicos flamencos

12. Es considerado el padre de la música polifónica:

- a) Josquin Des Prés
- b) Guillaume de Machault
- c) Perotín el Grande
- d) Luigi Palestrina

13. Es el representante de la segunda etapa de la polifonía:

- a) Josquin Des Prés
- b) Guillaume de Machault
- c) Perotín el Grande
- d) Luigi Palestrina

14. El lema musical de Guillaume de Machault es:

"Quien no crea por sentimiento, falsifica su palabra y su canto"

15. Con Machault, es convertida en género musical:

- a) La misa
- b) La polifonía
- c) El discantus
- d) El organum

16. Entre las características de la música de Josquin Des Prés podemos enumerar:

FUERZA EXPRESIVA CON CAPACIDAD
DE COMUNICAR

17. ¿Cuáles son los 3 géneros más importantes de la época polifónica?

- a) El discantus y el organun
- b) El cantus firmus y el cantus superius
- c) El fabordón y el canon
- d) La canción, la misa y el motete

18. Entre las características del madrigal podemos mencionar: Canción

polifónica, poética y expresiva.

19. ¿Cuál es el papel de Palestrina en la música eclesiástica? _____

Salvo la música polifónica al hacer una misa a lo que hizo desistir al papa de su idea de prohibir la música polifónica.

20. Es un autor italiano que cultivó el género del madrigal:

- a) Luigi Palestrina
- b) Claudio Monteverdi
- c) Guillaume de Machault
- d) J.S. Bach

21. La música de cámara es aquella:

- a) Que utiliza instrumentos de cuerda solamente
- b) Que utiliza muy pocos instrumentos
- c) Que es ejecutada en un auditorio
- d) Que utiliza un grupo reducido de músicos y se ejecuta en una sala

22. Entre los instrumentos utilizados en la época del renacimiento, tenemos:

- a) Arpa
- b) Silbato
- c) Organo
- d) Flauta dulce

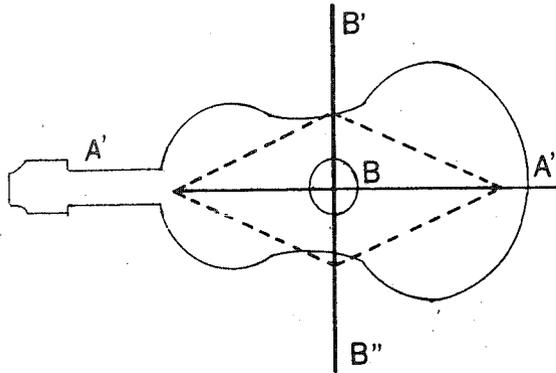
23. Entre las características de la música del siglo XVI podemos mencionar:

- 1. La música se convierte en arte independiente
- 2. Se separa la música religiosa de la profana
- 3. Se separa la música vocal de la instrumental
- 4. Se emplean semitonos
- 5. Hay gran libertad de estilo.

Paneles de verificación

CONJUNTO DE PROBLEMAS I-1

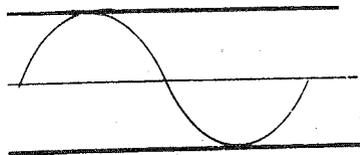
1.



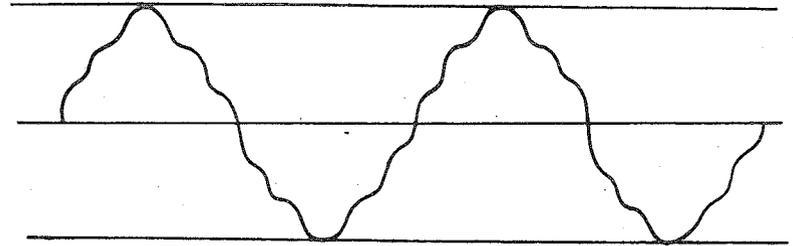
- 2. d
- 3. b
- 4. a

5. Mayor entonación B
Mayor intensidad A

6. Vibración principal - tono fundamental



Vibraciones secundarias - armónicas + tono fundamental



- 7. b
- 8. c
- 9. d

10. Campo de frecuencias de los sonidos que puede producir un instrumento o una voz humana

- 11. Organo
- 12. Similar a la octava más aguda
- 13.



14 sonidos

- 14. a
- 15. c
- 16. Sonido B
Ruido A

- 17. Oído externo, oído medio y oído interno
- 18. Cuerdas, viento, percusión

- 19. 1. b
- 2. a
- 3. a
- 4. b
- 5. c
- 6. c

20. El violín es más agudo
La viola más grave

21. La flauta es más aguda
El trombón más grave

CONJUNTO DE PROBLEMAS I-2

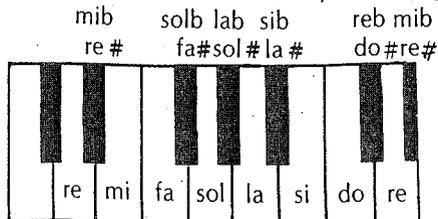
1. b
2. Por orden del emperador que quiso establecer la relación de la música con las leyes cósmicas.
Ling-Lun constituyó la escala pentatónica con una flauta de bambú que fue cortando en mitades.
3. c
4. a
- 5.

Sucesiones posibles: (todos sostenidos o todos naturales)

fa, re, do, la, sol
re, do, la, sol, fa
do, la, sol, fa, re
la, sol, fa, re, do
sol, fa, re, do, la



6. b
7. d
8. a
14. b
15. c
16. David, rey de Israel
Salomón "El Cantar de los Cantares"
17. Se refiere a: "la capacidad de expresión de la vida espiritual como estado de ánimo constante. Entre todas las cosas percibidas por el oído"



Modo Frigio

19. Lidio, frigio, hipolidio, hipofrigio, lupodórico y mixolidio.

20. En manos de los romanos se convirtió de solaz espiritual, que era para los griegos, en una simple distracción.

CONJUNTO DE PROBLEMAS I-3

1. b
2. (c)
(b)
(a)
3. La música cristiana fue una arma poderosa para catequizar a las tribus bárbaras de tierras europeas.
4. d
5. c
6. Cierto
7. Falso
8. a
9. Religioso
10. Están basados en ellos pero en sentido inverso o sea en escala ascendente.
11. b
12. Seguidores e imitadores de los clérigos vagantes:
músicos, malabaristas y saltimbanquis
13. Caballeros cortesanos que imitaban a los juglares, sus canciones originalmente fueron espirituales y religiosas
14. a) Historias cantadas o canciones de gesta (de telar o rueca)
b) Canciones de amor
c) Canciones de carácter político y satírico
d) Canciones piadosas
15. a) Canciones con estribillo
b) Canciones sin estribillo
c) Canciones con estribillo diferente entre cada estrofa.

16. c
 17. b
 18. Guido D'Arezzo al entonar un himno a San Juan observó que a la primera sílaba de cada verso correspondía un grado de la escala (teclas blancas) más arriba de la anterior y decidió llamar a cada uno de estos sonidos de acuerdo con la sílaba que le correspondía.

19. b
 20. c

CONJUNTO DE PROBLEMAS I-4

1. Simultáneo de 2 o más melodías con consonancia

2. b

3. c

4. d

5. "Superius"

6. (4)

(7)

(2)

(3)

(1)

(5)

(6)

7. c

8. a

9. d

10. b

11.

- a) Etapa de la catedral de Nuestra Señora de París y de Perotín el Grande
 b) Etapa de Guillaume de Machault
 c) Etapa de los músicos flamencos

12. c

13. b

14. "quien no crea por sentimiento, falsifica su palabra y su canto"

15. a

16. Fuerza expresiva como capacidad para comunicar; usó con frecuencia los semitonos por su valor expresivo; sentido armónico notado por la atención que dedica a la coincidencia de los sonidos.

17. d

18. Canción polifónica, poética y expresiva, la línea melódica corresponde a las intenciones del texto de un poema.

19. Cuenta la leyenda que salvó la música polifónica para los cristianos cuando escribió una misa a 6 voces (del papa Marcelo) que hizo desistir al papa de su deseo de prohibirla.

20. b

21. d

22.

- | | | | |
|-------------|------------|-----------------|---------------------|
| a) Arpa | e) Vihuela | i) Clavicordio | m) Flauta travesera |
| b) Salterio | f) Viola | j) Zanfonia | n) Bombarda |
| c) Laúd | g) Giga | k) Trompeta | o) Organo |
| d) Guitarra | h) Rabel | l) Flauta dulce | |

23.

- a) La música se convierte en arte independiente
 b) Nace el individualismo
 c) Aparece la música peculiar de diferentes naciones
 d) Se separan la música religiosa y la profana
 e) La música mundana domina el panorama musical general

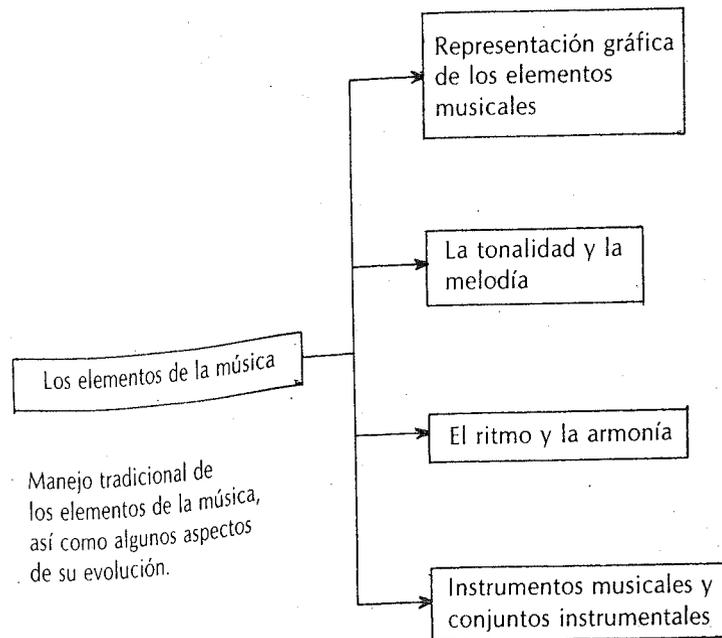
UNIDAD II
LOS ELEMENTOS DE LA MUSICA

Objetivos generales

Al terminar de estudiar esta unidad, el alumno:

1. Mencionará el origen y nombre de las notas musicales
2. Explicará cuál es el sistema que se sigue para escribir música así como para identificar sonidos en diferentes escalas
3. Representará e identificará diferentes notas musicales de acuerdo a la llave dada
4. Señalará cómo se llaman las notas medio tono más altas o más bajas
5. Explicará y representará la duración de las notas
6. Mencionará cómo se representan el compás y velocidad de una obra musical
7. Explicará qué se entiende por tonalidad y de cuántos tonos se componen las diferentes escalas
8. Mencionará cuántos tipos de escalas existen y en qué consisten
9. Mencionará y explicará los conceptos relacionados con una escala (armadura de clave, intervalo, escalas relativas, modulación)
10. Definirá melodía
11. Explicará la relación entre ritmo, compás y metro
12. Mencionará las características del ritmo y de sus innovaciones
13. Explicará qué es la armonía y qué relación tiene con los acordes
14. Mencionará las características de la armonía y de sus innovaciones
15. Mencionará los grupos en que se pueden dividir los instrumentos musicales así como las características de cada uno de ellos
16. Señalará las características de una orquesta sinfónica y de los grupos en que se puede subdividir

Diagrama temático estructural



Módulo 5

INTRODUCCION

Usted aprendió a hablar y luego a leer. Las letras son los signos que representan los sonidos con que formamos las palabras.

Toda la gente (o casi toda) puede cantar, y muchas personas tocan instrumentos de "oído" pero no saben leer música. Podría compararse esto a un niño que puede decir sus propias palabras o aprender de memoria lo que otros dicen, pero que no podría leer lo que otros escriben, a menos que aprenda los signos del lenguaje.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al terminar de estudiar este módulo, el alumno:

1. Dibujará un pentagrama.
2. Mencionará el nombre de la persona a quien debemos los nombres de las notas de nuestra escala musical y el siglo en que vivió.
3. Escribirá el nombre de las notas de nuestra escala musical y, y el correspondiente nombre en el sistema inglés.
4. Mencionará cuántas escalas abarca nuestro sistema musical y cuántas aproximadamente se encuentran en un piano.
5. Explicará con sus propias palabras el sistema de índices para identificar los sonidos de las distintas octavas, indicando los índices que corresponden a los sonidos más graves.
6. Dibujará una llave de fa y una llave de sol, indicando la nota básica de cada una de ellas.
7. Dado un pentagrama con llave de sol, representará en él las notas que se le pidan.
8. Dado un pentagrama con llave de fa, representará en él las notas que se le pidan.
9. Dado un pentagrama con llave de sol, identificará el nombre de las notas en él representadas.
10. Dado un pentagrama con llave de fa, identificará el nombre de las notas en él representadas.
11. Explicará con sus propias palabras para qué clase de voces e instrumentos se usan estas llaves.
12. Dibujará dos pentagramas, uno con llave de sol y el otro con llave de fa, y explicará a partir de ellos cómo los relaciona el do central.
13. Mencionará cómo se llama el signo que sirve para representar sonidos medio tono más agudo, así como el nombre del signo que sirve para representar sonidos medio tono más grave en relación a uno dado, y dibujará los signos correspondientes a estos nombres.
14. Mencionará cuánto vale una redonda, una blanca, una negra y una corchea.
15. Mencionará cuánto vale una redonda, una blanca y una negra con puntillo.
16. Explicará con sus propias palabras lo que es un compás.
17. Mencionará qué representa el numerador y el denominador de los quebrados que se usan para representar el compás en una partitura musical.
18. Explicará lo que es un silencio.
19. Mencionará en qué se basa el "tempo" andante.

20. Ordenará de acuerdo con su velocidad, los cinco tempos principales mencionados en la unidad.
21. Ordenará de acuerdo a su intensidad, las tres palabras más usadas en el lenguaje musical para describir esta característica.

Introducción

En módulos anteriores hablamos de los diferentes intentos de escribir la música, como con el alfabeto en Grecia, con palabras enteras entre los chinos y con los neumas en el canto gregoriano. Este último sistema, que se escribía sobre el texto mismo de los cánticos, seguía siendo, como todos los anteriores, solamente un recurso que prestaba cierta ayuda, pero no resolvía el problema de determinar con precisión la altura o entonación de los sonidos, así como su duración.

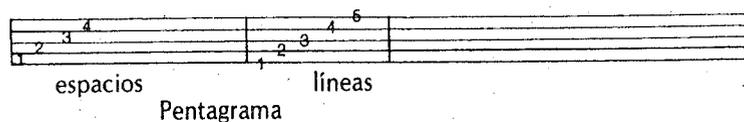
En el siglo X, se introdujeron líneas para escribir los sonidos y aproximadamente en el año 1025, Guido D'Arezzo ya empleaba cuatro de diferentes colores para distinguirlas mejor.

El número de líneas que se utilizó en diversos intentos fue muy variable: cuatro y seis en la música para laúd, y parece que en un tiempo se usaron hasta once líneas. Finalmente el número de líneas quedó fijo, dando origen a nuestro moderno sistema de escritura o notación musical.

Pentagrama

La música se escribe sobre una serie de cinco líneas equidistantes y paralelas que se denomina "pentagrama".

Nuestro sistema de escritura musical cuya base es el pentagrama es tan ingenioso, que permite reproducir la intensidad, altura y duración de los sonidos así como ciertas intenciones musicales del compositor, con tal exactitud, que una obra puede ser ejecutada en forma casi idéntica en cualquier parte del mundo, con las variaciones propias, claro está, de los elementos físicos y de la concepción de la obra por el intérprete.



Antes de hablar de este sistema de notación musical, vamos a mencionar los diferentes sistemas utilizados para identificar un sonido de entonación determinada. En Alema-

nia, por ejemplo, así como en los países de origen germano, se asocian los sonidos con las letras del alfabeto. Este sistema proviene de la antigua práctica de nombrar con letras los diferentes sonidos de una escala.

En cambio nosotros, utilizamos el sistema inventado por Guido D'Arezzo aproximadamente en el año de 1025, para nombrar las diferentes notas. Recordemos cómo, tomando como base las primeras sílabas de un himno, D'Arezzo bautizó la serie de sonidos en orden ascendente: Ut, re, mi, fa, sol, la, si.

Los países de habla hispana, así como los que se expresan en portugués e italiano, utilizan este sistema, con la excepción de que la sílaba "ut", fue substituida por la sílaba do.

A continuación puede verse la relación entre las diferentes nomenclaturas.

Nomenclatura

Español:	Do	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si
Francés:	Ut	Re	Mi	Fa	Sol	La	Si
Inglés:	C	D	E	F	G	A	B
Alemán:	C	D	E	F	G	A	H

Note que los franceses siguen llamando al do "ut" de acuerdo con el texto en latín: "ut quaent laxis..."

Ahora bien, todos sabemos que esta sucesión de sonidos que corresponden solamente a las notas blancas del teclado, se repiten aproximadamente ocho veces en un piano, y que dentro de nuestro sistema musical utilizamos los sonidos que abarcan 10 sucesiones de esta clase (octavas).

Como consecuencia, al pedir a un pianista, por ejemplo, que nos toque un "si", no podrá saber a cuál de los ocho "si" que aparecen en el teclado nos referimos. Existen, por lo tanto, formas de identificar esas diferencias de entonación entre notas del mismo nombre.

Hay varios sistemas para establecer la entonación de dos notas del mismo nombre, sin acudir a la notación musical. Puesto que la gama de sonidos de nuestra música abarca 10 octavas, se acostumbra llamar a los sonidos que correspon-

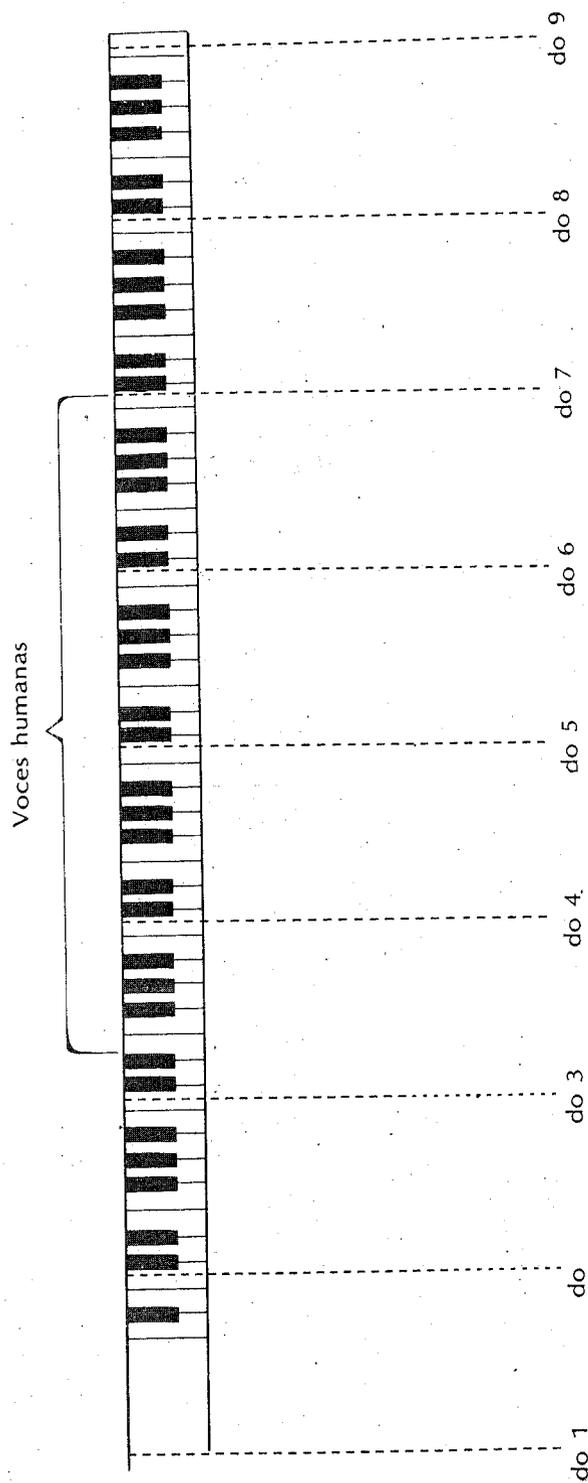


Fig. 5.1. Teclado de un piano y los índices correspondientes.

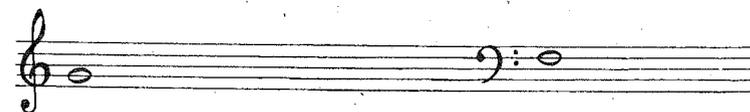
den a cada octava por medio de números llamados índices del 1 al 10. Así los sonidos más graves posibles, recibirán el índice 1.

Índices

Ejemplo: Do 1, re1, mi1, fa1, sol1, la1, si1, do2, re2, etc. Después vendrá el índice 3, hasta el índice 10. Naturalmente los sonidos del índice 5 quedarán en el registro medio de la extensión total de los sonidos empleados en música. Este sistema es sumamente útil cuando nos referimos a sonidos aislados: sin embargo para escribir la música en su totalidad, necesitamos toda una serie de signos de diversa índole, apoyados en el pentagrama ya mencionado. Nótese en la figura que el registro medio es el que corresponde a las voces humanas (ver figura 5.1).

Para localizar los sonidos, se utilizan unos signos llamados **claves** o llaves que identifican ciertas notas, a partir de las cuales se localizan las demás. Estas son las llaves de sol, fa y do.

Claves



Llave de Sol. Nota sol Llave de Fa. Nota Fa.

La clave de sol, tiene como nota básica el sol índice 5. Hacia arriba de ese sol, se representarán los sonidos más agudos y hacia abajo los más graves.

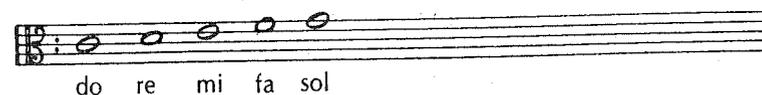
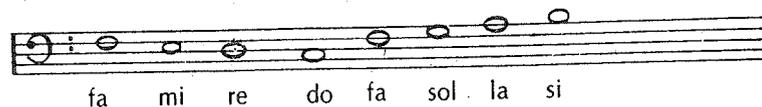
La clave de fa, tiene como nota básica el fa índice 4. Hacia arriba de ese fa, se representarán los sonidos más agudos y hacia abajo los más graves.

En forma similar la clave de do tiene como nota básica el do índice 5.

La clave de sol, se presta para representar más fácilmente los sonidos **agudos**; por eso la música que será tocada por instrumentos agudos, suele escribirse en esta llave. La llave de fa, por representar en la parte alta del pentagrama un

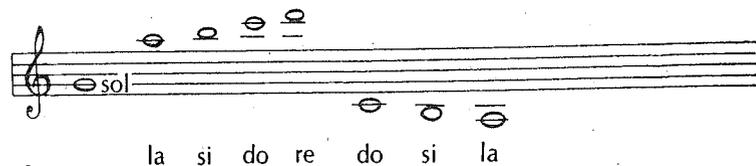
Claves y registros

sonido más grave que el "sol" básico de la llave de sol, se presta para representar fácilmente sonidos **graves**.

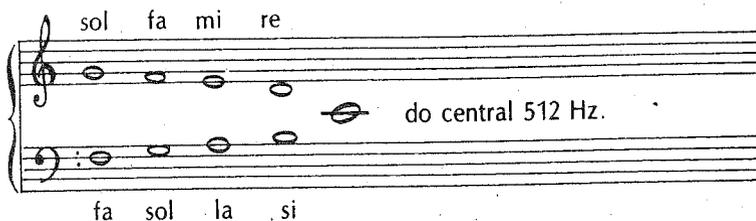


Respecto a la llave de do, aclararemos que su uso es muy limitado, ya que la música se escribe en las claves de sol y fa para la mayoría de los instrumentos. Cuando la extensión de la escritura, rebasa los límites del pentagrama, se utilizan líneas adicionales.

Líneas adicionales



Vamos a relacionar ahora las claves de sol y fa. Como la llave de sol corresponde a sonidos más agudos que los de la clave de fa, pongamos un pentagrama con la llave de sol arriba, y un pentagrama con llave de fa, abajo de él.



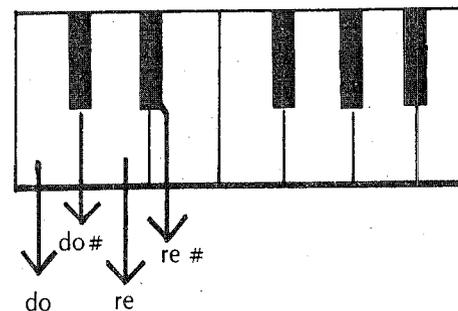
Allí podemos observar, que en ambas claves la nota que se representa con una línea adicional central, es el do índice 5 de 512 vibraciones por segundo, nota que se conoce como el **do central**, ya que se localiza en el centro de los sonidos que utiliza nuestra música. Es así como se relacionan las llaves de fa y sol.

Do Central

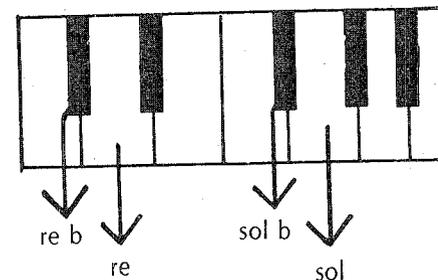
La música para instrumentos de amplio registro, como el piano y el órgano, se escribe precisamente en dos claves, como se mostró en la figura anterior.

Cuando se quiere aumentar medio tono un sonido, se utiliza un signo llamado **sostenido**. Por lo tanto un do #, (sostenido), no se toca en la misma tecla que un do, sino en la tecla contigua hacia la derecha (más aguda), en este caso una tecla negra.

Sostenidos y bemoles



Cuando se quiere disminuir medio tono un sonido, se utiliza un signo llamado **bemol**; por la misma razón un sol b (sol bemol), no se toca en la misma tecla que un sol, sino en la tecla contigua hacia la izquierda (más grave) en este caso, una tecla negra.



Duración de las notas

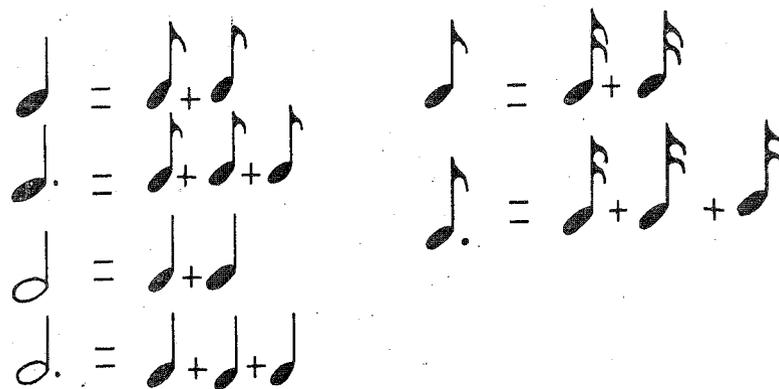
Ya que tenemos idea de cómo escribir la altura o entonación de los sonidos, vamos a hablar de la forma de determinar su duración. La duración de los sonidos se representa por medio de la figura de las **notas**. La figura que representa la unidad es la **redonda**, y sirve como punto de referencia para conocer el valor del resto de las figuras. Hay que aclarar que en el lenguaje musical, valor equivale a duración de un sonido. Los valores de estas notas se subdividen en tal forma, que cada una de ellas vale lo doble que el valor siguiente:

En el siguiente cuadro veremos, cómo, a partir de la redonda, van apareciendo una serie de figuras que equivalen a la mitad de la anterior.

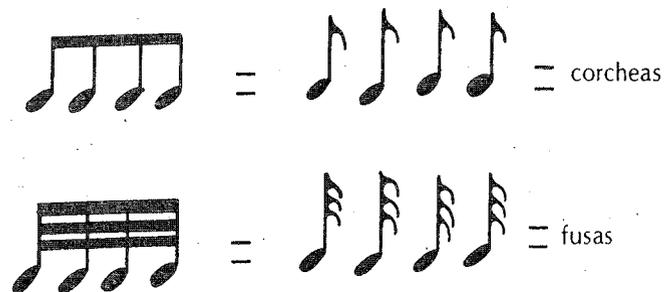
Valores

signo	valor	nombre	equivalencia
	1	redonda	
	1/2	blanca	 +  = 
	1/4	negra	 +  = 
	1/8	corchea	 +  = 
	1/16	doble corchea	 +  = 
	1/32	fusa (triple corchea)	 +  = 
	1/64	semifusa (cuádruple corchea)	 +  = 

Otro signo que representa duración de un sonido, es el **Puntillo**. El puntillo se coloca a la derecha de la nota, y sirve para añadir a un sonido, la mitad de su duración original.

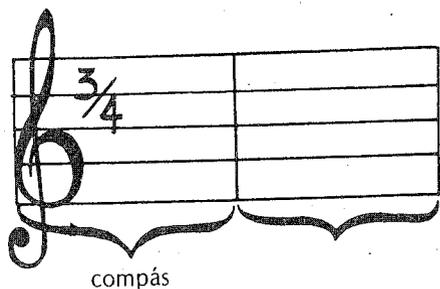


Para facilitar la lectura de varios sonidos con uno o varios corchetes, se utilizan barritas horizontales para unirlos. El número de barritas está en relación con la clase de figura.



Ahora sólo nos falta conocer cómo se organizan los diferentes valores en el pentagrama. Si observamos una partitura musical, encontraremos que el pentagrama se encuentra dividido en trozos por medio de rayitas o barras verticales. Cada uno de estos trozos se llama **compás** y representa un esquema de **igual** duración donde se agrupan **Compás**

los sonidos. El tipo de compás que va a emplearse en el trozo musical se muestra por medio de un quebrado que se coloca a un lado de la clave.



El numerador del quebrado indica el número de tiempos en cada compás, y el denominador, la clase de figura que deberá entrar en cada tiempo.

En el caso de un compás de 3/4, el numerador (3) indica el número de tiempos que deberán entrar en cada compás, y el denominador (4), la clase de figura que entra en cada tiempo. Como 1/4 equivale en tiempo a una negra, cada compás abarcará, pues, tres negras. Pueden también utilizarse valores más pequeños, o más grandes ya que cada valor se subdivide sucesivamente. Lo importante es que la suma de todos ellos, sea, en última instancia 3/4, o sea

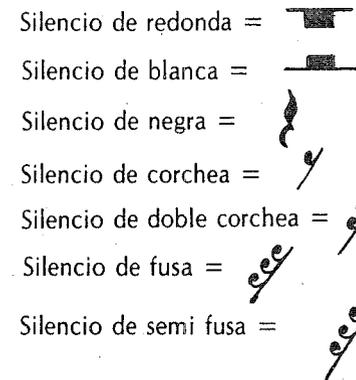
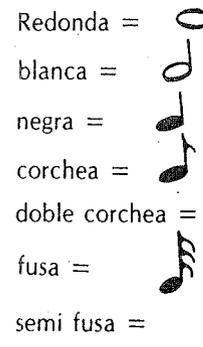


En un compás de 6/8, el numerador (6), indica que en cada compás tenemos 6 tiempos, y que en cada tiempo va a entrar una corchea (1/8) o su equivalente. También, como en el caso anterior, pueden entrar valores menores y mayores, con tal de que la suma de todos ellos dé por resultado 6/8.

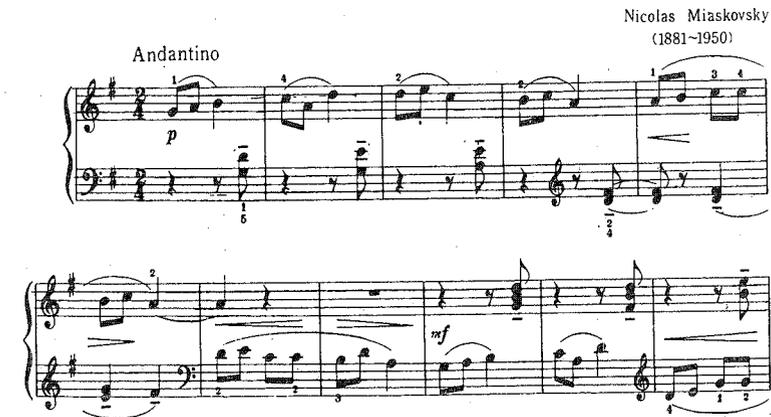


En música se combinan continuamente sonidos y **silencios**. Cualquier melodía que tratemos de reproducir mentalmente, tendrá pequeños "huecos", donde no aparecen sonidos.

Para cada valor que ya conocemos, existe una figura que representa un silencio del mismo valor. Estos signos se llaman simplemente silencios, y nos referimos a ellos diciendo: silencio de negra, silencio de blanca, silencio de corchea, silencio de redonda, etc.

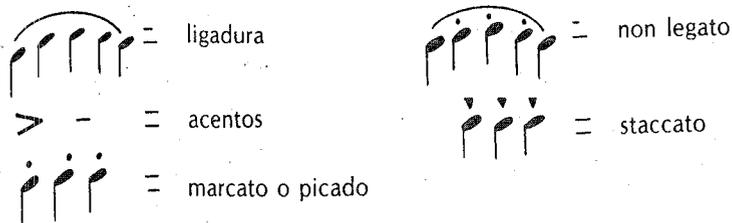


Ahora observemos el efecto visual que producen en un trozo musical los signos que ya conocemos.



Estos son los signos más elementales de la lectura de la música. Existen otros, como los acentos y ligaduras, que tienen por objeto indicar con precisión, las intenciones del compositor al escribir una frase musical.

Algunos signos de fraseo



Por frase musical entendemos un pequeño grupo de notas que encierran un rasgo melódico muy definido; de ello hablaremos más adelante.

Hemos hablado de la forma de escribir la duración de los sonidos, de sus valores relativos y de cómo éstos se agrupan dentro de un compás. Sin embargo continuamos sin saber, en un compás de 3/4 por ejemplo, cuál será el valor de cada tiempo, si 2 segundos, 4 segundos, o 10 segundos. Ignoramos si el trozo musical que estamos leyendo se desarrolla en forma lenta o acelerada. En otras palabras no sabemos si debemos contar:

1-2-3 o 1-----2-----3-----1-----2-----3-----.

Tempo

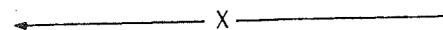
Esta dificultad queda resuelta con el "tempo".

El pulso humano normal late a una velocidad que oscila entre 70 y 80 pulsaciones por minuto. Si contamos a esta velocidad, encontraremos un movimiento pausado y tranquilo. Estas pulsaciones son la base de la determinación del tiempo. El pulso normal está representado con la palabra **andante**. Así como el pulso normal puede sufrir algunas alteraciones, puede latir más rápidamente o más lentamente, en forma similar, de la palabra andante, parten otros movimientos más lentos, y otros más rápidos. Por ejemplo un tiempo de 120 golpes por minuto nos parecerá muy rápido, y otro de 50, nos parecerá muy lento.

Debido a la gran influencia que tuvo la música italiana en el panorama musical en los siglos XVII y XVIII se utilizan palabras en italiano para indicar el "tempo". Así "andante", el tiempo intermedio, significa andando y equivale a nuestras pulsaciones o a nuestros pasos. Los tiempos más vivos que el andante son el "allegro", que significa de prisa y "presto" que significa corriendo. Los tiempos más lentos que el andante son el "adagio" que significa cómodo y el "largo" que significa ancho, el "lento" y el "grave" (pesante).

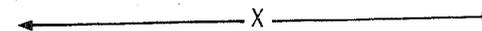
El largo, lento y grave, tienen para algunos autores el mismo significado:

largo



lento adagio andante allegro presto

grave



largo lento grave adagio andante allegro presto

Estas palabras pueden modificarse para indicar las respectivas alteraciones del "tempo" fundamental de una parte o de una pieza; por ejemplo: "andantino" indica cierta inclinación hacia el adagio, "allegretto" es más amable y afectuoso que el "allegro". Se usan también los tempos "adagio sostenuto", "largetto", "adagio molto", "allegro vivace", "prestissimo", y muchos otros más.

Modificación del tempo

Se utilizan también otras palabras para indicar cambios pasajeros durante una ejecución, como: "accelerando", "stringiendo" (incitando), "ritardando" (retardando), "morendo" (muriendo), "smorzando" (acabándose), "ritenuto", (retenido), y otras más.

A pesar de toda esta gran variedad de términos, hay una serie de modificaciones sutiles que se hacen en música, que

no pueden escribirse de manera satisfactoria. El manejo de esta fina libertad musical, depende del talento y de la comprensión y concepción de la obra por parte del intérprete; el objetivo final es producir una dicción musical clara y expresiva que traduzca las intenciones del compositor.

Metróonomo

Para determinar con exactitud la velocidad del "tempo" que requiere una pieza musical, los compositores utilizan el **metróonomo**, que consiste en un mecanismo con un péndulo y una pesa movible, la cual controla la velocidad de los golpes que el péndulo produce.

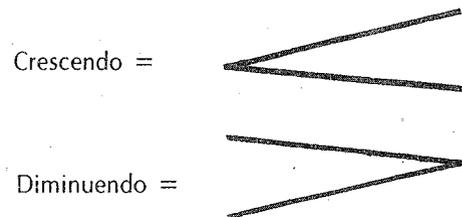
Estableciendo una relación entre el número de golpes por minuto y un valor, se logra comunicar al intérprete la velocidad exacta que el trozo musical necesita.

Como recurso de estudio para controlar un desorden métrico, el metrónomo presta gran servicio. Sin embargo una interpretación musical jamás podrá estar basada en esta exactitud máxima.

Hay sutiles variantes que sin romper el encanto del orden, producen la sensación de una interpretación viviente y natural. Lógicamente esto sólo se logra cuando el intérprete tiene intuición y sensibilidad musicales.

Dinámica

Las diferencias de intensidad del sonido o dinámica, así como los diversos matices y contrastes, se expresan por signos, en algunos casos y con palabras en otros. El crescendo y el diminuendo, pueden representarse con signos:



Las palabras más comunes para indicar la dinámica son: "piano" (suave o débil), "mezzo forte" (medio fuerte) y "forte" (fuerte). Estas son las palabras básicas. Junto a ellas



L.V. Beethoven. Fragmento de la Sonata "Claro de Luna".

Variaciones dinámicas

hay una serie de indicaciones para sugerir variaciones dinámicas en el desarrollo de una pieza musical como "fortissimo" (muy fuerte), "fortissimo possible", "pianissimo" (muy débil) o "mezzo piano" (a media voz).

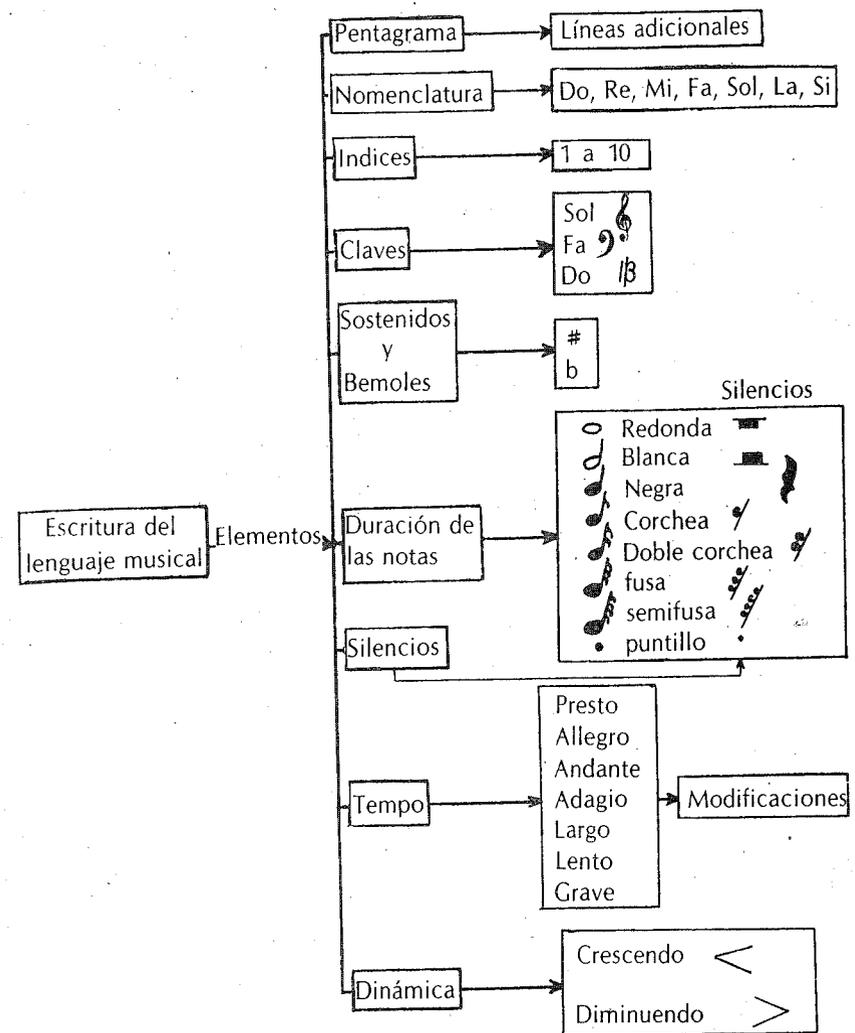
Todas estas indicaciones se abrevian por medio de letras en la siguiente forma: **p** para piano (suave), **f** para forte, y **mf** para mezzoforte.

Todos los matices dinámicos se pueden obtener utilizando las abreviaciones, desde la más débil hasta la más fuerte, en la siguiente forma:

pppp-ppp-pp-p-mp-mf-poco-f-f-ff-fff-ffff-

Hemos mencionado solamente los signos más elementales de la escritura musical, así como algunas variaciones del tempo y matices dinámicos. En la página anterior reproducimos la página de una partitura para piano, donde aparecen algunos de los signos y palabras arriba mencionados.

ESQUEMA RESUMEN



REACTIVOS DE AUTOEVALUACION

1. Dibuje un pentagrama



2. El nombre de las notas musicales fue dado en el siglo X por:

- a) Guido D'Arezzo
- b) L.V. Beethoven
- c) Palestrina
- d) Josquin Des Prés

3. El nombre de las notas musicales es:

En español: do, re, mi, fa, sol, la, si
 En Inglés: C D E F G A B

4. Nuestro sistema musical cuenta con:

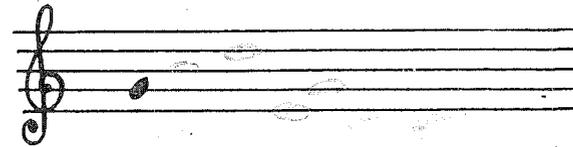
- a) 9 escalas
- b) 8 escalas
- c) 10 escalas
- d) 14 escalas

de las cuales en el piano abarca:

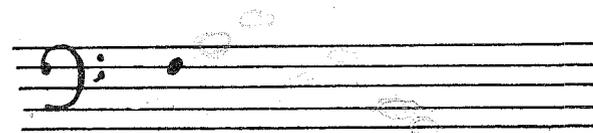
- a) 10 escalas
- b) 8 escalas
- c) 9 escalas
- d) 14 escalas

5. Para localizar los sonidos de las diferentes escalas se utilizan las claves que identifican ciertas notas a partir de las cuales se localizan las demás. ¿cuáles son estas claves y cómo se simbolizan? Indique también cuál corresponde a un sonido más grave y cuál es la nota básica de cada una de ellas.

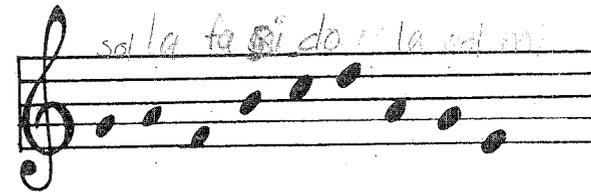
6. Represente las siguientes notas:
 sol, la, si, mi, sol, re, do



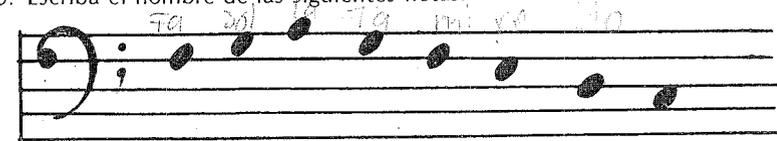
7. Represente las mismas notas en el siguiente pentagrama:



8. Escriba el nombre de las siguientes notas.



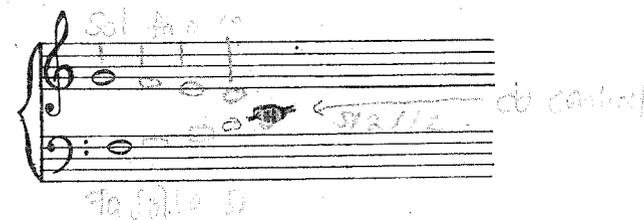
9. Escriba el nombre de las siguientes notas.



10. Explique para qué clase de voces o instrumentos se usan las llaves de fa y de sol.

La clave de sol se usa para voces agudas y instrumentos como el violín y el flautín.

11. Localice el do central en los pentagramas siguientes:



12. Escriba cómo se llaman los signos siguientes y para qué sirven _____

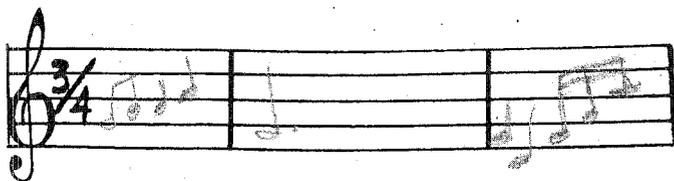
Signos de Subir y Bajar la voz
 b Demora y Bajar la voz

13. Escriba cuál es el valor en tiempo de las siguientes notas, anotando el nombre de cada una.

○ = 1 redonda
 ♪ = 1/2 blanca
 ♫ = 1/4 negra
 ♬ = 1/8 corchea

14. ¿Cuál es el valor del puntillo y en qué notas se aplica? añade el
valor de la 1/2 de la nota original y se aplica
a cualquier nota

15. Llene los siguientes compases con notas de diversos valores.



¿Qué es un compás? ¿Qué representa el numerador y qué el denominador? La suma del valor de las notas en cada segmento debe de ser siempre de 3/4

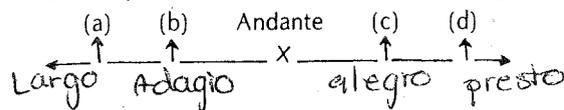
numerador: número de golpes en cada tiempo
denominador: clase de nota en cada tiempo

16. Explique en qué consisten los silencios y cómo se representan son pequeños
huecos donde no aparecen sonidos

Silencio de redonda = Silencio de negra =
 Silencio de Blanca = Silencio de corchea =
 Silencio de doble corchea = Silencio de Fosa =
 Silencio de Semi fosa =

17. Explique en qué consiste el tempo andante es la velocidad a la que
debe ejecutarse una pieza musical, velocidad del pulso
humano de 70 a 80 pulsaciones x minuto de ellas
denotan velocidades mas rápidas o lentas

18. Complete los nombres de los tempos según su velocidad:



19. Las palabras más comunes para indicar la dinámica que sigue una obra musical son:

- a). Pizzato
- b). Mezzo forte
- c). Forte

Módulo 6

INTRODUCCION

Hay melodías luminosas, sonrientes. Hay melodías sombrías y tristes. Todos hemos captado esos matices diferentes que las ideas musicales nos comunican, y que no dependen de nuestro estado de ánimo.

Los griegos utilizaban escalas de modo lidio, mixolidio, frigio y otras. Nosotros utilizamos escalas de "modo mayor" y de "modo menor".

De la formación de estas escalas, así como de su carácter, hablaremos en este módulo.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al terminar de estudiar este módulo, el alumno:

1. Mencionará los nombres de la serie de los doce sonidos diferentes que se encuentran en una octava.
2. Mencionará los siete sonidos que forman una escala de do a do.
3. Dado el teclado de un piano, señalará los sonidos propios de una escala cromática.
4. Dado el teclado de un piano, señalará los sonidos propios de la escala diatónica de do mayor.
5. Escribirá la estructura por tonos y semitonos que aparece en una escala mayor.
6. Mencionará el nombre de cada uno de los grados de una escala.
7. Mencionará los tres grados más importantes de la escala, así como el papel que representan dentro de una escala.
8. Dado el teclado de un piano, señalará las teclas que corresponden a una escala diatónica de "sol mayor".
9. Enunciará el número máximo de escalas diatónicas mayores posibles.
10. Explicará con sus propias palabras lo que significa armadura de una clave.
11. Explicará lo que es un intervalo.
12. Explicará lo que significa escalas relativas.

13. Describirá el proceso que se siguió para la formación de la escala de la menor.
14. Después de experimentar en el teclado de un piano el diferente efecto que produce una escala **mayor de do**, y una escala **menor de la**, lo explicará con sus propias palabras.
15. Explicará lo que es modulación.
16. Escribirá en un pentagrama una escala mayor de do.
17. Escribirá en un pentagrama una escala mayor de sol.
18. Definirá lo que es una melodía.
19. Explicará con sus propias palabras, por qué le parece hermosa, alguna melodía que conoce.

La escala pentatónica es una escala de cinco notas.

LA TONALIDAD Y LA MELODIA

Con frecuencia nos hemos referido a la escala como una sucesión de sonidos, en orden ascendente o descendente. **Escala**

La mayor parte de los sistemas musicales, se basan en algunos sonidos seleccionados del total de sonidos que hay en una octava.

Ya hemos hablado de la escala "pentatónica", o escala de cinco grados, representados perfectamente por las notas negras del teclado.

También hemos hablado del sistema de construcción de escalas griegas, eclesiásticas, así como de nuestro sistema musical. En nuestro sistema, la distancia entre una nota y su octava, se encuentra dividida en 12 secciones "iguales". La división de la octava en los doce semitonos, como se denominan estas distancias, fue naturalmente intuitiva, y sólo últimamente se ha demostrado que lo que nació instintivamente se puede apoyar en bases científicas. Todos sabemos que cuando se toca la "octava" de un sonido, se duplican las vibraciones por segundo. Si el **do** índice 5 tiene 512 vibraciones por segundo, el **do** índice 6, tendrá 1024, y así sucesivamente. Dentro de la octava, por lo tanto, cada nota debe tener una frecuencia determinada. **Diversas escalas**

Todos conocemos las notas que corresponden a las teclas blancas de un piano y podemos entonar la secuencia do, re, mi, fa, sol, la, si, do, escala diatónica, como la cosa más natural. Sin embargo, de los doce sonidos existentes de do a do, esta escala que nos parece tan familiar, usa solamente 7 de ellos. **Escala diatónica**

Los 12 sonidos diferentes situados a un semitono de distancia, reciben los siguientes nombres:

- | | | |
|---------------------|----------------------|---------------------|
| 1. do | 7. fa # (sostenido) | 12 semitonos |
| 2. do # (sostenido) | 8. sol | |
| 3. re | 9. sol # (sostenido) | |
| 4. re # (sostenido) | 10. la | |
| 5. mi | 11. la # (sostenido) | |
| 6. fa | 12. si | |

Escala cromática

La escala formada por estos 12 semitonos, se llama **escala cromática**.

Distancias de la escala de Do

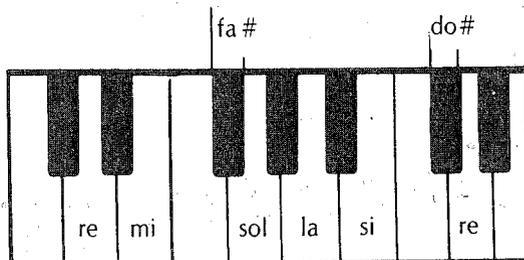
Ahora bien, al observar la escala de do a do, equivalente a las teclas blancas de un piano, notaremos que está formada por la serie de sonidos 1, 3, 5, 6, 8, 10 y 12 de la lista arriba mencionada. Las distancias entre esos sonidos que pueden observarse en nuestro teclado del libro son:

- Del do al re, un tono completo
- Del re al mi, un tono completo
- Del mi al fa, un semitono
- Del fa al sol, un tono completo
- Del sol al la, un tono completo
- Del la al si, un tono completo
- Del si al do, un semitono.

Si en vez de empezar en el do para producir una escala empezamos en el re, y si conservamos la misma relación de distancias entre las notas que constituyen una escala, tendríamos la siguiente sucesión de sonidos:

- Del re al mi, un tono completo
- Del mi al **fa sostenido**, un tono completo
- Del fa sostenido al sol, un semitono
- Del sol al la, un tono completo
- Del la al si, un tono completo
- Del si al **do sostenido**, un tono completo
- Del do sostenido al re, un semitono.

Una escala así producida sonará "igual" que nuestra escala inicial de las notas blancas, porque se ha conservado la misma distancia o intervalo de frecuencia entre cada una de las notas que la integran.



Puesto que la distancia de do a do está dividida en doce sonidos "diferentes", es natural que se pueda iniciar una escala diferente en cada uno de ellos, guardando, claro está, la misma relación de distancia entre las notas que constituyen nuestra escala modelo de do a do.

Estas escalas de do a do, do# a do#, re a re, re# a re#, etc. (12 en total) basadas sobre la estructura modelo de la escala de do, se llaman **escalas diatónicas mayores**.

Escala diatónica mayor

Si observamos las distancias entre cada uno de los grados de la escala de do a do, o escala diatónica de do mayor, veremos la siguiente ordenación de las distancias entre los sonidos que la integran: tono, tono, semitono, tono, tono, tono, y semitono; es decir: los semitonos se encuentran entre el 3o. y 4o. grado, y el 7o. y 8o.

Esta es pues la estructura de todas las escalas mayores. Como un método fácil de referencia, llamaremos a los siete sonidos de la escala 1, 2, 3, 4, 5, 6, y 7, ignorando si la distancia entre cada uno de ellos es un tono o semitono; cada uno de los 7 grados de la escala recibe un nombre, de acuerdo con el papel que desempeña en la música.

Estructura de las escalas mayores

El primer grado es el más importante de todos y se denomina **tónica**. Es un punto de reposo de los demás, y da el nombre a la escala. Una escala iniciada en sol, siguiendo la estructura tono, tono, semitono, tono, tono, tono, semitono, se llamará escala diatónica de sol mayor, o solamente escala de sol mayor.

Grados de la escala

El siguiente grado en importancia es el quinto, llamado **dóminante**, que aunque se siente atraído por la tónica, puede ser un punto de reposo "provisional".

El tercer grado en importancia es el cuarto, llamado **subdominante**.

El séptimo grado se llama **sensible** porque se siente sumamente atraído por la tónica. Para comprobar esto último, podemos tocar en el teclado de un piano la sucesión de sonidos o escala diatónica mayor de do: do, re, mi, fa, sol, la, si, do. Después de una ligera pausa, toquemos el si,

sensible o 7o. grado de la escala de do mayor; inmediatamente sentiremos la necesidad de oír de nuevo el do, punto de reposo o tónica de la escala de do mayor.

Los nombres de los siete grados de una escala mayor, son los siguientes:

GRADOS DE LA ESCALA

Grado 1 – Tónica

Grado 2 – Supertónica

Grado 3 – Mediente

Grado 4 – Subdominante

Grado 5 – Dominante

Grado 6 – Superdominante

Grado 7 – Sensible

Escalas y melodías

Ahora bien: ¿Cuál es el papel de estas escalas en la música? Las ideas musicales, están construidas sobre la armazón que proporciona una escala.

La onda melódica se vale de determinados **puntos de apoyo** tomados de la escala para ayudarnos a comprender el conjunto. Así, la dominante o quinto grado de la escala sobre la cual está escrita la melodía, podría servir de punto momentáneo de reposo de una onda melódica.

Tónica o punto de reposo conclusivo

El sentido de **conclusión** de una idea musical se logra cuando la melodía retorna a su punto básico de reposo, o sea **la tónica** de la escala sobre la cual está construida.

Ahora veamos cuáles son las escalas mayores que se pueden construir sobre cada uno de los grados de la escala. Tenemos aquí en nuestra escala de do mayor: do, re, mi, fa, sol, la, si, do, con su estructura de tono, tono, semitono, tono, tono, tono, semitono.

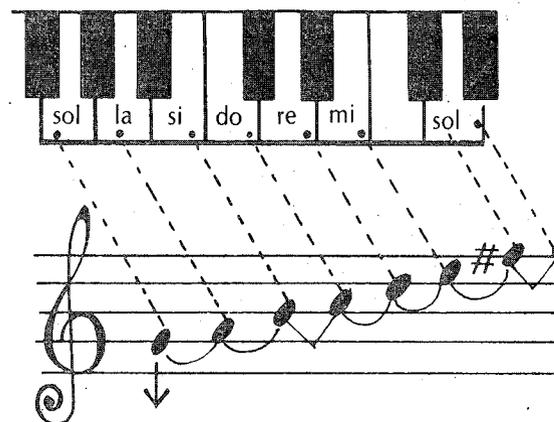
Si iniciamos otra escala en el quinto grado de la escala de do mayor, o sea en sol (do, re, mi, fa, **sol**) tendremos la siguiente progresión de sonidos: sol, la, si, do, re, mi, fa, sol.

Observando atentamente en nuestro teclado las distancias entre cada uno de los grados de esta escala, veremos que hay un error, si las comparamos con la estructura requerida en todas las escalas mayores.

La distancia mi-fa que es un semitono, debería ser un tono. Con la ayuda de las alteraciones (sostenidos y bemoles) que ya conocemos, hagamos el arreglo necesario para conseguir esta estructura. En este caso el semitono mi-fa, debe convertirse en un tono. Usando un sostenido que eleve medio tono el fa, tendremos otra escala diatónica mayor, llamada por su primer grado o tónica (sol), escala de sol mayor, cuyos sonidos son los siguientes:

Escala de Sol mayor

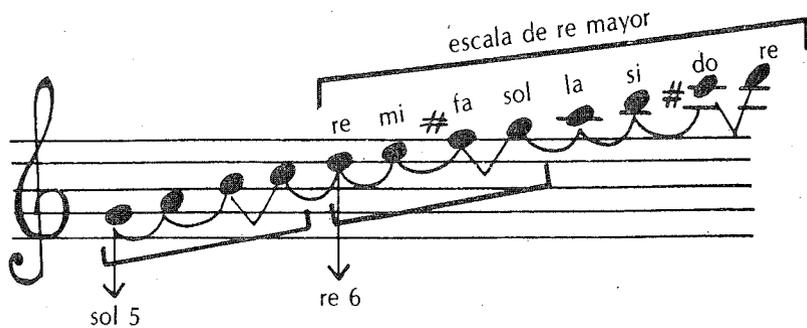
sol, la, si, do, re, mi, fa #, sol.



U = tono
V = 1/2 tono

Si en forma similar, iniciamos otra escala en el quinto grado de esta última, o sea re (sol, la, si, do, re), obtendremos otra escala, que no corresponde por su estructura, a las escalas diatónicas mayores. Es necesario hacer una modificación para lograr la secuencia de tonos y semitonos deseada.

Este ejemplo lo escribiremos con notas: Observemos cómo hemos dividido la escala de sol en dos secciones (tetracordios). Tomando como base la segunda sección que se inicia en re (quinto grado de la escala de sol mayor) continuemos la serie de notas para completar nuestra escala:



Vemos claramente que las distancias aparecidas no corresponden a nuestra escala modelo de do, y que fue necesario modificar la distancia si-do que corresponde a un semitono, para convertirla en un tono. Esta distancia se obtuvo aumentando el do. La distancia si-do #, resuelve nuestro problema.

Si continuáramos este proceso veríamos aparecer una serie de escalas diatónicas mayores, que necesariamente van utilizando sostenidos para lograr la estructura requerida.

Armadura de la clave

Estas alteraciones se escriben agrupadas a un lado de la clave, y tienen un carácter permanente. Si un sostenido, por ejemplo, se escribe donde se debe escribir la nota "fa", y cerca de la clave, todos los "fa" que aparezcan en ese trozo musical, serán ejecutados no en su tecla original de fa, sino en la tecla correspondiente al fa sostenido.

El manejo de las alteraciones en una obra musical es muy complejo, y no mencionaremos aquí otras reglas que lo determinan.

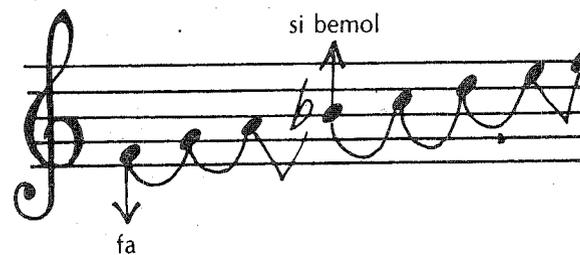


Es lógico suponer que al ver la armadura de la clave, podremos darnos una idea de la "tonalidad" en la cual está manejado el trozo musical. Así, si no aparece ninguna alteración en la armadura, podemos imaginarnos que el trozo está escrito en "do mayor", puesto que la escala de "do mayor", nuestro modelo para todas las escalas mayores, no tiene ninguna alteración. En cambio si vemos aparecer al lado de la clave una alteración en la línea correspondiente a fa, podemos imaginarnos que el trozo musical está escrito en sol mayor, puesto que la escala mayor de sol, tiene un sostenido, o sea fa.

Así como es necesario emplear sostenidos para organizar una escala, hay escalas que necesitan organizarse utilizando bemoles. Estos sirven para modificar un tono como re-mi, para convertirlo en un semitono como re-mib (ver el teclado de piano del libro).

Por ejemplo, la escala de **fa mayor**, se escribe con los siguientes sonidos: fa, sol, la, **sib**, do, re, mi, fa. .

Escala en fa mayor



Siguiendo otro proceso complejo, que no explicaremos aquí, veremos aparecer los bemoles al organizar otra serie de escalas.

Para lograr las doce escalas mayores a las cuales nos hemos referido anteriormente, se utilizan bemoles, o sostenidos, pero nunca ambos mezclados en una misma escala.

La distancia entre dos sonidos, ya sea que se ejecuten simultánea o sucesivamente, se llama **intervalo**. Por ejemplo la distancia entre sol y re, se llama intervalo de quinta, puesto que abarca cinco grados: sol, la, si, do, re.

Intervalo

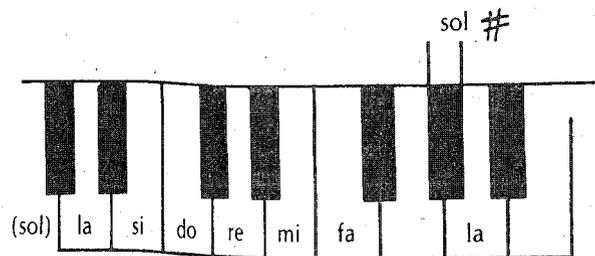
La distancia entre la y re, se llama intervalo de cuarta porque abarca cuatro grados, etc.

Hay otra clasificación muy compleja de los intervalos, de acuerdo con el número de tonos y semitonos que abarque. No hablaremos de ella. Solamente aceptaremos como ejemplo que la distancia entre **do** y **mi**, se llama **tercera mayor**, puesto que abarca dos tonos completos, y que la distancia entre **"do** y **mib"** es una **tercera menor** puesto que abarca un tono y un semitono.

Tercera mayor
y tercera menor

Ahora hagamos un experimento en el teclado de un piano. Toquemos una escala de do mayor. ¿Qué efecto nos produce? Lo podríamos definir como un efecto de simplicidad, sencillez, claridad, y bienestar.

Ahora hagamos otro experimento muy interesante. Toquemos los siguientes sonidos: la, si, do, re, mi, fa, sol #, la, varias veces.



Carácter de
tonalidades
menores y
mayores

¿Qué efecto nos produce? Lo podríamos definir como melancólico, nostálgico, algo sombrío y triste. Esta última escala es una escala de **la menor**. Así las escalas menores, tienen ese carácter (inmanente).

Modos

Aquí podemos observar que esta escala "menor" sigue un camino diferente a la escala "mayor". Por ser diferentes maneras de ser de estas escalas, se llaman **"modos"**. Es decir hay escalas de **"modo mayor"** y escalas de **"modo menor"**. La forma correcta de referirse a una escala mayor de do, es realmente escala de do, en **modo mayor**, o escala de do en **modo menor**, según el caso.

Todas las escalas mayores tienen una escala "pariente", es decir una escala íntimamente relacionada con ella: la escala menor. Por esa razón se llaman **relativas** mutuamente; veamos el proceso para la formación de las escalas menores. Nuestra escala mayor de do, no tiene ninguna alteración. La relativa de do, su "pariente más íntima", es la escala de la menor.

Escalas
relativas

Esta se inició un tono y medio más abajo que el do, o sea, según lo que dijimos de los intervalos, una tercera menor más abajo, puesto que la escala **mayor de do** no tiene ninguna alteración. La escala de la menor derivada de ella, no tendrá alteraciones, excepto una muy caprichosa: sol #, es decir camina sobre las mismas teclas sobre las cuales corre la escala de **do mayor**, sólo que su séptimo grado (sensible) se aumenta medio tono.

Alteración del
7o. grado en
escalas menores

El séptimo grado aumentado medio tono es el "capricho" de todas las escalas menores. Por esa razón, **la escala menor relativa de do**, o sea la de **la menor** que acabamos de mencionar, tiene sol sostenido.

Por todo lo dicho podemos concluir que cada escala mayor tiene una "pariente cercana" llamada relativa menor, y viceversa, cada escala menor es relativa menor de la escala mayor sobre la cual se basa.

En la misma forma que construimos la escala de **"la menor"** apoyándonos en la de do mayor, de cada escala mayor puede derivarse una escala menor; si hay **doce escalas mayores**, lógicamente habrá también **doce escalas menores**. Estas últimas tienen, naturalmente, una estructura diferente de la de las mayores. La distancia entre los grados de una escala mayor, será pues diferente a la distancia entre los grados de la escala menor. La armadura de la clave nos sugiere, pues, dos posibilidades. Si vemos aparecer un fa # a un lado de la llave, la obra estará escrita en sol mayor, puesto que la escala de sol mayor tiene fa sostenido; también puede estar en mi menor (mi está a una distancia de tono y medio de sol). Observando el desarrollo de la música y analizando las alteraciones que aparecen, podremos saber en cuál de las dos se encuentra.

Efecto auditivo de escalas mayores y menores

Cuando escuchamos una pieza de música, muy probablemente habremos notado un cambio curioso de carácter que no podemos definir. Este cambio no está en relación con el "tempo", ni con el compás; ni tampoco con la introducción de una melodía nueva (aunque a veces coincide el cambio de idea musical con el cambio que tratamos de explicar aquí).

Este cambio sutil, indefinible, pero sumamente atractivo es, sin lugar a dudas, una **modulación**.

Modular

Modular es trasladarse a otra tonalidad en el curso de una composición musical.

La tonalidad básica que el compositor escogió para basar su obra musical, dará el nombre a toda ella. Así, por ejemplo, una sinfonía basada en la escala de **do mayor**, será una sinfonía en **do mayor**. Una sonata basada en la escala de **la menor**, será una sonata en **la menor**, puesto que ésta es la **tonalidad básica** de la obra. Hemos dicho básica, ya que la obra en el transcurso de su desarrollo puede modular, es decir, puede pasearse por otras tonalidades. Una obra escrita en do mayor, puede abandonar esta tonalidad para trasladarse a su pariente más cercana o sea la menor, así como a otras tonalidades.

No sólo son posibles las modulaciones a los tonos próximos. Los músicos utilizan también las modulaciones a tonalidades más lejanas que apenas tienen algún parentesco con la tonalidad original. La modulación es uno de los recursos más expresivos que utiliza la música.

Modular es, a manera de conclusión, abandonar las relaciones tonales de una escala por las de otra. Es abandonar una tónica por otra tónica, con lo cual la tónica pierde su sentido de reposo y conclusión, para convertirse en subordinada, en simple grado de otra escala sobre la cual más o menos momentáneamente se está desarrollando la obra.

Los compositores de los siglos XVII y XVIII, modulaban usualmente a tonalidades cercanas que tenían parentesco cercano con la tonalidad original. Sin embargo, Ricardo

Wagner, compositor del siglo XIX, de quien hablaremos extensamente más adelante, se aventuró a modular a tonalidades más lejanas, es decir, a tonalidades que no guardaban relación alguna con la tonalidad original. Otros autores posteriores rompieron los principios de tonalidad, durante varios siglos respetados, para crear nuevos lenguajes. Estas nuevas formas de expresión musical, han sido paulatinamente comprendidas y aceptadas por los oyentes; desgraciadamente en nuestro medio musical, tenemos muy pocas oportunidades de conocer y habituarnos a estas innovaciones musicales, y cuando las llegamos a oír, las rechazamos como algo extraño e incomprensible. Creemos necesario hacer aquí una aclaración válida para gran parte de la música que posteriormente mencionaremos en las últimas unidades de este libro. Siendo la música, como el arte en general, testimonio de una cultura, es natural que refleje cambios sustanciales. Por eso cada época ha creado sus formas propias de expresión que exigen un sincero esfuerzo para ser comprendidas por medio de frecuentes y atentas audiciones.

Según nuestra definición de la primera unidad, **melodía es la sucesión de sonidos que forman una línea de valor expresivo y significado individual**, es decir, que expresan una idea musical completa. Junto con el ritmo, la melodía es uno de los principales elementos de la música. Como vehículo de expresión, supera en importancia al resto de los elementos musicales, tanto, que ha sido considerada como principio y fin de toda la música por grandes creadores, como Wagner, Mozart y Haydn, compositores de los siglos XVIII y XIX.

Melodía

La importancia sustancial de la melodía, sigue siendo observada por compositores contemporáneos como Darius Milhaud, compositor francés nacido en 1892, quien enfatiza el valor de la melodía con estas palabras: "...lo más difícil en música es escribir una melodía de varios compases que **se baste a sí misma**. Este es el secreto de la música. Lo importante es el elemento vital —la melodía—, que debe ser tan fácil de recordar como para poderla tararear y silbar en la calle. Sin este elemento fundamental, la técnica sólo es letra muerta en todo el mundo." (10)

El mismo compositor afirma en otro momento "...sólo por la melodía, el único elemento vivo de la música, le es permitido a una obra sobrevivir a su creador".

Otro compositor de este siglo, Sergei Prokofief se expresa en los siguientes términos: "...Amo la melodía, la considero el elemento más importante de la música y trabajo durante muchos años en mis obras para mejorar su calidad..."(11)

Ahora bien, todos nos preguntaremos: ¿qué es una buena melodía? Es muy difícil responder a esta pregunta, pues aunque la mayor parte de la gente puede distinguir intuitivamente una melodía hermosa, no es fácil explicar por qué es hermosa. Hemos leído que el sonido se propaga en la atmósfera y en el tiempo, con un movimiento ondulatorio de las pequeñas partículas de aire. En forma similar, la sucesión de sonidos que forman una melodía se asemeja a un movimiento ondulatorio, que cuando sube, adquiere tensión y cuando baja la pierde. En este subir y bajar, reside la base de la melodía. Para ilustrar esta idea, comparemos el efecto que produce tocar varias veces un mismo sonido, el do5, por ejemplo. El resultado es conciliador, reposado, sereno. Ahora toquemos un do5 seguido de un si5, el efecto será de tensión y nerviosismo.

Ahora bien, toda melodía tiene determinados puntos de apoyo que han sido tomados de los grados de la escala, y que nos ayudan a comprender el conjunto. Estos puntos de apoyo aparecerán cuando el músico adiestrado en su oficio, pueda prescindir de las notas no esenciales, y encontrar la verdadera armazón de la melodía. El músico no profesional, intuitivamente podrá distinguir la falta de esta estructura sólida, que sostiene la melodía.

Las melodías, al igual que el lenguaje, tienen ciertos puntos de reposo comparables al punto y la coma, que dividen la melodía en frases más cortas y la hacen más fácil de entender. Para comprender estas ideas pensemos en una canción conocida por todos, como "Nunca". Vemos cómo la melodía está dividida en secciones menores llamadas frases, delimitadas por puntos de descanso:

Yo sé que nunca besaré tu boca, (frase 1)
 Tu boca de púrpura encendida, (frase 2)

En general, una buena melodía debe darnos la impresión de algo que se ha expresado en forma completa, debemos

sentir que se nos transmitió una idea completa. Estas condiciones sólo se logran cuando la melodía es fluida, cuando conduce con facilidad al oyente hacia adelante, y cuando cuenta con varios puntos de interés y un punto culminante, fácilmente reconocible; un punto donde la melodía adquiere tensión, antes de perderla al finalizar. La melodía es por esencia, lírica, flexible, de suaves ondas propias para el canto.

AUDICIONES SUGERIDAS

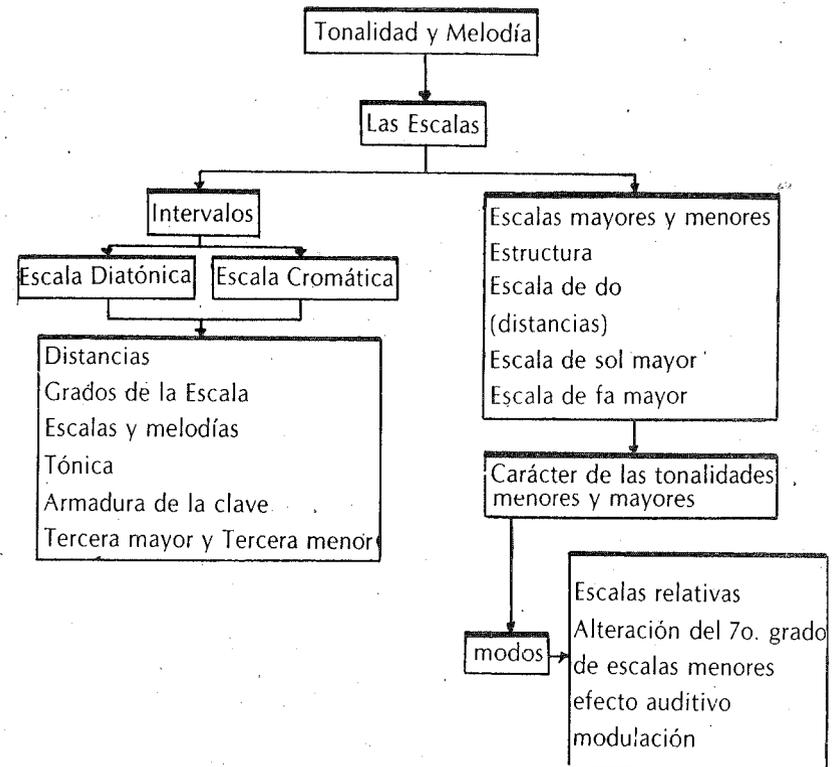
Para subrayar el efecto de la melodía sugerimos escuchar:

F. Chopin: Nocturnos.

J.S. Bach: sonatas para flauta y clavicémbalo.

F. Schubert: Lieder.

ESQUEMA RESUMEN



CITAS

- (10) RUFER, Josef. **Músicos sobre música; en cartas, diarios y apuntes.** Buenos Aires, EUDEBA, 1964. p. 217.
- (11) _____ **Músicos sobre música; en cartas, diarios y apuntes.** Buenos Aires, EUDEBA, 1964. p. 218.

REACTIVOS DE AUTOEVALUACION

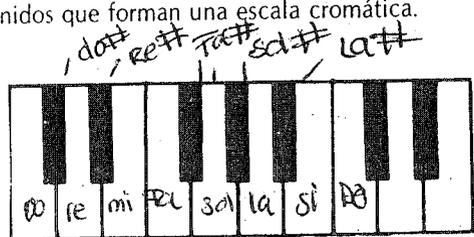
1. Los 12 sonidos diferentes que se encuentran en una octava son:

1. do
2. do#
3. re
4. re#
5. mi
6. fa
7. fa#
8. sol
9. sol#
10. la
11. la#
12. si

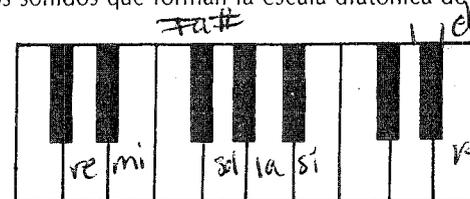
2. Los sonidos que forman una escala diatónica de do a do, son:

1. Do
2. Re
3. Mi
4. Fa
5. Sol
6. La
7. Si
8. Do

3. Señale los sonidos que forman una escala cromática.



4. Señale los sonidos que forman la escala diatónica de do mayor.



5. La estructura por tonos y semitonos que aparecen en una escala mayor está formada por 5 tonos completos y 2 semitonos distribuidos en el siguiente orden:

- a. Un tono completo
- b. Un tono completo
- c. Un semitono
- d. Un tono completo
- e. Un tono completo
- f. Un tono completo
- g. Un semitono

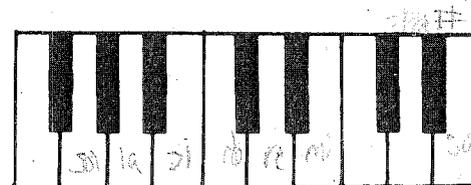
6. Los nombres de los 7 grados de una escala mayor son los siguientes:

- a. Tónica
- b. Supertónica
- c. Mediante
- d. Subdominante
- e. Dominante
- f. Superdominante
- g. Sensible

7. De los cuales los más importantes son:

- a. Tónica porque, es la base de la escala y de donde se genera la armonía
- b. Dominante porque, tiene una fuerte tensión que quiere ir a la tónica
- c. Superdominante porque, tiene una fuerte tensión que quiere ir a la dominante

8. Señale las teclas que corresponden a una escala diatónica de sol mayor.



9. El número total de escalas diatónicas mayores posibles, es:

- a) 7
- b) 12
- c) 8
- d) 14

10. Explique a qué se refiere la armadura de la clave es una alteración de sonidos que se escriben agrupados a un lado de la clave, y tiene un carácter permanente

11. El intervalo se refiere a:

- a) Las escalas mayores
- b) La distancia de la armadura de la clave
- c) La distancia entre dos sonidos simultáneos o sucesivos
- d) La distancia entre las escalas diatónicas

12. Una escala relativa se define como:

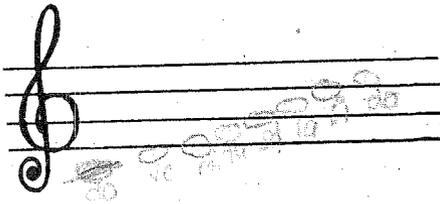
- a) La escala menor íntimamente relacionada con una escala mayor
- b) Una escala menor
- c) Una escala diatónica mayor
- d) La escala cromática y su correspondiente menor

13. La escala relativa a do mayor es:

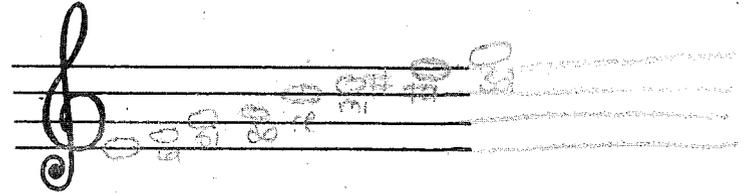
- a) Do menor
- b) Fa mayor
- c) No hay
- d) La menor

14. Modular se refiere a: Trasladarse a otra tonalidad
en el curso de una composición musical

15. Escriba una escala mayor de do



16. Escriba una escala mayor de sol



17. Melodía se puede definir como: La sucesión de sonidos que, por su altura, intensidad, duración y timbre, forman una línea de valor rítmico y significativo individual.

Módulo 7

METRO A GRUPO MUESTRO DE
LOS TIEMPOS

INTRODUCCION

Probablemente usted cante y toque la guitarra, o alguno de sus amigos lo haga.

Al hacerlo, estará usted produciendo con su voz una melodía y con la guitarra una serie de acordes disfrazados en una u otra forma, a los que se suma el atractivo de ritmos diferentes.

Pero ¿se ha puesto a pensar alguna vez cómo se forman los acordes y por qué están constituidos por esos sonidos que usted toca y no por otros?

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al terminar de estudiar este módulo el alumno:

1. Definirá lo que es compás.
2. Establecerá un ejemplo similar al del libro, entre la connotación musical que tiene el ritmo y metro.
3. Explicará por qué una misma sucesión de sonidos, tendrá diferente sentido musical según la clase de compás que tenga.
4. Explicará lo que usted entiende por síncopa y con qué tipo de música está íntimamente ligado este concepto.
5. Mencionará alguna de las innovaciones rítmicas mencionadas en el libro.
6. Definirá lo que es armonía.
7. Explicará la relación existente entre un tono fundamental —y la serie de armónicos de él derivados— y un acorde mayor.
8. Mencionará el papel que los acordes representan en la armonía.
9. Establecerá una analogía entre armonía y polifonía y el sentido horizontal y vertical de la música.
10. Mencionará la sensación que sugiere un acorde mayor y uno menor, habiéndolo experimentado en un piano o en una guitarra.
11. Dada una escala de "do en modo mayor", escribirá una serie de acordes sobre cada uno de los grados de la escala.
12. Mencionará la diferencia entre consonancia y disonancia en el lenguaje tradicional armónico.
13. Mencionará alguna de las innovaciones armónicas de las que aparecen en el libro.

EL RITMO Y LA ARMONIA

Se entiende por ritmo, la distribución de elementos en el tiempo y en el espacio.

En música, el ritmo se obtiene por la combinación de la duración de los sonidos. Sin embargo, la palabra "ritmo" tiene una connotación muy amplia en el lenguaje musical, pues abarca todo lo relativo al tiempo, al metro (palabra que explicaremos a continuación), a la división de la música en compases, y a la acentuación de las notas de acuerdo con el sentido musical de las frases. Esta última connotación es la más importante, pues sólo así se obtiene el verdadero ritmo musical.

Ritmo

Es necesario aclarar que en el lenguaje común, los términos ritmo y tiempo o movimiento se confunden, en tal forma que cuando nos referimos al "ritmo" de un baile, realmente estamos indicando el tiempo (o movimiento), ya sea un tiempo lento, moderado o rápido.

En los módulos anteriores hablamos del **compás**, y lo definimos como un esquema de igual duración donde se agrupan los sonidos. **Metro**, musicalmente hablando, es el agrupamiento de los tiempos y de los acentos dentro de cada compás.

Metro

Para establecer una diferencia que nos será muy útil entre ritmo y metro, leamos los siguientes versos:

Es mi amor como el oscuro
panal de sombra encarnada
que la hermética granada
labra en su cóncavo muro.

Leamos ahora golpeando cada emisión natural de la voz

Es - mia - mor - co - moel - os - cu - ro
pa - nal - de - som - braen - car - na - da
que - laher - mé - ti - ca - gra - na - da
la - braen - su - cón - ca - vo - mu - ro

Son ocho golpes en cada verso, lo que define el metro o medida del verso, pero no su ritmo.

En cambio, cuando lo leemos tratando de darle una entonación adecuada al sentido de la frase, estaremos obteniendo el verdadero ritmo del verso. En forma similar, cuando dividimos las notas en valores que se distribuyen regularmente (tiempos de un compás) obtenemos solamente el metro. El ritmo verdadero aparece cuando ejecutamos una frase de acuerdo con el sentido musical que encierra.

Compases simples

Ahora bien, el metro en música está dado por el número de tiempos que tenga cada compás y podrá ser binario, ternario o cuaternario; binario si tiene dos tiempos, ternario si tiene tres tiempos, y cuaternario si tiene cuatro tiempos. Todos éstos se consideran compases simples. De estos compases simples se derivan otros, llamados compuestos que no serán tratados en este libro. El compás binario simple está representado por 2/4. Este compás es propio para escribir una marcha. Si contamos en forma continua 1, 2; 1, 2; 1, 2;... podremos fácilmente comprobarlo.

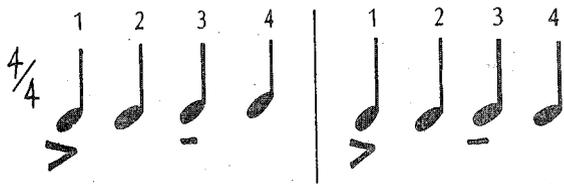
Cuando bailamos un vals, sentimos una serie de pulsaciones que se repiten cada tres tiempos, en la siguiente forma: 1, 2, 3; 1, 2, 3; 1, 2, 3;... porque el vals, está escrito en un compás ternario que se representa por 3/4.

El compás cuaternario simple, está representado por 4/4, 1, 2, 3, 4; 1, 2, 3, 4; 1, 2, 3, 4;...

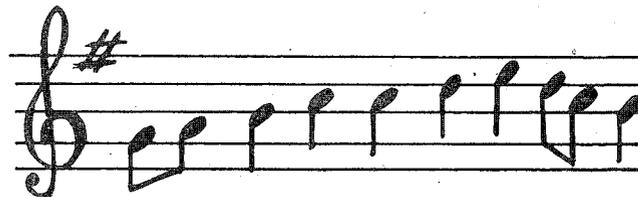
Los tiempos de estos compases pueden dividirse en **débiles** y **fuertes**. En el compás de un vals, por ejemplo, el primer tiempo recibe un ligero acento.

Tiempos fuertes y débiles

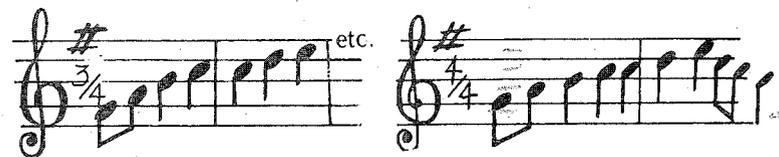
También el primer tiempo del compás de una marcha, se considera un tiempo fuerte. Los compases de cuatro tiempos o cuaternarios reciben un acento principal en el primer tiempo, y otro secundario en el tercero.



A continuación tenemos una serie de notas sin indicación alguna respecto a su agrupación en compases, pero naturalmente con entonación y duración.



Conociendo la distribución de los tiempos fuertes y débiles en cada compás, es fácil imaginarnos cuán diferente será la ejecución de estos sonidos, según se agrupen en un compás ternario de 3/4, o en un compás cuaternario de 4/4. Si pudiéramos tocarlo en un piano, veríamos la diferencia musical entre el primer y segundo pentagrama, aun cuando se trate de las mismas notas.



En el primer caso, las líneas divisorias de los compases nos obligan a leer la notación de un modo determinado y a sentir y tocar la melodía de la manera que nos sugiere la escritura.

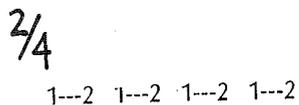
Muy diferente resultaría la segunda interpretación del ejemplo, cuando una distinta agrupación de las notas, implicaría acentuación e importancia distinta de cada una de ellas en relación a la primera agrupación.

Una alteración de esta acentuación "normal" es la **Síncopa**.

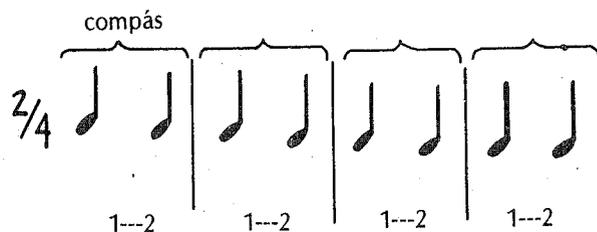
Si un tiempo ligero no concluye directamente en un tiempo apoyado, sino que se prolonga hasta un tiempo débil, se origina una perturbación muy interesante. Pongamos un sencillo ejemplo:

Supongamos que marchamos contando: Uno, dos; uno, dos, etc.

Estos serán los tiempos de un compás binario simple:

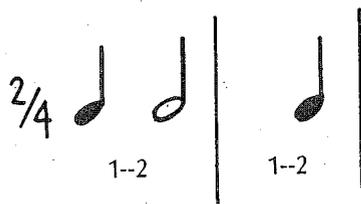


Si representamos cada uno de estos tiempos con una negra, el resultado será el siguiente:

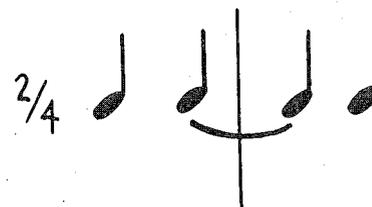


Si prolongamos un segundo tiempo (o tiempo débil) más allá de su duración, continuando hasta el tiempo fuerte del siguiente compás, se origina una perturbación que resulta de romper la trayectoria normal que seguía el tiempo y se siente una especie de vacilación, o anhelo, como la sensación de respiración contenida, equivalente a la obtenida cuando suspendemos momentáneamente la manera normal con que veníamos marchando, y dejamos el pie en el aire, cuando debía estar pisando.

Este efecto se podría escribir así:



Sin embargo, la manera correcta de escribir el ejemplo anterior es la siguiente:



Por ser estos conocimientos teóricos muy elementales, no ahondaremos en este procedimiento.

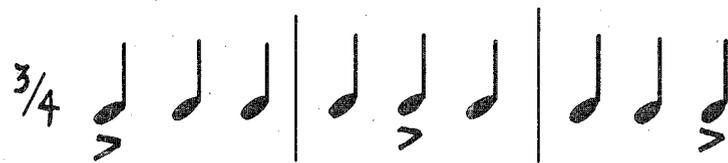
Este efecto, es llamado síncopa, y se define como el desplazamiento rítmico de los acentos.

El jazz, al cual nos referiremos en el último módulo de este libro, tiene como una de sus características principales, el efecto de las sincopaciones.

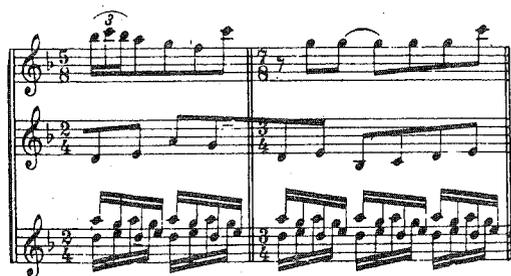
La acentuación "natural" de los tiempos de un compás, puede ser modificada en otra forma. Así, en un compás ternario simple de 3/4, podemos trasladar el acento a cualquiera de los tres tiempos, si el compositor así lo indica.

Acentuación antinatural

La ejecución de estos compases acentuando alternativamente cada uno de los tiempos de cada compás, representa un gran atractivo electrizante y cautivador, bien conocido por los pueblos orientales, cuyas combinaciones rítmicas son riquísimas. Para comprobarlo tratemos de imitar esos acentos golpeando las manos, una vez para cada tiempo y enfatizando con un golpe más intenso, los acentos marcados.

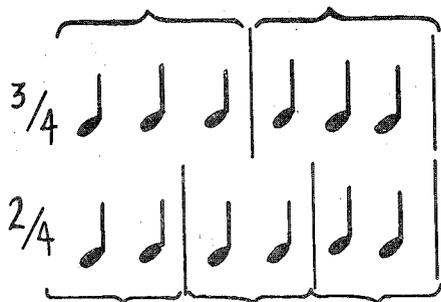


Otro efecto muy interesante resulta de la combinación de los diferentes tipos de compases: binarios, ternarios o cuaternarios, simples o compuestos.



Fragmento de Petrushka de I. Stravinsky

Una variedad rítmica, aplicada con frecuencia en nuestra música contemporánea, es la ejecución **simultánea** de diferentes compases, como la combinación de un compás ternario y otro binario. En ellos lógicamente los tiempos fuertes no coinciden, dando origen a un verdadero **polirritmo**, como se muestra en la gráfica anterior y en la siguiente.



El manejo del ritmo como elemento musical, ha adquirido gran libertad en manos de compositores modernos como Stravinsky, Bartok, Milhaud y Orff. La asimilación de estas innovaciones, necesita audiciones frecuentes e interés por parte del oyente, para disfrutar de este cautivante aspecto de la música.

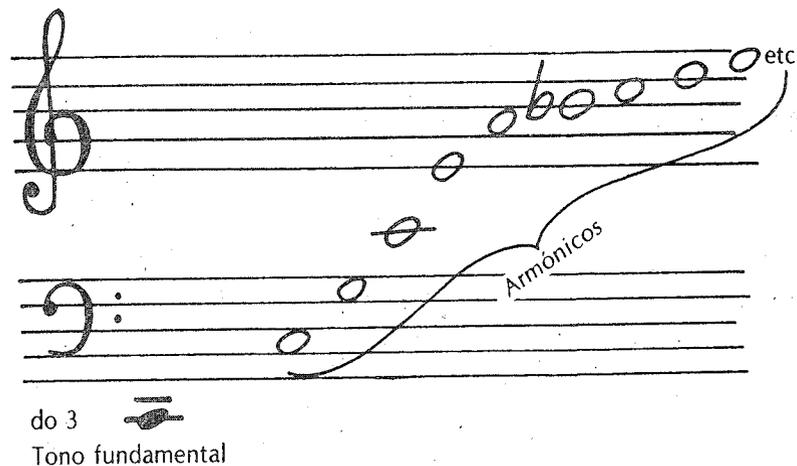
LA ARMONIA

Se define **armonía**, como el arte y la ciencia que estudia la formación y **encadenamiento de los acordes**.

Hemos dicho en módulos anteriores, que armonía es la ejecución simultánea de sonidos, de acuerdo con cierta "razón musical". En contraposición a la melodía, la armonía se refiere a la estructura vertical de la música, y la melodía a la estructura horizontal.

Dijimos en el módulo I, que el sonido se compone de un tono fundamental y una serie de armónicos, o sonidos secundarios. Tanto los sonidos producidos por instrumentos de cuerda, como los producidos por los instrumentos de viento y la voz humana, son de esta naturaleza compuesta. Cuando oímos un sonido, aquel que parece el único y que predomina entre los demás (armónicos), es el tono fundamental, o generador de la serie de sonidos secundarios. Los armónicos son siempre más agudos que el tono fundamental, y resultan más débiles cuanto más agudos sean.

Así, cuando oímos un do índice 3, se produce la siguiente serie de armónicos que no alcanzamos a diferenciar, pero que existen junto con su tono fundamental:

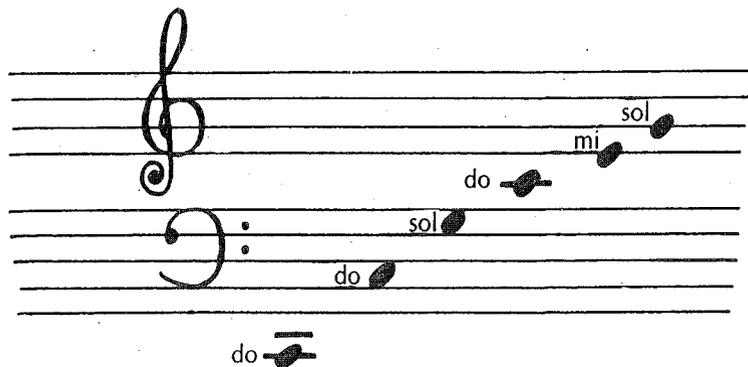


Armonía

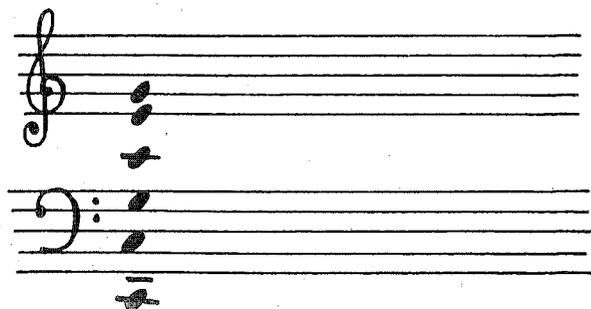
Estructura vertical
de la música.
MELODIA
Estructura horizontal
de la música.

Tono funda-
mental y
armónicos

Si agrupamos el tono fundamental **do índice 3** y los primeros cinco armónicos generados por ese do en una especie de haz, tendremos la siguiente serie de sonidos:



Si los ejecutamos simultáneamente, la escritura adecuada de estos sonidos será la siguiente:



Ahora bien, cuando oímos un sonido, tenemos la impresión de oír solamente el tono grave o fundamental, y no podemos escuchar la serie de armónicos que se producen con él. En forma similar, pero menos drástica, los sonidos de esta serie se funden en una sola sonoridad que da la impresión de una unidad, si son ejecutados simultáneamente, ya sea por instrumentos musicales, o por voces humanas. Al ejecutar simultáneamente estos sonidos estamos produciendo un acorde. Este acorde es llamado **acorde mayor** y su forma simplificada se verá más adelante. Se define **acorde** como el sonido simultáneo de tres o más

Acorde

Definición de armonía y acorde

notas; y la **armonía**, como el estudio de los acordes y sus relaciones mutuas, considerando cada acorde como una unidad completa.

No es la primera vez que hablamos de sonidos simultáneos en el curso de estas exposiciones. En el módulo 4, nos hemos referido a la polifonía. Es necesario hacer notar la gran diferencia entre estos dos conceptos, la polifonía y la armonía. La polifonía se refiere al desarrollo lineal u horizontal de varias voces, cada una con un significado melódico individual; la armonía, en cambio, se refiere a la ejecución simultánea de varios sonidos, centrando la importancia en el sentido vertical y no horizontal de la música.

Diferencia entre polifonía y armonía

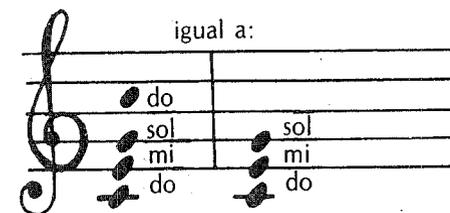
A estos conjuntos sonoros simultáneos se les llama triada o acordes perfectos.

Triada

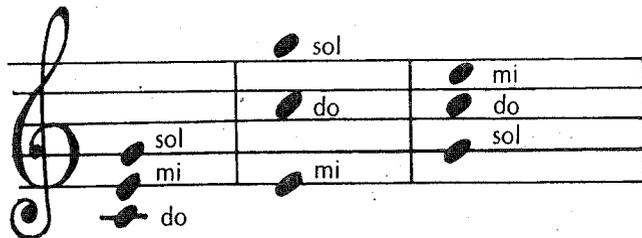
Toda la teoría armónica, se basa en la formación de acordes a base de intervalos de terceras superpuestas.

El acorde de tres sonidos do, mi, sol, puede representarse por los números 1, 3, 5. Si a este acorde le agregamos otra tercera, o sea do, mi, sol, si (1, 3, 5, 7), tendremos un acorde de séptima. Podríamos seguir agregando intervalos de tercera, dando por resultado acordes de novena, de oncená, etc.

La duplicación de cualquier sonido componente de un acorde, no afecta para nada su naturaleza. Así un acorde formado por los sonidos do, mi, sol, do, puede considerarse solamente como una triada do, mi, sol:



Los acordes pueden cambiar su posición fundamental. El acorde do, mi, sol, puede escribirse variando el orden de sus componentes, sin perder su carácter:



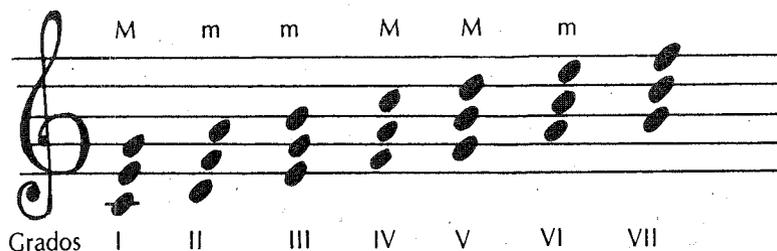
Mismo acorde de primer grado o tónica de **do** mayor.

La combinación de sonidos armónicos ya mencionada, no es la única que el espíritu humano puede relacionar como una unidad de sonido determinado.

Sobre cada uno de los grados de la escala podemos ir formando un acorde.

Observemos los acordes formados sobre los grados de la escala mayor de do. Añadiendo terceras para formar acordes de tres sonidos sobre los grados de la escala mayor de do, encontramos una serie que puede clasificarse según su intervalo inferior. Aquellos formados por intervalos inferiores de tercera mayor (2 tonos) son llamados **acordes mayores**. Los acordes formados por un intervalo de tercera menor, son llamados **acordes menores**.

(No mencionamos el acorde formado sobre el séptimo grado de la escala ya que a diferencia del resto, está formado por 2 terceras menores).



El mismo carácter luminoso de las tonalidades mayores, se aplica a los acordes mayores; en la misma forma, el

Acordes mayores y menores

carácter suave y melancólico de las tonalidades menores, es válido para los acordes menores. Si usted toca guitarra podrá fácilmente comprobarlo, ejecutando un acorde de **do mayor** y otro de **do menor**.

(Sin embargo no está de más repetir que hablamos de generalidades. No todas las obras de carácter melancólico o triste están escritas en tonalidades menores. Músicos geniales como Beethoven y Mozart escribieron obras regocijantes en tonalidades menores y viceversa.)

No todos los acordes de estos grados, tienen la misma importancia. En la misma forma que la tónica o primer grado de una escala ejerce gran atracción y primacía sobre los otros grados, como determinante de la tonalidad, el acorde de tónica, es decir el acorde construido sobre el primer sonido de la escala, tiene la misma importancia. Lo dicho sobre los grados V y IV, se puede aplicar también a los acordes de dominante y subdominante. Cuando los acordes pasan de una tonalidad a otra, se dice que modulan.

Relación entre los acordes

Los acordes pueden sufrir una serie de variaciones tales como inversiones, duplicaciones, alteraciones, etc.

Para simplificar nuestra exposición no hablaremos aquí sobre los acordes construidos sobre las escalas menores. Sólo queremos hacer notar que las relaciones de los acordes entre sí, son objeto de estudios profundos. Los estudiantes de música dedican más de un año al estudio completo de sus principios fundamentales.

Se consideran acordes **consonantes**, aquellos que representan un **tono sonoro**, con un fuerte sentido de unidad. Estos acordes son los mayores y los menores que ya conocemos.

Consonancia y disonancia

En el lenguaje común, estamos acostumbrados a asociar disonancia con una sensación desagradable, y consonancia con una agradable. Musicalmente esta explicación es muy insatisfactoria, pues depende de lo que cada oyente considere agradable o desagradable.

En música, podemos considerar **consonante** aquello que nos proporcione **estabilidad y reposo** (como sensaciones auditivas) y **disonancia** aquello que nos produce una especie de **tensión** que nos impulsa a desear su resolución en una consonancia.

Si aceptamos la definición de acordes consonantes, como sensación de estabilidad y reposo, podremos decir que todos los acordes formados por sonidos ajenos a los acordes consonantes, se consideran disonantes; estos acordes "exigen" (en nuestros oídos) una resolución en un acorde consonante.

Diferentes criterios sobre disonancia

Hay que hacer notar que los conceptos de disonancia y consonancia han ido variando con el tiempo. Los intervallos de tercera y de sexta, representados por los sonidos **do-mi** y **do-la**, respectivamente, eran considerados disonantes en los siglos XII y XIII. Más adelante, en el siglo XVI, época de Palestrina, los intervallos de cuarta (representados por los sonidos **do-fa**) eran también considerados como disonancias.

Antes de este siglo XX, la música era esencialmente consonante, con muy pocas disonancias perturbadoras. El desarrollo de la música en este siglo nos ha familiarizado con la disonancia por sí misma, sin ninguna relación con la consonancia.

En la misma forma en que estamos perfectamente familiarizados con combinaciones sonoras consideradas disonantes siglos atrás, oyentes de esta época están totalmente familiarizados con música que hace sólo algunas décadas era considerada horrible y totalmente incomprensible. Estas consideraciones nos invitan a tratar de ampliar nuestros conceptos de la música, y hacer un esfuerzo por comprender nuevos lenguajes musicales.

Después de esta exposición elemental de lo que es la armonía, veremos cómo este elemento musical se aplica en las composiciones musicales.

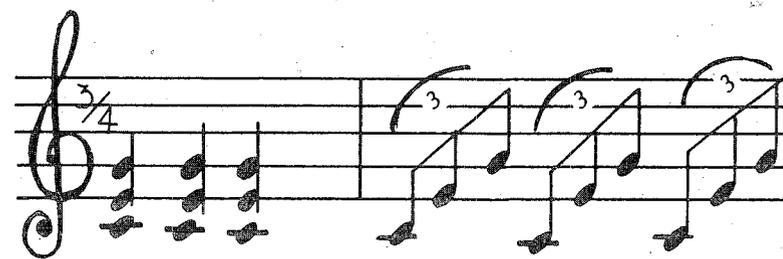
Durante los primeros 10 siglos d.C., la música fue esencialmente monódica. Podemos considerar los siglos del X al XVI, como siglos polifónicos, desde los primeros ensayos hasta la Época de Oro de la Polifonía.

La armonía, como estructura vertical de la música, fue una aportación musical que apareció en el siglo XVII, cuando se vio la necesidad de hacer resaltar una línea melódica importante, sin renunciar a la pluralidad de voces que implicaba la polifonía. La forma más sencilla de observar el empleo de la armonía, es recordando el papel de la guitarra, como instrumento de acompañamiento de una canción. La voz humana ejecuta una melodía, escrita en una tonalidad determinada, es decir, construida sobre sonidos propios de una escala (con sus consabidas modulaciones a otras tonalidades). En cambio la guitarra se encarga de producir los acordes apropiados, sobre los grados de la escala, de acuerdo con la tonalidad en la cual la melodía se está desarrollando.

De la polifonía a la armonía

Ahora, no es necesario que los acordes aparezcan en "bloque", es decir, que se rasquen al mismo tiempo las cuerdas correspondientes a los sonidos del acorde que se quiere producir; la armonía puede estar presente cuando se rasgan una por una las cuerdas que producen el acorde deseado. La escritura musical de estas dos formas de producir la armonía, es la siguiente:

Descomposición de los acordes



Acorde en "bloque"

Acorde descompuesto en sus elementos

En el segundo compás, aunque ligeramente disfrazado, está el mismo acorde perfecto de la tónica de do mayor, que ya conocemos.

Observando este elemental ejemplo, podemos imaginar cómo la armonía se encuentra presente en cualquier pieza de música, como una especie de cimiento o de estructura

Base armónica de las obras

Ampliación de los conceptos armónicos

sólida que sostiene y refuerza los materiales musicales de la melodía. Desde luego que este soporte armónico estable no se presenta siempre en forma de acordes obvios, sino que está sujeto a numerosas variaciones, que añaden flexibilidad, atractivo y expresividad a la música.

Hasta ahora, nos hemos referido a la armonía "tradicional", es decir, al sistema armónico vigente hasta principios de este siglo. La gran mayoría de nuestra música popular se sigue escribiendo sobre estas bases armónicas. Sin embargo, los compositores de música contemporánea han abierto un amplio campo de innovaciones armónicas, creadas por la necesidad de un lenguaje propio y expresivo. Wagner amplió el concepto armónico con sus atrevimientos, pues en sus obras aparecen modulaciones a tonalidades más lejanas de la tonalidad original, en tal forma que se empezó a perder el sentido de una tonalidad básica. Schoenberg, al cual nos referiremos posteriormente, sucesor de Wagner, abandonó el principio de tonalidad según el concepto que de ella tenemos nosotros, estableciendo un sistema llamado **dodecafónico**, que consiste en la ausencia de una tónica o sonido principal de su serie de sonidos. Más adelante explicaremos este sistema.

Otra innovación en este campo es la politonalidad, que consiste en la ejecución simultánea de música en varias tonalidades. Para explicarlo de la manera más sencilla, imaginemos una pieza para piano donde la mano derecha ejecute una melodía en do mayor, y la mano izquierda otra en la mayor o cualquier otra combinación de tonalidades. Este procedimiento ha sido usado con mucha eficacia por Darius Milhaud, compositor contemporáneo.

Claude Debussy (1862-1918) fue uno de los primeros compositores, que de la manera más tranquila y confiando simplemente en su instinto, rompió las leyes armónicas, introduciendo una serie de acordes que escandalizaron a sus contemporáneos.

Por último hablaremos de los intentos de escribir una música basada en fracciones de tono, como cuartos de tono, sextos, octavos o dieciseisavos (famoso sistema del Sonido Trece de Julián Carrillo) que no han logrado

imponerse por las dificultades técnicas y auditivas que engendran.

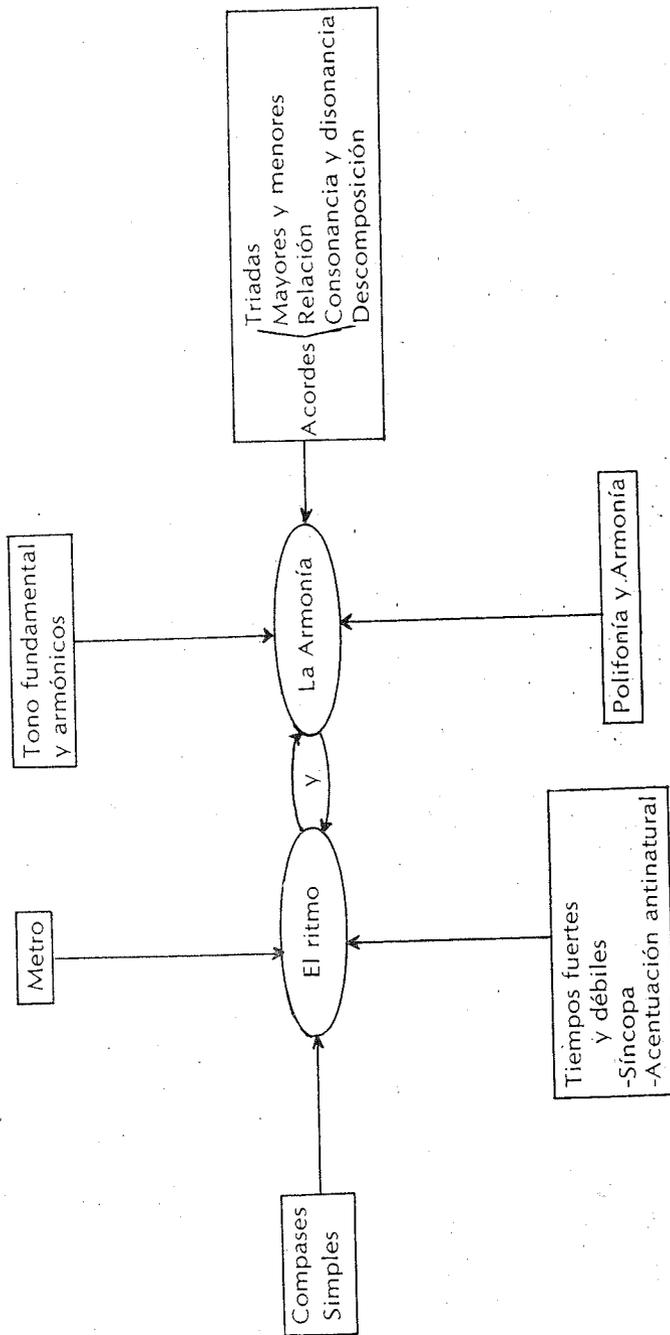
Cualquiera que sea la innovación armónica, debe tener una razón propia que la sustente, es decir, un orden interno. Esto queda expresado por el mismo Schoenberg, quien afirma acerca de la atonalidad; "...de ello me interesa apartarme, sin embargo, pues soy un músico y nada tengo que ver con lo atonal. Atonal significa algo que no corresponde en absoluto a la esencia del sonido". (12)

Este amplio panorama armónico moderno, nos invita a hacer un esfuerzo por comprender estos nuevos lenguajes. Naturalmente el hacerlo, implica interés, continuas audiciones y entrega absoluta del oyente.

Quizá nos pueda ayudar, el acordarnos que acordes aceptados por nosotros como sumamente naturales, provocaron verdaderas protestas por "antimusicales" hace varios siglos.

CITAS

- (12) MANTECON, Juan José. **Introducción al estudio de la música**. México, Nacional, 1968. p. 114.



REACTIVOS DE AUTOEVALUACION

- Compás se define como:
 - Una agrupación de sonidos parecidos entre sí.
 - Un esquema de igual duración donde se agrupan los sonidos.
 - Varios esquemas de diferente duración.
 - Un agrupamiento de esquemas con sonidos iguales.
- ¿Cuál es la diferencia entre ritmo y metro? Dé un ejemplo.

ritmo: combinación de duración de los sonidos (sentido musical)

metro: Agrupamiento de los tiempos y los acentos dentro de cada compás (revisión del sonido)
- ¿Por qué una misma sucesión de sonidos, pero con diferente compás marcan una idea musical completamente diferente?

Porque el compás está determinando la acentuación de los sonidos.
- La síncopa se refiere a:
 - La acentuación anormal de las notas.
 - La acentuación normal de las notas.
 - La alteración en la acentuación normal.
 - La no acentuación de las notas.

¿Qué tipo de música utiliza la síncopa como elemento característico?

Jazz
- Entre las innovaciones rítmicas se podría mencionar:

acentuación anormal
- Defina armonía:

Es la combinación de los sonidos y la formación de los acordes
- ¿Qué relación existirá entre un tono fundamental con sus armónicos y un acorde mayor?

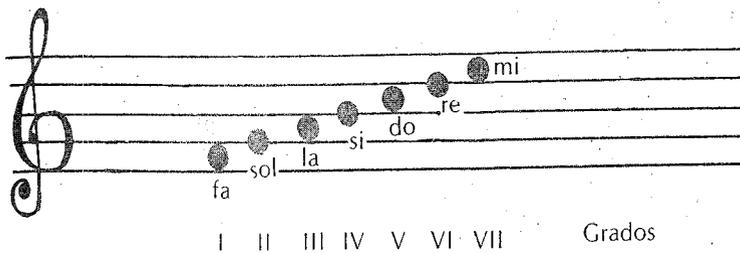
8. ¿Qué relación existe entre acorde y armonía?

*Acorde: sonidos simultáneos de 3 o más notas
de una octava de los acordes*

9. La polifonía se refiere al desarrollo lineal u horizontal de varias voces, cada una con un significado melódico individual; la armonía, en cambio, se refiere:

*al desarrollo de los acordes (verticalidad).
Mientras que la armonía es la importancia de los
sonidos verticales u horizontales en la
música.*

10. Escriba diferentes acordes sobre cada uno de los grados de la escala



11. En el lenguaje armónico ¿cuál es la diferencia entre consonancia y disonancia?

*Consonancia: aquellos acordes que en todo son armoniosos.
Disonancia: aquellos que no son armoniosos y que se resuelve en un acorde consonante.*

12. Entre las innovaciones armónicas presentadas en el libro, tenemos:

*el uso de los acordes de séptima,
el uso de los acordes de novena y duodécima,
el uso de los acordes de undécima y de los acordes de tritono.*

INTRODUCCION

Alguna vez en su vida, usted habrá visto y escuchado una orquesta sinfónica. ¿Ha observado usted la cantidad y variedad de instrumentos que en ella intervienen?... ¿Podría explicar la razón por la cual ciertos instrumentos se agrupan?

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al terminar de estudiar este módulo, el alumno:

1. Mencionará con qué elemento de otro arte se puede comparar el timbre de un instrumento.
2. Explicará con sus propias palabras, por qué Beethoven es considerado "el gran maestro del color como expresión".
3. Enunciará los grupos en los cuales se puede dividir una orquesta sinfónica.
4. Mencionará los cuatro instrumentos que forman el grupo de "cuerdas", así como las características principales de cada uno de ellos.
5. Dado un grabado donde aparezcan estos instrumentos de cuerda podrá diferenciarlos.
6. Mencionará los instrumentos que forman el grupo de viento de "madera", así como sus características principales.
7. Dado un grabado donde aparezcan estos instrumentos de viento de "madera", podrá distinguirlos.
8. Mencionará los instrumentos que forman el grupo de viento de "metal", así como sus características principales.
9. Dado un grabado donde aparezcan estos instrumentos de viento de "metal", podrá distinguirlos.
10. Mencionará los dos grandes grupos en que se pueden dividir los instrumentos de percusión.
11. Mencionará los instrumentos de percusión de sonido determinado que aparecen en el libro.
12. Mencionará cuatro instrumentos de percusión de sonido indeterminado, ya sea que aparezcan o no en el libro.

13. Explicará la diferencia entre una orquesta sinfónica y una banda militar.
14. Enumerará los instrumentos que forman un cuarteto de cuerdas.
15. Enumerará los instrumentos que forman un quinteto de aliento (viento).
16. Explicará con sus propias palabras el papel que desempeña un director de orquesta.
17. Dado un grupo de instrumentos de la misma familia (de cuerda, metal o madera), los ordenará según el registro de los instrumentos, ya sea de agudo a grave, o de grave a agudo.

INSTRUMENTOS MUSICALES Y CONJUNTOS INSTRUMENTALES

En el primer módulo hablábamos de los diferentes timbres de los instrumentos, producidos por los armónicos o vibraciones secundarias de un tono fundamental. El timbre en música, hace el papel del color en la pintura; y así como el gusto por el color abigarrado y brillante, como un elemento tosco de gozo, se fue refinando a través de los tiempos, hasta que en el siglo XVII (con Rembrandt), se convirtió en medio y elemento de expresión, el timbre en música siguió un camino similar.

El timbre y el color

El empleo de los instrumentos al final de la Edad Media era muy indeterminado. Un instrumento de cuerda podía ser sustituido por uno de viento, siempre que tuviera el mismo "registro". Lo que importaba era si el instrumento era grave o agudo; así los instrumentos graves acompañaban las voces graves y, los agudos las voces agudas. Si una partitura incluía una parte instrumental, la clase de instrumento no se especificaba, sino que se dejaba a la casualidad o a la facilidad de emplear los instrumentos que se tenían a la mano, siempre que tuvieran el registro requerido.

Este empleo ambiguo de los timbres orquestales, empezó a desaparecer con Claudio Monteverdi.

Claudio Monteverdi, en la partitura musical de su ópera Orfeo, aproximadamente en el año 1600, hace indicaciones precisas de la clase de instrumentos que requiere. En ella se especifica qué instrumento debe ejecutar cada melodía, individualizando así los timbres de los instrumentos.

Sin embargo las posibilidades expresivas de los timbres instrumentales que Monteverdi vislumbró, se convirtieron en una realidad con Beethoven, compositor alemán (1770-1827), quien fue el primer "gran maestro del color como expresión". Beethoven mismo en algún momento confesó: "Cuando me viene a la mente un tema musical, lo oigo siempre tocado por un determinado instrumento". (13)

En los temas de Beethoven aparece, como elemento esencial, el **timbre**. En otras palabras, es Beethoven quien

El timbre y los instrumentos

TIMBRE =
COLOR

explota en forma constante la personalidad propia de cada instrumento, como un importante elemento expresivo.

Por la gran relación que tienen los timbres con los colores en el arte pictórico, el timbre es llamado también **color**.

Timbre y música contemporánea

El empleo de este elemento musical, ha ido creciendo en importancia; en la música contemporánea, algunos compositores emplean los timbres de la manera más alucinante, como medio expresivo insustituible, y no contentos con el amplio campo que ofrecen los instrumentos occidentales, han vuelto los ojos a la gran variedad de timbres exóticos y cautivantes que ofrece la música oriental, para incorporarlos en sus obras.

Por lo dicho hasta aquí, podemos imaginarnos que un compositor debe saber qué "color" instrumental conviene a un tema o melodía y según lo que él quiera expresar con esa melodía, escogerá el instrumento que pueda comunicar, por medio del timbre y de la manera más convincente y expresiva, ese carácter determinado.

Sin embargo, el compositor tiene ciertas limitaciones; no todos los instrumentos tienen el mismo registro. Hay instrumentos como las voces, con registro agudo, e instrumentos con registro grave.

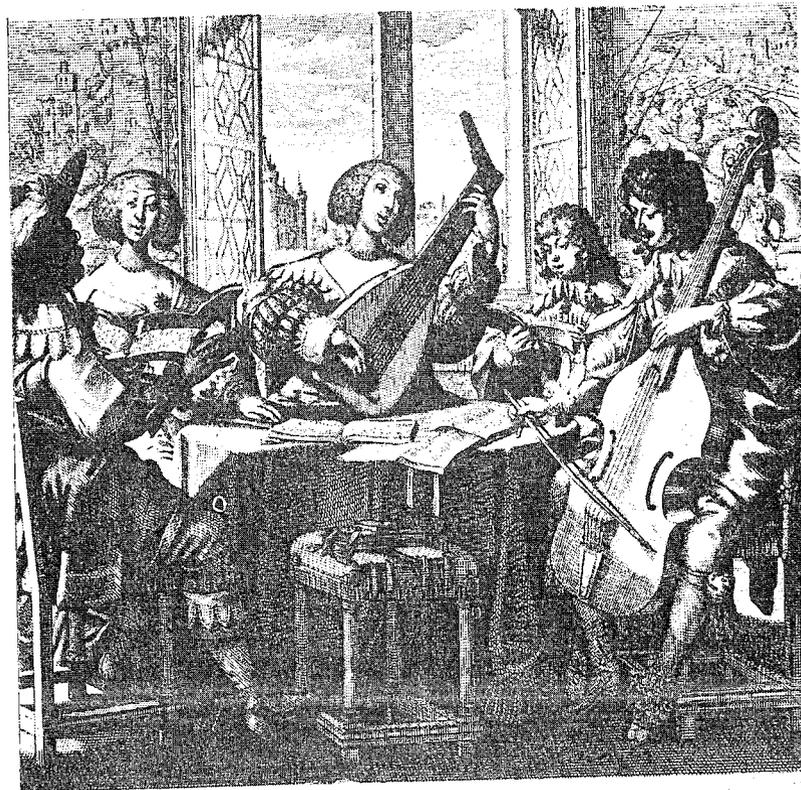
A continuación hablaremos de los instrumentos más usuales en nuestra música occidental: aquellos que integran una **orquesta sinfónica**.

División en grupos

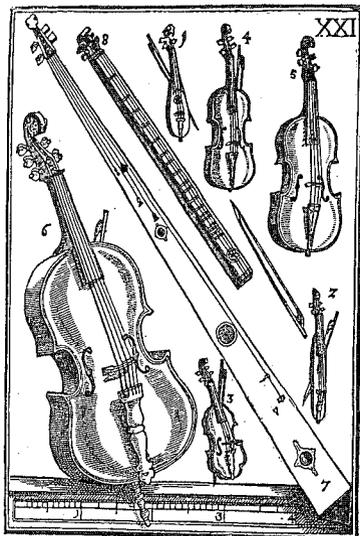
Los instrumentos musicales de la orquesta se dividen en cuatro grupos principales: **de cuerda**, **de madera**, **de metal** y **de percusión**. Es muy importante aclarar que los instrumentos "de madera" y de "metal" son instrumentos de viento. Sería muy conveniente aquí que el lector revise los conocimientos expuestos al finalizar el módulo uno, donde se habla de cómo los instrumentos de cuerda, de viento y de percusión producen los sonidos.

Grupo de cuerda

El grupo de los instrumentos de cuerda está formado por el **violín**, la **viola**, el **violonchelo** y el **contrabajo**.



19. Conjunto de instrumentos de cuerda del siglo XVII.



20. Instrumentos de cuerda del siglo XVII.

Violín

El **violín** es un instrumento que consta de **cuatro cuerdas tensas**, una caja de resonancia, un mástil y cuatro clavijas que sirven para graduar la tensión de las cuerdas. Para que las cuerdas queden separadas de la caja de resonancia, se utiliza una pequeña pieza llamada **punte**.

El ejecutante, según el principio de que a **mayor longitud** de la cuerda el sonido es **más grave** y a **menor longitud** de la cuerda, **más agudo**, la puede acortar pisándola en un lugar determinado. Como el violín carece de "trastes" o líneas metálicas que ayudan a la localización de los sonidos, como en la guitarra, el violinista necesita gran pericia para afinar con precisión.

Originalmente todas las cuerdas del violín estaban hechas de tripa de gato. Luego para hacerlas más resistentes, se empezaron a recubrir con hilo metálico; por la misma razón se fabrican en la actualidad también cuerdas de acero.

Arco

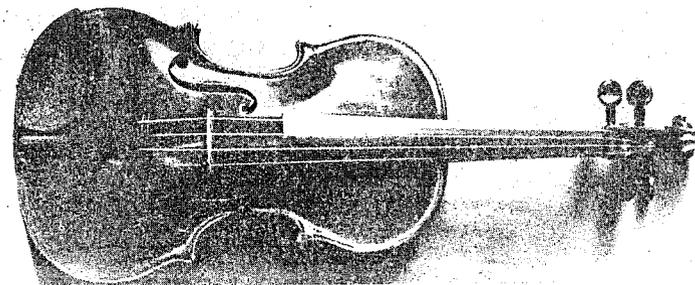
El **arco** está constituido por una varilla de madera flexible a cuyos extremos está sujeto un manojo de crines de caballo que se frota con resina para hacerlo más áspero. Al frotar las

cuerdas con las crines, se produce una serie de vibraciones que generan el sonido.

Del manejo del arco depende, en gran parte, la belleza del sonido, pudiendo conseguirse las más variadas sonoridades, así como los matices dinámicos más delicados, desde el pianissimo hasta el fortissimo.

En la construcción de los violines intervienen una serie de factores, como la selección de la madera, el barniz, la forma, dimensiones, etc.

Todos hemos oído hablar alguna vez de algún violín "Stradivarius". Antonio Stradivari (1644-1737), fue uno de los más célebres constructores de violines. Junto con otros compañeros de oficio, dio fama a su lugar de origen (Cremona, Italia) construyendo violines de maravillosa sonoridad y gran potencia, que nunca ha sido igualada, a pesar de los grandes esfuerzos de los fabricantes por imitar, hasta en su menor detalle, todos los elementos que se cree que intervinieron en su construcción.



21. Violín Stradivarius.

Por la perfección alcanzada en su técnica y sobre todo por la cantidad de recursos expresivos que puede el violín ofrecer, este instrumento lleva la **voz cantante** o parte principal en la música orquestal.

La **viola** es un instrumento muy parecido al violín. Se diferencia de él por el mayor tamaño de su caja de

Viola

resonancia y por su registro ligeramente más grave. El registro del **violín** equivale al registro de la **voz soprano** y el registro de la **viola** al **contralto**.

La técnica de la viola no se aparta gran cosa de la del violín. Puesto que es más grande que el violín, el ejecutante necesita extender más los dedos para tocar; por esa razón se dice que el instrumento tiene menor agilidad, es decir, tiene menor capacidad para producir muchos sonidos en poco tiempo, pero en cambio su timbre es más profundo y maduro.

Violonchelo

El **violonchelo** es mucho más grande que la viola, y a diferencia de los otros dos, no puede tocarse de pie. Lógicamente es de registro mucho más grave.

La sonoridad del violonchelo produce la sensación de tranquilidad y reposo. Puede ser también patético y sumamente expresivo. Por ser mucho más grande que el violín y la viola, requiere un manajo más grueso de crines en el arco, así como cuerdas mucho más gruesas que el violín y la viola.

Contrabajo

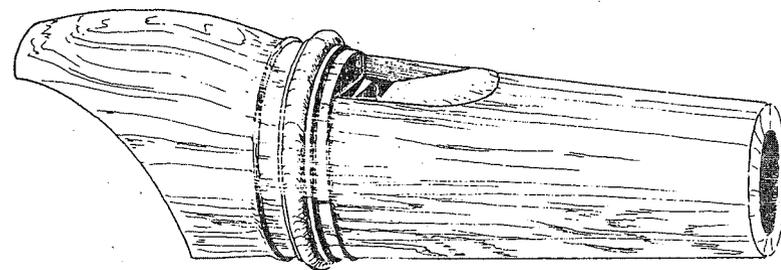
Por último el **contrabajo**, mayor que el violonchelo, tiene un registro más grave proporcionado a su tamaño.

Grupo de "madera" (viento)

El grupo de los instrumentos de viento de madera, produce el sonido por medio de una **columna de aire** que se **comprime y dilata** alternativamente en un tubo. Esta columna de aire puede acortarse o alargarse por medio de orificios taladrados en la pared del tubo, para producir sonidos agudos o graves. El origen de estos instrumentos es muy remoto, pues la flauta, aunque de construcción rústica, apareció miles de años antes de Cristo. Según veremos más adelante la técnica de construcción y ejecución de estos instrumentos es muy variada; sin embargo, no trataremos de explicar el origen de estas diferencias. Simplemente haremos una breve explicación de cada uno de ellos.

Flauta dulce

Entre las flautas podemos distinguir dos tipos importantes. Las flautas de "pico", o flautas que se tocan verticalmente (como prolongación de la boca) y las flautas traveseras que se tocan horizontalmente, paralelamente a los labios.



22. Boquilla de una flauta de "pico".

El primer grupo abarca una serie de flautas construidas de **madera**, llamadas también **flautas dulces** ("recorder" en inglés) que últimamente han recibido gran difusión. Su timbre, como su nombre lo indica, es sumamente dulce y noble. Se construyen en cuatro tamaños diferentes, llamados por analogía con las voces humanas, soprano, contralto, tenor y bajo.

Dier Schweizer Pfeiffen. Discantus.



Altus.



Tenor.



Bassus.



23. Flautas "Traveseras".

Sin embargo, la flauta que aparece en una orquesta sinfónica (flauta moderna), es la que mencionaremos a continuación.

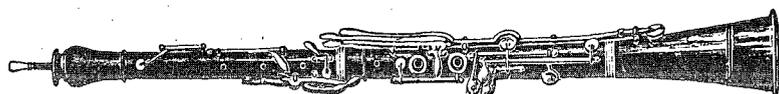
Flauta travesera horizontal

La flauta moderna, aunque forma parte del grupo de maderas, puede ser construida también de metal, que, en este caso específico, no afecta la calidad de su sonoridad o timbre. Esta flauta se toca **transversalmente**. Por esa razón, es llamada **flauta "travesera"**.

Para facilitar la digitación, es decir el empleo de los dedos para tapar o abrir los diferentes orificios, se inventó un sistema de "llaves" que consiste en pequeñas palanquitas metálicas que permiten abrir y cerrar los orificios con mayor precisión y facilidad. Todos conocemos el timbre de la flauta: es un timbre sumamente fluido y suave. Su agilidad es enorme.

Oboe

El **oboe** es uno de los instrumentos más antiguos que se conocen. No se toca como la flauta travesera, sino verticalmente. Su característica principal es la "**lengüeta doble**". Las lengüetas son pequeñas placas de madera o metal, muy próximas a la boca del ejecutante que se hacen vibrar con el aliento humano para producir el sonido.



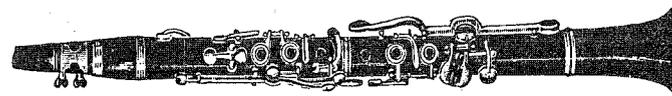
24. Oboe.

La sonoridad nasal obtenida con el oboe, tiene algo de rústico y de ingenuo.

Corno inglés

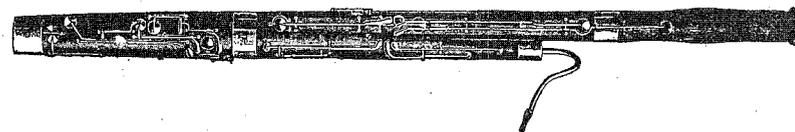
El **corno inglés** (que ni es corno ni es inglés), es un instrumento muy parecido al oboe, también de lengüeta doble, que se aplica a los labios del ejecutante por medio de una especie de tubito. Tiene mayor potencia que el oboe, y su timbre se le parece.

El **clarinete**, es de lengüeta **sencilla** (una plaquita). Es casi tan ágil como la flauta y tiene una sonoridad abierta, sincera y brillante.



25. Clarinete.

El **fagot**, como el oboe, es de **lengüeta doble** pero mucho más grande y grave. Su timbre "combina" muy bien con otros instrumentos.



26. Fagot.

Es necesario aclarar que no hemos enlistado todos los instrumentos del grupo de madera. Nos han faltado algunos que se consideran derivados de los anteriores, por su construcción; por ejemplo, el **flautín**, que es una flauta más pequeña y más aguda que la flauta, y el **contrafagot**, que es un fagot grande de sonoridad más grave aún.

El origen de los instrumentos de viento de metal, es como el de casi todos los instrumentos, muy remoto. Sin duda alguna provienen de los cuernos de señales, como los cuernos vacíos de toro o los colmillos de elefante utilizados en los pueblos orientales. Después empezaron a construirse instrumentos similares, pero de diferentes materiales sin modificar su forma, hasta que, finalmente, se fabricaron con tubos rectos (siglo VII). Más adelante, se vio la necesidad de "torcer" estos tubos, para facilitar su manejo, produciendo la serie de instrumentos que ahora conocemos.

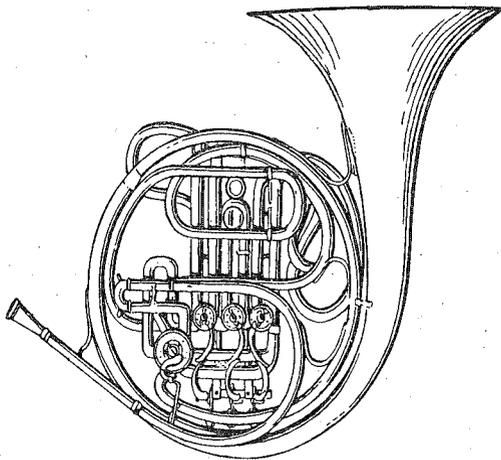
Grupo de metal



27. Instrumentos antiguos de viento. Metales.

Pistones

Una característica muy importante de estos instrumentos, son los **pistones**, mecanismo muy ingenioso que añade a



28. Trompa o corno francés.

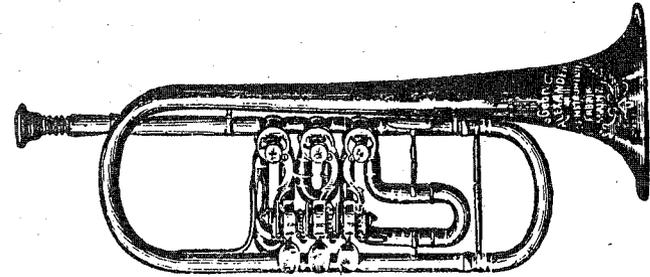
voluntad el ejecutante y por medio de ciertas llaves, **secciones extras** por donde pasa el aire. Estos pequeños **alargamientos** de la columna de aire, aumentan la capacidad de los instrumentos para producir sonidos que de otra manera sería imposible lograr.

La **trompa o corno**, es un instrumento de sonido agradable y conciliador. Se pueden obtener diferentes sonoridades utilizando sordinas, o interceptando el paso del aire al meter la mano en el pabellón o bocina del instrumento.

Trompa

La **trompeta**, es un instrumento conocido por todos, de sonoridad muy brillante. Puede tocarse con la ayuda de sordinas, que facilitan la producción de una serie de sonoridades diferentes.

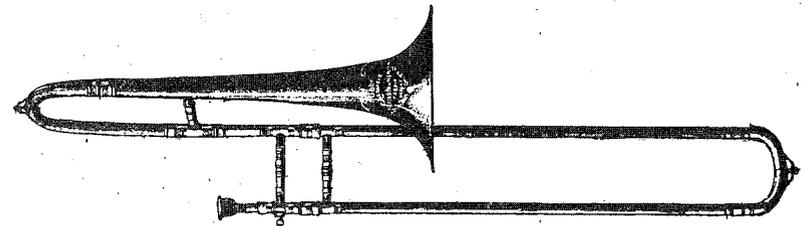
Trompeta



29. Trompeta.

El **trombón**, es un instrumento que produce los sonidos modificando la longitud de la varilla por donde pasa el aire. La sonoridad del trombón es sumamente flexible, de matices muy nobles.

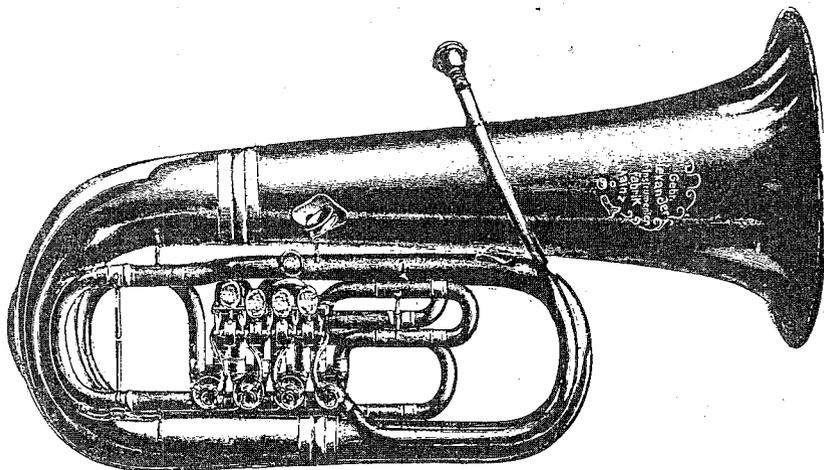
Trombón



30. Trombón.

Tuba

Por último, tenemos la **tuba**, instrumento de gran tamaño y de sonoridad grave. Para tocarla es necesario gran cantidad de aire, y por lo tanto resulta muy difícil sostener los sonidos. Equivale al contrabajo de los instrumentos de cuerda.



31. Tuba.

Es necesario aclarar que en este último grupo de viento de metal, no hemos mencionado todos los **instrumentos**, pues en forma similar al grupo de madera, existen sus derivados, como el **trombón contralto**, el **trombón bajo**, el **bugle**, etc.

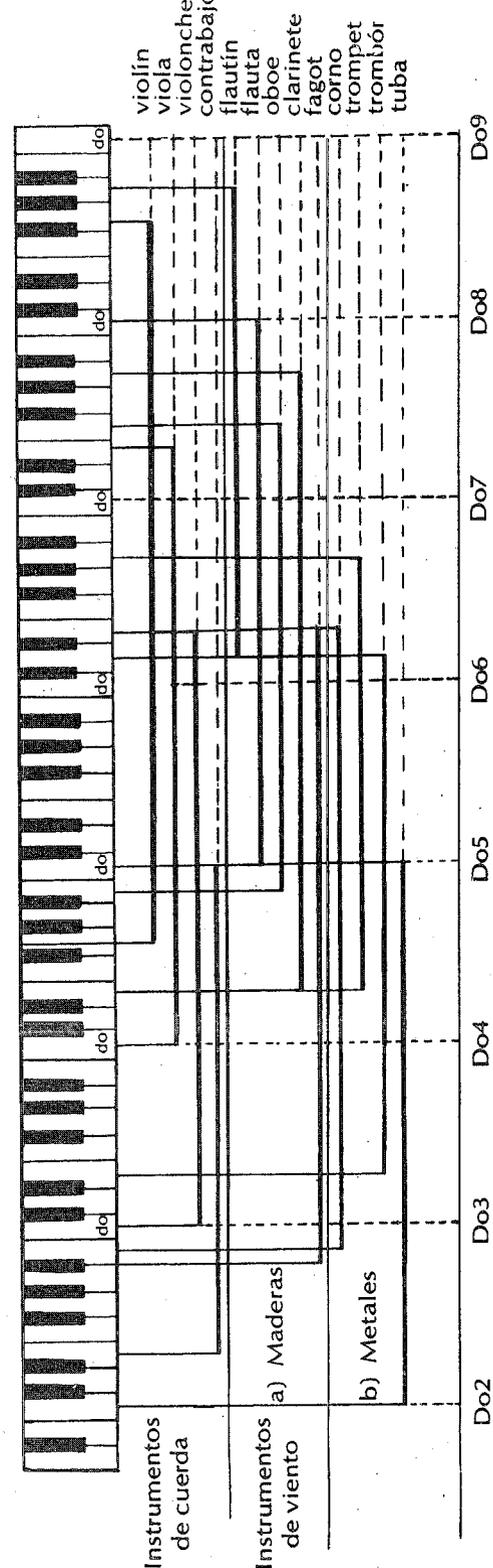
En la figura 8.1 podemos ver el registro de los instrumentos más importantes que integran una orquesta sinfónica.

Instrumentos de percusión

Los instrumentos de percusión son los de más remoto origen. Todos ellos producen el sonido al ser golpeados en formas muy diversas. Se iniciaron tan pronto el hombre descubrió el efecto del ritmo al golpear acompasadamente dos piedras, o dos pedazos de madera o cualquier otro material.

Determinados e indeterminados

Su papel en la orquesta es el de **reforzar** los efectos rítmicos o de añadir dramatismo e interés a los puntos culminantes de las obras. Curiosamente, aunque se considera



a los instrumentos de **pc:usión** en general como **productores de ruido**, hay algunos que pueden afinarse, es decir, pueden producir **vibraciones regulares** correspondientes a sonidos determinados (do, re, mi, etc.). Por esta peculiaridad se dividen en dos grupos grandes: **determinados** (productores de sonido) e **indeterminados** (productores de ruido).

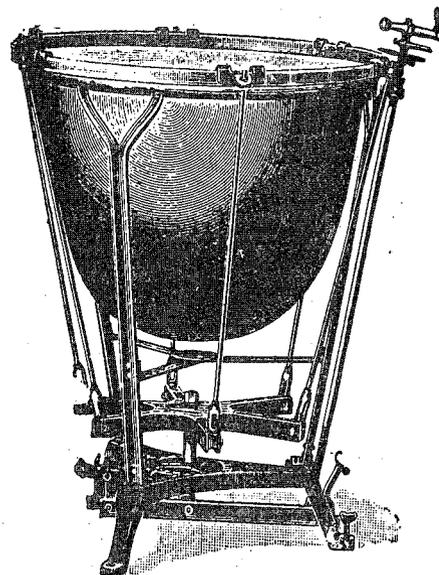


32. Tambores.

Timbal

Entre el grupo de instrumentos determinados encontramos en primerísimo lugar al **timbal**, que es una especie de tambor de forma esférica como un gran cazo, construido de metal. En la parte superior tiene una **membrana tensa** que se golpea con baquetas con cabeza de fieltro, y un mecanismo

de llaves de mariposa que permite graduar la tensión de la membrana y afinarlo. El registro de estos instrumentos es muy reducido, pues abarca una quinta (de do a sol por ejemplo). En las orquestas sinfónicas se encuentran cuando menos dos de ellos.



33. Timbal.

Otros instrumentos de percusión de sonidos determinados, son el campanólogo, la celesta, el xilófono y la marimba.

El **campanólogo** se compone de una serie de varitas de acero ordenadas como el teclado de un piano. El sonido se produce al golpear estas varillitas con un macillo de metal.

Campanólogo

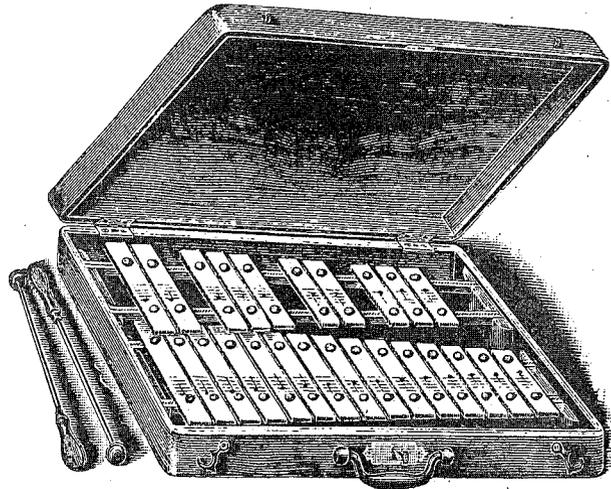
La **celesta** está constituida también de varillitas de acero; tiene mayor extensión que el campanólogo y unos tubos debajo de cada plaquita de metal que refuerzan el sonido producido por cada plaquita, a manera de resonadores.

Celesta

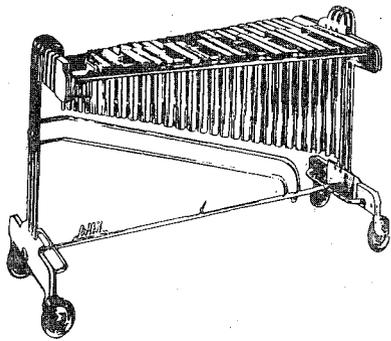
El **xilófono** es muy parecido a la marimba pero de tamaño más reducido. A diferencia de los demás, tiene plaquitas de

Xilófono

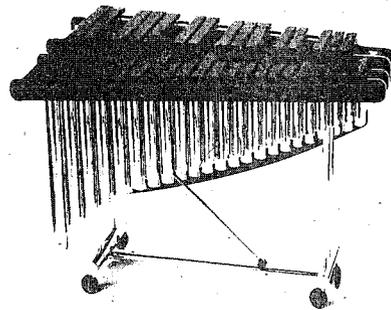
madera en vez de las plaquitas de metal arriba mencionadas. El xilófono, como la celesta, tiene también cilindros de metal que hacen el papel de resonadores.



34. Campanólogo.



35. Xilófono.



36. Marimba.

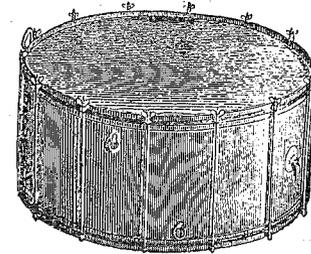
Marimba

La **marimba**, conocida por todos, es un xilófono de mayores proporciones con dos resonadores de madera bajo cada plaquita.

Entre los instrumentos de percusión de sonido indeterminado, tenemos una serie de tambores cilíndricos de propor-

ciones muy diversas; sólo mencionaremos algunos de ellos entre la gran variedad que existe.

El **bombo** (tambora) es un gran tambor de madera con piel tendida a los dos lados. Se toca como el timbal, con baquetas de cabeza de fieltro.



37. Bombo



38. Tambor.

El **tambor** es cilíndrico y hecho de metal, pero mucho más pequeño que el bombo.

Otro instrumento de percusión importante para nosotros son los platillos, formado por dos discos circulares que se golpean uno con otro. El **tam-tam** o gong es un disco metálico que se coloca suspendido para que vibre al ser golpeado con una baqueta. Al lado de estos instrumentos de percusión, existe una variedad increíble como el **pandero**, la **clave**, el **güiro**, las **sonajas** y otros más, que ocasionalmente intervienen en alguna obra sinfónica, cuando el compositor quiere lograr efectos especiales o añadir color al timbre de los demás instrumentos.

Un grupo muy interesante es la batería, formada por bombos, tambores, platillos, tam-tam, y otros instrumentos de percusión.



39. Conjunto de instrumentos de percusión y rondadores.

Otros grupos de instrumentos

Acabamos de mencionar solamente los instrumentos que generalmente intervienen en la constitución de una orquesta sinfónica. Junto a ellos hay otros que nos acompañan en nuestra vida diaria, y que ocasionalmente pueden intervenir en aquélla.

Además de los instrumentos mencionados de cuerdas frotadas (con arco), hay otro grupo de cuerdas punteadas, clasificados así por la forma como se tocan, como la arpa, la guitarra y el laúd. Otro grupo forman los instrumentos de cuerdas golpeadas como el piano y el clavicordio.

Dentro de los instrumentos de viento, hay un grupo que produce el sonido por medio de un depósito de aire comprimido por fuelles, como el órgano y el acordeón.

Además, hay otros de gran importancia en nuestros días. Se trata de los instrumentos que producen el sonido por medio de dispositivos electrónicos.

Diapasón

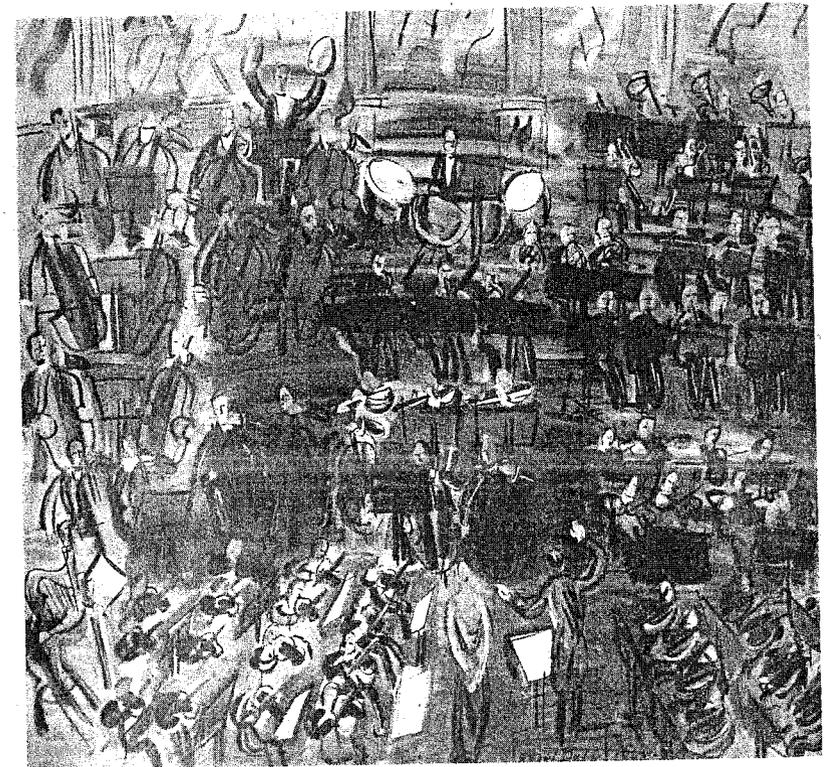
Para afinar los instrumentos se utiliza un **diapasón**, que consiste en un instrumento metálico en forma de tenedor con dos puntas. Al ser golpeado produce un sonido muy

puro, que carece casi totalmente de armónicos, equivalente al "la 4" de 435 vibraciones por segundo. Tomando como punto de referencia este sonido, se afinan todos los instrumentos musicales.

Existe también una serie de diapasones de silbato de diferente entonación, muy resistentes a los cambios de temperatura. Estos diapasones de silbato se obtienen generalmente con el fin de afinar las cuerdas de la guitarra.

Con estos instrumentos se forman conjuntos: el más interesante, por ofrecer grandes posibilidades expresivas y sonoras, es la **orquesta sinfónica**. Su integración no varía de acuerdo al país al cual pertenezca. Las proporciones ideales de esta orquesta son las mismas en Tokio, en Budapest o Nueva York, para mencionar sólo algunas ciudades. No

Orquesta sinfónica



40. Orquesta moderna. Pintura de Raoul Dufy.

sucede lo mismo con otros grupos instrumentales, pues cada uno de ellos puede variar de acuerdo al gusto de la región.

Sin embargo, hay una serie de factores que pueden influir en el tamaño de una orquesta sinfónica: las proporciones de la sala de conciertos, el tipo de obras que se vaya a ejecutar, y desde luego el factor económico. Sostener una orquesta sinfónica cuesta mucho dinero y algunas veces —por no decir casi siempre— una orquesta sinfónica no se puede sostener con el resultado de sus actuaciones.

Las orquestas que eran sostenidas por organizaciones privadas, se llamaron **filarmónicas**, palabra que significa "amor a la música". Algunas de ellas todavía llevan ese nombre, como la Orquesta Filarmónica de Londres. Hay que aclarar que no existe ninguna diferencia entre sinfónica y filarmónica, en cuanto a la constitución de la orquesta se refiere.

El número de ejecutantes ideal para una obra se puede reducir, en caso de necesidad, siempre que se guarden las proporciones entre los diferentes grupos orquestales.

Otro factor que determina el número de ejecutantes es el tipo de obras por ejecutar: las de los siglos XVII y XVIII requieren grupos más reducidos que las obras del siglo XIX. (Ver figura 8.2)

Una orquesta sinfónica moderna tiene aproximadamente los siguientes ejecutantes:

- 4 flautas (tres flautas y un flautín)
- 4 oboes (tres oboes y un corno inglés)
- 4 clarinetes (tres clarinetes y un clarinete bajo)
- 4 fagotes (tres fagotes y un contrafagot)
- 8 cornos o trompas
- 6 trompetas
- 3 trombones
- 1 tuba
- 2 timbales (o sea un juego, pues generalmente aparecen por pares)
- 1 juego de batería
- 2 arpas

1 piano (algunas veces se requiere un clave, o instrumento de teclado y de sonoridad metálica en boga hasta el siglo XVIII)

16 violines primeros

16 violines segundos

12 violas

10 violonchelos

8 contrabajos

Es necesario aclarar que los violines primeros y segundos, son dos grupos idénticos, divididos así por necesidades armónicas y expresivas de la música.

Aunque esta orquesta está formada por 102 músicos, una orquesta de menor tamaño (80 ejecutantes por ejemplo) resulta también muy aceptable. (Ver figura 8.3).

Eventualmente se pueden agregar otros instrumentos como el saxofón, el órgano, la celesta, o cualquier otro instrumento de viento, cuerda o metal, si así lo especifica el compositor.

De este gran conjunto orquestal se pueden desglosar otros, como la **orquesta de cuerdas**, formada exclusivamente por violines, violas, violonchelos y contrabajos.

Otros grupos instrumentales

El **cuarteto de cuerdas**, formado por **dos violines, una viola y un violonchelo**. El **trío**, formado por **un violín, un violonchelo y un piano**.

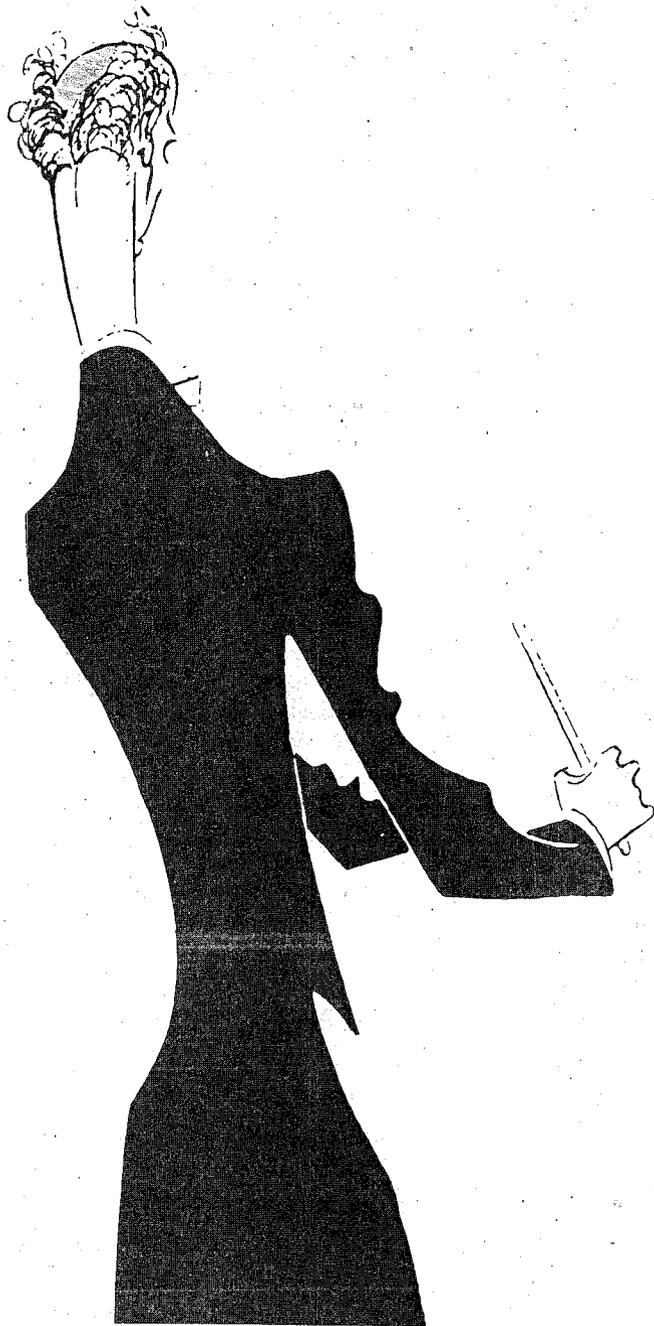
El **quinteto de viento**, formado por **una flauta, un oboe, un clarinete, un fagot y un corno**.

La costumbre ha establecido estas pequeñas organizaciones de instrumentos; sin embargo, es posible hacer las más variadas combinaciones.

Cuando de este gran grupo orquestal se suprimen las cuerdas se tiene una **banda militar**, y si además falta el grupo de maderas, se tiene una **charanga** o fanfarria.

Por último queremos hablar un poco de la persona que maneja ese gran grupo orquestal: **el director**. El director de

El director de orquesta



41. Caricatura del director de la Filarmónica de Berlín.

orquesta, es el **intérprete** y la orquesta su **instrumento**. Eso significa que contando con un buen instrumento, es decir, con un grupo de músicos profesionales bien preparados, sensibles y disciplinados, con conocimientos de las obras que van a interpretar, el director trata de transmitirnos por medio de la ejecución de una obra su **concepto ideal** de la obra misma. Para esto, naturalmente es necesaria una comprensión profunda de la personalidad y estilo de cada compositor, así como un inmenso respeto por las más leves indicaciones puesto que éstas, por leves que sean, le ayudan a sumergirse en el pensamiento musical del compositor mismo.

Sin embargo, a pesar de lo expuesto, no hay dos interpretaciones iguales de cualquier obra, pues cada director tiene una personalidad propia, a través de la cual se filtra todo lo dicho anteriormente.

La colocación de los músicos de una orquesta sinfónica, obedece a ciertas tradiciones acústicas. Sin embargo, el director de orquesta puede hacer los cambios que crea conveniente, de acuerdo a sus ideas personales y a las necesidades acústicas del sitio donde se piensa ejecutar. A manera de ejemplo mencionaremos que Leopoldo Stokowski, célebre director de orquesta inglés, ideó un plan totalmente desusado para la colocación de sus músicos, basándose en la forma delicada o vigorosa como los instrumentos transmiten naturalmente el sonido, así como la dirección hacia la cual lo proyectan. Stokowski logró un sorprendente equilibrio, claridad y calidad sonoras, cualidades sumamente valiosas en la proyección del sonido.

AUDICIONES SUGERIDAS

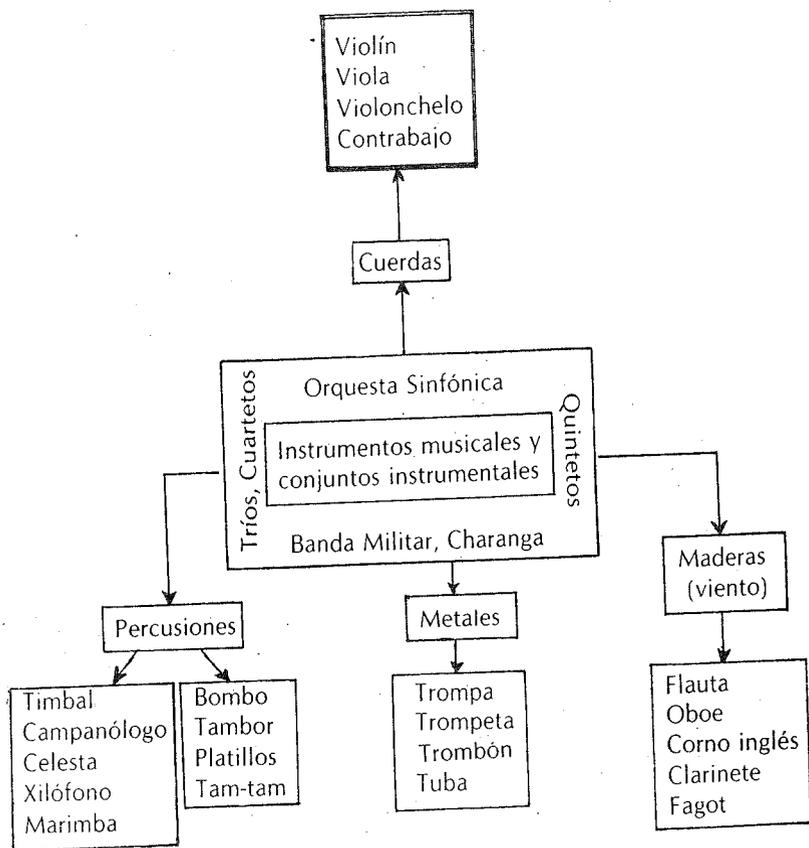
B. Britten: Guía de la Orquesta para los Jóvenes.

S. Prokofief: Pedro y el Lobo.

Cuartetos de cuerda de diversos compositores así como quintetos, tríos o cualquier obra para un grupo reducido de ejecutantes.

Chávez: Toccata para instrumentos de percusión.

ESQUEMA RESUMEN



CITAS

(13) VOLBACH, Fritz. *La Orquesta Moderna*. México, Nacional, 1958.

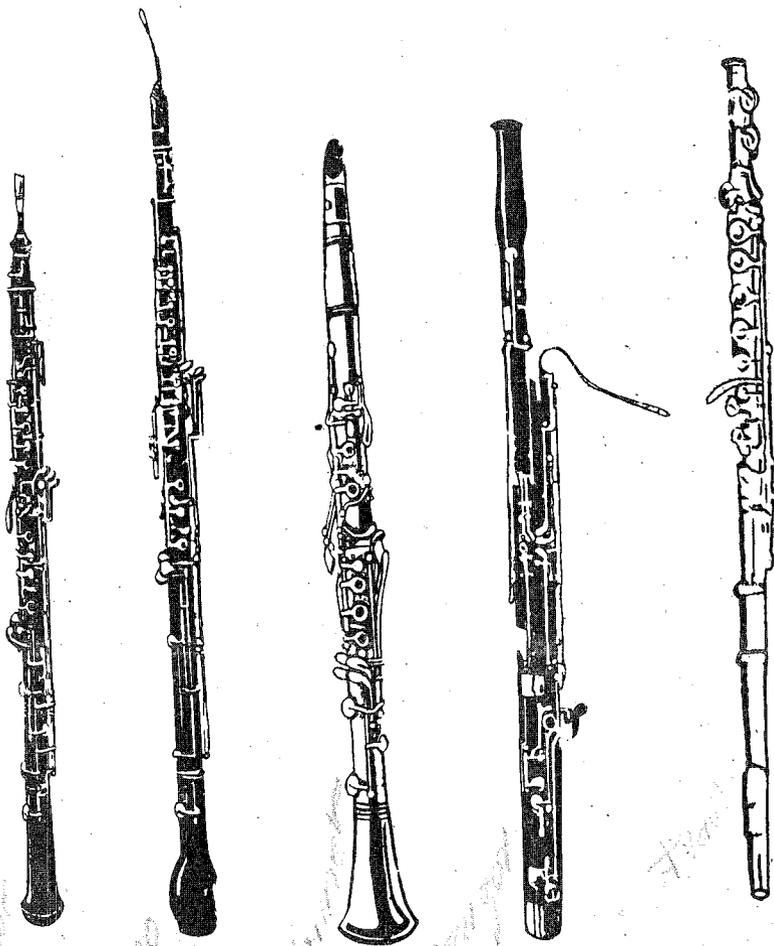
REACTIVOS DE AUTOEVALUACION II-8

- El timbre de un instrumento musical es comparable con:
 - una canción agradable
 - el color de una pintura
 - el tema de un libro
 - el tamaño de una escultura
- Beethoven es considerado "el gran maestro del color como expresión, porque: explicó el timbre de cada instrumento de la orquesta con un lenguaje tan rico como un pintor, como un compositor del color.
- Una orquesta sinfónica se puede dividir en cuatro grandes grupos que son:
 - Cuerdas
 - Maderas
 - Metales
 - Percusiones
- El grupo de cuerdas se forma por:
 - violín, viola, violonchelo y contrabajo
 - flauta, oboe, clarinete y fagot
 - trompeta, tuba, trompa y trombón
 - timbales, campanólogo, marimba y xilófono
- Relacione las dos columnas:
 - violín
 - viola
 - violonchelo
 - contrabajo



6. El grupo de "maderas" está formado de:
- a). violín, viola, violonchelo y contrabajo
 - b). tímpanos, campanólogo, marimba y xilófono
 - c). flauta, oboe, clarinete y fagot
 - d). trompeta, tuba, trompa y trombón

7. Escriba el nombre correspondiente debajo de cada dibujo



(a) (b) (c) (d) (e)

8. El grupo de metales está formado de:
- a). Trompeta, tuba, trompa y trombón
 - b). Violín, viola, violonchelo y contrabajo
 - c). Flauta, oboe, clarinete y fagot
 - d). Tímpanos, campanólogo, marimba y xilófono

9. Escriba los nombres correspondientes:



10. Relacione las 2 columnas:

(1) Instrumentos de percusión determinados

(2) Instrumentos de percusión indeterminados

(1) Productores de vibraciones regulares, pueden afinarse

(1) Timbales

(2) Bombo

(2) Tambor

(1) Campanólogo

(2) Triángulo

(1) Marimba

(1) Xilófono

(2) Pandero

(2) Gong

(2) Productores de ruido

11. Una orquesta sinfónica se diferencia de una banda militar en que la banda:

a) Es filarmónica

b) Es más corriente

c) No usa cuerdas

d) No usa metales

12. Un cuarteto de cuerdas está formado por:

a) Un piano, dos violines y una viola

b) Dos violines y dos violas

c) Un violín, una viola, un violonchelo y un contrabajo

d) Dos violines, una viola y un violonchelo

13. Un quinteto de viento se forma por:

a) flauta

b) clarinete

c) oboa

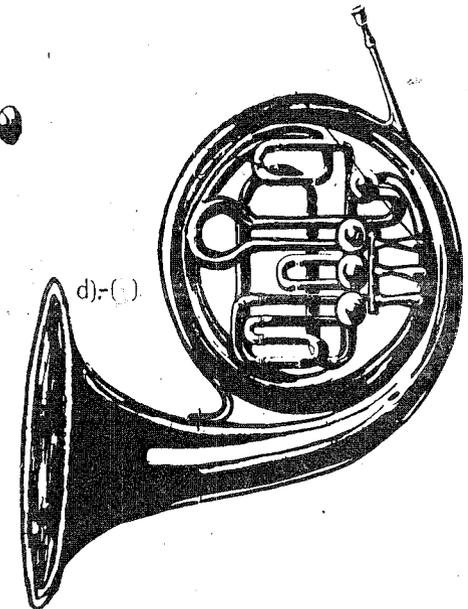
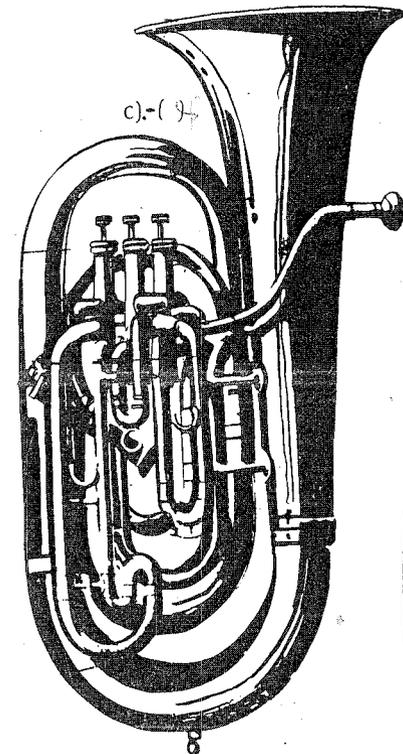
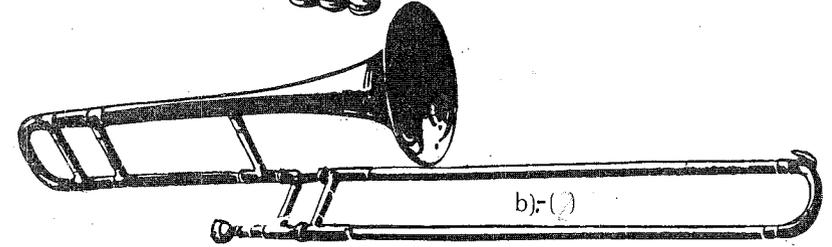
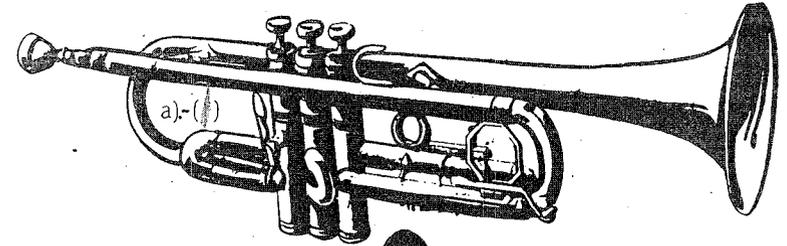
d) fagot

e) trumpeta

14. ¿Qué función tiene el director de una orquesta sinfónica? _____

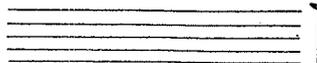
El director es el intérprete de la música
so. instrumento

15. Ordene los siguientes instrumentos del más agudo (1) al más grave (4)



Paneles de verificación

CONJUNTO DE PROBLEMAS II-5

1.  debe contener 5 líneas

2. a

3. Español: Do Re Mi Fa Sol La Si

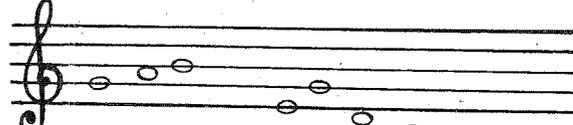
Inglés: C D E F G A B

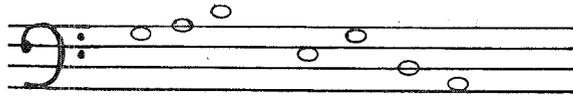
4. C, b

5.  sol
llave nota
Sonidos agudos

 fa
llave nota
Sonidos graves

 do
llave nota
Uso limitado

6. 

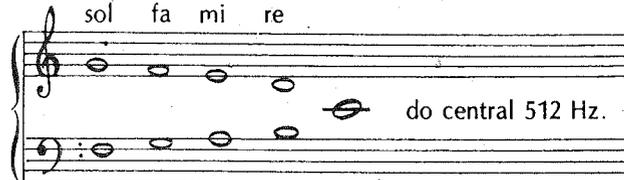
7. 

8. Sol, la, fa, si, do, re, la, sol, mi

9. Fa, sol, la, sol, fa, mi, re, do

10. Fa. — Instrumentos y voces de tesitura grave

Sol. — Instrumentos y voces de tesitura aguda

11.  sol fa mi re do central 512 Hz.

fa sol la si

12. # Sostenido, para aumentar medio tono un sonido

b Bemol, para disminuir medio tono un sonido

13.

 = 1 redonda

 = 1/2 blanca

 = 1/4 negra

 = 1/8 corchea

14. Sirve para añadir a un sonido, la mitad de su duración original, se usa para cualquier nota.

15. 

la suma del valor de las notas en cada segmento debe ser siempre de 3/4 por ejemplo:

$$\text{1/4} + \text{1/4} + \text{1/4} = \text{1/8} + \text{1/8} + \text{1/4} + \text{1/4} = \text{3/4}$$

$$\text{1/2} = \text{1/2} + \text{1/4} = \text{3/4}$$

16. Son pequeños huecos donde no aparecen sonidos. Se representan:

Silencio de redonda = 

Silencio de blanca = 

Silencio de negra = 

Silencio de corchea = 

Silencio de doble corchea = 

Silencio de fusa = 

Silencio de semi fusa = 

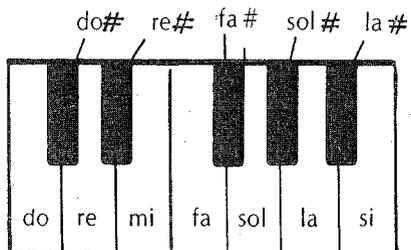
17. Se refiere a la velocidad en que debe ser ejecutada una pieza musical. El tempo andante representa la velocidad del pulso humano normal —70 a 80 pulsaciones por minuto— y de aquí se derivan velocidades más lentas o más rápidas.
18. (a) largo, grave, lento
 (b) Adagio
 (c) Allegro
 (d) Presto
19. (a) Piano
 (b) Mezzo forte
 (c) Forte

CONJUNTO DE PROBLEMAS II-6

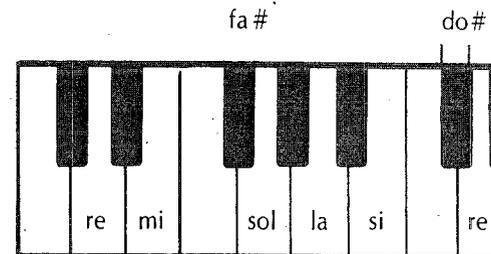
1. do
 do#
 re
 re#
 mi
 fa
 fa#
 sol
 sol#
 la
 la#
 si

2. do
 re
 mi
 fa
 sol
 la
 si
 do

3.

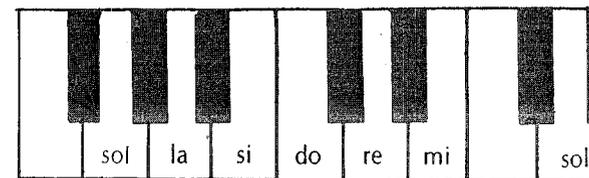


4.



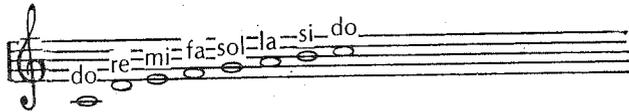
5. a) Un tono completo
 b) Un tono completo
 c) Un semitono
 d) Un tono completo
 e) Un tono completo
 f) Un tono completo
 g) Un semitono
6. 1o. Tónica
 2o. Supertónica
 3o. Mediante
 4o. Subdominante
 5o. Dominante
 6o. Superdominante
 7o. Sensible
7. a) Tónica - Es el punto de reposo de los demás, da el nombre a la escala
 b) Dominante - punto de reposo "provisional"
 c) Subdominante - también punto de reposo

8.



9. b
10. Es una alteración de sonidos que se escriben agrupados a un lado de la clave, y tiene un carácter permanente
11. c
12. a
13. d
14. Trasladarse a otra tonalidad en el curso de una composición musical

15.



16.

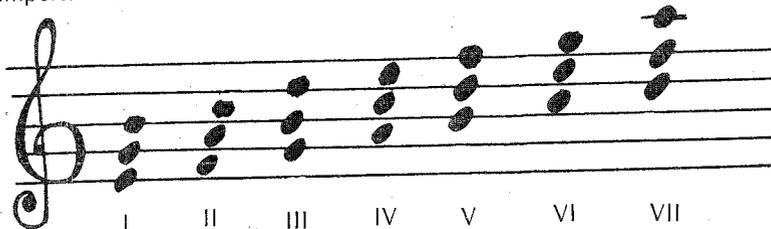


17. La sucesión de sonidos que forman una línea de valor expresivo y significado individual.

CONJUNTO DE PROBLEMAS II-7

1. b
2. El ritmo es la combinación de la duración de los sonidos. El metro es el agrupamiento de los tiempos y de los acentos dentro de cada compás
ritmo - sentido musical
metro - división del sonido
3. Por que el compás está determinando la acentuación de los sonidos
4. Una "alteración" en la acentuación normal es utilizada por el jazz
5. Acentuación antinatural
Ejecución simultánea de diferentes metros polirritmo.
6. El arte y la ciencia que estudia la formación y encadenamiento de los acordes
7. Así como escuchamos de un sonido el tono fundamental, al oír simultáneamente 3 notas o más, escucharemos un solo sonido llamado acorde mayor
8. Acorde es el sonido simultáneo de 3 o más notas; y armonía es el estudio de los acordes y sus relaciones mutuas
9. Se refiere a la ejecución simultánea de varios sonidos, centrando la importancia en el sentido vertical y no horizontal de la música

10.



11. Consonancia.- Aquello que representa un todo sonoro, con un fuerte sentido de unidad
Disonancia.- Aquello que produce tensión que nos impulsa a desear su resolución en una consecuencia
12. Descomposición de acordes
Politonalidad
Modulación de acordes a tonalidades lejanas
Fracciones de tono

CONJUNTO DE PROBLEMAS II-8

1. b
2. Explota en forma constante la personalidad propia de cada instrumento, como un importante elemento expresivo
3. a) Cuerda
b) Madera
c) Metal
d) Percusión (cualquier orden)
4. (a), (b), (c), (d) (de izquierda a derecha)
5. b
6. c
7. a) Oboe
b) Corno Inglés
c) Clarinete
d) Fagot
e) Flauta
8. a
9. a) Tuba
b) Trompa
c) Trombón
d) Trompeta
10. a) (1)
b) (1)
c) (2)
d) (2)
e) (1)
f) (2)
g) (1)
h) (1)
i) (2)
j) (2)
k) (2)

11. c
12. d
13. a) Flauta
b) Oboe
c) Clarinete
d) Fagot
e) Corno
(en cualquier orden)
14. El director es el intérprete y la orquesta su instrumento
15. a) (1)
b) (2)
c) (4)
d) (3)

UNIDAD III

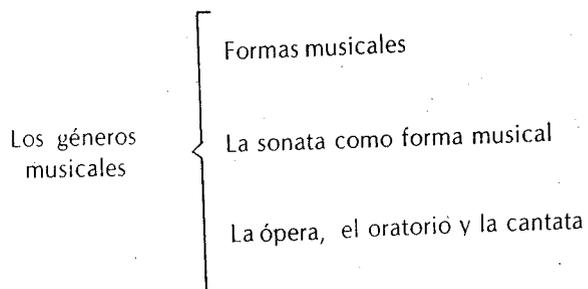
LOS GENEROS MUSICALES

Objetivos generales

Al terminar de estudiar esta unidad, el alumno:

1. Explicará la estructura fundamental de las obras musicales (motivo, tema, frase, repetición)
2. Explicará las formas musicales binarias, ternarias y rondó
3. Explicará el "basso ostinato" en relación con la "chacóna" y la "passacaglia"
4. Establecerá diferencias entre el "canon" y la "fuga"
5. Explicará en qué consisten las "formas libres"
6. Mencionará el origen de la sonata y la diferencia entre la sonata de cámara y la sonata de iglesia.
7. Mencionará a qué géneros dio origen la sonata
8. Explicará la diferencia entre la "sonata como un todo" y la "forma sonata"
9. Establecerá diferencias entre concierto y sinfonía
10. Describirá el origen de la ópera, así como sus características esenciales
11. Explicará a qué formas y características dio origen la ópera (obertura, óperas ligeras)
12. Explicará las características de la ópera en los diferentes países en que se escribía (Italia, Alemania, Francia, Inglaterra, España)
13. Mencionará la clasificación de las voces (masculinas y femeninas) como solistas y corales.

Diagrama temático estructural



Origen de los diferentes géneros musicales y su influencia en la transformación del estilo de la música.

Módulo 9

INTRODUCCION

Seguramente usted habrá escuchado alguna vez una sinfonía, un nocturno, una fuga, o una sonata. La diferencia básica entre estas obras, es la estructura, la ordenación de sus partes, así como el desarrollo de las ideas musicales que encierran.

Establecer estas diferencias, es el propósito de este módulo.

OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al terminar de estudiar este módulo, el alumno:

1. Definirá lo que es motivo, y la importancia que tiene como célula de una estructura musical.
2. Explicará lo que es un tema, y establecerá diferencias entre tema y motivo.
3. Definirá con sus propias palabras lo que es frase musical.
4. Mencionará la importancia de la repetición en música.
5. Enunciará los diferentes tipos de repetición que se pueden encontrar en las obras musicales.
6. Explicará con sus propias palabras en qué consiste una pieza musical en forma binaria.
7. Explicará con sus propias palabras en qué consiste una pieza musical en forma ternaria.
8. Explicará con sus propias palabras en qué consiste la estructura de un rondó.
9. Representará la forma binaria, la ternaria y la forma rondó, por medio de letras del alfabeto.
10. Definirá el "basso ostinato" y explicará la relación que guarda con la "chacona" y la "passacaglia".
11. Explicará con sus propias palabras qué es un tema con variaciones.
12. Mencionará tres tipos de recursos que se utilizan para variar un tema.
13. Explicará con sus propias palabras lo que es el "canon" como forma de repetición por tratamiento fugado, utilizando el ejemplo que aparece en el libro.
14. Establecerá la diferencia más importante entre canon y fuga.

15. Explicará el significado de las palabras "exposición", "episodio", y "stretto", de acuerdo con el papel que desempeñan en la estructura de una fuga.
16. Mencionará tres formas de variar una imitación.
17. Explicará con sus propias palabras en qué consiste cada una de ellas.
18. Explicará la forma de repetición por desarrollo, mencionada en el libro.
19. Mencionará tres formas libres, y explicará con sus propias palabras en qué consiste cada una de ellas.
20. Explicará con sus propias palabras el significado de "música de programa".

FORMAS MUSICALES

Las obras musicales, como cualquier obra de arte, poseen una estructura determinada. Por estructura entendemos un esquema en la organización de los elementos musicales, que da por resultado la coherencia y unidad de una composición, comparable al plano que traza un arquitecto para la construcción de una escuela, un templo o un edificio de departamentos. Así, en música, cada una de estas formas o "planos" establecen diferencias en su organización y dan por resultado rondós, sonatas, variaciones o fugas.

Estas formas o esquemas musicales, fueron el resultado de un desarrollo gradual, que a través de siglos se fue produciendo en manos de muy diversos compositores. Los compositores reconocen la validez de estas formas convencionales que el tiempo ha consagrado y las aprovechan para organizar sus pensamientos musicales, como una especie de apoyo que asegura la continuidad y coherencia de la obra. Así, en la misma forma que el escritor puede escribir una novela, un ensayo o un cuento, el poeta un soneto, una décima o un romance, el músico puede componer una sonata, un tema con variaciones, o una fantasía.

**Formas
musicales**

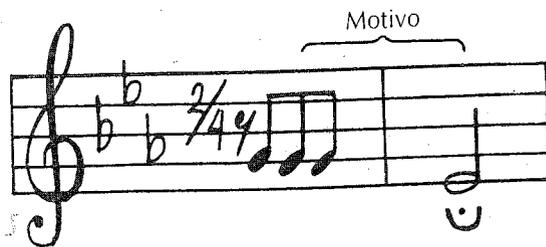
Ahora bien, ¿cuál es el principio de toda esta estructura musical? La célula de toda esta organización es el "**Motivo**"; un motivo es el primer elemento formal, que por su constitución puede ser reconocido como una unidad. En otras palabras, el motivo es la unidad formal más pequeña de una obra musical y debe tener un movimiento rítmico y melódico muy pronunciado.

Motivo

El motivo está formado por dos o más notas que combinando la diferente duración, grados de apoyo, y entonación de sus notas, o sea los elementos rítmicos, métricos y melódicos, presentan una personalidad propia.

Uno de los motivos más conocidos por todos nosotros, es el que aparece al principio de la V Sinfonía de Beethoven:

tema de forma
de motivos que
son 3 temas



Tema

Después del motivo, como punto de partida de las estructuras musicales, tenemos el "tema". El tema está formado por un grupo de motivos.

Así, con la repetición de un motivo, vemos aparecer un tema en el mismo movimiento de la sinfonía.



Melodía

Cuando el tema es cantable, es decir, si tiene cierta fluidez propia para el canto, se le llama simplemente **melodía**.

Podemos considerar el motivo, como una especie de **generador de música**, como un estímulo, pues sus elementos presentan la posibilidad de innumerables variaciones en la imaginación del compositor. Estas variaciones pueden ser cambios de armonización, modificaciones rítmicas, repeticiones, aumentaciones o disminuciones del motivo, cambios de los timbres orquestales, imitaciones, etc.

Frase

Otro término musical que nos interesa al hablar de las formas, es la **frase musical**.

Entendemos por frase musical una división pequeña o sección de una línea musical (melodía) comparable a una oración en el lenguaje. Una melodía bien puede estar

compuesta por varias frases musicales. Estas a su vez pueden dividirse en algunos casos en dos **semi-frases**, o medias frases llamadas **arsis y tesis**, o pregunta y respuesta.

Fraseo

Fraseo es la ejecución justa de una frase musical, de acuerdo con las indicaciones del compositor. Un buen fraseo musical, rasgo muy importante en el ejercicio de la música, incluye la observación de todos los signos musicales, la distribución de los acentos, el hábil manejo del arco en los instrumentos de cuerda, el control de la respiración en los instrumentos de viento y en el canto, así como el empleo de pequeñas pausas, entre las frases musicales ejecutadas por otros instrumentos, pausas que equivalen a la respiración natural. Un buen fraseo, un fraseo expresivo por sobre todo, debe traducir las intenciones ocultas del compositor.

No hablaremos de otros términos resultantes de dividir la línea musical en otras partes, como el período o semi-período. Solamente queremos aclarar que dada la infinita variedad de situaciones y condiciones que se encuentran en la música, los términos motivo, tema, frase, y período, se emplean con cierta libertad, y no siempre en el mismo sentido. Sólo con las melodías de estructura muy simple y clara, pueden estos términos usarse en una forma consistente. Para evitar confusiones, hemos tratado de abarcar las características más generales en la definición de estos términos.

En cuanto a la estructura de las obras musicales, Hugo Riemann, célebre musicólogo, indica que no existen sino tres formas básicas de las cuales se derivan todas las demás: lied, rondó y sonata. Sin embargo, preferimos basarnos en líneas generales, en una interesante clasificación hecha por Aaron Copland, compositor contemporáneo, aparecida en su libro "Cómo escuchar la Música". (Ver bibliografía al final de este libro).

Repetición

Casi todas las estructuras musicales están basadas en la repetición. La música, como arte que se desarrolla en el tiempo, es en cierta forma un arte huidizo, etéreo. Por este carácter tiene muy especialmente la necesidad de la **repetición**. Según se presente la repetición, varía la forma musical

A continuación tenemos un ejemplo de una forma ternaria; como en el ejemplo anterior, el diseño musical que se repite se encuentra señalado, muy claramente:

I
(A) Moderato
Alessandro Scarlatti
(1659 - 1725)

Entre las obras pequeñas de forma ternaria, se encuentran minuetos de Haydn y Mozart, compositores del siglo XVIII. Algunas veces, la parte intermedia es denominada **trío**, por

Trio

su extensión e importancia. Esta parte intermedia o **trío**, se escribe en tonalidades relativas mayores o menores.

No siempre es fácil distinguir las partes de una estructura, aun cuando se trate de estructuras muy sencillas, como la forma binaria o ternaria.

La forma ternaria aplicada al minuetto, fue transformándose en manos de los compositores de tal manera que perdió el carácter de sencilla danza, para adquirir otro carácter diferente. En esas composiciones llamadas **scherzo**, de las cuales hablaremos más adelante, las partes se encuentran unidas por lo que en música se llama material secundario, o sea trozos musicales o pasajes formados por escalas, arpeggios y otros recursos musicales, que no tienen un carácter melódico. Este material secundario, que se encuentra presente en casi todas las obras musicales no debe hacernos perder de vista las ideas musicales importantes. Una variante del modelo de repetición simétrica A B A, es el **rondó**, que también se llama forma de "lied ampliada".

Scherzo

Rondó

En el rondó aparece un tema principal que se repite y entre estas repeticiones aparece un tema secundario, o varios temas secundarios diferentes. El esquema del rondó será pues el siguiente A-B-A-C-A-D-A, etc. Los rondós más antiguos, como los de Couperin, compositor francés del siglo XVIII (1688-1733) repiten el tema principal varias veces. Entre esas repeticiones aparecen partes intermedias diferentes.

La parte A, que se repite con frecuencia, se llama "refrán" y las partes que se intercalan entre refrán, se llaman "cuplés".

La evolución natural de esta forma, dio por resultado una estrecha unión entre las partes, dando una sensación de fluidez natural. Las partes del rondó pueden estar escritas en las más diversas tonalidades, pues los compositores se toman muchas libertades en su elección. Así, por ejemplo, el tema principal puede aparecer modulando a otras tonalidades para establecer más contraste en la composición. También por la misma razón, el "refrán", puede tener diferentes variaciones en cada una de sus apariciones.

Forma libre por secciones

Cuando se organiza una composición a base de secciones, pero sin ningún esquema determinado, se tiene una **forma libre por secciones**. El esquema de esta forma, puede ser A-B-C-A, A-B-C, A-B-C-D, etc.

La forma libre por secciones se presta para una gran variedad de composiciones musicales: algunos preludios de Chopin están escritos en esa forma, como también infinidad de obras para piano y orquestales, como las "Escenas Infantiles", obra para piano de Robert Schumann.

Forma de repetición por variaciones

La **variación** es un recurso musical. Por ella se repite un tema ya expuesto, presentándolo variado y modificado de las maneras más diversas. Toda la música, ya sea una obra grande orquestal como una sinfonía, o una obra pequeña instrumental, como un preludio, puede tener pasajes donde aparezca este recurso musical. Sin embargo, hay obras, basadas todas ellas en la variación convirtiéndose en "formas musicales de repetición por variación". Mencionaremos sólo las más importantes, indicando sus características; algunas de ellas están basadas en el "basso ostinato."

Basso ostinato

El "**basso ostinato**" o **bajo obstinado**, es una frase melódica que aparece continuamente en el bajo o parte grave, como una especie de obsesión. Sobre ella las otras voces del contrapunto (soprano, alto y tenor) desarrollan contrapuntos libremente. El contraste entre esta "armazón" y las partes superiores que se manejan tan libremente, le dan un atractivo muy especial a estas composiciones.

Formas de repetición por variación: chacona y passacaglia

La **chacona** y la **passacaglia**, originalmente danzas de procedencia española (pasacalle) son composiciones en compás de 3/4, armadas sobre un "basso ostinato". La diferencia entre ellas estriba en que en la chacona el basso ostinato se repite continuamente sin interrupciones, mientras que en la passacaglia, el tema sí tiene cesuras o interrupciones.

Tema con variaciones

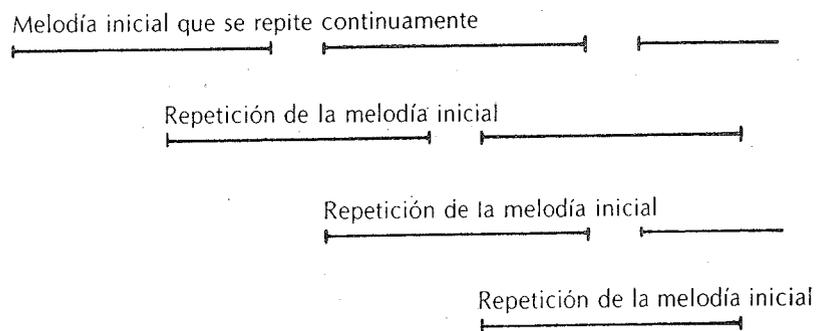
En el tema **con variaciones**, un tema dado, que es generalmente sencillo, es presentado luego con diferentes "disfraces", es decir, con las variaciones más diversas. El

tema de estas variaciones puede ser o no ser original del compositor; sin embargo, debe ser lo suficientemente sencillo e interesante, para atraer la atención del oyente en su forma original, y luego conducirlo a través de los diversos variantes que adquiriera. El esquema propio de un tema con variaciones, es A-A'-A"-A""-A""-A"".

Las variaciones de un tema pueden aparecer variando o enriqueciendo el tema por medio de recursos armónicos, melódicos, rítmicos, contrapuntísticos (polifónicos), o por medio de la combinación de estos tipos de recursos.

Entre las obras basadas en la repetición por tratamiento fugado, tenemos el **canon**, y la **fuga**. Ambas están basadas en el recurso de la imitación.

El **canon**, es una composición polifónica (que maneja varias líneas melódicas a la vez) donde se introduce un tema en alguna de las voces, que luego es estrictamente imitado en otra voz o voces (o partes instrumentales). La imitación va ocurriendo, antes de que el tema termine de ser expuesto, produciendo este efecto:



Este efecto puede observarse en una canción infantil muy conocida, llamada "Campanero" o "Martinillo" ya mencionada anteriormente, que es entonada por varios niños o grupos de niños, donde el primer grupo inicia la primera línea del texto. Antes de terminar, el segundo grupo de

Recursos de la variación

Repetición por tratamiento fugado

Canon

niños empieza a cantar lo mismo y antes de terminar éste, el tercer grupo inicia la melodía nuevamente, etc. Naturalmente la melodía, al igual que las continuas imitaciones se reinicia continuamente en la siguiente forma:

Campanero, campanero, dónde estás, dónde estás, suena la campana...

Campanero, campanero, donde estás, donde...

Campanero, campanero

Uno de los ejemplos más antiguos de un canon, data del año de 1280. Se trata de un canon o cuatro voces llamado "Sumer is ucumen in".

Fuga

Todos los recursos de la imitación alcanzan su máximo esplendor en la **fuga**. La **fuga** es una composición polifónica basada en un tema llamado "sujeto" que es expuesto al principio por una voz. Después es imitado por otra voz o voces, reapareciendo a través de toda la composición en las diferentes voces.

El tema de la fuga es llamado "dux" (líder en nuestro lenguaje), y es expuesto por una de las voces. Luego otra de las voces "comes" (seguidor) recoge el tema.

A continuación vemos una parte de una sencilla fuga a dos voces.

Johann Pachelbel
(1653-1706)

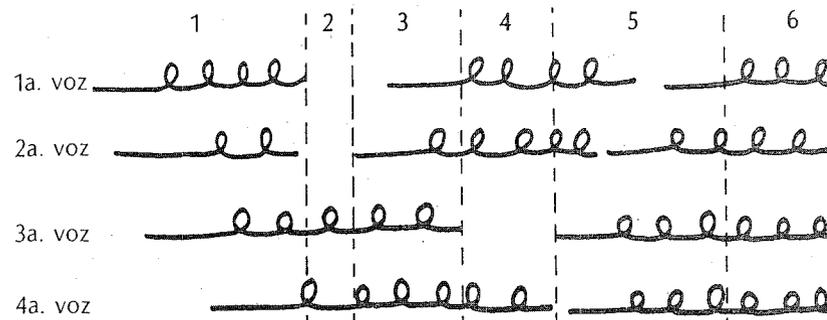
Allegro moderato

I Dux o sujeto II Comes o respuesta

En ella hemos marcado muy claramente la aparición del "dux" llamado también sujeto, así como la del "comes" llamado también respuesta.

Sin embargo cada uno de estos hilos melódicos va teniendo espacios de "descanso", en tal forma que casi siempre se oirán tres voces solamente.

Aunque la forma de la fuga no se puede resumir con precisión, podemos hacer un esquema general que nos será de gran utilidad al escuchar esta forma.



1. Exposición general de la fuga (sujeto y respuesta).
2. Divertimento o episodio I.
3. Exposición parcial que aparece modulando a tonos vecinos.
4. Divertimento o episodio II.
5. Stretto o estrecho (no es indispensable).
6. Parte conclusiva o "coda".

———— Tema de la fuga.

~~~~~ Otros materiales melódicos.

En la exposición pueden aparecer pequeñas codas o conjuntos de notas que tienen la función de ensamblar las exposiciones del tema.

La parte inicial que abarca la exposición del tema en cada una de las voces, es llamada simplemente "exposición". Cada fuga contiene secciones o partes intermedias llamadas "episodios" en las que el sujeto (tema) no se expone en

ninguna de las voces. Puede haber otras secciones "exposición", seguidas de otros "episodios", hasta llegar a una sección llamada "stretto", donde las voces se acercan unas a otras, es decir los temas o voces "dux" y las respuestas o "comes" parecen perseguirse muy cerca, casi atropellándose hasta alcanzarse.

### Nota pedal

Otra característica de la fuga es la **nota pedal**, que consiste en una sola nota generalmente grave, que se mantiene durante un tiempo considerable mientras que las demás partes continúan moviéndose.

Quisiéramos repetir que éste es solamente un esquema aproximado, y, que la fuga puede presentarse con diversas variantes de este esquema.

### Diferencia entre canon y fuga

En el **canon** las variaciones se realizan sistemáticamente, a ciertos intervalos de tiempo, en tal forma que es necesario cortar o modificar la última parte del contrapunto, ya que de otra manera las diferentes voces se enlazarían continuamente y no coincidirían nunca para terminar.

Todas las variedades de la imitación son aprovechadas en la fuga.

Para comprender mejor estas posibilidades, usaremos una palabra de cinco sílabas equivalente a las cinco notas del tema escogido como ejemplo. Con cada variación del tema aparece la misma palabra tratando de imitar las modificaciones que el tema adoptó.

Algunos de los tipos de imitación posibles, son los siguientes:

A) Por **aumentación**: presentando el tema con valores más largos.

Tema original  
"re-go-ci-jan-te"



Tema variado por aumentación  
"re-go-ci-jan-te"



B) Por **disminución**: reduciendo el valor de las notas del tema original.

Tema original  
"re-go-ci-jan-te"



Tema variado por disminución  
"regocijante"

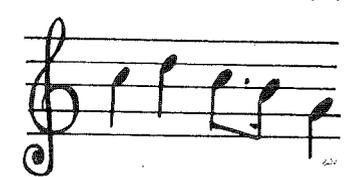


C) Por **inversión**: el tema es imitado invirtiendo los intervalos; es decir, un intervalo superior se convierte en un inferior y viceversa. Cuando el tema original se mueve hacia abajo, su modificación se mueve hacia arriba. Esta variación es llamada también "de espejo".

Tema original



Tema variado por inversión o "espejo"

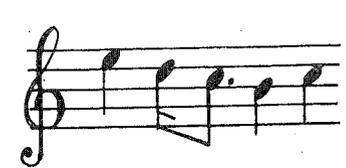


D) De "cangrejo": el tema es modificado presentándolo al revés, o sea de derecha a izquierda.

Tema original  
"re-go-ci-jan-te"

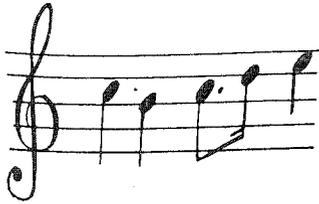


Tema modificado por cangrejo  
"te-jan-ci-go-re"

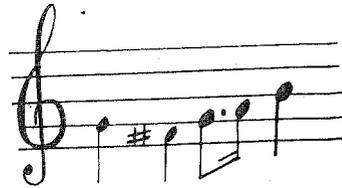


E) Otra variación de la imitación consiste en presentarla a un intervalo de distancia, como por ejemplo a una cuarta, quinta u octava.

Tema original



Tema a una cuarta descendente



Naturalmente estas posibilidades no son las únicas y las imitaciones pueden presentarse en muy diversas formas.

#### Posibilidades de una fuga.

Conociendo los recursos para variar un tema aprovechados en las fugas, podemos fácilmente imaginarnos las enormes posibilidades que ofrece la escritura de una fuga, como una forma vivaz e imaginativa. Existen, como si fuera poco, fugas dobles, donde aparecen dos temas diferentes y también fugas triples y fugas cuádruples, donde aparecen tres o cuatro temas respectivamente. Si escuchar cualquier fuga requiere concentración y conocimiento de la forma musical, una fuga doble, triple o cuádruple, representa una verdadera prueba para el oyente. En cuanto al compositor, requiere una gran maestría en el manejo del contrapunto (técnica para escribir música polifónica) y un inmenso sentido musical, pues todos los conocimientos contrapuntísticos son inútiles si se aplican sin verdadera intuición o talento musical.

Juan Sebastián Bach (1685-1750), uno de los más grandes compositores que ha existido, en su obra "El clave bien temperado" escribió cuarenta y ocho fugas basadas en diferentes temas, y estructuradas en las leyes fundamentales de esta forma musical.

En *El Arte de la Fuga*, su última obra, aparecen veinte fugas y canones basados en el mismo tema, donde todos los recursos del contrapunto son empleados de la manera más genial.

Por último queremos agregar, que cualquier obra puede tener un pasaje fugado, ya se trate de una obra del siglo XVIII, XIX o XX. El tratamiento fugado es, como la variación, un recurso que mezclado con otros recursos infinitamente variados, presentan una gran flexibilidad musical.

La **sonata** es la forma basada en la repetición por desarrollo. Esta forma o estructura musical es sumamente importante pues después de cierta vaguedad en el uso de este término, la sonata, en el siglo XVIII, adquirió una estructura determinada sumamente interesante, sobre la cual estarán basadas desde entonces gran variedad de géneros musicales como el concierto, la sinfonía, el cuarteto, el quinteto y otros.

Dada la gran importancia de esta forma musical, dedicaremos a ella el próximo módulo.

Las obras formadas por movimientos independientes, como la "sonata" y la "suite", pueden considerarse como **obras cíclicas** por la independencia de sus movimientos, los cuales, sin embargo, forman una unidad. Por esa razón se aplaude sólo al finalizar la obra, y no entre los movimientos.

La suite era originalmente una serie de danzas contrastadas, escritas en forma binaria. Hoy la suite tiene como principio fundamental el enlace de una cantidad de movimientos, hasta selecciones de ballet y ópera. Naturalmente cada una de las grandes partes que la constituyen, tiene una estructura determinada.

Otra forma cíclica es el **concerto grosso**, escrito para un grupo de instrumentos solistas y una orquesta o grupo orquestal.

A fines del siglo XVII los concertos grossos estaban constituidos por tres movimientos: rápido, lento; rápido.

Los movimientos rápidos de estos concertos pueden estar escritos en la forma "ritornello", donde un trozo orquestal alterna con los episodios de los solistas que bien pueden ser dos violines, un oboe y dos flautas, o cualquier otra

#### Repetición por desarrollo

#### Obras cíclicas

#### Suite

#### Concerto Grosso

combinación interesante. (En el módulo 12 hablaremos extensamente sobre el concierto grosso). Durante el siglo XIX fue abandonada esta forma por preferir los compositores conciertos para un solista y orquesta. (Ver próximo módulo).

Los compositores contemporáneos se han visto atraídos nuevamente por el concierto grosso, como una reacción contra el excesivo virtuosismo y exhibicionismo de los últimos conciertos románticos del siglo XIX.

Debemos hacer una aclaración muy importante; los conciertos, no los conciertos grossos, son obras para un instrumento, solista y una orquesta, que tienen una forma musical diferente de la forma del concierto grosso. Los conciertos están basados en la sonata a la cual nos referiremos en la próxima unidad.

Existen también otras formas llamadas libres que no tienen ninguna estructura determinada.

#### Formas libres

Desde luego, el resultado final de estas obras debe tener coherencia y fluidez, en tal forma que el oyente no se pierda durante la composición; en otras palabras, debe tener sentido en cuanto a forma, debe desarrollarse sobre un plan básico que el compositor invente para construir su obra musical.

Entre las composiciones que pueden seguir una forma libre, están las siguientes:

#### Preludio

**Preludio**, término que se aplica a cualquier composición que no tenga un esquema preciso. Los preludios son composiciones de carácter introductorio que generalmente precedían una fuga u otras composiciones. Los preludios que aparecen en "El Clave Bien Temperado" de J.S. Bach, ya mencionado anteriormente, preceden una fuga, y se asemejan al "estudio", género que veremos en seguida.

Federico Chopin, en el siglo XIX, escribió una serie de maravillosos preludios, que son obras pianísticas independientes que no "preludian" o introducen ninguna composi-

ción posterior. Naturalmente otros compositores han cultivado el preludio en la misma forma.

El **impromptu**, que es una improvisación o una composición que sugiere un carácter espontáneo e improvisado, como los impromptus de F. Schubert.

#### Impromptu

El **capricho**, que tiene un estilo fantasioso, humorístico o caprichoso, como los caprichos para violín de Paganini.

#### Capricho

El **nocturno** composición de carácter lírico y melancólico como los nocturnos de F. Chopin, compositor que cultivó mucho este género. Aunque gran parte de estos nocturnos están escritos en forma ternaria, no consideramos esta forma como su característica.

#### Nocturno

El **estudio**, que es una composición donde se centra el interés en vencer una dificultad técnica determinada, o un ejercicio de expresión musical o ambos a la vez.

#### Estudio

En la práctica, el estudio toma la forma de una composición musical de importancia, como los estudios de F. Chopin.

El **aria**, que es una pieza vocal que generalmente aparece en un oratorio o una cantata; géneros que veremos en la próxima unidad.

#### Aria

La **fantasía**, que es una obra de carácter variado y exuberante.

#### Fantasia

Por último, tenemos el **poema sinfónico**, composición que sigue una idea extramusical, es decir, que se basa en un pasaje literario, un poema, una leyenda, o simplemente en la descripción de un paisaje, una tormenta, etc.

#### Poemas sinfónicos

La música que sigue una idea extramusical, se llama **música de programa**, en contraposición de la música "absoluta" que no tiene ninguna conexión con ideas no musicales.

#### Música de programa

Los poemas sinfónicos de Richard Strauss, son un ejemplo muy interesante de la música de programa, así como los de Liszt, César Frank y otros compositores.

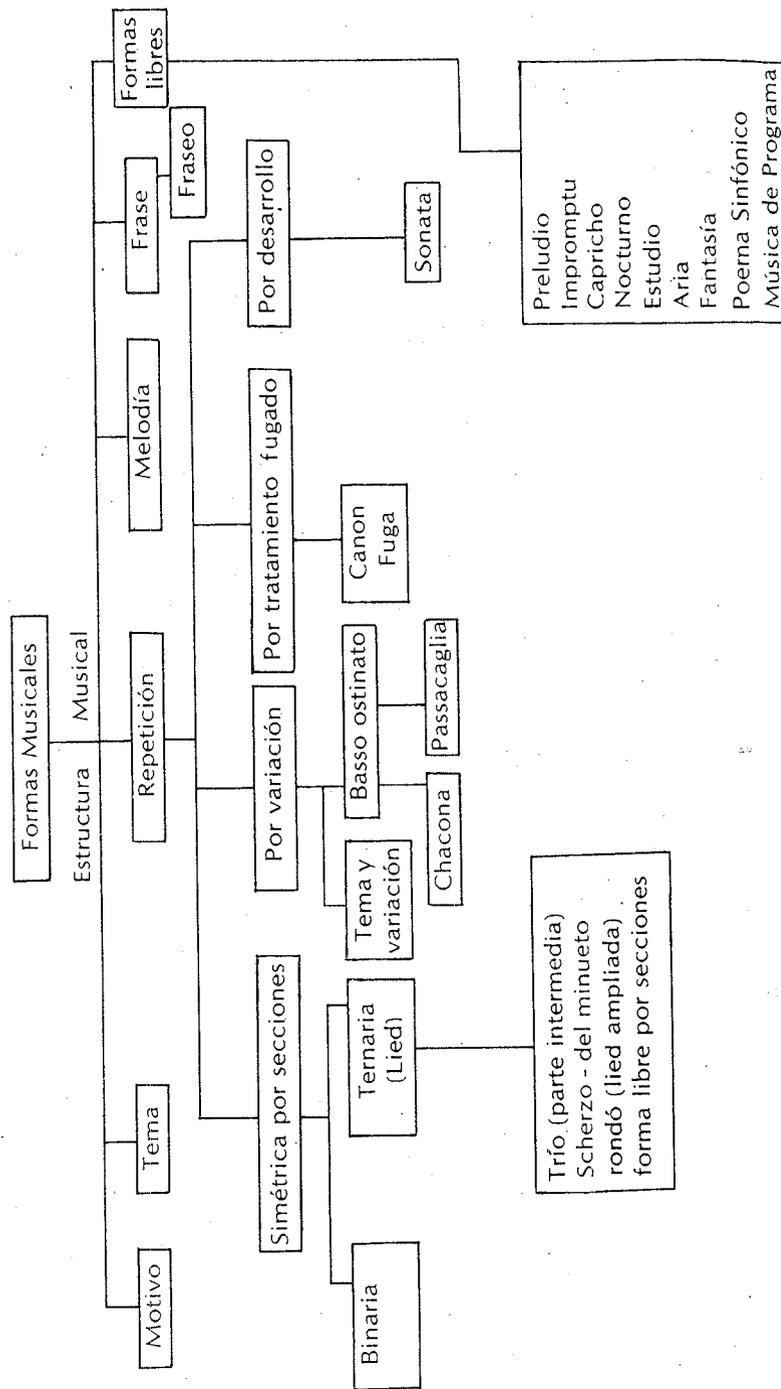
Como conclusión diremos que no existen dos composiciones que sigan estrictamente la estructura musical en la misma forma. Dada la infinita variedad que ofrece la música, aun cuando se sigan estructuras determinadas, siempre tendrán diferencias sensibles en cuanto a la longitud de sus partes, la ordenación de las ideas musicales, etc.

Las formas musicales son moldes que ofrecen coherencia y claridad a las concepciones musicales pero que suministran también la posibilidad de grandes variaciones, siempre que la obra no pierda unidad. En manos de los compositores estas formas, como organismos vivos, pueden desarrollarse en formas diversas, con el fin de comunicar sentimientos que no pueden ser manifestados con las palabras, o con cualquier otro tipo de expresión.

#### AUDICIONES SUGERIDAS

- Forma binaria:** Scarlatti y Couperin: Piezas cortas para clave.  
**Forma ternaria:** J. Haydn y W.A. Mozart: Minuetos para piano.  
**Tema con variaciones:** W.A. Mozart: Sonata para piano No. 9 en la mayor. Primer movimiento.  
**Pasacalle:** J.S. Bach: Pasacalle para órgano en do menor.  
**Chacona:** J.S. Bach: Chacona para órgano en re menor.  
**Canon:** J.S. Bach: Ofrenda Musical.  
**Fuga:** J.S. Bach: Pequeña fuga para órgano en sol menor. Toccata y fuga para órgano en re menor. Preludios y fugas del "Clavecín Bien Temperado", ejecutados preferentemente por Wanda Landowska.  
**Preludio:** J.S. Bach: Preludios de la obra anterior. F. Chopin: Preludios para piano. C. Debussy: Preludios para piano. Scriabin: Preludios para piano.  
**Impromptu:** F. Schubert: Impromptu para piano.  
**Capricho:** N. Paganini: Caprichos para violín. J. Brahms: Caprichos.  
**Estudio:** F. Chopin: Estudios para piano.  
**Nocturno:** F. Chopin: Nocturnos para piano.  
**Fantasia:** R. Schumann: Fantasia para piano Op. 17.  
**Poema sinfónico:** H. Berlioz: Poemas sinfónicos. F. Liszt: Poemas sinfónicos.  
**Concerto grosso:** J.S. Bach: Concertos Grosos. J.F. Haendel: Concertos Grossos.

#### ESQUEMA RESUMEN



REACTIVOS DE AUTOEVALUACION III-9

1. ¿Qué es motivo y cuál es su importancia? El primer elemento formal (el más pequeño) reconocido como unidad, su importancia radica en que varios motivos forman el tema musical
2. El tema se refiere a:
  - a) Lo mismo que el motivo
  - b) Un grupo de motivos
  - c) Un generador de la música
  - d) Un conjunto de frases
3. ¿Qué es una frase musical? \_\_\_\_\_
4. ¿Cuál es la importancia de la repetición musical?
  - a) Permite que se agrupen los motivos
  - b) Elabora el tema musical
  - c) Define las frases utilizadas
  - d) Varía la forma musical de una obra
5. Los tipos de repetición musical son:
  - a) \_\_\_\_\_
  - b) \_\_\_\_\_
  - c) \_\_\_\_\_
  - d) \_\_\_\_\_
6. La forma binaria se refiere a:
  - a) Una forma de repetición simétrica
  - b) Un conjunto de 2 obras musicales
  - c) Una repetición asimétrica
  - d) 2 formas diferentes de repetición
7. La forma ternaria consiste en:
  - a) La repetición de 3 melodías diferentes
  - b) Una forma musical A-B-A
  - c) Una forma musical A-A-B
  - d) 3 obras musicales diferentes
8. El rondó es:
  - a) Una repetición binaria
  - b) Una forma libre
  - c) Una variante de la forma A-B-A
  - d) Una variante de la forma A-B
9. Represente:
 

La forma binaria A-B

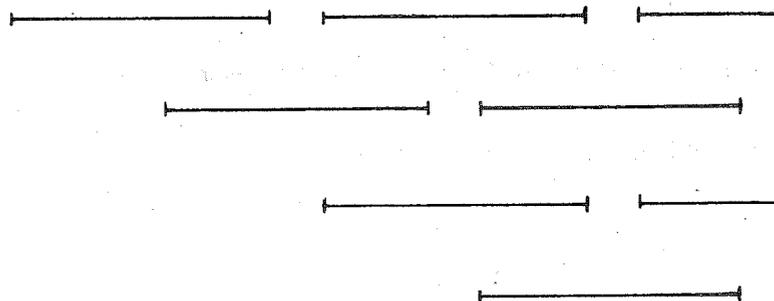
La forma ternaria A-B-A

El rondó A-B-A-C-A
10. ¿Qué es el basso ostinato? \_\_\_\_\_

11. Entre los recursos que se utilizan para variar un tema tenemos:

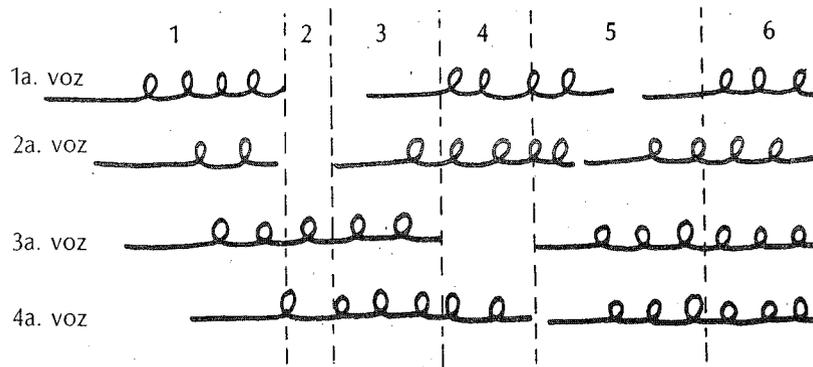
- a) \_\_\_\_\_
- b) \_\_\_\_\_
- c) \_\_\_\_\_
- d) \_\_\_\_\_

12. Explique el siguiente esquema de un canon:



13. La diferencia entre canon y fuga es que: en el canon las variaciones son simultáneas e iguales, en la fuga las variaciones son sucesivas y diferentes.

14. En el siguiente esquema señale la "exposición", "episodio" y "stretto" de la fuga.



15. Mencione 3 formas de variar una imitación, ¿en qué consiste?

- a) Aumentación - Prolonga el tema con un ritmo largo
- b) Disminución - Prolonga el valor de los cuantos del tema original
- c) Inversión - Se invierte la melodía (se cambian los intervalos)

16. ¿A qué se refiere un tema con variaciones? un tema sencillo  
con diversas variaciones
17. Mencione 3 formas libres y explique en qué consisten cada una de ellas.
- a) \_\_\_\_\_  
b) \_\_\_\_\_  
c) \_\_\_\_\_
18. La forma basada en la repetición por desarrollo es:
- a) El canon  
b) La fuga  
c) El rondó  
d) La sonata

## Módulo 10

### INTRODUCCION

Usted habrá asistido alguna vez a una audición donde se ejecute una sinfonía, un concierto, un cuarteto o un quinteto; tal vez haya escuchado algunas obras de estos géneros en grabaciones o por medio de cualquier otra forma de difusión musical... pero ¿ha pensado alguna vez en la relación que pudieran tener estos géneros musicales?...

### OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al terminar de estudiar este módulo, el alumno:

1. Establecerá la diferencia entre las antiguas "sonatas" o sea la "sonata de chiesa" y la "sonata de cámara".
2. Mencionará el origen de la sonata.
3. Mencionará el compositor que se considera padre de la sonata.
4. Mencionará cuatro géneros que estén basados en la sonata.
5. Enunciará los dos aspectos bajo los cuales se puede considerar la sonata.
6. Mencionará 4 movimientos que pueden constituir la sonata como un todo, así como los "tempos" de cada uno de ellos.
7. Explicará con sus propias palabras en qué consiste la forma sonata o forma del primer movimiento, así como el esquema ternario al cual puede ser reducido.
8. Explicará con sus propias palabras lo que es la exposición de la forma sonata.
9. Explicará con sus propias palabras lo que es el desarrollo de la forma sonata.
10. Explicará con sus propias palabras lo que es la reexposición de la forma sonata.
11. Mencionará dos de las modificaciones que la sonata ha adquirido en manos de diversos compositores.
12. Mencionará el carácter de cada uno de los movimientos de la sonata, así como su forma o estructura musical.
13. Explicará con sus propias palabras la diferencia entre un concierto y una sinfonía.

14. Explicará con sus propias palabras lo que significa "cadencia" en un concierto.
15. Escribirá 5 líneas en donde hable libremente de la función del compositor.
16. Escribirá 5 líneas en donde hable libremente del papel del intérprete, así como de las cualidades que necesita para ejercer su función.

## LA SONATA, DEL COMPOSITOR AL OYENTE

La sonata, forma basada por excelencia en el desarrollo, puede considerarse la forma más importante en música. Ha sido la forma predilecta de casi todos los compositores desde el siglo XVIII, por considerarla el medio más adecuado para expresar la emoción y los pensamientos musicales de la manera más completa. Gran parte de las obras que escuchamos en una sala de conciertos, como las sinfonías, quintetos, cuartetos, conciertos y hasta algunas oberturas, son sonatas.

**Sonata**

El término **sonata**, participio pasado del verbo italiano "sonare", en el siglo XVI se utilizaba solamente para establecer una diferencia entre la música vocal e instrumental: "Cantata" (de cantare) si era vocal, y "sonata" si era instrumental. Por lo tanto, en sus primeras apariciones, la palabra "sonata" no sugería ninguna forma musical determinada. Sin embargo, muy pronto el término "sonata" empezó a aplicarse a dos tipos de composiciones diferentes: **sonata de cámara** y **sonata de iglesia**, o "sonata de chiesa", en italiano.

**Historia de la sonata**

**Sonata de cámara y sonata de iglesia**

La sonata de cámara era una serie de danzas de movimientos diferentes y contrastados entre sí, muy parecida a la suite, mencionada anteriormente.

En cambio la "sonata de chiesa", aunque emparentada originalmente con las danzas, fue perdiendo paulatinamente su carácter de música danzable, para convertirse en una serie de **movimientos**, llamados así por su diferente velocidad y ritmo. Este contraste tenía su origen naturalmente en la conveniencia de intercalar bailes lentos con bailes rápidos para dar descanso a los bailarines. Cuando la sonata de iglesia se manifiesta como tal, era ya una serie de movimientos abstractos sin ninguna relación con otro elemento extramusical, los cuales se ordenaban en esta forma: introducción lenta (no en todos los casos), movimiento rápido, movimiento lento expresivo y movimiento rápido.

En el desarrollo de la sonata intervinieron músicos de gran genio, como Arcangelo Corelli (1653-1713), Henry Purcell

**Desarrollo de la sonata**

(1659-1695) y J.S. Bach (1685-1750), quienes escribieron numerosas obras organizadas en esta forma. Sin embargo, se considera a Felipe Emanuel Bach (1714-1788), hijo de Juan Sebastián, como el **padre de la sonata** ya que a través de sus setenta sonatas para clave, esta forma musical fue adquiriendo su estructura actual. (El clave, clavecín o clavicémbalo, es un instrumento de teclado y sonoridad metálica, muy en boga en el siglo XVIII). Entre otras innovaciones, Emanuel introdujo un estilo más audaz en la elección de las tonalidades de los movimientos y con un mayor énfasis en lo armónico (en contraposición al estilo polifónico); también organizó sus sonatas en tres movimientos solamente: rápido, lento, rápido.

**Composiciones basadas en la sonata** Desde finales del siglo XVIII, hasta nuestros días, las obras basadas en esta estructura reciben los siguientes nombres:

**Sonatas:** Composiciones para un instrumento o dos, como sonata para piano, sonata para violín y piano, etc.

**Tríos:** Sonatas para tres instrumentos

**Cuartetos:** Sonatas para cuatro instrumentos

**Quintetos:** Sonatas para cinco instrumentos

**Sinfonías:** Sonatas para orquesta

**Conciertos:** Sonatas para orquesta y un instrumento solista, como concierto para violín y orquesta, concierto para piano y orquesta, etc.

**Los dos aspectos de la sonata** La sonata puede considerarse bajo dos aspectos diferentes: **la sonata como un todo**, es decir como el término que abarca los tres movimientos: la obra en su totalidad; o bien; **la sonata como una forma musical**, que determina la estructura del primer movimiento. Trataremos de explicar esto en forma sencilla.

De la misma manera que dentro de México, República, se encuentra México, D.F., dentro de la sonata, como un todo, se encuentra un movimiento que tiene una forma musical determinada llamada "forma sonata".

**Sonata como un todo** La sonata como un todo está usualmente formada por cuatro tiempos o movimientos.

El **primer movimiento** es vigoroso y rápido. Se denomina "allegro", según la forma de clasificar los diferentes "tempos", y está escrito en la **forma sonata** que analizaremos más adelante.

**Primer movimiento**

El **segundo movimiento** es sumamente expresivo y puede ser un "andante" o "adagio", escrito en **forma ternaria**, en **forma de rondó** o en forma de **tema con variaciones**.

**Segundo movimiento**

El **tercer movimiento** puede ser un **minueto** o un **scherzo** en forma ternaria. El minueto es una danza de origen francés, de tiempo ligeramente animado. El scherzo, que significa broma en italiano, era en sus orígenes una danza como el minueto, pero de un carácter más vivaz y animado.

**Tercer movimiento**

El **cuarto movimiento** o **finale** es generalmente muy rápido o "presto". Puede estar escrito en **forma de rondó**, o en **forma de allegro de sonata**, como se denomina la forma del primer movimiento que explicaremos a continuación.

**Cuarto movimiento**

El número de movimientos, puede ser variable, así como la ordenación de los diferentes movimientos que integran una sonata.

El primer movimiento tiene una estructura característica llamada con frecuencia **forma de allegro**, o **forma del primer movimiento**, que aunque en general es bastante extenso, puede reducirse al esquema simple de una forma ternaria: **A-B-A**.

**Forma sonata o forma del primer movimiento**

Ahora bien: la parte A es llamada **exposición**, pues en ella se exponen dos temas de distinto carácter. El primero es de un carácter dramático, activo, varonil, afirmativo, y el segundo, en contraste con el primero, es un tema pasivo, femenino, suave, de carácter cantante y naturaleza lírica y expresiva. Su carácter opuesto agrega interés a la exposición.

**Exposición**

Hay que insistir en que se trata de dos temas de **naturaleza opuesta**. El contraste, como un recurso expresivo musical, añade interés y relieve, estableciendo una especie de tensión. Naturalmente estos temas —o estas dos melodías— se encuentran unidos por **puentes musicales**, que

## Unión de temas

utilizan un material musical que llamaremos secundario. Este puente musical no tiene un carácter temático ni melódico, pues de otra manera no podríamos claramente distinguir los dos temas principales, sino que son escalas, arpeggios, divertimentos y otros recursos que, usados con gran sentido musical, tienen la función de hilar o unir, en forma natural y fluida, los dos temas contrastantes.

Estamos seguros que la gran mayoría de ustedes (por no decir todos) han podido reconocer intuitivamente los temas de un concierto o una sinfonía muy popularizada. Dentro del contexto encontramos una línea musical, tema o melodía, que atrae nuestra atención con cierta fuerza. Son estos temas los que se quedan grabados en nuestra memoria y se les puede reproducir sin dificultad, silbando o cantando. Es papel del compositor establecer una diferencia entre estos elementos, pero al mismo tiempo unirlos en forma fluida y coherente, para dar una sensación de unidad.

## Desarrollo

La parte intermedia de este primer movimiento (B, del esquema A-B-A) llamada **desarrollo**, es la más interesante, pues en ella los compositores juegan con el material temático aparecido en la exposición, extrayendo de este material los más variados matices. Esta parte ha llamado poderosamente la atención de los compositores, y constituye un reto que pone a prueba su imaginación e ingenio musical. El desarrollo puede modular hacia las más diversas tonalidades, para volver luego a la tonalidad original en la tercera parte.

## Reexposición

La tercera parte del primer movimiento es llamada **recapitulación o reexposición**. En ella vuelven a aparecer en la tonalidad original, los temas de la exposición.

## Modificaciones de la forma sonata

Hasta ahora hemos estado hablando de la sonata en su forma más característica, en su forma clásica, tal como quedó organizada en el siglo XVIII. Sin embargo, en la misma forma que el término sonata fue adquiriendo poco a poco el significado y la forma expuesta por nosotros, la sonata, como organismo vivo, fue creciendo, desarrollándose y modificándose en manos de los diversos compositores. Después de la época clásica (siglo XVIII), donde la música llegó a una organización equilibrada y perfectamen-

te clara, la sonata fue adquiriendo más y más libertad en el manejo de cada una de sus partes. Por ejemplo, en el primer movimiento o forma de allegro de sonata, el desarrollo ha crecido y la reexposición ha introducido elementos nuevos, por mencionar solamente algunas de las modificaciones.

A continuación vemos, en los siguientes esquemas, cómo está organizada la sonata como un todo, y luego la organización de la forma sonata "clásica", es decir la que quedó perfectamente estructurada en el siglo XVIII.

### ESQUEMA DE LA SONATA COMO UN TODO

| MOVIMIENTO                                                                                          | CARACTER                            | FORMA                                                                |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| 1. Allegro.<br>Ocasionalmente con una introducción lenta.<br>Tonalidad fundamental.                 | Agil, activo dramático o excitante. | Forma sonata (Ver esquema de forma sonata a continuación).           |
| 2. Adagio, andante, largo o lento.<br>Otra tonalidad, con frecuencia, la de la tonalidad dominante. | Lírico, intensamente emocional.     | Forma sonata, forma ternaria, forma binaria, o tema con variaciones. |
| 3. Minuet o Scherzo.<br>Usualmente en la tonalidad fundamental.                                     | Danzable; alegre retozón o agitado. | Forma ternaria, (Ver minuet en el módulo anterior).                  |
| 4. Allegro o presto.<br>Tonalidad fundamental.                                                      | Jubiloso, enérgico, regocijante.    | Forma sonata o forma rondó.                                          |

### ESQUEMA DE LA FORMA SONATA O FORMA DEL PRIMER MOVIMIENTO

| EXPOSICION                      |            | DESARROLLO        | REEXPOSICION |        |
|---------------------------------|------------|-------------------|--------------|--------|
| Tema A                          | Tema B     | AB...             | TEMA A       | Tema B |
| Tonalidad Tónica o fundamental. | Dominante* | Otras tonalidades | Tónica       | Tónica |

\*Relativa mayor, si la obra está escrita en una tonalidad menor.

## Sinfonía

La sinfonía se ciñe en mayor o menor grado a las particularidades de una sonata. El concierto en cambio aunque es en sí una sonata, presenta algunas diferencias. Por esa razón le dedicaremos algunas líneas.

## El concierto

El **concierto**, como dijimos anteriormente, no se aleja sensiblemente de la sonata, pues en él aparecen varios movimientos en la misma forma que aparecen en la sonata: un movimiento lento enmarcado entre dos movimientos vivos.

Sin embargo, la característica que ofrece el concierto es **la oposición de un instrumento solista a un grupo orquestal**. Por lo tanto, existen conciertos para violín y orquesta, piano y orquesta, flauta y orquesta, y casi prácticamente para cualquier instrumento que ofrezca posibilidades expresivas y brillantes.

El concierto está formado por un **primer movimiento vivo, en forma sonata**, donde aparece el principio bitemático del cual ya hemos hablado, un **movimiento lento en forma de lied**, y un **último movimiento en forma sonata o en forma de rondó**. Muy raramente aparece un scherzo.

## Concierto y diálogo

Aunque el concierto exige, en mayor o menor grado, una técnica sólida, sensitiva y brillante de parte del solista, el criterio justo para ejecutar un concierto (y para escucharlo), más que exhibir o apreciar la habilidad del ejecutante, está en el interés en el diálogo que se establece entre el solista y el grupo instrumental.

Así pues, el solista, al estudiar un concierto, debe tener en cuenta que lo más importante es precisamente ese diálogo, y no ignorar el papel de la orquesta en ninguna circunstancia. En otras palabras, para poder conversar, es necesario escuchar lo que se dice, para responder con el sentido expresivo adecuado.

## Cadencia

Otra característica del concierto es la **cadencia o cadenza**. Este término musical se refiere a una frase conclusiva. Sin embargo, la **cadencia** de un concierto es un pasaje o sección, "a solo", es decir, donde la orquesta calla y sólo interviene el solista, que tiene el carácter de una improvisa-

ción brillante, generalmente obtenida del material temático que apareció en el movimiento. Como un "solo" para el instrumento, la cadencia usualmente aparece al finalizar el primer movimiento.

Inicialmente, las cadencias se improvisaban, es decir, se dejaba al gusto del ejecutante la invención repentina de ese pasaje. Beethoven, en el siglo XIX, fue el primero que escribió la cadencia como parte integral de su último concierto, conocido como Concierto Emperador. Desde entonces, los compositores mismos componen las cadencias de sus conciertos.

No todos los conciertos presentan un verdadero equilibrio entre la orquesta y el instrumento solista. Los conciertos de Federico Chopin, compositor del siglo XIX, por ejemplo, cuya producción musical es eminentemente pianística, revelan una parte orquestal que casi solamente sirve de marco a bellísimos solos de piano. Uno de los conciertos más hermosos para piano y orquesta que cuenta con una cadencia de gran calidad es el **concierto en La Menor** de Roberto Schumann, otro compositor del siglo XIX.

La producción musical de conciertos para piano y orquesta, así como de violín y orquesta, es muy extensa. Los conciertos para otros instrumentos y orquesta representan un grupo más reducido.

Queremos hacer énfasis que en música, el compositor "tiene la palabra". Las formas musicales sólo le prestan un servicio, ofreciéndole una estructura coherente y equilibrada, probada por siglos, que asegura la cohesión de su obra. Pero el compositor a fin de expresar su íntimo sentimiento, puede hacer las modificaciones necesarias para hacerse entender.

**Libertad del compositor**

Para el **compositor**, escribir música es una **actividad natural**. Esta idea la podemos constatar al leer las próximas unidades donde hablaremos de los grandes creadores musicales y su música. Tan natural era componer para ellos, que lo hacían en las circunstancias más adversas y apremiantes,

**El compositor**

## Autenticidad del compositor

sin que por ello decayera la calidad de las obras que han enriquecido el mundo musical.

Los compositores experimentan una urgente necesidad de expresarse musicalmente, ya que la música es su lenguaje natural, y con mucha frecuencia hablan un lenguaje no comprendido en su tiempo. Como grandes creadores se adelantan a la capacidad del oyente; por esa razón, música que hoy nos parece tan familiar ha sido tildada en su tiempo de "revolucionaria", "incomprensible" y hasta "caótica". Este es el caso de Beethoven, que sorprendía a sus contemporáneos con su lenguaje dramático y sus continuas innovaciones. Cabe hacer una pregunta: ¿Qué pasaría si Beethoven mismo hubiera decidido simplemente complacer a sus oyentes, para evitarse controversias? La falta de autenticidad hubiera sido una pérdida de valor infinita para las generaciones posteriores, pues podemos decir que su música, así como la música de otros grandes maestros, no sólo enriquece nuestro sentido musical sino nuestro espíritu y nuestra vida misma.

En una forma o en otra, cada uno de los compositores comprende que su misión es componer **su música**. Otro compositor genial que ilustra esta encarnizada lucha por expresarse musicalmente con autenticidad, es Ricardo Wagner, quien luchó a través de toda su vida por producir lo que él llamó "la obra de arte total", o sea óperas donde el drama y la música guardaran una unidad absoluta, idea totalmente ajena al gusto de la época. Sin embargo, Wagner mismo lo logró a pesar de la desconfianza que sus ideas musicales despertaban, y del vacío e incomprensión musical en que vivió en algunas etapas de su vida.

Beethoven y Wagner, no son casos aislados, sino que ilustran una situación muy común entre los verdaderos creadores musicales. Sin embargo, cualesquiera que sean las innovaciones de un compositor, si su música es realmente valiosa es de esperarse que tarde o temprano pueda ser comprendida, y llegue a crear una comunicación entre él y el oyente. Aquí podemos hacer una reflexión sobre la música contemporánea que, como hemos dicho, exige un esfuerzo sincero de nuestra parte para comprender los nuevos lenguajes musicalés, que en última instancia, enriquecerán nuestro espíritu.

Naturalmente no todo **debe** gustarnos, pero cuando menos podremos encontrar la razón por la cual tal o cual obra no llega a convencernos. El llegar a ese punto, equivale a un adelanto de gran valor en cuanto a percepción musical se refiere.

El **intérprete** es la persona que **recrea la obra**. Es el punto de contacto entre el creador y el oyente. Siendo la persona que "re-crea" (vuelve a crear) debe sumergirse en el pensamiento del compositor para poder transmitir lo que aquel hombre genial, que recibió un don divino, quiso decirnos con su música. No olvidemos jamás en el curso de este libro, que la música es un lenguaje que transmite infinidad de emociones y sentimientos sutiles y profundos a la vez, que el lenguaje hablado no puede traducir.

## Intérprete

Por lo tanto, el intérprete tiene una gran responsabilidad. Necesita poner toda su inteligencia, capacidad, sensibilidad, imaginación, experiencia humana y musical, todo su entusiasmo y cultura, en la búsqueda sincera del auténtico sentido expresivo de una obra musical.

El intérprete, como verdadero artista, no debe buscar jamás el exhibicionismo o "virtuosismo" como un medio para llamar la atención hacia su habilidad, sino que debe poner toda su capacidad al servicio de la obra que va a interpretar.

Por alguna razón difícil de explicar, el oyente puede percibir una auténtica recreación. Para ello, naturalmente, el intérprete debe conocer las particularidades de la época en la cual la obra fue escrita, el estilo de su música, datos sobre la vida del compositor así como valerse de todos los documentos a la mano para conocer su personalidad. También deberá saber datos de la obra a ejecutar tanto técnicos como anecdóticos.

Naturalmente que la adquisición de todos estos conocimientos es inútil cuando el intérprete carece de la intuición y sensibilidad necesaria para ejercer su función. No tememos ser exagerados al decir que cuando el intérprete logra su objetivo, establece una comunicación mística con el compositor, comunicación que se proyecta hacia el oyente.

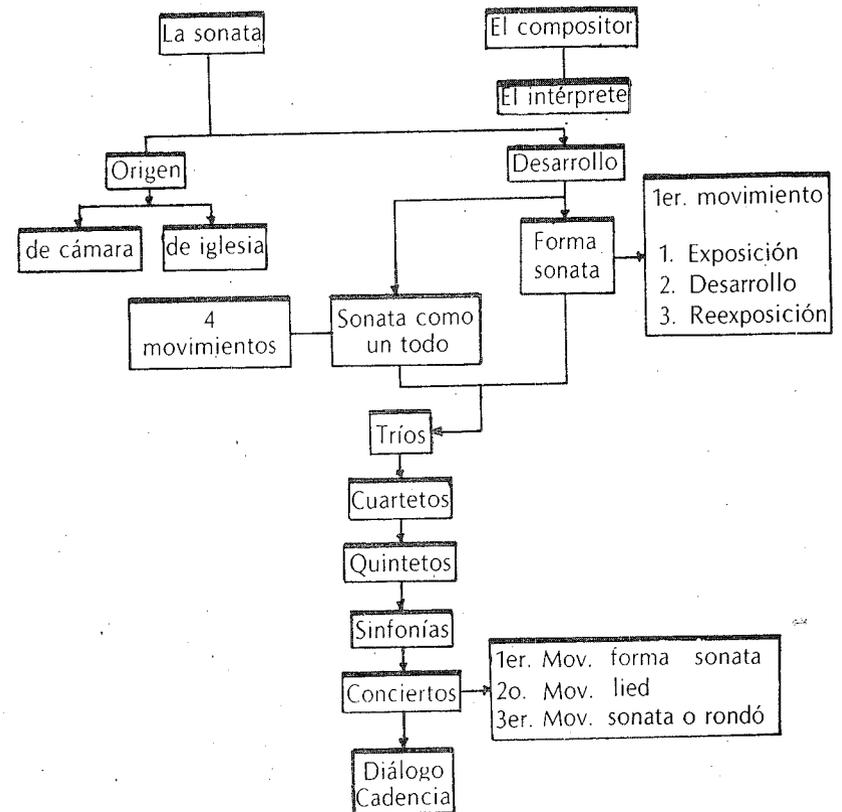
El grado en el cual el oyente puede comprender este lenguaje musical, depende a la vez de su sensibilidad y conocimiento. Por esa razón, la última unidad de este libro está dedicada a diferentes épocas musicales, y a los grandes compositores cuya música determinó esas épocas; y se trata de esbozar su vida, así como de dar datos importantes de su creación artística.

### AUDICIONES SUGERIDAS

- Scarlatti: Sonatas.  
 J. S. Bach: Sonata en sol menor para violín solo.  
 Haendel: Sonata en fa mayor para violín y teclado.  
 Haydn: Sonatas y sinfonías, especialmente las sinfonías Sorpresa, Reloj y Despedida. Conciertos, especialmente el concierto para clave (o piano) y orquesta en re mayor.  
 Mozart: Sonatas y sinfonías. Conciertos.  
 Beethoven: Sinfonías Nos. I, V, VI y otras. Sonatas para piano especialmente la Apassionata. Sonata Op. 31 No. 2. Cuartetos.  
 Prokofiev: Sonatas.

La audición de otras sonatas, conciertos y sinfonías de estos autores, así como de compositores del siglo XIX y XX es muy valiosa.

### ESQUEMA RESUMEN



REACTIVOS DE AUTOEVALUACION III-10

1. ¿Cuál es la diferencia entre la sonata de cámara y la sonata de iglesia?

sonata de cámara serie de danzas  
sonata de iglesia serie de conmemoración de d. fuerte  
de la corte de un rey.

2. La sonata se originó para diferenciarla de la música:

- a) vocal
- b) no vocal
- c) instrumental
- d) sin instrumentos

3. Es el padre de la sonata:

- a) Arcangelo Corelli
- b) Henry Purcell
- c) J. S. Bach
- d) Emanuel Bach

4. Entre los géneros musicales basados en la sonata, tenemos:

- a) El canon y la fuga
- b) Tríos, cuartetos, sinfonías y conciertos
- c) Nocturnos, preludios y fantasías
- d) Solamente la forma sonata

5. La sonata se puede considerar en 2 aspectos:

Como un todo o como una forma musical. ¿En qué consiste cada uno de estos aspectos?

La sonata se refiere a todo, cuando se refiere a la obra  
y musicalmente.

6. Los movimientos que pueden constituir a la sonata como un todo, son:

¿Cuál es su carácter?

- a) Allegro ligero y rápido
- b) Andante temperado, exigencia
- c) Moderato moderado y uniforme
- d) Piúto sonda allegro de  
sonatas

7. La forma sonata o del primer movimiento, se compone de:

que consiste en:

- a) Exposición
- b) Desarrollo
- c) Reexposición

a través de diferentes tonos  
según el material dialéctico.  
vuelven a exponer los  
temas de la exposición.

8. Entre las modificaciones que ha sufrido la forma sonata, tenemos:

- a) El desarrollo ha crecido
- b) la reexposición ha introducido elementos nuevos.

9. La diferencia entre concierto y sinfonía es que:

- a) El concierto no utiliza orquesta sinfónica.
- b) La sinfonía siempre tiene 3 movimientos.
- c) El concierto es escrito para un instrumento determinado y una orquesta.
- d) La sinfonía utiliza "solistas"

10. La "cadencia", en un concierto se refiere:

- a) A la actividad del director.
- b) Cuando sólo interviene la orquesta.
- c) Cuando sólo interviene el solista.
- d) Cuando intervienen la orquesta y el solista al mismo tiempo.

11. ¿Cuál es la función del compositor?

Siempre es componer música

12. ¿Cuál es la función del intérprete? ¿Qué cualidades requiere presentar?

Presentar la música, necesidad de la intención  
musical, que requiere como inteligencia,  
capacidad de imaginación.

# Módulo 11

## INTRODUCCION

¿Se imagina usted una escena donde un moribundo cante con melodiosa voz, donde dos enemigos entonen un dúo armonioso antes de atacarse, o donde un caballero revele un secreto con voz potente sin que se entere el personaje comprometido?

Estas escenas "absurdas" son sumamente naturales en un grandioso género musical que durante varios siglos ha apasionado a generaciones de oyentes y espectadores: La Opera.

## OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al terminar de estudiar este módulo, el alumno:

1. Definirá como en el libro, la ópera como género musical.
2. Explicará con sus propias palabras qué intención dio accidentalmente origen a este género musical.
3. Mencionará el elemento de la música al cual la ópera se encuentra íntimamente unido.
4. Mencionará el nombre de la primera ópera auténtica, así como su autor y el siglo en que se estrenó.
5. Explicará el origen de las "oberturas".
6. Explicará qué eran las "sinfonías antes del drama".
7. Explicará la similitud que encuentra entre la organización de estas sinfonías, y la sonata para orquesta, llamada sinfonía, mencionada en el módulo 10.
8. Mencionará cuatro géneros de óperas ligeras.
9. Explicará el origen de las óperas ligeras en general.
10. Mencionará el nombre del compositor que se considera creador de la ópera francesa.
11. Mencionará el compositor que dio un fuerte impulso a la ópera en Inglaterra.
12. Mencionará las voces solistas femeninas en el mismo orden en que aparecen en el libro.
13. Mencionará voces solistas masculinas en el mismo orden en que aparecen en el libro.

14. Mencionará las voces corales, en el mismo orden en que aparecen en el libro.
15. Explicará la diferencia entre ópera, oratorio y cantata.
16. Mencionará la diferencia entre dúo y aria.

## LA OPERA COMO GENERO MUSICAL

Teóricamente, la **ópera** se define como una **obra musical para ser representada**, que apareció en Italia en los primeros años del siglo XVII. **Definición de ópera**

Como obra teatral puede ser un drama, tragedia o comedia, escrita para ser representada con combinaciones musicales. Intervienen en ella **cantantes solistas**, a quienes se les encomiendan los papeles principales, tratando de combinar el personaje representado con la calidad y particularidades (tessitura, timbre, fluidez) de la voz del cantante. También intervienen **conjuntos corales e instrumentales**, y a veces danzas.

La ópera, cosa rarísima en música, tiene "fecha de nacimiento". Nació en pleno Renacimiento en la ciudad de Florencia, cuando algunos intelectuales refinados quisieron revivir en forma moderna la tragedia griega. Estos señores, que se reunían en casa de un noble llamado Jacobo Crespi, a pesar de sus buenas intenciones no pudieron hacer renacer el teatro griego, y accidentalmente dieron vida a un género riquísimo y de amplias consecuencias en el desarrollo de toda la música. **Nacimiento de la ópera**

Es interesante hacer notar que entre las personalidades que se reunían en casa del señor Crespi, se encontraba Vincenzo Galilei, padre de Galileo Galilei autor de la teoría de que la tierra gira alrededor del sol; también se encontraba allí Claudio Monteverdi, autor de célebres madrigales, mencionado anteriormente, que aunque joven aún, tenía ya cierta fama.

La ópera absorbió una tendencia que se empezaba a manifestar en la música: **La armonía**, como acompañamiento de una melodía. Ya habíamos hablado en módulos anteriores, cómo en el laúd se iban sustituyendo las voces del contrapunto por los acordes, algo similar al acompañamiento que se hace hoy en una guitarra. **La armonía y la ópera**

La primera ópera, titulada "**Dafne**", tenía un tema pastoral, es decir, era una historia de pastores. Esta primera ópera, cuya música se perdió, fue escrita en 1594, el mismo

## Orfeo

año en que moría Palestrina. **Dafne** sirvió de experimento, y años más tarde, en 1607, se estrenó "**Orfeo**" en la casa del Duque de Mantua. Esta obra, considerada como la primera ópera realmente auténtica, fue escrita por Claudio Monteverdi. El libreto o texto literario de esta ópera fue escrito por un poeta de la época y narra la historia del mitológico griego Orfeo y su esposa Eurídice.

Monteverdi escribió, de 1607 a 1642, una serie de óperas valiosas donde se ve el interés creciente que despertaba en él este nuevo drama lírico.

## Recitativo

Si escucháramos en nuestra época estas óperas de Monteverdi, nos sorprenderíamos. Se trata de un recitativo largo, es decir semi-hablado y semi-cantado, solamente interrumpido por algún interludio orquestal. Sin embargo, este recitativo, combinaba la declamación con una línea musical simple, de carácter expresivo y lírico que contribuía a acentuar el texto de la declamación.

Podemos comparar el recitativo, a la prosa insertada en un drama en verso.

El recitativo fue diseñado para la declamación de episodios narrados en óperas y otros géneros afines como el oratorio y la cantata. Su característica principal, es el tratamiento silábico del texto, con especial énfasis en la acentuación de las palabras.

El recitativo puede combinar una línea musical expresiva y lírica, como la mencionada, o puede ser basado en un patrón rítmico irregular y de carácter deliberadamente inexpressivo.

## Primer teatro lírico

En 1637 se construyó en Venecia el primer teatro lírico del mundo: San Cassiano, y antes de terminar el siglo, el gusto por estas representaciones había crecido tanto, que ya se habían inaugurado en Venecia quince teatros más. Con la misma rapidez con que se propaga una epidemia, Italia se vio invadida por la ópera y también se empezaron a abrir teatros en otros lugares.

Con los teatros apareció el **público**. Por primera vez la música salió de círculos privados, como eran las reuniones

en los castillos, las iglesias, las salas de los aristócratas o las asambleas entre los miembros de una cofradía musical.

Alrededor del empresario se agrupaba una serie de personas que encontraron en la ópera una gran fuente de ingresos: músicos, decoradores, bailarines, poetas, pintores, comparsas, traspuntes, directores, y desde luego los artesanos, que más discretamente cooperaban en toda esta grandiosa armazón: sastres, zapateros, maquilladores, etc. Pero sobre todos ellos se elevaba una figura muy consciente de su importancia y por ello, a menudo despótico y soberbio: el cantante.

El comportamiento del público en aquellas épocas era muy curioso y pintoresco. Los asistentes se paseaban en las plateas de los teatros, platicaban en voz alta, comían y coqueteaban hasta que por casualidad un cantante de hermosa voz y el encanto de una melodía, llamaba su atención y convertía a toda esa gente en desorden en un público entusiasmado y atento. Con frecuencia el cantante interrumpía la secuencia de la obra, para complacer al público y dedicarle un "bis" o "encore" (canción o pieza musical, que se ejecuta fuera del programa para complacer al público que aclama al artista). A menudo estas canciones no tenían nada que ver con el argumento y eran de otra índole.

La forma de conducirse de ese público de por sí indisciplinado, dio origen a un género musical llamado **obertura**. Para atraer la atención del público y advertirle que estaba por empezar la obra, se ejecutaban al principio algunos acordes. Esta introducción fue creciendo hasta abarcar las melodías más atractivas de la obra, y de esa manera interesar al público en la obra por representarse.

La ópera podía centrarse en el **drama** o en la **música**. Todo dependía a qué se le diera más importancia. En Florencia la tendencia era acentuar el drama y en Nápoles, tierra de cantantes, la música.

La ópera florentina, fue la primera en extenderse por toda Italia. Veinticinco años después la ópera romana hizo su aparición. Esta se caracterizaba por sus magníficos efectos

## Obertura

escénicos logrados a menudo con complicados aparatos diseñados para crear sensaciones mágicas y fantásticas. Para darnos cuenta de la fastuosidad e importancia que adquirieron estas representaciones diremos que ya en 1632, los nobles Barberini, en cuyo palacio se representaban estos dramas, habían construido un teatro especial para 3,000 espectadores.

### Oberturas de Alessandro Scarlatti

Entre los compositores italianos de más renombre que cultivaron este género aparte de Claudio Monteverdi, sobresalió, ya terminando el siglo XVII, **Alessandro Scarlatti** (1660-1725). Alessandro Scarlatti cuidó mucho la parte orquestal de sus óperas, sobre todo la "obertura" a la cual llama "**sinfonía antes del drama**", compuesta de tres movimientos o partes enlazadas; una parte lenta entre dos partes rápidas. Esta organización y la relación entre las partes tendrán mucha repercusión en la música orquestal posterior, ya que en ellas se vislumbra la sinfonía para orquesta.

Tan pronto como la ópera hubo conquistado Italia, se convirtió en un espectáculo internacional cultivado en las cortes de gran renombre. Los cantantes, directores y compositores italianos invadieron el continente europeo y se convirtieron en la gran atracción de la época, alrededor de los cuales se agrupaba la sociedad que los admiraba.

### Influencia de la ópera

Pronto se inició una larga lucha por sacudirse esa gran influencia de la ópera italiana, influencia que revolucionó el tratamiento de la música en general, al realzar entre todo el edificio sonoro una voz cantante y melodiosa, **una melodía**. Algunos querían simplemente combatir la ópera italiana, pero otros compositores se interesaban por escribir una ópera nacional, de acuerdo con la esencia musical de cada país.

La ópera nacional en Alemania, nació con **Enrique Schütz**. Pronto se inauguraron gran cantidad de teatros líricos en Alemania. En algunos de ellos, sin embargo, se seguían representando óperas italianas exclusivamente. La ópera alemana se hubiera convertido muy pronto en un género de caracteres nacionales riquísimos, si la guerra de los Treinta Años no hubiera dificultado su desarrollo, como lo hizo con el resto de las artes. Sin embargo, hubo un género que siempre tuvo éxito, un género ligero que no

requería ni mucho dinero para montarse ni excelentes cantantes. Este género en Alemania es llamado "**singspiel**" que significa comedia con cantos, como la comedia musical moderna.

El carácter ligero del singspiel, fue una especie de **Singspiel** **reacción** contra la **técnica del contrapunto**, todavía dominante en Alemania.

Otros géneros ligeros que aparecieron fueron: a). La **ópera buffa** nacida en Italia, cuando se empezaron a intercalar ciertas representaciones populares, entre la partes de la ópera seria, para asegurar el favor de toda clase de público; b). La **ópera-ballet**, que apareció en Francia en el siglo XVII, como veremos más adelante y que consistió en una **combinación de ópera y ballet**; c). La **opereta**, que significa ópera pequeña, es una obra muy ligera, generalmente en un acto, y con diálogo hablado; d). La **ópera cómica**, es una ópera de carácter ligero y sentimental, cuya música en general es de estilo más popular y con diálogos hablados; e). La **zarzuela**, drama musical ligero que viene siendo la ópera cómica española. Su argumento puede ser satírico y en ocasiones trágico, cuya música tiene un fuerte carácter nacional. La zarzuela, como la ópera cómica, contiene diálogos hablados.

Estos géneros nacieron de mezclar representaciones populares con ópera seria. Probablemente las partes de la ópera seria eran demasiado "serias" y pesadas. Los intermezzi que se intercalaban entre las partes de la ópera, eran de origen popular y, según las tradiciones de los diversos países, tenían danzas, cantos y su argumento era ligero, no trágico, ni dramático. Estos intermezzi se derivaban a su vez de las compañías de cómicos ambulantes muy en boga en la Edad Media, que improvisaban y adaptaban con mucha gracia y astucia los asuntos propios de cada región que visitaban.

De estos intermezzi, como ya se dijo, nació la ópera buffa en Italia. Una verdadera obra de arte de este género, es la famosa **Serva Padrona**, de **Juan Bautista Pergolese**, que se representó entre las partes de una ópera "seria" de Alessandro Scarlatti en 1733. El argumento describía la **Serva Padrona**

tiranía que llegan a imponer las sirvientas a dos viejos solterones; requería, como cualquier ópera buffa, pocos elementos orquestales, pocos personajes y escasos recursos escénicos. Era una ópera fácil de representar.



42. Jean Baptiste Lully.

El arte lírico en Francia era cultivado con gran éxito por un italiano de Florencia, que desde muy joven se trasladó a vivir a París: **Juan Bautista Lully**, quien además de ser un excelente músico, era gran coreógrafo y bailarín. Gozó

Lully

siempre de la protección de Luis XIV, a cuya corte dio gran brillo. Lully vivió allí desde 1673 hasta el año de su muerte, en 1677, componiendo óperas de grandioso estilo, en las que mezclaba, con mucha frecuencia, el ballet y la música.



43. Jean Philippe Rameau.

Lully fue en Francia, el **fundador** de la **ópera nacional**. Más tarde la ópera francesa alcanzó su máximo esplendor con **J. Philippe Rameau** (1683-1764) quien, además de filósofo, fue gran músico. En 1752 se escenificó una ópera de Lully, y en un entreacto de la obra, según la costumbre de la época, se representó la *Serva Padrona*, de Pergolese; se provocó una discusión tan enardecida entre los amantes de la ópera buffa italiana y la ópera nacional francesa, que degeneró en verdadera riña callejera. Después de dos años

las compañías italianas de ópera fueron obligadas a dejar el país, pero dejaron su huella en la música francesa.

### Nacimiento de la ópera cómica

La **ópera cómica** tiene una historia muy curiosa. En Francia se venían representando, desde mucho tiempo atrás, comedias populares improvisadas, muy parecidas a las comedias italianas. Los comediantes, cuyo papel era para decirse y no cantarse, empezaron a aprovechar cualquier pretexto o coyuntura para ponerse a cantar. Estas comedias, dado su carácter popular y "corriente", se representaban fuera de París.

Cuando la ópera italiana invadió París, los comediantes empezaron a imitar la ópera seria tomándola a burla, para regocijo del público que asistía. Estas curiosas parodias se llamaron "óperas cómicas". Este género, como todo lo que lleva un carácter popular, se multiplicó muy pronto. Años después fue cultivado por músicos de gran talento como Rousseau, quien olvidando su carácter burlesco, lo utilizó para crear obras graciosamente superficiales.

### Henry Purcell

En Inglaterra, un músico estupendo, **Henry Purcell** (1685-1695) dio gran impulso a la ópera nacional. Algunas de sus obras fueron escritas sobre dramas de Shakespeare, como **Ricardo II** y **El sueño de una noche de verano**. Fue Purcell un músico muy fecundo, pues escribió cincuenta y cuatro obras escénicas, además de gran cantidad de canciones y obras instrumentales.

### Opera de los mendigos.

Los ingleses, como los franceses, tenían su género propio de **ópera ligera** o **comedia con arietas**. Se trata de las "Baladas Operas". Baladas eran las canciones populares que estaban en boga. Una obra de ese género tuvo mucha importancia; se trata de la **Opera de los mendigos** (ya que la ópera seria era solamente para los "ricos").

Esta obra de linda música fue escrita, según algunos, por John Gay, aunque otros consideran que la música se debe a un compositor alemán, Dr. Pepush, autor de óperas serias. Fue tal el éxito de esta obra ligera, que causó la ruina de otras empresas líricas en Londres. Después de su estreno en 1728, fue representada en Nueva York en 1750, como una de las primeras óperas que cruzaban el Atlántico.

No termina aquí, desde luego, la historia de la ópera. Haendel en Inglaterra le dio renovado impulso y Gluck en Francia trató de reformarla al estilo clásico. Mozart llevó la ópera en el siglo XVIII a un grado de perfección insuperable. Wagner, músico grandioso, en el siglo XIX impuso una ópera de hondas raíces germanas. A todos ellos nos referiremos más adelante.

Las voces solistas que intervienen en una ópera, se **Voces solistas** clasifican según su registro de la siguiente manera:

Voces femeninas:

1. Aguda: Soprano 

|   |           |
|---|-----------|
| } | Ligero    |
|   | Lírico    |
|   | Dramático |
2. Media: Mezzo-soprano
3. Grave: Contralto

Voces masculinas:

1. Aguda 

|   |          |
|---|----------|
| } | Tenorino |
|   | Tenor    |
2. Media: Barítono
3. Grave: 

|   |               |
|---|---------------|
| } | Bajo cantante |
|   | Bajo profundo |

Las diferentes voces, además de ligeras diferencias en el registro, tienen ciertas particularidades en el timbre que son explotadas en la ópera. La soprano lírica, por ejemplo, se puede prestar para papeles de joven sencilla e inocente. La dramática, para mujeres bellas víctimas de tragedias. Algo similar sucede con el resto de las voces (ver figura 11.1).

Las voces corales están formadas por cuatro grupos de **Voces corales** cantantes. Es muy importante aclarar que los hilos melódicos que se manejan en la música polifónica instrumental o vocal se denominan también de acuerdo con la siguiente clasificación:

1. Soprano
2. Contralto
3. Tenor
4. Bajo

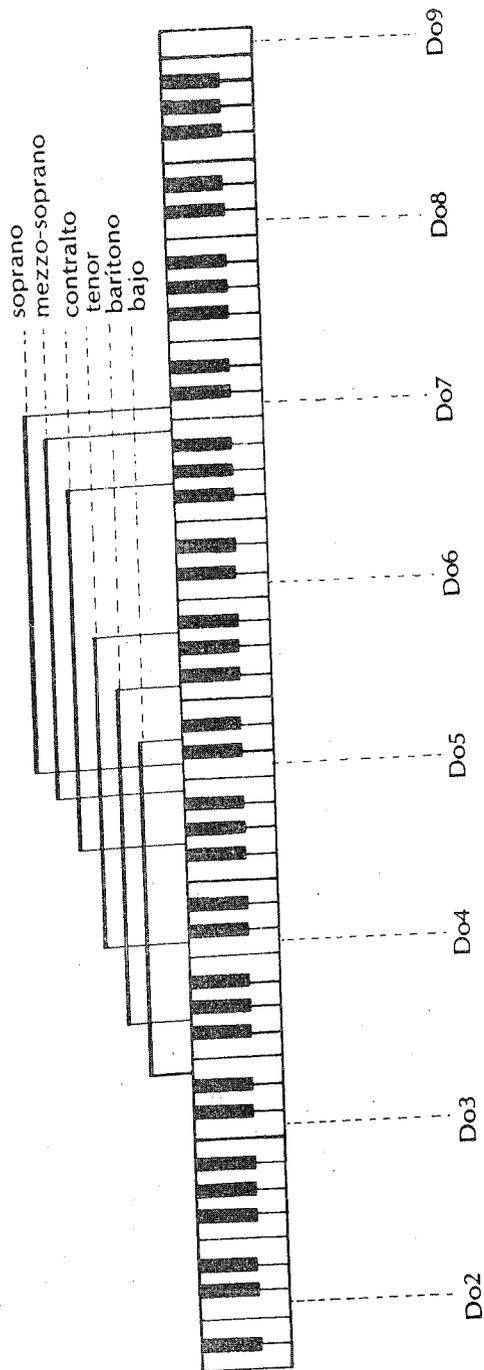


Fig. 11.1 Tessitura o registro de las voces humanas, en relación con el teclado de un piano.

Otros conceptos relacionados con la ópera son:

- a) **Aria**. Es una composición para una sola voz, aunque algunas veces también para dos cantantes, con acompañamiento instrumental. A diferencia de las canciones, las arias tienen una parte vocal muy compleja, donde se requiere voz privilegiada y gran habilidad técnica. **Aria**
- b) **Dueto**, o también **dúo**. Es una composición vocal para dos cantantes, con acompañamiento instrumental o sin él (también puede ser una composición para dos instrumentos). **Dúo**

La audición de una ópera requiere aceptar una serie de circunstancias que están en desacuerdo con la realidad. La ópera es un drama que se canta, donde se incluyen todos los medios de expresión musical, como la orquesta sinfónica, la voz solista, el conjunto vocal y el coro, donde ocasionalmente pueden aparecer el ballet y la pantomima.

**Audición de una ópera**

La ópera es por esencia una representación irrealista, por más "realista" que el argumento pueda ser, y aún así hay que aceptarla como tal. El verdadero problema que engendra la ópera como género musical estriba en la combinación de todos los elementos de naturaleza tan dispar, para que formen una unidad artística convincente.

El **oratorio** es un género muy rico, cuyo desarrollo se puede considerar paralelo al de la ópera. Se trata de una obra musical de **voces solistas, coros y orquesta**, basada en una historia extensa de carácter religioso o contemplativo. El oratorio se ejecuta en una sala de conciertos o en una iglesia. A diferencia de la ópera, carece de escenarios, acción y vestuario teatral. La letra del oratorio casi siempre son textos sacros y se considera que apareció aproximadamente en el año 1600, paralelamente a la aparición de la ópera.

**El oratorio**

Parece ser que la idea que dio origen a los oratorios nació durante los ejercicios espirituales recién ideados por San Felipe Neri, en Roma. En esas reuniones, algunos compositores escribieron loas sencillas a varias voces, como una especie de diálogo realizado por coros opuestos, hasta que

después de una interesante evolución, llegaron a convertirse en el género ya explicado.

Algunos de los oratorios más famosos son "El Mesías", escrito por Jorge Federico Haendel, al cual nos referiremos más adelante, "La Creación" y "Las Estaciones", de Joseph Haydn.

### La cantata

**La cantata**, similar al oratorio, es una obra para voces solistas, orquesta y coros. El texto puede ser religioso o profano, y carece también de escenarios, vestuario y acción.

Su nacimiento y desarrollo puede considerarse paralelo al de la ópera y el oratorio.

En la cantata intervienen en forma más o menos alternada, arias, recitativos, duetos y coros. Juan Sebastián Bach, de quien hablaremos en el próximo módulo, fue uno de los compositores de cantatas más prolíficos: dejó cerca de 200 sagradas, y 25 profanas.

### AUDICIONES SUGERIDAS

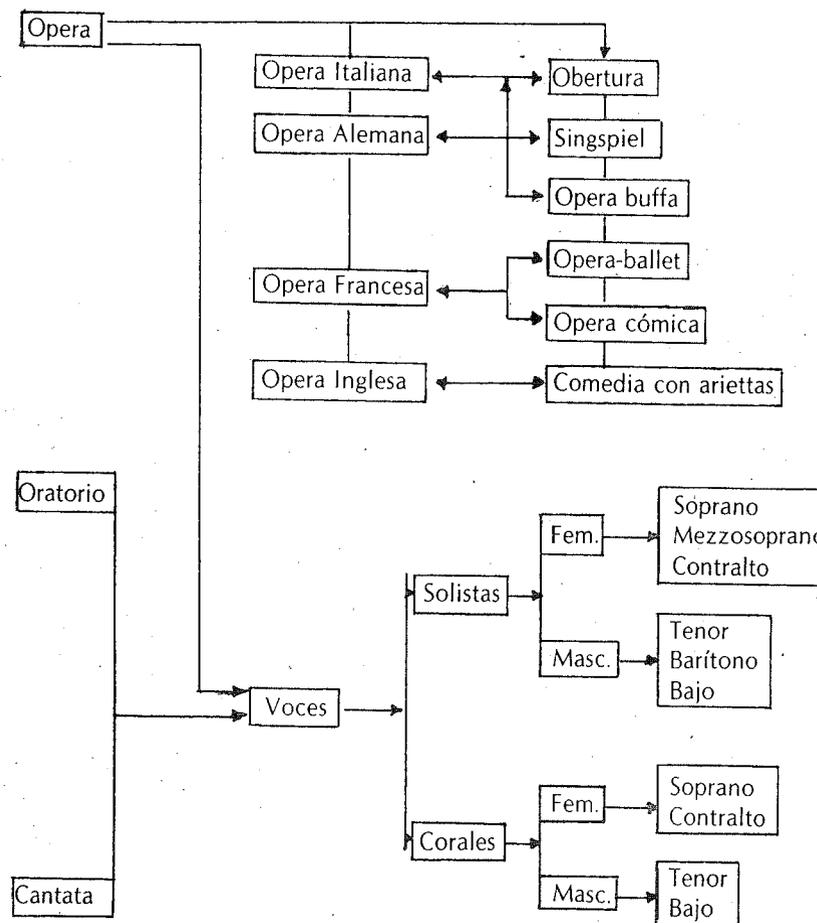
Operas. Monteverdi: Orfeo  
 Pergolese: Serva Padrona  
 Lully: Selecciones de sus tragedias líricas  
 Purcell: Dido y Eneas  
 Ricardo II  
 El sueño de una noche de verano

Oratorios. Haendel: El Mesías  
 Haydn: Las estaciones  
 La creación  
 Bach: Oratorio de Navidad

Cantatas. J.S. Bach: Selección de cantatas

Operas, oratorios y cantatas de compositores de los siglos XVIII, XIX y XX (ver próximos módulos).

### ESQUEMA RESUMEN



REACTIVOS DE AUTOEVALUACION III - 11

1. La ópera se define como:

- a) Drama representado musicalmente
- b) Obra musical para ser representada
- c) Representación acompañada musicalmente
- d) Recitativo con música

2. Relate brevemente cómo fue que nació la ópera Durante el renacimiento cuando algunos intelectuales italianos quisieron reunir en forma moderna la tragedia griega.

3. La ópera está íntimamente relacionada con un elemento musical llamado:

- a) Polifonía
- b) Contrapunto
- c) Armonía
- d) Recitativo

4. A) La primera ópera auténtica es:

- a) Orfeo
- b) Dafne
- c) Serva Padrona
- d) La Italiana de Argel

B) Su autor es:

- a) Palestrina
- b) Monteverdi
- c) Scarlatti
- d) Schütz

C) Y fue estrenada en el siglo:

- a) XIX
- b) XVIII
- c) XVII
- d) XVI

5. Describa brevemente cómo se originaron las oberturas en la ópera y quién las inició lo hacen individualmente del público de la ópera durante el origen de la ópera con el fin de atraer su atención.

6. Las oberturas fueron llamadas por su autor:

- a) Sinfonía antes del drama
- b) Sinfonía

- c) Preludio
- d) Concierto

7. ¿Qué relación tiene la "sinfonía antes del drama" con la sonata para orquesta llamada sinfonía? la sinfonía antes del drama está compuesta de 3 movimientos que influye en la estructura para orquesta.

8. Entre las óperas ligeras se puede mencionar:

- a) La Finta
- b) La Finta
- c) La Finta
- d) La Finta

9. ¿Cuál es el origen de la ópera ligera? solo mezcla de las representaciones populares y serias.

10. El fundador de la ópera francesa es:

- a) Pergolese
- b) Scarlatti
- c) Purcell
- d) Lully

11. En Inglaterra la ópera obtuvo gran impulso de:

- a) Pergolese
- b) Scarlatti
- c) Purcell
- d) Lully

12. Las voces solistas femeninas se clasifican en:

- a) Aguda Soprano ligero y Soprano
- b) Media Mezzo soprano
- c) Grave Contralto

13. Las voces solistas masculinas son:

- a) Aguda Tenore y Teor
- b) Media Bari-tono
- c) Grave Bajo solista y Bajo profundo

14. Las voces corales se dividen:

- Femeninas: Soprano y Contralto
- Masculinas: Tenore y Bajo

15. Mencione las características que diferencian a:

La ópera Representación dramática musical  
El oratorio obra musical de carácter coral y orquestral  
La cantata obra coral con instrumentos y canto

16. ¿Cuál es la diferencia entre un dúo y una aria?

dúo composición para dos voces  
aria composición para 1 voz

## Paneles de verificación

### CONJUNTO DE PROBLEMAS III - 9

- 1er. elemento formal, que por su constitución puede ser reconocido como una unidad. Su importancia radica en que varios motivos forman el tema que es la idea central de una obra musical.
2. b
3. División pequeña de una melodía comparable a una oración en el lenguaje
4. d
5. a) Repetición simétrica de secciones  
b) Repetición por variación  
c) Repetición por tratamiento fugado  
d) Repetición por desarrollo
6. a
7. b
8. c
9. a) A-B  
b) A-B-A  
c) A B A-C, A, D, A, etc.
10. Una frase melódica que aparece continuamente en la parte grave, como una especie de obsesión
11. a) Armónicos  
b) Melódicos  
c) Rítmicos  
d) Contrapuntísticos
12. La melodía inicial se repite continuamente

Melodía inicial que se repite continuamente



Repetición de la melodía inicial



Repetición de la melodía inicial



Repetición de la melodía inicial



13. En el canon, las variaciones se realizan sistemáticamente, a ciertos intervalos de tiempo, en cambio en la fuga, la imitación es en todas las variedades posibles (aumentación, disminución, inversión, cangrejo, intervalos de distancia, etc.)

14. "Exposición" — No. 1  
"Stretto" — No. 5  
"Episodio" — No. 2

15. a) Aumentación Presentar el tema con valores más largos  
b) Disminución Reducir el valor de las notas del tema original  
c) Inversión El tema es imitado invirtiendo los intervalos

16. Un tema dado, generalmente sencillo, es presentado con diferentes "disfraces"; es decir con diversas variaciones

17. a) Preludio Composición sin un esquema preciso  
Composiciones de carácter introductorio  
b) Impromptu Improvisación de carácter espontáneo  
c) Capricho Estilo fantasioso, humorístico o caprichoso

18. d

19. Música que sigue una idea extramusical en contraposición con la "absoluta", que no tiene conexión con ideas no musicales

### CONJUNTO DE PROBLEMAS III - 10

1. La sonata de cámara era una serie de danzas parecidas a la suite, en cambio la sonata de iglesia era una serie de movimientos de diferente velocidad y ritmo

2. a  
3. d  
4. b

5. La sonata como un todo, está formada por 4 movimientos. La forma sonata se refiere solo al primer movimiento en forma en cierto sentido ternaria.

6. a) Allegro ————— Vigoroso y rápido  
b) Andante o adagio — Sumamente expresivo  
c) Minueto o Scherzo — Vivaz y animado  
d) Presto ————— Rondó o allegro de sonata  
7. a) Exposición — 2 temas de diferente carácter

b) Desarrollo Jugo del material temático  
c) Reexposición Vuelven a aparecer los temas de la exposición

8. a) El desarrollo ha crecido

b) La reexposición ha introducido elementos nuevos

9. c

10. c

11. Su misión es componer su música. La música es su lenguaje y su expresión natural

12. Re-crear la música necesita de la intuición y sensibilidad necesaria así como inteligencia, capacidad, imaginación, experiencia humana y musical, entusiasmo y cultura

### CONJUNTO DE PROBLEMAS III - 11

1. b

2. Durante el renacimiento, cuando algunos intelectuales refinados quisieron revivir en forma moderna la tragedia griega

3. c

4.

a). a

b) b

c) c

5. La forma indisciplinada de conducirse del público de la ópera dio como origen la obertura con el fin de atraer su atención y advertirle que la obra estaba por empezar

6. a

7. La "sinfonía antes del drama" está compuesta de 3 movimientos lo que posteriormente influyó en la sinfonía para orquesta

8. a) Opera buffa

b) Opera-ballet

c) Opereta

d) Opera cómica

9. De la mezcla de representaciones populares con ópera seria

10. d

11. c

12. a) Soprano ligero, lírico y dramático

b) Mezzosoprano

c) Contralto

13. a) Tenorino y tenor

b) Barítono

c) Bajo cantante y bajo profundo

14. a) Soprano y contralto

b) Tenor y bajo

15. a) Representación dramática - musical
  - b) Obra musical de voces solistas, coros y orquesta de carácter religioso carece de escenario, acción y vestuario teatral
  - c) Voces solistas, orquesta y coros de carácter religioso o profano y carece también de escenario, vestuario y acción
16. Un dúo es una composición para dos cantantes, con acompañamiento instrumental o sin él
- Una aria es una composición para una sola voz con acompañamiento instrumental

## UNIDAD IV

# GRANDES EPOCAS. SUS CREADORES, MUSICA Y ESTILO

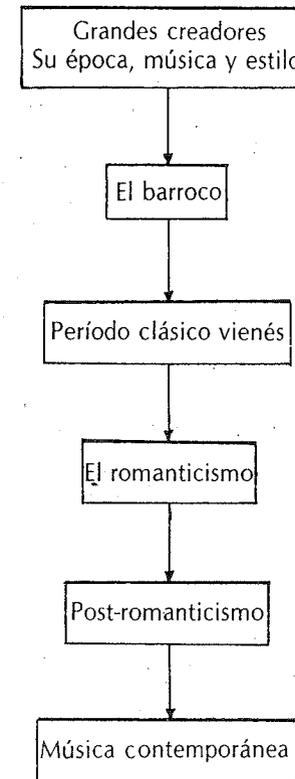
## Objetivos generales

Al terminar de estudiar esta unidad, el alumno:

1. Mencionará las características principales de estilo musical de la época barroca.
2. Explicará qué formas musicales se desarrollaron y adquirieron una estructura definida durante el barroco.
3. Señalará los instrumentos musicales más utilizados en el barroco.
4. Mencionará características importantes de la vida y obra de J.S. Bach y de J.F. Haendel.
5. Mencionará las características principales del Período Clásico Vienés.
6. Explicará el desarrollo de las formas musicales hacia su estructura definitiva.
7. Mencionará las características importantes de la vida y obra de J. Haydn, W.A. Mozart y L.V. Beethoven.
8. Mencionará las características principales del romanticismo musical.
9. Explicará qué formas musicales se desarrollaron durante el romanticismo.
10. Mencionará las características importantes de la vida y obra de los siguientes compositores:
  - a) F. Schubert
  - b) R. Schumann
  - c) J. Brahms
  - d) F. Liszt
  - e) F. Chopin
  - f) H. BerliozAsí como de algunos otros compositores de la época.
11. Mencionará las principales características del post-romanticismo y en qué consisten las bases de la música contemporánea.
12. Explicará las formas musicales que se desarrollaron durante el post-romanticismo.
13. Mencionará las características de la vida y obra de los siguientes compositores:
  - a) Ricardo Wagner
  - b) G. Verdi
  - c) C. Debussy
  - d) M. Ravel
  - e) R. Strauss

- f) G. Mahler
14. Mencionará las principales características de la música contemporánea.
  15. Explicará en que consisten las formas musicales que se han desarrollado últimamente.
  16. Mencionará las características importantes de la vida y obra de compositores contemporáneos como:
    - a) Manuel de Falla
    - b) Compositores mexicanos
    - c) La segunda escuela vienesa.
    - d) Compositores rusos
    - e) Compositores actuales

## Diagrama temático estructural



Análisis de diferentes etapas musicales producidas por la transformación del estilo. Grandes compositores que dieron origen a esa clasificación, así como sus obras y características de su música.

## Módulo 12

### INTRODUCCION

¿Ha visitado alguna vez un templo o una capilla del siglo XVII? Si ha tenido oportunidad de hacerlo, seguramente se ha quedado maravillado con su increíble exuberancia ornamental, sumamente artística: es el estilo barroco. De la música de esta época llamada "barroca", y de sus grandes creadores, hablaremos en este módulo.

### OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al terminar de estudiar este módulo, el alumno:

1. Explicará con sus propias palabras cuál es el significado del término barroco en general.
2. Mencionará el género musical que influyó fuertemente en la transformación del estilo de la música.
3. Explicará qué es el "bajo continuo", así como su importancia en la música de esta época.
4. Mencionará 6 formas musicales que fueron desarrollándose y adquiriendo estructura definida durante esta época.
5. Definirá como en el libro, el término "homofonía".
6. Explicará por qué el violín era un instrumento muy apreciado y a qué género musical dio origen.
7. Mencionará 3 instrumentos de teclado importantes de esta época.
8. Explicará con sus propias palabras el funcionamiento y las características peculiares de cada uno de esos instrumentos.
9. Mencionará cuando menos 6 características del estilo de la música de esta época barroca.
10. Mencionará de qué a qué año se puede aproximadamente ubicar la música barroca.
11. Respecto a Juan Sebastián Bach:
  - a) Mencionará su nacionalidad.
  - b) Esbozará el desarrollo de su vida, en general.
  - c) Mencionará los rasgos de su personalidad que le hayan parecido más interesantes o característicos.

- d) Mencionará dos obras religiosas muy importantes.
  - e) Mencionará, cuando menos, tres obras más de este compositor.
  - f) Según lo que hemos dicho de su música, mencionará el rasgo de su personalidad que influyó más poderosamente en su creación musical.
12. Respecto a J.F. Haendel:
- a) Mencionará su nacionalidad.
  - b) Esbozará el desarrollo de su vida en general.
  - c) Mencionará los rasgos de su personalidad que le parecieron más interesantes o característicos.
  - d) Mencionará el género musical que cultivó preferentemente.
  - e) Mencionará la obra de este compositor considerada como la más genial.

## EL BARROCO

### Introducción

La música ha recorrido caminos muy largos, a veces con paso lento, como en los primeros siglos de la Edad Media, y otras veces con paso rápido y decidido. Los especialistas en música acostumbran dividir este largo camino en diferentes etapas, según las transformaciones de estilo que la música va adquiriendo.

Así, la música desde la antigüedad hasta el siglo X constituye la etapa monódica, la música del siglo X al XVI, la etapa polifónica, y la música de los siglos XVI y XVII (de 1600 a 1750 aproximadamente) la época barroca. La música de la segunda mitad del siglo XVII que se desarrollaba principalmente en las cortes de Viena y Alemania Central, se conoce como "clásica", y la música del siglo XIX como "romántica". La transformación de un estilo es un largo proceso que empieza muchos años (a veces siglos) antes de su clara manifestación; sin embargo, por la facilidad de identificar diferentes estilos, se acepta la división aproximada que hemos presentado.

En este módulo trataremos de la música comprendida en el período barroco.

**Barroco** (del portugués "barroco", perla de forma irregular) es un adjetivo que se aplica en un sentido muy general a un estilo de **ornamentación recargada**, rebuscada y algo artificial, tanto en la literatura como en otras artes. En música, sin embargo, este término se aplica solamente por razones de ubicación cronológica, y no por las características arriba mencionadas. En otras palabras, se aplica solamente por la facilidad de identificar una época musical.

### Origen de la palabra

### Barroco en música

La época barroca procede directamente de la polifonía. Del encuentro de la **música polifónica**, como desarrollo de varias voces melódicas en igualdad de circunstancias, y de la preponderancia de **una sola voz**, se inició tiempo atrás una transformación musical de enorme importancia.

### Esencia del barroco

El motete, canción polifónica ya mencionada, nos da un indicio del principio de esta gestación. Según hemos visto, las diferentes voces polifónicas podían tener diferentes

textos, es decir, cada cantante estaba diciendo cosas distintas. El hecho de que no se pudiera entender lo que se estaba cantando en aquel barullo de palabras, indica que la importancia estaba centrada en la simultaneidad de los sonidos más que en el sentido expresivo de los textos.

Más tarde, algunas canciones polifónicas se adaptaron para ser cantadas por una sola voz y laúd. Generalmente la entonaba la voz superior (por voz superior entendemos la línea melódica superior o soprano) y el resto de las voces se reducían a acordes que ejecutaba el laúd.

Puede decirse que la época barroca comenzó a gestarse cuando los músicos de la época polifónica fueron paulatinamente descubriendo el atractivo de los sonidos que se producían al mismo tiempo: el atractivo del "acorde". Esta sucesión de acordes, como base armónica presente en toda la música barroca, se llama "bajo continuo" y constituye la **base armónica obligatoria** de toda la música, desde principios del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII. Tan importante era, que toda esta época musical es conocida también como la "época del bajo continuo". Como forma de destacar una melodía instrumental o vocal, resultó ideal.

#### Bajo continuo

Creemos que es el momento de mencionar otra textura musical: **la homofonía**. **La homofonía** es el resultado de la ejecución de **una** (sólo una) **línea melódica** acompañada armónicamente. Toda nuestra música popular, es usualmente homofónica.

#### Homofonía

#### Desarrollo de formas musicales

La música barroca es el resultado maravilloso de la mezcla de dos estilos, el monódico y el polifónico. Es también una época sumamente fructífera, en la que compositores geniales de varios países contribuyeron al desarrollo de las más diversas formas musicales, entre las que destacan el rondó, la sonata, la suite, el concierto grosso, las variaciones, el preludio, la fuga y el concierto.

Paralelamente a esa transformación, los instrumentos musicales iban perfeccionándose. En este proceso, muchos instrumentos fueron desapareciendo ya que no ofrecían la capacidad técnica y expresiva que requería la música. El instrumento por excelencia de la época es el violín, que

había llegado a un grado de perfección increíble. El violín tiene tanto que ofrecer musicalmente, que es casi el pretexto para la creación de un género: el concierto., (módulo 9). Que es una obra para orquesta y un instrumento solista, que tiene un papel muy notable a través de toda la obra.

#### El violín y el concierto barroco

El **concierto** nació de la **oposición de un instrumento a un grupo orquestal**; para poder oponer un instrumento a un grupo instrumental, es necesario que el instrumento solista tenga ciertas características, como **potencia de sonido, brío, agilidad para la ornamentación** musical de las melodías y sobre todo, que sea un instrumento expresivo, es decir que



44. Arcangelo Corelli.

su construcción sea tal, que el intérprete pueda obtener de él los matices expresivos que desee.

#### A. Corelli y el concierto

Es mérito de Arcangelo Corelli (1653-1713) el haber compuesto una gran cantidad de obras para violín, como sus sonatas a solo (para un instrumento), suites para violín y bajo continuo, conciertos y conciertos "grossos".

#### Concerto grosso

El **concerto grosso**, es el concierto por excelencia de esta época barroca, y consiste (ver módulo 9) en la oposición de un grupo de solistas, llamado **concertino**, frente a un grupo orquestal llamado **tutti** o **ripieno**. En cambio, el **concerto a solo**, es el concierto para un instrumento solista y una orquesta.

Los conciertos grossos de Corelli causaron admiración entre otros compositores de su época, quienes muy pronto empezaron a escribir conciertos grossos para pequeños grupos de instrumentos y orquesta de cuerdas. Entre esos compositores había músicos excepcionales, como Antonio Vivaldi, Federico Haendel y Juan Sebastián Bach, músico genial, autor de 6 célebres conciertos grossos conocidos como "Los Conciertos de Brandenburgo". Corelli, tiene además el mérito de haber organizado la Sonata (ver módulo 10).

Sin embargo, la sonata de esta época no tenía la estructura que estudiamos en el módulo 10, relativa a las formas musicales, sino que, como todas las demás, estaba en una etapa de transformación.

Así como **Arcangelo Corelli** influyó en el desarrollo de la **sonata**, otro músico muy importante, **Alessandro Scarlatti**, (1685-1757) contribuyó grandemente al desarrollo de la **sinfonía**. Como vimos en la unidad anterior, las oberturas italianas que precedían una ópera, eran llamadas simplemente **sinfonías**. Scarlatti, autor de más de cien óperas, empezó a utilizar para sus oberturas o **sinfonías** el esquema formal **rápido-lento-rápido**.

Sin embargo, tanto **sinfonía** como **sonata**, eran palabras que se aplicaban también a otro tipo de composiciones que

no tenían las características arriba mencionadas. Ni la sonata ni la **sinfonía** adquieren todavía su forma definitiva; de la manera como se fijaron estas formas musicales, hablaremos en el próximo módulo.

**Sinfonía y sonata del barroco**

Hemos mencionado anteriormente el violín, como instrumento de capital importancia. Junto a éste coexistieron otros de cuerda que poco a poco fueron desapareciendo, como las violas de braccio y las violas de gamba.

Otros instrumentos importantes de la época eran el **clavicémbalo**, el **clavicordio** y el **órgano de teclado**. El **clavicémbalo** (clave, clavecín o harpsicordio) es un instrumento de teclado, de figura parecida al piano, pero de sonoridad débil y metálica; sus cuerdas no son golpeadas

**Clavicémbalo o clave**



45. Portada de un libro de música del siglo XVI en que aparece una variedad de clavecín, el virginal.

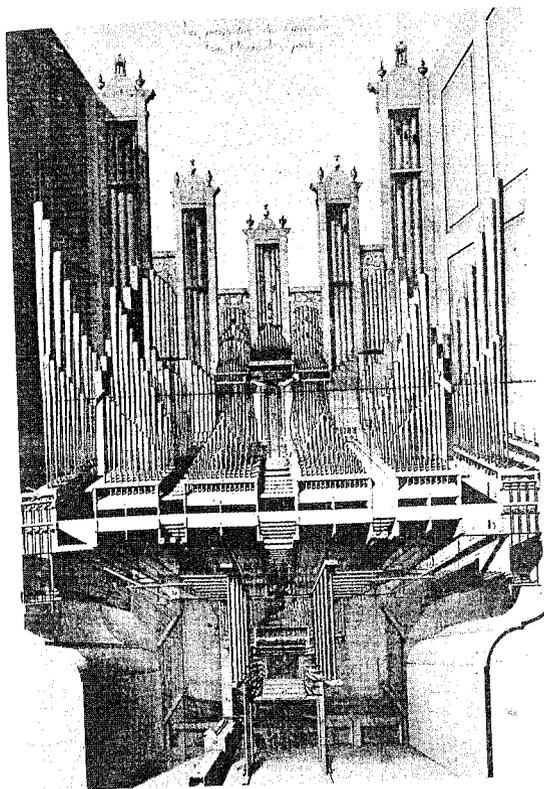
con un martillete, sino punteadas con una uña o plectro que produce su sonoridad característica y débil.

### Clavicordio.

El **clavicordio** produce de manera diferente el sonido: sus cuerdas son golpeadas por una laminita en forma de t. El resultado es una sonoridad más débil, pero más variable que la del clavicémbalo, ya que puede graduarse la fuerza con que se atacan las teclas. El clavicordio y el clavicémbalo proporcionaban el bajo continuo característico de la música barroca. Curiosamente, en nuestra época ambos instrumentos se están popularizando mucho.

### Organo

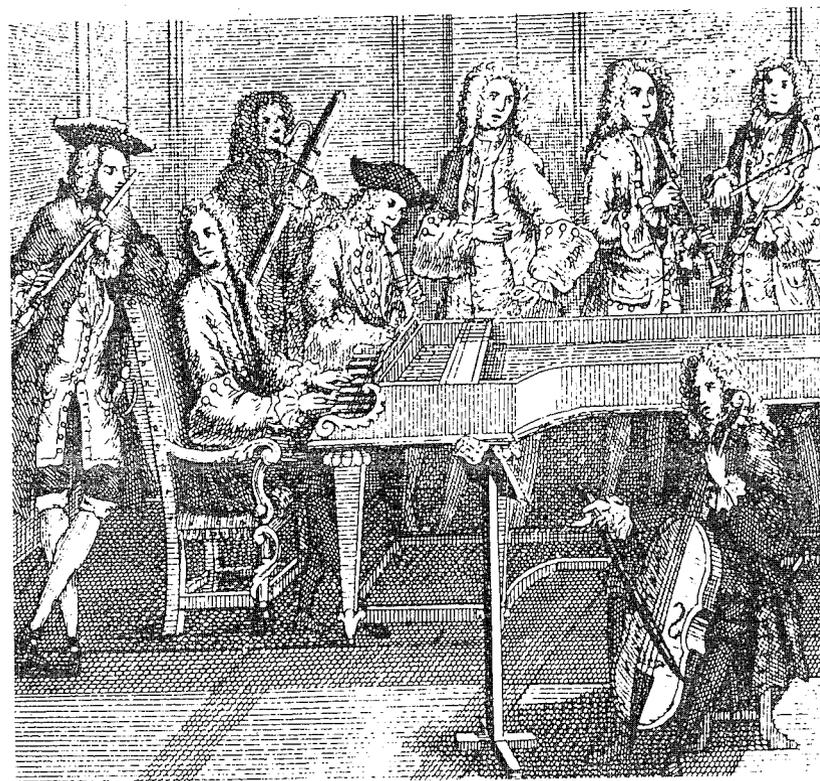
El **órgano**, conocido como "el rey de los instrumentos", funciona por medio de fuelles que traen el aire del exterior y lo conducen a través de una serie de tubos que, según su tamaño, producen sonidos agudos o graves y, según su forma, diferentes timbres.



46. Vista posterior de un órgano del siglo XVIII.

Cada serie de tubos está controlada por registros que se manejan por medio de botones y palanquitas. Puede tener dos o tres teclados, además de un teclado de pedales que se maneja con los pies, y que controla los tubos más grandes. En nuestro tiempo se construyen órganos que producen el sonido por medio de impulsos electromagnéticos.

Como ilustración de los grupos instrumentales de la época, enumeraremos a continuación los que intervienen en un concierto de Brandenburgo, de Juan Sebastián Bach. Como "concertino" o grupo de solistas, intervenían la flauta, el oboe, la trompeta y el violín; como ripieno o tutti se tenía la orquesta de cuerdas, formada por un grupo de violines, violas, violonchelos y contrabajos, y un clavicémbalo que ejecutaba el bajo continuo.

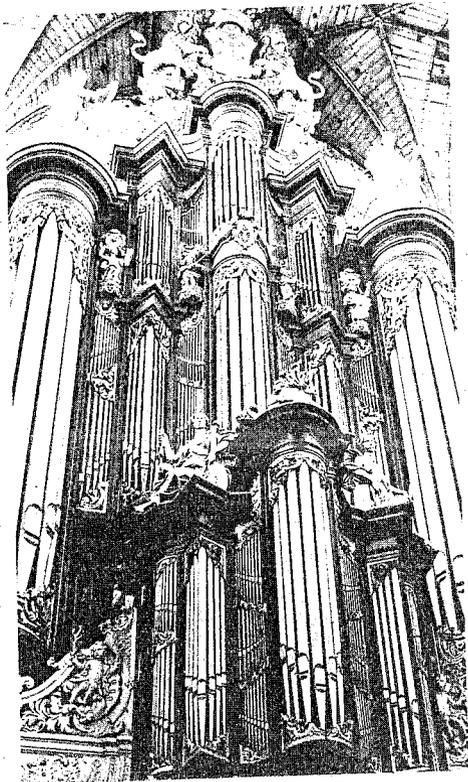


47. Conjunto musical: flauta, clavicordio, bajón, cantante, oboe, viola y viola da gamba.

## Estilo de la música barroca

En resumen ¿qué se logró con esta centelleante riqueza musical? **Mezcla riquísima de voces e instrumentos, dramatismo, capacidad expresiva, división clara de frases musicales, adaptación instrumental de una voz cantante, afirmación del concepto armónico, aparición de géneros diversos, contrastes de luz y sombras, como una especie de claroscuro musical.** Todo esto dentro de una música a la vez serena y gozosa, saludable, llena de vitalidad, de naturaleza rítmica de una precisión que, paradójicamente, da la sensación de completa libertad.

En el desarrollo de toda esta música intervinieron gran cantidad de compositores valiosos; sin embargo, no es posible hablar de todos ellos. Nos limitaremos a los más geniales, a aquellos que son como la cúspide del barroco.



48. Organo.

## J.S. Bach

Juan Sebastián Bach (1685-1750) considerado por muchos el músico más genial de todos los tiempos, es el punto culminante de todas las corrientes musicales anteriores, resultantes de las experiencias musicales adquiridas a través de siglos. En él se sintetiza el más profundo sentido musical y religioso.

Procedente de una familia que por generaciones se había dedicado a la música, Bach nació en Alemania. Tuvo la suerte de verse continuamente estimulado por el ambiente musical familiar, donde hermanos, tíos y primos se dedicaban a la música, como compositores o como ejecutantes.

## Su vida y personalidad

Se cuenta que era tal su interés por la música, que durante seis meses estuvo copiando a la luz de la luna un libro que contenía obras de músicos destacados de su época, que su hermano se negaba a prestarle.

La vida de Bach se desarrolló en marcos muy estrechos, donde con grandes trabajos se conseguía un empleo lo suficientemente remunerado como para llevar una vida modesta y tranquila. Para comprender la vida de los compositores y músicos profesionales de la época, necesitamos ver la situación política del país. Alemania se encontraba dividida en infinidad de estados pequeños, gobernados por nobles (duques, príncipes, condes, etc.). La mayor parte de ellos, en una medida o en otra, eran aficionados a la música. Para dar brillo a la corte tomaban a su servicio a algún compositor o músico notable, quien estaba obligado a escribir música continuamente, entre otras obligaciones menos estimulantes.

Bach empezó su largo camino como violinista al servicio del Duque de Weimar, cuando tenía apenas 18 años. Sin embargo, su marcada predilección por el órgano lo impulsó a buscar un empleo donde pudiera dedicarse a él. Lo obtuvo en la iglesia de Arnstadt.

Era tal su pasión por ese instrumento, que en cierta ocasión, después de obtener licencia por un mes, hizo un largo viaje a pie para oír un célebre organista de la época, Buxtehude. Cautivado por su arte, prolongó su estancia dos meses más y perdió su puesto.



49. Juan Sebastián Bach en su juventud.

Más tarde, el duque de Weimar lo volvió a contratar, nombrándolo organista de la corte, y músico de cámara.

El duque, orgulloso de su músico, lo envió a Dresde a competir en una especie de certamen con un organista francés muy célebre: Louis Marchand. Se dice que cuando Marchand lo oyó estudiar, se quedó tan asombrado por el inmenso arte de Bach, que sigilosamente huyó una noche antes del encuentro.

Después de algunos disgustos y de ser acusado de "tocar demasiado el órgano", decidió buscar otro puesto y muy pronto fue contratado por el príncipe Leopoldo de Cothen, quien se mostró encantado de tenerlo en su corte.

Cuando Bach contaba 22 años, contrajo matrimonio con su prima María Bárbara Bach; de este matrimonio nacieron 7 hijos. Desgraciadamente María Bárbara murió trece años después. Según el estilo de la época de que la viudez no debía ser permanente, Bach se casó de nuevo. Su segunda esposa, Ana Magdalena, resultó una estupenda compañera,

inteligente y sensible, quien siempre demostró gran devoción por su marido. De este matrimonio nacieron trece hijos más.

Estos años de Cothen fueron sumamente fructíferos: es allí donde Bach compuso la mayor parte de sus obras profanas, infinidad de obras para clave, suites, fugas, sonatas para violín y clave, sonatas para flauta, conciertos para violín, sonatas para violín, obras de cámara, y los famosos seis conciertos de Brandeburgo, llamados así por ser dedicados al elector Christian Ludwig de Brandeburgo. Estos conciertos grossos, es decir, conciertos para un grupo de instrumentos solistas y una orquesta, han gozado de gran predilección entre los oyentes. Para enseñar música a su joven esposa, Bach compuso una serie de 48 preludios y fugas, obra conocida como el **Clavecín bien temperado**. Esta obra apoya el sistema de afinación conocido como el "temperamento igual" inventado en 1691. Consistía éste en una afinación que dividía la octava en 12 secciones iguales como en nuestros pianos modernos, y venía a substituir un anterior sistema de afinación muy complejo.

En 1723, cuando Bach tenía 38 años de edad, fue nombrado director de música y cantor de la Escuela de Santo Tomás de Leipzig, puesto en el que trabajó infatigablemente hasta su muerte. Este puesto parece llenar las aspiraciones de Bach, quien en una ocasión había externado el deseo de tener "un puesto fijo de músico en una iglesia, dónde tocar y componer para dar mayor gloria a Dios". (14)

Es allí donde compone una impresionante cantidad de obras religiosas, inspiradas por su gran espiritualidad y fe, como **La Pasión según San Juan**, **El Magnificat** (1723), **La Pasión según San Mateo** y **La Misa en si bemol menor**, escrita para la corte católica de Sajonia, obra impresionante, donde Bach, aunque protestante, sabe plasmar maravillosamente el espíritu católico de la misa.

Resulta increíble que Bach pudiera escribir música tan maravillosa dentro de las mil obligaciones regulares que implicaban su cargo, pues además de estar obligado a

**Conciertos de Brandeburgo**

**Clave bien temperado**

**Las pasiones**

**Valores humanos**

componer continuamente música (durante varios años, entre otras cosas, compuso una cantata mensual) debía dar clases de latín y canto en la escuela, acompañar la misa, tocar en las bodas y entierros, tocar durante todos los servicios religiosos y estar incondicionalmente al servicio de las municipalidades para intervenir en todos los días de fiesta. Si a esto añadimos la educación y sostenimiento de sus hijos, no podemos sino imaginar que este músico extraordinario se encontraba sostenido por una fe profunda.

Bach gozó de fama como ejecutante del órgano y el clave, pero curiosamente nunca fue famoso en vida como compositor. Pocos conocieron su espíritu creador; el gusto de la época estaba decididamente orientado hacia el estilo italiano de la música, originado por la ópera y el estilo francés, gracioso y lozano, de la música para claves. Muy pocos comprendieron que en **Bach** todos los estilos se fusionaban, con un conocimiento y maestría absolutos, en un sentido a la vez profundo y sereno, y que el arte de la polifonía llegaba con Bach a la pureza musical más extraordinaria.



50. Bach en 1741.

Bach dedicaba todos los minutos libres de su vida a la composición musical; como todos los compositores, lo consideraba como su actividad natural, y solía decir: "cualquiera que trabaje como yo, obtendrá el mismo resultado".

En 1749, la vida incansable de trabajo de Bach había hecho estragos en su salud; el intenso esfuerzo al que había continuamente sometido a sus ojos le produjo una ceguera total, pero siguió componiendo con la ayuda de su yerno. Su última obra, que quedó inconclusa, es la colosal **Arte de la Fuga**, en la que muestra cómo desarrollar un tema mediante todos los recursos del contrapunto. No especificó el instrumento para el cual escribía esta obra; parece ser que él mismo lo consideraba secundario, ya que se sentía subyugado por la enorme dificultad de esta empresa. El 28 de mayo de 1750, después de haber recuperado la vista misteriosamente, murió trabajando en esta obra. Curiosamente, en los últimos compases de esta obra incompleta aparece un tema misterioso (si bemol, la, do, si natural) que en la nomenclatura alemana de las notas, según vimos en un módulo anterior, corresponde a las letras B A C H.

### El arte de la fuga

El olvido inicial de sus obras se debió a la transformación de estilo que la música adquiriría poco después de su

### Su música



Fragmento del Arte de la fuga de J.S. Bach.

muerte. Nadie sospechaba que desde el siglo XIX, cuando se dio a conocer su música, iba a ser considerado por grandes músicos de ese tiempo y de tiempos posteriores, como el principio y el fin de toda la música, la revelación musical y espiritual más profunda de todos los tiempos.

### Sus obras

Muchas de las obras de Bach se perdieron; las que se conocen, comprenden 60 grandes volúmenes, en los que se encuentran las pasiones, la misa ya mencionada, oratorios, más de 200 cantatas, 250 corales, 6 conciertos grossos, 20 conciertos para instrumentos solos y orquesta, 140 preludios corales para órgano, un concierto para clave conocido como Concierto italiano, 7 partitas, (suites alemanes), el Clave bien temperado, el Arte de la fuga, suites inglesas, suites francesas, y muchas más.

### J.F. Haendel Su vida

**Jorge Federico Haendel** (1685-1759) nació sólo cinco semanas después de Bach, en una ciudad muy cercana, pero curiosamente nunca llegaron a conocerse. Este hecho nos da una idea de los diferentes caminos que tomaron sus vidas, marcando contrastes notables entre sus obras y su personalidad.

Bach provenía de una familia de músicos; en cambio Haendel fue el primero de los suyos que quiso dedicarse a la música, provocando la desaprobación de su padre, quien consideraba de más provecho que se dedicara a la jurisprudencia. Demostrando un tesón y voluntad que lo caracterizó a través de toda su vida, aprendió a tocar el clave a escondidas de su padre, en el desván de su casa.

Una visita del príncipe de Sajonia, que lo oyó tocar cuando tenía siete años, rompió la resistencia de su padre y así pudo emprender sus estudios de música. Muy pronto aprendió a tocar otros instrumentos como el órgano, el violín y el oboe, además de hacer serios estudios de armonía, contrapunto y composición. Tenía apenas 10 años cuando su maestro declaró que ya nada podía enseñarle.

Su primer puesto como músico, lo ocupó tocando el órgano, instrumento que lo apasionaba. Sin embargo, su temperamento inquieto lo obligó a buscar un medio más amplio dónde desarrollarse y se trasladó a Hamburgo. Allí

estreno sus dos primeras óperas cuando contaba 20 años de edad. Cayó Haendel, como muchos músicos de su época, bajo el encanto de la ópera italiana; viajó por Venecia, Florencia, y en Nápoles absorbió el estilo particular de la ópera napolitana, dirigida por Alessandro Scarlatti.

Después de vivir cuatro años en Italia regresó a Alemania, donde tomó el puesto de maestro de capilla. Nuevamente impulsado por su espíritu inquieto, dejó sorpresivamente su puesto y se trasladó a Inglaterra; allí supo ganarse la admiración y respeto de los monarcas ingleses. A diferencia



51. Jeorg Friedrich Haendel.

de Bach, Haendel se valió muchas veces de la astucia y la sagacidad para conseguir sus propósitos; algunas intrigas diplomáticas le crearon desconfianza y enemigos entre sus competidores ingleses. Su música genial, exuberante y de inspiración grandiosa, le valió la predilección de la reina Ana de Inglaterra, quien le asignó un sueldo anual de 200 libras inglesas. Su carácter atractivo, más su encanto personal y la magia de su música, le hicieron ganarse los favores de los personajes más importantes de la corte, donde llevó una vida de gran tono.

### Haendel en Inglaterra

Durante el resto de su vida vivió en Inglaterra, componiendo una cantidad enorme de óperas inglesas al estilo italiano, para su propio teatro. Convertido en empresario de su propia compañía, libró tremendas batallas con sus competidores, y víctima de intrigas y envidias, se vio de pronto financiera y económicamente derrotado. Pero su espíritu de titán lo impulsó a iniciar nuevas luchas, hasta que en 1738, en ocasión de la popularidad de una ópera inglesa "La ópera de los mendigos", que satirizaba el estilo italiano practicado por Haendel, cayó en la ruina total siendo considerado en la categoría de "vagabundo". Haendel, dando una muestra increíble de determinación férrea, decidió rentar otro teatro y representar en él una serie de oratorios, verdaderas obras maestras de su género. A los 56 años de edad, compuso su obra más genial "El Mesías", en sólo 24 días; por desconfiar del público inglés, decidió estrenarla en Dublín. La reacción del público fue tan halagadora, que luego fue presentada en Londres con un éxito triunfal.

### El Mesías

Se cuenta que el Rey se sintió tan emocionado por esta obra maestra que se puso de pie al llegar al famoso "Aleluya", para honrar tan grandiosa obra. Pero Haendel ya se hallaba en la etapa final de su vida, y en 1759 murió, después de vivir ciego sus últimos años. Al morir ostentaba el honroso título de "Compositor Oficial de la Corte Inglesa".

### Sus obras

El genio de Haendel produjo más de cuarenta óperas, conciertos grossos, música vocal de cámara, 10 conciertos para varios instrumentos y orquesta, cantatas, su famosa obra instrumental "Música acuática", conciertos para ór-

gano y orquesta, música para clavecín, incluyendo 24 suites, y más de 20 oratorios. Es en los oratorios donde Haendel manifiesta toda su grandeza. Amante de las grandes arquitecturas sonoras, Haendel apoyó sus oratorios en las enormes masas corales.

Su música es clara, de melodías flexibles inspiradas por la ópera, y a la vez grandiosa y elegante. Su música, como su personalidad, puede tener los matices más diversos, generados por su rica naturaleza.

### Su música

Entre sus óperas destacan: **Ottone, Flavio, Giulio Cesare, Ricardo I, Lotario y Poro** y entre sus oratorios: **Esther, Deborah, Saul, Israel en Egipto**, y sobre todo **El Mesías**, escrito en 1741.

Naturalmente Bach y Haendel no fueron genios solitarios de su época, pero sí fueron ellos quienes sintetizaron magistralmente las corrientes musicales, absorbiendo lo que músicos de gran talento y genio habían escrito; representan por así decirlo, las cumbres más altas de una gran cordillera, formada de estupendos compositores.

### Bach y Haendel

En Bach se manifiesta un profundo recogimiento de su ingenio creador que Haendel no pudo lograr. Bach en cambio no escribió ninguna ópera, género que Haendel cultivó con pasión. Sin embargo, ambos llevaron el oratorio a alturas insospechadas.

Otros grandes predecesores, sin los cuales Bach y Haendel no hubieran llegado a tan insospechadas alturas, cultivaron géneros a los que hicieron grandes aportaciones musicales. Entre ellos destaca Antonio Vivaldi (1678-1741) célebre por sus famosos conciertos para violín "Las Estaciones". Aunque otros compositores merecerían párrafo aparte, nos limitaremos únicamente a mencionarlos:

### Otros compositores barrocos

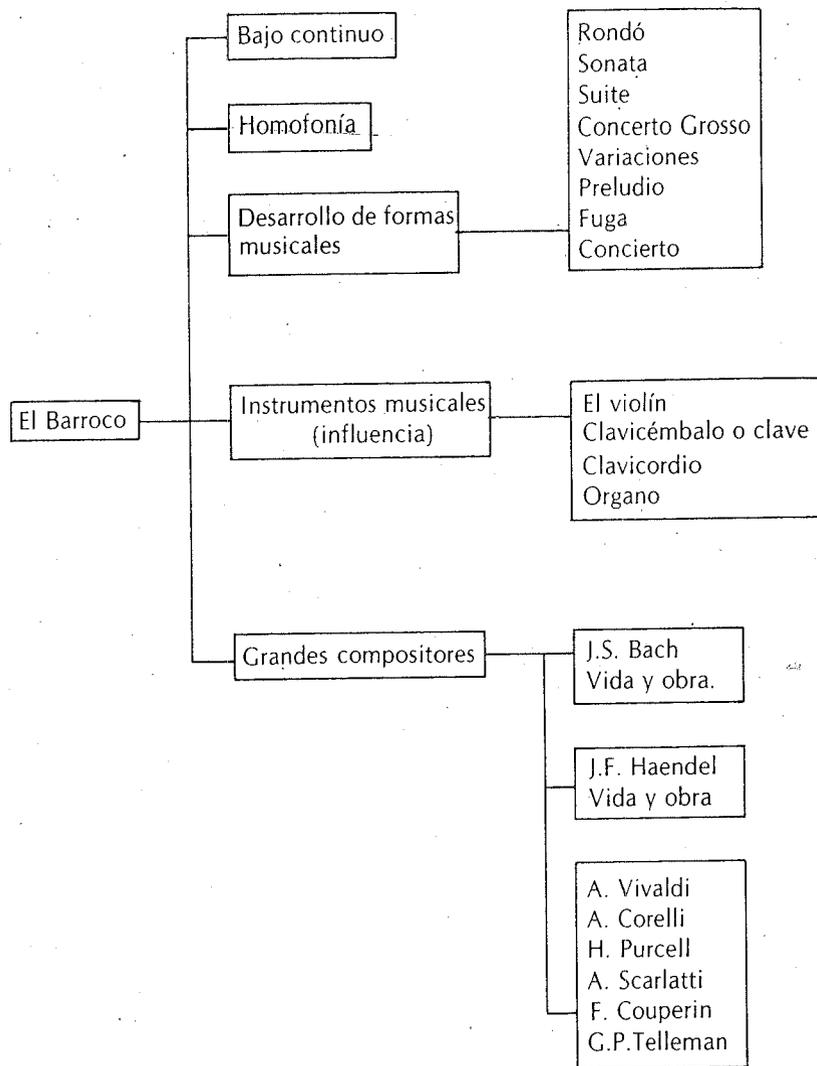
Arcangelo Corelli, italiano (1653-1713)  
Henry Purcell, inglés (1659-1695)  
Alessandro Scarlatti, italiano (1660-1725)  
François Couperin, francés (1668-1733)  
Georg Phillippe Telleman, alemán (1681-1767)

## AUDICIONES SUGERIDAS

- J.S. Bach: Conciertos de Brandenburgo.  
 Pasión según San Mateo o Pasión según San Juan.  
 Clavecín bien temperado.  
 Partitas, suites inglesas o suites francesas. Algún concierto para clave y orquesta, especialmente Concierto para clave en re menor, o la mayor.  
 Concierto italiano.
- J.F. Haendel: Oratorio El Mesías  
 Música Acuática  
 Conciertos Grossos
- A. Vivaldi: Las estaciones

La audición de otras obras de los mismos compositores, es sumamente valiosa.

## ESQUEMA RESUMEN



## CITAS

- (14) PANOFSKY, Walter. **También tú sabes de música.** Barcelona, Labor. 1964. p. 70.

REACTIVOS DE AUTOEVALUACION IV - 12

1. ¿A qué se refiere el término barroco en general?

Adjetivo que se aplica a un estilo de ornamentación recargada

2. La época barroca procede directamente:

- a) De la música monódica.
- b) De la escuela pentatónica.
- c) De la música polifónica.
- d) De la escala cromática.

3. El bajo continuo se refiere a:

- a) La música polifónica.
- b) Sucesión de acordes, armonía.
- c) La música monódica.
- d) El concierto grosso.

4. Durante esta época, se fueron desarrollando formas musicales tales como:

- |                           |                       |
|---------------------------|-----------------------|
| a) <u>Ronde</u>           | e) <u>variacional</u> |
| b) <u>Tonata</u>          | f) <u>fuga</u>        |
| c) <u>Suite</u>           | g) <u>concerto</u>    |
| d) <u>Concerto grosso</u> | h) <u>Preludio</u>    |

5. La homofonía consiste en:

- a) La ejecución polifónica de una melodía.
- b) La ejecución de una línea melódica acompañado armónicamente.
- c) La ejecución monódica de una melodía.
- d) Igualdad de sonidos.

6. El violín durante la época barroca dio origen a:

- a) El preludio
- b) El concierto grosso
- c) El preludio
- d) La fuga

7. Como instrumentos importantes de teclado durante esta época podemos mencionar: que consiste en:

- a) clavicordio, clavecín, spineta, clavicembalo, órgano
- b) clavicordio, clavecín, spineta, clavicembalo
- c) órgano, clavicordio, clavecín, spineta

8. Mencione las características del estilo de la música barroca.

- a) México de 1600 a 1700
- b) Decorativismo
- c) Capacidad expresiva
- d) ausencia de temas seriales
- e) armonía monodica
- f) monocórdica del concepto armónico.

9. El período de la música barroca abarca:

- a) De 1600 a 1700
- b) De 1600 a 1800
- c) De 1550 a 1750
- d) De 1600 a 1750

10. Desarrolle brevemente algunos rasgos importantes de la vida y personalidad de J.S. Bach y cuáles de ellos tienen relación con su creación musical

---



---



---

11. Entre las obras religiosas de Bach podemos mencionar:

- a) La pasión según San Juan
- b) Misa en Si menor

12. Mencione tres obras profanas de Bach.

- a) Clave bien temperado
- b) Concierto de Brandemburgo
- c) Fugas etc

13. Mencione las características importantes de la vida y personalidad de J.F. Haendel y cuáles tienen relación con su creación musical:

---



---



---

14. El género musical que cultivó preferentemente Haendel fue:

- a) La fuga
- b) La ópera
- c) La cántata
- d) El oratorio

15. Se considera la obra genial de Haendel:

- a) Música acuática
- b) Israel en Egipto
- c) Ottone
- d) El Mesías

## Módulo 13

### INTRODUCCION

En el lenguaje común, "música clásica" es la música que no es popular ni comercial. Entre músicos, sin embargo, "música clásica" es la música de un período muy corto, cuya música obtiene ¡al fin!! estructuras definidas y un estilo equilibrado... y gentil.

### OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al terminar de estudiar este módulo, el alumno:

1. Esbozará la vida musical en los palacios del siglo XVIII.
2. Mencionará cuando menos cuatro características del estilo de la música de esta época.
3. Explicará con sus propias palabras qué novedad en el manejo de la orquesta introdujo la orquesta de la corte de Manheim.
4. Mencionará dos características de la música de esta época que determinaron en parte la transformación de estilo.
5. Mencionará la forma musical que adquiere su estructura definitiva.
6. Explicará en qué consistían las transformaciones que Gluck, al final de su vida, introdujo en la ópera.
7. Respecto a J. Haydn:
  - a) Mencionará su origen.
  - b) Mencionará un rasgo sumamente característico de su personalidad.
  - c) Explicará con sus propias palabras la razón por la cual es conocido como "padre de la sinfonía".
  - d) Mencionará el nombre de dos obras escritas por él hacia el final de su vida.
  - e) Explicará en no más de cinco líneas, el estilo de la música de este autor, así como las particularidades de su música que le parezcan interesantes.
8. Respecto a W.A. Mozart:
  - a) Mencionará un rasgo sumamente característico de su infancia musical.

- b) Mencionará el nombre del músico que influyó notablemente en la formación musical de Mozart.
  - c) Explicará con sus propias palabras qué particularidades de su vida le parecen notables.
  - d) Mencionará el nombre de sus dos últimas obras.
  - e) Explicará las relaciones que guardaron Haydn y Mozart, así como las repercusiones musicales que éstas generaron.
  - f) Mencionará cuatro características del estilo de la música de Mozart, así como algunos de los géneros que cultivó.
9. Explicará con sus propias palabras los cambios políticos y sociales que influyeron en las tendencias artísticas de fines de los siglos XVIII y XIX.
  10. Mencionará las repercusiones musicales que estos cambios provocaron.
  11. Respecto a L.V. Beethoven:
    - a) Mencionará su origen así como algunos rasgos del desenvolvimiento de su vida en la niñez.
    - b) Mencionará la ciudad donde se desarrolló la mayor parte de su vida.
    - c) Explicará el impedimento físico que será su mayor desventura.
    - d) Mencionará las influencias estilísticas que recibió su música, muy patentes en sus primeras obras.
    - e) Mencionará algunas ideas características de este compositor, así como algunos rasgos muy notorios de su personalidad.
    - f) Explicará en qué forma se refleja, en su música, su soledad y su tragedia.
    - g) Después de leer su vida, mencionará los rasgos de su personalidad que le parezcan más relevantes, dramáticos o atractivos.
    - h) Mencionará una innovación muy importante que introdujo en su IX Sinfonía.
    - i) Mencionará la forma musical que preferentemente desarrolló y en qué consistió ese desarrollo.
    - j) Mencionará el número de sinfonías que escribió y 2 géneros más que haya cultivado.

## A. PERIODO CLASICO VIENES, INICIOS DEL ROMANTICISMO

### Introducción

Podemos imaginar el período clásico vienés como una especie de reposo, entre dos épocas musicales extremadamente ágiles, en las que el estilo de la música cambió a un ritmo acelerado.

El período barroco, con su exuberancia musical, contrasta enormemente con la sobriedad, pureza y estilo sumamente cuidado de la música del período clásico, objeto de esta unidad.

A pesar de la difusión de los conciertos públicos, gran novedad aparecida en Venecia (1637), la mayor parte de la vida musical del siglo XVIII se desarrollaba aún en los palacios, donde algunos aristócratas concentraban su interés en mantener orquestas de calidad, dirigidas por maestros excelentes. Esta vida musical fue especialmente brillante en Viena en cuyos palacios se cultivaba apasionadamente la música. En el siglo XVIII no era difícil encontrar avisos en los diarios como los siguientes: "se solicita cocinero que toque la viola" o "se solicita mucamo con conocimientos de oboísta", pues en los frecuentes conciertos nocturnos de la corte, el sirviente se convertía en miembro de la orquesta.

Naturalmente, el estilo de vida refinado y pulcro de los palacios se reflejaba en la música, que era eminentemente cortesana, amable, fresca y sumamente equilibrada. Sin embargo, más importante que estas características de por sí muy valiosas, es la organización definitiva que adquieren tanto las formas musicales como la orquesta.

### Transformación de la música

Ahora bien, ¿cuál es la esencia de esta transformación? En primer lugar, la **desaparición del bajo continuo**, imprescindible durante toda la época barroca, y el nuevo tratamiento de la melodía, la cual va a estar sujeta a **períodos simétricos**, como en la forma sonata. El contrapunto o la distribución entre varias voces polifónicas, cede ante el nuevo estilo homófono, **consistente en una melodía acompañada por un soporte armónico**. En otras palabras, la **estructuración en el**

"espacio", propia de la polifonía, cede su lugar a una **estructuración en el "tiempo"**, propia de la homofonía.

Las **formas musicales**, en continuo proceso de evolución, adquieren **características definitivas y propias**. La suite, como serie de danzas, y la sonata se desligan al fin, totalmente. La suite, que ya tenía un carácter ligero de esparcimiento, se convierte en adelante, en serenata, o divertimento. La serenata es hasta nuestros días una canción o música nocturna, que intenta crear una atmósfera general de alegría o para honrar a alguna persona. El divertimento es una obra instrumental en varios movimientos, que guarda cierta relación con la suite y la sonata.

La **Sonata**, en cambio, queda definitivamente **organizada** como una serie de **movimientos abstractos**, ya explicados en módulos anteriores. El concierto para un instrumento solo, y acompañamiento de orquesta, así como el trío y el cuarteto, toman la forma sonata.

La música instrumental, por su parte, acrecentará su importancia en los conciertos. Las obras cíclicas, como las sonatas, conciertos y sinfonías, empiezan a ser ejecutadas sin interrupciones musicales de otra índole, porque hay que aclarar que, contrariamente a lo que ocurre en nuestro tiempo, la ejecución de estas obras cíclicas se interrumpía para intercalar fragmentos musicales ajenos a la obra. Así, entre dos movimientos de una sinfonía se podían intercalar trozos de ópera, un solo de arpa o cualquier otra pieza. La unidad artística de estas partes de las obras cíclicas se consolida paulatinamente hasta llegar a una unidad absoluta con Beethoven.

El proceso de formación de la orquesta, por su parte, corre paralelo al continuo proceso que la sinfonía va sufriendo hasta su estructuración definitiva.

La orquesta se desarrolla, y por ende la sinfonía, en las pequeñas cortes de Milán, Viena y Manheim. La corte de Manheim se distinguía por mantener una orquesta excelente, dirigida por un músico genial, J. Stamitz. Stamitz

**Organización definitiva de la sonata**

**Desarrollo de la orquesta**

### Crescendo y diminuendo

introduce el **crescendo** y el **diminuendo**, matices dinámicos referentes a la intensidad del sonido, que antes se lograban únicamente por el cambio entre un solista o grupos de solistas y la orquesta. El sonido era suave si lo tocaba el solista o solistas, y fuerte si era producido por la orquesta completa. El **crescendo**, es el resultado de aumentar paulatinamente la intensidad de un sonido largo o serie de sonidos, y el **diminuendo** es naturalmente el resultado de disminuir paulatinamente la intensidad de un sonido largo o serie de sonidos.

Los crescendos y los disminuendos de la orquesta entera causaron sensación, y como gran invento revolucionario atrajeron la atención de músicos y directores que querían aplicarlo a sus respectivas orquestas. Naturalmente estos nuevos descubrimientos en el manejo de la orquesta, tratada ahora como un enorme instrumento, trajeron consigo una gran riqueza expresiva. Por otra parte, el clavecín o clave y el clavicordio, van poco a poco cediendo el lugar al piano, recién inventado en Florencia (1709). El piano, por su diferente mecanismo, puede producir una inmensa variedad de matices que los claves no podían producir, así como una sonoridad humana y cálida.

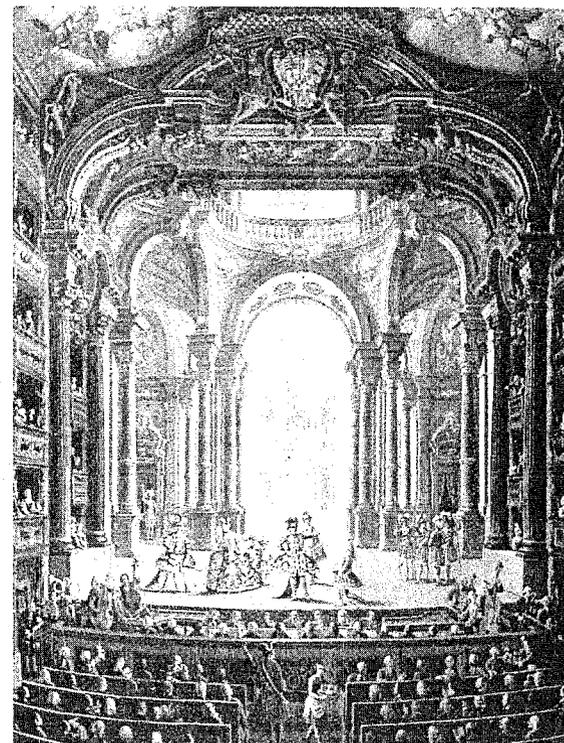
### Estilo

Como resultado de todos estos cambios e innovaciones, la música en manos de compositores geniales, adquiere un estilo más **amable, natural y humano**, donde la **melodía** ocupa el primer lugar. Este estilo contrasta con el contrapunto sabio y profundo de J.S. Bach, lo que explica que generaciones de músicos posteriores a Bach ignoraran su música. Sin embargo, lograr todas estas transformaciones, fue el resultado del trabajo de muchos compositores que durante más de medio siglo, se esforzaron por buscar un lenguaje derivado del contrapunto formal de Bach, y los infinitos caprichos del canto.

### C.W. Gluck y la ópera

En este proceso intervinieron grandes compositores que, sin saberlo, preparaban el camino para el advenimiento de genios grandiosos como Mozart, Beethoven y Wagner. En el terreno de la ópera se distinguió **Christoph Willibald Gluck**, compositor alemán (1712-1798), quien se propuso reformar la ópera, liberarla de los vicios y las exageraciones de la

ópera italiana, así como del estilo académico y estricto de la ópera francesa, impuesto por Rameau y Lully poco antes.



52. Interior de un teatro en que se hacían representaciones de ópera.

**Gluck** inició tal **reforma** en 1764, cuando tenía más de cincuenta años. Después de escribir gran variedad de óperas de estilo ligero en Italia y en Inglaterra, decidió, con la colaboración del poeta Calzabigi, escribir una ópera humana, que guardara una estricta relación entre todos sus elementos integrantes, libre de las exageraciones artificiosas, de los decorados deslumbrantes y de los efectos mágicos en escena, y libre también de los caprichos de los cantantes de ópera. Los intérpretes se sintieron amenazados, pues de dueños y señores de la escena tendrían que someterse a la obra. El resultado de estos esfuerzos fue una verdadera y valiosa obra de arte, llamada **Orfeo y Eurídice**, **Reforma de la ópera**

donde el texto y la composición musical guardan una armonía absoluta.

Veinticinco años después de la muerte de Gluck (1813) nacerá Ricardo Wagner, que durante toda su vida se considerará continuador de la obra de Gluck.

Otro de los grandes músicos que prepararon el camino a Mozart y a Beethoven, representantes máximos del período clásico, fue **Joseph Haydn** (1733-1809) considerado como el "padre de la sinfonía". Haydn nació en un pueblito de Austria, en 1733, hijo de un fabricante de carretas, músico

## J. Haydn



53. Franz Joseph Haydn.

por afición, y de una cocinera. Su padre, aunque sencillo y de pocos recursos, supo comprender la afición de su hijo por la música. Siendo todavía un niño, gracias a su bella voz, ganó la simpatía del director de la orquesta de San Esteban de Viena, a donde se trasladó para participar en el coro infantil de la catedral; allí vivió el resto de su infancia en medio de una severa disciplina. Naturalmente, al cumplir 15 o 16 años, su voz perdió su encanto infantil y fue despedido sin miramientos. Empezó entonces una lucha heroica y silenciosa por sobrevivir y dedicarse a su gran pasión: la música.

Solo, sin el apoyo de nadie, logró salir adelante, tocando el violín en algún baile, copiando música, dando clases aquí y allá, con la ilusión de poder estudiar y dedicarse a la música. Finalmente obtuvo el puesto de director de orquesta en el castillo del conde de Morzin. Allí escribió su primera sinfonía, y cuando perdió su puesto, el príncipe Esterhazy lo contrató como director de orquesta, en esa corte vivirá durante casi todo el resto de su vida.

Durante los años que vivió en la corte del príncipe Esterhazy, Haydn compuso **ochenta sinfonías, veinte conciertos para piano, nueve para violín, oberturas y cuartetos de cuerda** y otras obras. Cuando el príncipe Esterhazy murió, su sucesor disolvió la orquesta, pero siguió pagando su sueldo. Para entonces gozaba ya de inmenso prestigio. La corte imperial y el público lo honraban; en Londres, la Universidad de Oxford le otorgó un doctorado "honoris causa", lo que Haydn agradeció con un ciclo de sinfonías.

Después de un segundo viaje a Inglaterra, Haydn escribió sus oratorios "Las Estaciones" y "La Creación", probablemente sus mejores obras. Finalmente y después de ser tan celebrado en los últimos años de su vida, Haydn murió el 31 de mayo de 1809.

Haydn poseyó el **genio de la orquesta**. Sus sinfonías se caracterizan por su **construcción cuidadosa** (exposición, desarrollo y reexposición), así como por su **equilibrio, frescura y corrección**. Aunque vienés, Haydn supo asimilar las tradiciones alemanas, francesas e italianas. Manifestó en cier-

## Determinación de Haydn

## Su Productividad

## Las Estaciones La Creación

## Su música

ta ocasión la influencia que había tenido sobre él la música de Felipe Emmanuel Bach, segundo hijo de Juan Sebastián, quien fue el primero que elaboró el principio temático del desarrollo, característica de la forma sonata ya estudiada en módulos anteriores.

Naturalmente, las primeras obras de Haydn no muestran un estilo propio y definido, sino más bien son el resultado de inquietudes estéticas y espirituales. Sin embargo, su estilo fue adquiriendo integridad, lo que se manifestó en una elaboración muy meticulosa y en la **espontaneidad** de su inspiración melódica, alimentada por **sustancias populares**. No olvidemos el humilde origen de Haydn, cuya infancia se vio alimentada por frescas melodías campesinas; por eso gran parte de su **inspiración melódica**, tiene **fuentes populares**.

La transformación o inestabilidad creadora de sus primeras obras importantes, como sus cuartetos, se manifiesta en una especie de vaivén, donde influenciados por la tendencia de las serenatas vienesas, de un estilo agradable y ligero, se vio impulsado a escribir música donde se subrayaba notablemente una voz principal —por medio de melodías amables en la voz superior—, contrastada con cierta “flojera” en el tratamiento de las voces restantes.

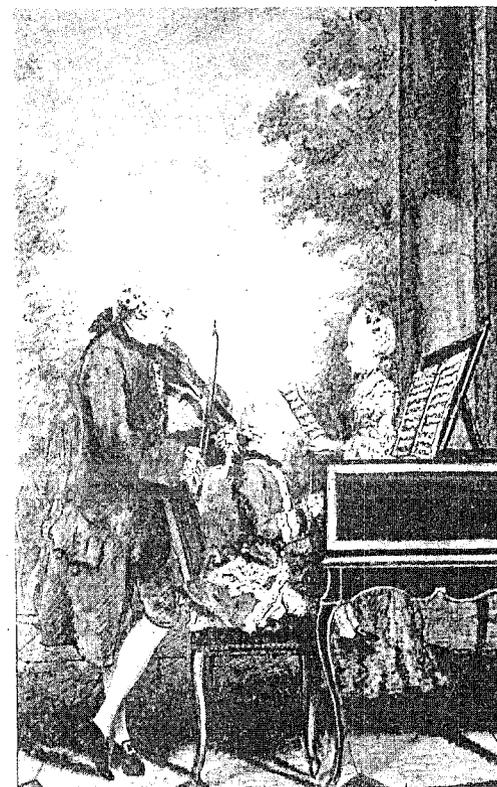
Antes de encontrar su estilo, cayó en el otro extremo, al escribir una serie de cuartetos de estilo contrapuntístico en los que aparecen fugas dobles, triples y hasta cuádruples. Su verdadero estilo se basó, como dijimos anteriormente, en el **desarrollo de los temas o motivos**, que se convirtió en piedra angular de este nuevo estilo “clásico”. El lenguaje de Haydn es sumamente natural, resolviendo en forma sabia el conflicto entre la música esencialmente homofónica y la polifónica ya que confiere a cada una de las voces instrumentales, el derecho para exponer y elaborar eventualmente un tema.

Entre la gran cantidad de sus obras, como divertimentos, canciones, dúos, conciertos y sonatas, destacan 77 cuartetos y 125 sinfonías.

Después de Gluck y Haydn, aparece uno de los máximos exponentes del período clásico: **Wolfgang Amadeus Mozart**, (1756-1791) nacido en **Salzburgo, Austria**. Pocas veces en la historia de la humanidad se concentra en un individuo lo genial, lo sublime y lo grandioso, como ocurrió con Mozart. También pocas veces, una vida humana recorre una escala tan amplia de experiencias humanas, de gloria y humillaciones. En los 35 años de su breve vida, Mozart engendró más de **800 obras**; consumido por su fuerza creadora y por la miseria, murió en la pobreza el 5 de diciembre de 1791.

**W.A. Mozart**

A pesar de su corta vida, Mozart tuvo 30 años de producción musical en los que nunca lo abandonó esa ansia creadora.



54. Wolfgang Amadeo Mozart interpreta una pieza en el clavivordio, acompañado por su padre y su hermana.

Mozart fue un niño prodigio extraordinario, que a los seis años de edad, podía leer a primera vista, es decir, sin haber visto jamás la partitura, toda la música que se le presentara. Tal era su habilidad, que su padre, excelente músico, decidió emprender una serie de giras de conciertos con Mozart y su hermana Nannerl, dotada también de un talento musical extraordinario.

Mozart compuso su primera sinfonía a los ocho años de edad; a los doce su primera misa, y a los trece, ya había logrado el puesto de violín primero de la orquesta de la corte de Salzburgo.

### Influencia de J.S. Bach

En un viaje a París, Mozart conoció al hijo menor de Juan Sebastián Bach, quien era a la sazón un compositor "moderno" muy celebrado. En efecto, Juan Christian, el más pequeño de la familia Bach, era por decirlo así, el hijo rebelde de Bach, pues no solamente marchó a Italia, lo que



55. Mozart.

representaba casi renegar de su padre, sino que vivió composadamente en Inglaterra y París y "para colmo" compuso óperas, género que su padre no cultivó. Juan Christian

En 1770 se estrenó en Milán la primera ópera de Mozart, titulada **Mitridate**, que pronto causó sensación en el resto de Europa.

Mozart como niño prodigio dotado de un talento extraordinario, había ganado la admiración de todos los aficionados a la música, del público en general y muy especialmente de la aristocracia y la realeza de Europa; por esta razón muy pronto se vio rodeado de intrigas y envidias; como resultado de éstas, fue despedido de la manera más humillante del puesto que ocupaba en la orquesta de Salzburgo.

Al paso que el genio de Mozart se desarrollaba en todo su esplendor, crecían sus calamidades materiales. A pesar de su gran producción de cuartetos de cuerda, de sinfonías y conciertos de piano y de óperas como **El Rapto de Serrallo** y las **Bodas de Fígaro**, no lograba adquirir una situación económica estable. Las Bodas de Fígaro, representó un fracaso estruendoso, porque los cantantes italianos interpretaron con aguda malevolencia esta obra.

Los fracasos y los tremendos obstáculos hacen penosa su carrera, pero de ellos, por así decirlo, nacen grandes obras maestras; su célebre **Misa en do menor**, sus grandes sinfonías, sus dúos y cuartetos dedicados a Haydn, amigo y modelo de Mozart, así como una gran obra maestra en materia de ópera: **Don Juan**.

Misa en do menor

La fiebre creadora de Mozart crece desmesuradamente como si presintiera su próxima muerte; escribe **quintetos**, **sonatas**, **conciertos** y **sinfonías** con una rapidez asombrosa. Sus apuros económicos crecen aún más, pues su esposa, crónicamente enferma, requiere muchos gastos y no está en condición de ayudarlo.

Mozart intenta una última gira donde deja estupefactos a sus oyentes. Dedicó su última ópera italiana a Praga, y en 1791, año de su muerte, estrena en Viena **La Flauta Mágica**, ópera fantástica y hermosísima llena de **humor**, **belleza** y **bondad**, cualidades propias de Mozart. El éxito de La Flauta Mágica fue enorme y mientras Mozart moría en una mísera habitación, muy cerca del teatro donde se representaba su

La Flauta Mágica

ópera noche tras noche, los protagonistas, empresarios y libretistas se enriquecían.

### Réquiem

Mozart murió cuando estaba a punto de terminar su Réquiem. **El Réquiem**, que es una misa de difuntos en el rito católico, fue encargado a Mozart por un misterioso personaje. Este extraño encargo hizo pensar a Mozart que se trataba ni más ni menos que del Réquiem de su próxima muerte. En efecto, su vida terminó el 5 de diciembre de 1791, durante un día tremendamente frío. Los pocos amigos que acompañaban su féretro, tuvieron que devolverse por una tormenta de nieve. Eran tan escasos sus recursos económicos, que hubo de ser enterrado en una fosa común.

### Obras

Entre sus obras se encuentran 19 óperas, más de 50 obras sacras, 17 misas y el Réquiem, más de 50 sinfonías, 21 conciertos para piano, 23 cuartetos, además de infinidad de obras vocales, e instrumentales como divertimentos, tríos, sonatas y otras más.

### Su música

Haydn y Mozart tuvieron la suerte de conocerse y admirarse mutuamente. Aunque Haydn era mayor que Mozart 24 años, esta diferencia estaba compensada por el lento proceso de maduración artística de Haydn y el proceso sumamente rápido de Mozart. Un fenómeno de compenetración mutua se manifestó en la creación de estos compositores: Mozart aprendió del estilo de Haydn, hasta llegar a su expresión individual; después de la muerte prematura de Mozart, Haydn, en cierta forma absorbió su espíritu creador. Esta misteriosa influencia es muy notable en las últimas obras de Haydn, en las que los primeros movimientos de sus sinfonías, parecen suavizarse por el influjo del estilo cantable mozartiano.

La música de Mozart demuestra en general, **una gran intensidad expresiva**. El carácter de los dos temas de la forma sonata se manifiesta con más agudeza. El primero viril y activo, y el segundo cantable y femenino, presagia ya por medio de este contraste, el intenso y profundo dramatismo que se manifestará en la obra de L.V. Beethoven, compositor al cual nos referiremos más adelante. Se distin-

gue en general, por su línea melódica elegante, fluida, alada, carente de toda rigidez, de estilo eminentemente equilibrado y fresco. Resume en su creación, el arte profundo y vigoroso de Bach, con la naturalidad y flexibilidad de la ópera napolitana.

La perfección alcanzada por su música, insuperable en la parte vocal de sus óperas y en el aspecto melódico instrumental de sus sinfonías, impulsó a un cambio de estilo que veremos en Beethoven.

## B. BEETHOVEN: ULTIMO CLASICO Y PRIMER ROMANTICO

La música es reflejo de la vida de una cultura. El nuevo siglo, el siglo XIX, trae consigo numerosos cambios: El movimiento revolucionario francés (1789) había promovido otro orden social, y un nuevo poder se levantó sobre la sociedad del siglo XIX. Ya no eran ni el Papa ni el Emperador, quienes representaban la máxima autoridad, misma que habían ido perdiendo paulatinamente desde siglos atrás.

### Antecedentes

La sociedad antigua se sustentaba en la **tradicción**, su principal fuerza y baluarte; en cambio, la nueva sociedad se sustenta en la **producción** y mira hacia el porvenir. Al desaparecer la tajante diferencia entre clases señoriales y clases serviles, se vislumbró otra diferenciación, que será demasiado evidente en este siglo: la clase consumidora y la clase productora, y se desarrolló una nueva clase, determinante en nuestra sociedad: la burguesía, término que antiguamente se aplicaba al pequeño núcleo social que formaba un siervo emancipado. El burgués del siglo XIX, no es ni el proletario rural, y menos aún el aristócrata de sangre. De la sumisión típica de la sociedad antigua, donde el destino del hombre estaba más o menos determinado por su cuna, se subrayó el **valor específico de cada hombre**.

Las ideas del derecho y de la justicia flotaban en el aire, así como las despertadas por la Revolución Francesa, de libertad, igualdad y fraternidad. El romanticismo abarca modos de vida, costumbres sociales, sesgos de sentimientos y orientaciones artísticas nuevas.

## Repercusiones musicales

Este movimiento opuso al equilibrio y sobriedad de los clásicos una **expresión más intensa** y una **mayor libertad**. La música revelará en adelante estados de alma, alegrías y penas del compositor, sentimientos íntimos, amarguras; se convertirá, en resumen, en una confesión personal.

Las formas musicales, perfectamente estructuradas ya en el periodo clásico, que acabamos de ver, seguirán siendo formas básicas; pero con esta nueva necesidad intensa de expresión, serán alteradas en una y otra forma en manos de diversos compositores, a la vez que nacerán otras formas nuevas, como el **poema sinfónico**.

Los procedimientos orquestales se ampliarán, y aparecerán otros medios expresivos propios de la necesidad de externar intensamente los sentimientos personales.

El romanticismo es una **búsqueda y un hallazgo continuo de libertades** donde se desahogan los sentimientos más hondos brotados de la literatura y de la música.

Ninguna época termina ni empieza en un año determinado, ni tampoco se puede delimitar en una fecha precisa. Los años están dentro de las épocas, y este movimiento naturalmente se venía vislumbrando desde tiempo atrás. Algunas obras de Mozart contienen pasajes de una expresión personal muy conmovedora. Sin embargo, la transición entre estas dos épocas musicales, surgió con Ludwig Van Beethoven, verdadero profeta y gran genio musical.

La vida de Beethoven ha despertado una admiración sin límites por su titánica lucha y su sincera búsqueda expresiva. Su obra entera, tanto como cualquiera de sus obras aisladamente considerada, fue una verdadera revolución, pues en cada una de ellas sorprendía con novedades extrañas; escribía música nueva en el sentido estricto de la palabra.

## Beethoven último clásico

Beethoven es para muchos autores el **último clásico** y el **primer romántico**, ya que inició dramáticamente el nuevo sesgo que tendrá la música después de él: La expresión intensa del "yo".

Beethoven manejó las formas musicales establecidas, llevándolas hasta ampliaciones extremas.

**Ludwig Van Beethoven** (1770-1825) nació en Bonn, **Alemania**. Fue hijo de un desdichado matrimonio formado por un tenor mediocre y alcohólico, y una cocinera de buen corazón, a quien Beethoven siempre demostró gran devoción. Tan pronto se manifestaron los primeros rasgos del talento musical de su hijo, su padre pensó en convertirlo en lucrativa fuente de ingresos. Para ello lo sometía a crueles y rigurosas sesiones de estudio, donde no faltaban las blasfemias y los golpes. Cuando tenía ocho años (1778) decidió explotarlo como niño prodigio, imitando a Mozart, presentándolo como si tuviera solamente 6 años de edad. Beethoven pasó la mayor parte de su niñez en un verdadero infierno, de donde se derivó muy probablemente su carácter retraído y difícil.

En 1787, gracias a las gestiones de su maestro, pudo iniciar un viaje a Viena, donde residía Mozart. Al escucharlo improvisar exclamó: "fíjense en éste que dará que hablar algún día al mundo entero". Una grave enfermedad de su madre, que le acarrearía la muerte, obligó a Beethoven a volver a Bonn. Allí permaneció algún tiempo, y abandonó la idea de una carrera musical brillante.

En 1792, un gran amigo y mecenas de Beethoven, le facilitó otro viaje a Viena. Por recomendación del Conde de Waldstein, la aristocracia vienesa apoyó a Beethoven, recibéndolo con los brazos abiertos. Ya para entonces había sido discípulo de Haydn; pero parece ser que las grandes diferencias de personalidad entre Beethoven y su maestro, no dieron los resultados deseados.

En el año de 1795, cuando Beethoven contaba 25 años de edad, terminaron sus años de aprendizaje; un año después empezó a sentir la terrible dolencia que le robó la tranquilidad para el resto de sus días: la sordera, horrible martirio para un músico que busca continuamente innovaciones. Es aquí donde empieza la titánica lucha de Beethoven contra su destino.

## Su vida

## Beethoven en Viena

## Su tragedia

## Primera sinfonía

En 1800 hizo ejecutar su **primera sinfonía**, por esta época escribió sus primeros cuartetos, sonatas y tríos. Estas obras tienen todavía el sello inequívoco de Haydn y de Mozart, no sin demostrar la fantasía romántica de su autor, que en forma creciente irá apareciendo.

La aristocracia vienesa, que tanta admiración profesaba a Beethoven, fue un apoyo importante para las continuas desventuras de este artista genial. Es más admirable esta amistad, dado el gran abismo que existía entre el origen y las ideas de ambas partes.

## Ideas revolucionarias

En alguna ocasión, Beethoven declaró a su amigo y protector, el Archiduque Rodolfo: "La libertad y el progreso constituyen la finalidad del arte, como lo son en la vida entera". Los grandes revolucionarios eran los ídolos de Beethoven, y por esa razón dedicó su tercera sinfonía a Napoleón Bonaparte. Cuando se enteró de que se hacía coronar emperador, cambió la dedicatoria quedando como: "Sinfonía heroica para celebrar el recuerdo de un gran hombre".

Beethoven gozó de cierta estabilidad económica, gracias a algunas pensiones nada despreciables, recibidas de manos de algunos príncipes de la aristocracia vienesa, que querían asegurar la estancia de Beethoven en Viena.

## Creación musical

Con una tensión interior sumamente dolorosa, una concentración inaudita de los elementos musicales que manejaba, así como con una gran individualidad creadora, escribió de los años 1793 a 1803 sus primeras 50 obras de importancia, entre ellas las **sonatas "Patética"** y "**Claro de Luna**", los primeros **6 cuartetos** para instrumentos de cuerda, las primeras **dos sinfonías** y los **tres primeros conciertos para piano**. A partir de entonces su producción se elevó a una insospechada individualidad expresiva, que si bien causaba tremenda admiración entre algunas personas, promovía críticas entre aquellos que no comprendían el universo que encierra su música. A uno de ellos, en cierta ocasión, replicaría Beethoven, a propósito de sus últimos cuartetos para cuerda: "tampoco son para usted. Son para tiempos venideros..." (15).

Bach caracterizó, a los ojos de Mozart, el feliz equilibrio entre el estilo italiano y el alemán.



56. Silueta de Beethoven ante el piano.

Su carácter lleno de contrastes, pues lo mismo podía pasar de la ira a la alegría, le acarrearían más de una dificultad. Goethe, a quien Beethoven admiraba fervientemente, y que durante un tiempo fue su amigo, se expresó de él en la siguiente forma: "nunca he visto espíritu más enérgico, más concentrado y expresivo". (16).

Una fatalidad inexplicable siguió a Beethoven durante toda su vida. A pesar de la gran admiración que despertaba por su naturaleza noble y la unidad que manifestaba entre sus pensamientos y sus obras, a despecho de convencionalismos, Beethoven vivió continuamente atormentado por una soledad interior que sus múltiples amistades no pudieron compensar. En más de una ocasión, según sus propios escritos, contempló la posibilidad del suicidio: "...poco faltó para que yo mismo pusiera fin a mi existencia. Sólo el arte me contuvo, parecía imposible abandonar este mundo antes de llevar a cabo lo que me sentía obligado a realizar..." (17).

## Su infortunio



57. Ludwig Van Beethoven.

Beethoven, quien en más de una ocasión manifestó la vehemente necesidad de un amor, nunca gozó de su realización: "...Sólo el amor... sólo éste, puede darnos una vida más feliz ¡Oh Dios! déjame hallar por fin este amor que fortalece mi virtud..." (18)

Sus sentimientos amorosos nunca cristalizaron en el matrimonio tan deseado por él; es fácil suponer que su carácter tremendamente difícil y exaltado le haya obstaculizado la realización de un amor. Las pocas relaciones familiares que Beethoven tenía, fueron también fuente de enormes conflictos, como su sobrino Karl, de cuya tutela se encargó cuando murió su hermano.

Al paso de los años aumentó desmesuradamente su sordera y su soledad se agudizó. Para comunicarse con sus

amigos, tuvo que recurrir a sus famosos cuadernos de conversación, dolorosos documentos de su tragedia.

En los últimos años de su vida tuvo ciertas dificultades económicas, según se lee en sus diarios. Las guerras napoleónicas habían provocado cambios en la vida vienesa, y muchos de los amigos de Beethoven habían muerto ya. Sin embargo, escribía música continuamente; en cada una de sus obras buscaba caminos nuevos y rompía tradiciones musicales, despertando desconfianza entre algunos contemporáneos.

Como artista independiente, enviaba regularmente sus obras a sus editores. Era terriblemente exigente, con justa razón, en cuanto a la exactitud de todas sus indicaciones en las partituras, aun las más leves. Prueba de ello es la correspondencia que mantenía con ellos donde se ven continuas protestas por la más leve omisión de sus intenciones musicales. La sordera, la peor prueba para un músico, realizó un verdadero milagro. Mientras que a causa de ella Beethoven se aislaba más de la sociedad, su vitalidad creadora aumentaba. Su gran tragedia se convirtió, por así decirlo, en una verdadera bendición para la música, por la profundidad, intensidad y espiritualidad que logró en cada una de sus obras.

Durante los últimos años de su vida escribió, entre otras obras, su Sinfonía Pastoral, sus Sinfonías VII y VIII, donde se revela su gran madurez artística y espiritual, su increíble IX **sinfonía**, sus últimas **sonatas para piano**, su **Misa Solemnis** y sus admirables cuartetos. Beethoven murió el 26 de marzo de 1827, a los 57 años de edad. Su muerte reavivó la admiración que había despertado, y fue enterrado con grandes honores en Viena, lugar donde pasó casi toda su vida.

Afortunadamente existen numerosas fuentes para conocer el pensamiento de Beethoven. Están ante todo sus famosos "Cuadernos de conversación", que contienen más de once mil páginas que el artista utilizó de 1816 a 1827 para mantenerse en contacto con sus semejantes, su diario íntimo y sus cartas.

**Repercusión de la soledad en su obra**

**Su pensamiento**

Por esos documentos se comprenderá la tremenda lucha que continuamente se libraba en el espíritu de Beethoven. La victoria contra la desventura, se resume en sus siguientes palabras "...vivir, vivir mil veces la propia vida..." y el conflicto en estas otras palabras "...es tan bella la vida, pero la mía está envenenada para siempre..." (19). El honor y la virtud son el ideal constante de Beethoven, así como la autenticidad.

En cuanto al origen de su inspiración, Beethoven expresó: "Lo que adquirimos por medio del arte, nos viene de Dios". Más adelante "...toda verdadera creación artística es independiente y más poderosa que el artista mismo. Sólo está unida al hombre porque da testimonio de lo divino en él".

#### Compositor

En cuanto a la forma como concebía sus composiciones nos dice: "Yo llevo mis ideas conmigo durante largo, a veces muy largo tiempo antes de escribirlas. Mi memoria es tan fiel que cuando he captado un tema, tengo la seguridad de no olvidarlo, aun después de muchos años. Cambio partes, desecho, pruebo de nuevo, tantas veces hasta sentirme conforme". Aquí nos damos cuenta de cómo las creaciones se incubaban en su mente y que la creación de Beethoven significaba una verdadera lucha interna. Luego continúa "...entonces comienza la elaboración en mi mente a lo ancho y a lo largo, hacia arriba y hacia abajo, y consciente de lo que quiero, la primera idea no me abandona jamás. Ella surge, crea y se eleva, oigo y veo el cuadro con toda amplitud y mi espíritu lo observa. Sólo me resta entonces la tarea de la notación en la que adelanto rápidamente si dispongo de tiempo para dedicarle, porque a veces tengo varias obras en elaboración; pero estoy seguro de no confundir una obra con otra". (20)

#### Su lenguaje musical

El lenguaje musical de Beethoven partió naturalmente de Mozart y Haydn, y la forma **sonata**, heredada de ellos, fue el **fundamento de toda su producción**. Pero fue adquiriendo nuevos matices; aprovechó el carácter opuesto de los temas de la exposición, para crear entre ellos un **espíritu contrario**, conflictivo, una especie de lucha dramática; Beethoven es especialmente sorprendente en el desarrollo de los temas, es allí donde despliega una gran imaginación musical.

En el segundo movimiento de sus obras, el lento, manifiesta todo su dolor. El tercer movimiento o "minuet", se convierte con Beethoven en un **scherzo**, de espíritu bullicioso o humorístico que establece un contraste marcado con la serenidad del segundo movimiento. En el último movimiento introduce otro antagonismo entre dos temas, similar al aparecido en el primer movimiento.

En manos de Beethoven, la sonata adquirió diversos caracteres. Cada una de sus nueve sinfonías representa un mundo diferente, hasta desembocar en la célebre **novena sinfonía**.

Con la libertad absoluta con que manejaba la música, utilizó coros en esta IX sinfonía escrita durante los años más tristes de su existencia. La soledad se había cerrado alrededor de él casi por completo, sin contar las desilusiones amorosas, así como sus continuas dificultades familiares y pecuniarias. En tan triste situación, es todavía más impresionante que haya escrito una obra, coronando su último movimiento con un jubiloso coro, basado sobre el "Himno a la Alegría", del poeta Schiller.

Beethoven dedicó casi diez años de trabajo a la composición de esta sinfonía. Completamente sordo, no pudo participar en la dirección de esta obra cuyo estreno en 1824 despertó gran entusiasmo; no fue así con posteriores presentaciones de la época; hay que reconocer que éstas deben haber sido muy deficientes, ya que esta obra presenta grandes problemas para su ejecución. Parece ser que Beethoven totalmente ajeno a las limitaciones técnicas vocales, escribió esta sinfonía apoyado solamente en su ideal.

La obra consta de cuatro movimientos: Allegro ma non troppo, Molto vivace, Adagio molto cantabile y Finale.

La partitura está escrita para el máximo de instrumentos empleados entonces. Sin embargo, algunos autores han sostenido la tesis de que Beethoven hubiera empleado medios sonoros más poderosos si hubieran existido en su tiempo. Esa convicción y la certeza de que hubiera utilizado los instrumentos, especialmente los "metales", aprovecharían

#### IX Sinfonía

do las cualidades técnicas que hoy ofrecen, han inducido a hacer ligeros cambios en la partitura.

#### Primer movimiento

El primer movimiento empieza con un pianissimo misterioso, que conduce a un tema grandioso y enérgico, que alterna con tiernos episodios estableciendo un antagonismo muy propio de este compositor.

#### Segundo movimiento

El segundo movimiento, un Scherzo molto vivace, tiene algo de demoniaco, donde se manifiesta el fantástico arte de Beethoven al crear todo un movimiento sinfónico con un pequeño motivo de apenas un compás de duración.

#### Tercer movimiento

El tercer movimiento, un Adagio molto e cantabile, manifiesta, como todos sus movimientos lentos, una profundidad y ternura increíbles. Es allí donde Beethoven vuelca su nobleza y evoca una paz interior casi mística.

#### Cuarto movimiento

El cuarto movimiento o Finale, aparece bruscamente para después dar lugar a una serie de evocaciones del material de los tres movimientos restantes, hasta la aparición de un tema nuevo de cautivante sencillez introducido suavemente por los violonchelos. Este tema, el cual se ha popularizado mucho en nuestros días, será más tarde interpretado por las voces humanas, adquiriendo su verdadero carácter en un gran himno de amor a la humanidad.

No bastaría un libro completo para explicar el contenido espiritual de este último movimiento. Beethoven encontró en las palabras de Schiller un texto digno de su genio, donde expresa en forma genial un triunfo final y una verdadera transformación humana: **la fraternidad entre los hombres**. Magistralmente combina los pasajes solistas corales y orquestales, donde los textos de Schiller y la música forman una unidad absoluta.

A manera de conclusión, transcribimos a continuación fragmentos de estos textos:

Aquel que tiene la gran dicha  
de ser el amigo de un amigo  
aquel que conquistó una dulce mujer,  
¡mezclen su júbilo con el nuestro!

¡Sí, y aunque no llame suya más que  
una sola alma en toda la tierra!  
Pero quien nunca lo haya logrado,  
apártese llorando de esta unión.

¡Os abrazo, multitudes!  
¡Este beso para el mundo entero!  
Hermanos, encima de la bóveda estrellada  
Debe morar un padre amoroso.  
¿Os posternáis multitudes?  
¿Presientes al Creador, oh mundo?  
Búscalo encima de la bóveda estrellada,  
encima de los astros ha de morar.

Otra de sus más célebres sinfonías es la famosa **V Sinfonía** **V Sinfonía** en **do menor**, que consta de los siguientes movimientos: Allegro con brío, Andante con moto, Allegro, Allegro.

El tema de su primer movimiento, que en la módulo VIII ha sido utilizado para explicar un "motivo", es célebre en extremo. Debe su gran popularidad a su extrema concentración expresiva, sumamente intensa y dramática, donde a partir de cuatro notas, Beethoven demuestra su habilidad y arte peculiar para construir todo un movimiento a partir de una célula.

Cada una de las sinfonías de este compositor, merece un detallado análisis; sin embargo, la extensión de este módulo, no nos permite extendernos más. Creemos que la comprensión de la personalidad intensa y conflictiva de este compositor así como de su estilo sumamente personal, será suficiente para comprender su lenguaje y disfrutar su música.

Las obras de Beethoven comprenden sus famosas nueve **Sus obras** sinfonías, entre las que destacan la **III**, conocida como Heróica, la **V**, la **VI**, llamada también Pastoral, y desde luego la **IX**; 32 sonatas para piano, la ópera Fidelio, 2 misas, 10 sonatas para piano y violín, cinco conciertos para piano, música de cámara variada y 16 cuartetos de cuerda y otros más. Se puede definir a Beethoven, como "**rey de la música instrumental**", gran innovador, que sorprende por su increíble facilidad para desarrollar un tema y por el contraste que

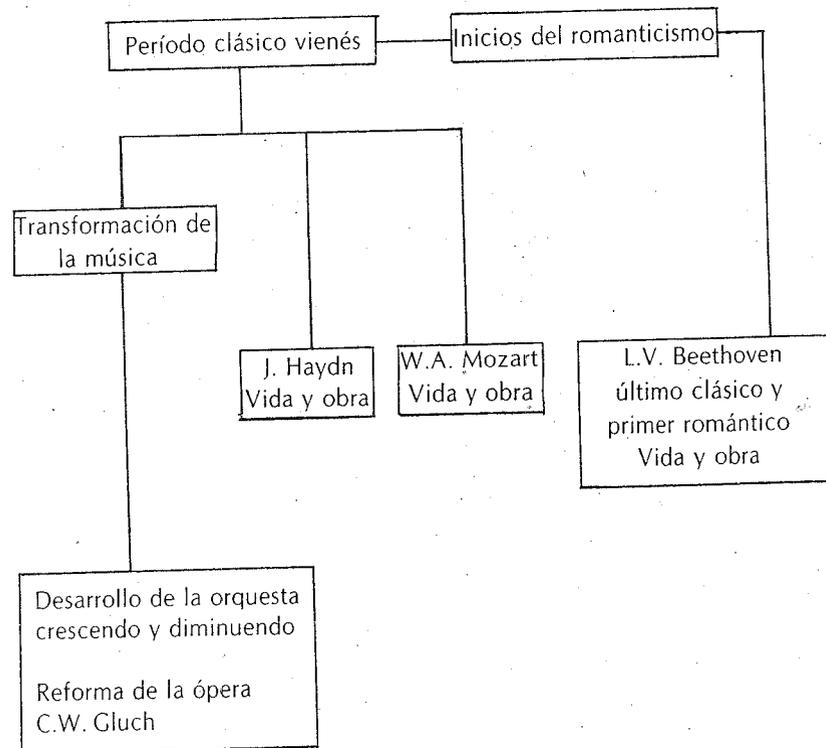
logra siempre entre dos ideas musicales (propio del primer movimiento), por la forma soñadora con que desarrolla los movimientos lentos de sus obras, así como por su riquísima orquestación.

### AUDICIONES SUGERIDAS

- Mozart: Réquiem  
Sinfonía en do mayor "Júpiter"  
Fragmentos de La Flauta Mágica y de Don Juan  
Conciertos para piano y orquesta  
Cuartetos de cuerda
- Haydn: Sinfonía de Londres y otras sinfonías  
Oratorio La Creación  
Cuartetos de cuerda
- Beethoven: Sonatas para piano, especialmente la Appassionata, Claro de luna, y la sonata Op. 31 No. 2  
Misa Solemnis  
Sinfonías I, III, V, VI, IX.  
Cuartetos de cuerda, especialmente los últimos (XII, XIII, XIV, XV)  
Conciertos para piano y orquesta.

La audición de otras obras de los mismos autores, es sumamente valiosa.

### ESQUEMA RESUMEN



CITAS

- (15) RUFER, Josef. **Músicos sobre música; en cartas diarios y apuntes.** Buenos Aires, EUDEBA, 1964. p. 26.
- (16) HAMEL, Fred. **Historia de la música.** Enciclopedia de la música. México Atlante, 1948. p. 257.
- (17) PAHLEN, Kurt. **Historia universal de la música.** Buenos Aires, Centurión, 1945. p. 130.
- (18) \_\_\_\_\_ **Historia universal de la música.** Buenos Aires, Centurión, 1945. p. 130.
- (19) \_\_\_\_\_ **Historia universal de la música.** Buenos Aires, Centurión, 1945. p. 134.
- (20) RUFER, Josef. **Músicos sobre música; en cartas, diarios y apuntes.** Buenos Aires. EUDEBA, 1964. p. 25.

REACTIVOS DE AUTOEVALUACION IV - 13

- 1. ¿Cómo era la vida musical en los palacios del siglo XVIII? Se desarrollaba en los palacios, donde aristócratas concentraban talentos en un ambiente propicio de calidad.
- 2. Entre las características de la música de esta época podemos mencionar:
  - a) Amable y equilibrada
  - b) Polifónica y contrapuntística
  - c) Dramática e individual
  - d) Ninguna de las anteriores
- 3. La orquesta de la corte de Manheim introdujo en el manejo de la orquesta:
  - a) El crescendo
  - b) El diminuendo
  - c) El crescendo y diminuendo
  - d) La forma sonata

- 4. Durante esta época adquiere su forma definitiva:
  - a) La ópera
  - b) La sonata
  - c) La fuga
  - d) El oratorio
- 5. Trata de reformar la ópera haciendo que el texto y la composición musical guarden una armonía absoluta:
  - a) J.S. Bach
  - b) J. Haydn
  - c) W.A. Mozart
  - d) C.W. Gluck
- 6. Mencione algunas características biográficas importantes de J. Haydn:  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_
- 7. Explique el estilo de la música de Haydn y la razón por la cual es conocido como "padre de la sinfonía".  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_
- 8. Entre las obras escritas por Haydn hacia el final de su vida tenemos:
  - a) las estaciones
  - b) la creación
- 9. Mencione las características biográficas importantes de W.A. Mozart  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_
- 10. Mencione las características del estilo de la música de Mozart, así como los músicos que influyeron en su obra la influencia de Joch. Bach y del papá de J. Haydn  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_
- 11. Las dos últimas obras de Mozart son:
  - a) la flauta mágica
  - b) requiem

12. Entre los géneros musicales cultivados por Mozart tenemos:

- a) Operas
- b) vitral
- c) Sinfonías
- d) Conciertos

13. Explique los cambios políticos y sociales que influyeron en la tendencia artística de fines de los siglos XVIII y XIX:

la revolución francesa basó promovida otra  
orden social.

14. ¿Cuáles fueron las repercusiones musicales que estos cambios provocaron?

caer a los clásicos una expresión más  
libertad una mayor libertad de música se  
convirtió en una cuestión personal

15. Mencione las características biográficas importantes de L.V. Beethoven. Así como los rasgos físicos y de personalidad que influyeron en su obra musical \_\_\_\_\_

16. La influencia estilística que recibió la música de Beethoven sobre todo en sus primeras obras pertenece a:

- a) Haydn
- b) Bach
- c) Gluck
- d) Haendel

17. ¿Qué innovación introdujo Beethoven en su IX sinfonía?

- a) Cuatro movimientos
- b) La forma sonata
- c) Coros
- d) Poema sinfónico

18. Mencione tres géneros musicales que Beethoven haya cultivado y cuál de ellos cultivó preferentemente.

- a) Sinfonías Cuatro Partes
- b) Sonatas para Piano
- c) Conciertos

19. ¿Cuántas sinfonías compuso Beethoven?

- a) 11
- b) 10
- c) 9
- d) 5

## Módulo 14

### INTRODUCCION

Seguramente usted ha escuchado algunos nocturnos de Chopin, Rapsodias húngaras de Brahms, o trozos del conocido ballet, El lago de los cisnes.

¿Se ha preguntado usted quiénes fueron los compositores de estas obras, cual fue su vida, o que pueden tener en común?

### OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al terminar de estudiar este módulo, el alumno:

1. Explicará el significado de la palabra "lieder".
2. Mencionará el nombre del compositor, cuya obra se basa fuertemente en la creación del lieder.
3. Mencionará el instrumento propio de la expresión musical de R. Schumann, así como el nombre de una de sus obras pianísticas más importantes.
4. Mencionará el nombre del compositor llamado con frecuencia clásico entre los románticos, así como la razón por la cual se le ha conferido este título.
5. Mencionará una de sus obras más importantes.
6. Explicará con sus propias palabras, las ideas que Brahms expresó respecto a la inspiración.
7. Mencionará la principal aportación musical de Franz Liszt.
8. Definirá el poema sinfónico como género musical.
9. Mencionará el instrumento solista propio de la creación musical de Liszt.
10. Mencionará el nombre del compositor cuya música puede definirse como "poesía para piano", así como la razón por la cual su música puede definirse así.
11. Esbozará a grandes rasgos su vida, así como el papel que el folklore y la situación política de su patria representó en su obra.
12. Mencionará tres géneros muy cultivados por este compositor.
13. Explicará con sus propias palabras el significado de la palabra "leitmotiv", así como el nombre del compositor que lo utilizó por primera vez.
14. Mencionará la sinfonía de este mismo compositor que lleva por subtítulo, "Episodio de la vida de un artista".

15. Mencionará el nombre del compositor autor del ballet "El lago de los cisnes".
16. Explicará con sus propias palabras el papel que el folklore representa en el enriquecimiento del lenguaje musical.
17. Mencionará un compositor mexicano de esta época, cuya música goza de aceptación internacional.

## EL ROMANTICISMO

### Introducción

Aunque Beethoven representa en sí todo un ciclo, desde sus primeras obras de corte clásico hasta la depuración de su lenguaje personal íntimo, sumamente humano y espiritual, dejó un camino abierto para las nuevas generaciones de músicos. Fue un profeta y un innovador que introdujo dramáticamente la nueva orientación de la música, el nuevo cambio de estilo que será el resultado de un ímpetu emocional y sensitivo muy intenso. Lógicamente esta expansión emotiva, este **fraccionamiento sensitivo**, creará nuevos géneros musicales.

Hay gran cantidad de compositores geniales que enriquecieron maravillosamente el campo de la música en esta época; sin embargo, no podemos mencionarlos a todos. La necesidad de una orientación musical clara, que es el objetivo de este libro, nos obliga a referirnos sólo a algunos de ellos. Naturalmente no queremos restarle importancia al resto; el criterio que nos ha guiado es el de mencionar los compositores que intervinieron más profundamente en la evolución del lenguaje musical.

**Franz Schubert** (1797-1828) nació en **Viena**, entre 19 hermanos.

**Franz Schubert,  
Su vida**

Fue un talento de extraordinaria espontaneidad, e instinto musical.

Las melodías fluían de él con increíble facilidad y en forma definitiva, lo que contrasta con la lucha titánica en la producción de las obras de Beethoven.

Su padre le inició en los rudimentos de la música, y recibió luego algunas clases formales de composición musical. Schubert sintió siempre gran admiración por Beethoven, y aunque durante algún tiempo residieron en la misma ciudad (Viena), nunca llegaron a conocerse.

Su sofocante situación económica se vio temporalmente aliviada por una colocación en la corte húngara de los



58. En una reunión, Franz Schubert interpreta su música.

Esterhazy. Todas las demás tentativas para lograr un trabajo que le asegurara una vida decorosa, fracasaron, y Schubert dependió durante su corta vida, casi exclusivamente del producto de sus composiciones musicales, que era muy poco.

Murió después de una vida apacible y melancólica, en 1828, cuando apenas contaba 31 años de edad.

#### Su música

Su producción es especialmente maravillosa y conmovedora en sus famosos "**lieder**", o canciones sobre poemas alemanes, donde manifiesta una inspiración melódica fresca, espontánea e instintiva. Si a ello agregamos el hecho de que Schubert ni siquiera tenía piano, resulta todavía más admirable que escribiera continuamente un "lied" tras otro. De los 18 a los 20 años, escribió 250; el número total de sus composiciones para voz y piano se elevó hasta 603 durante toda su vida.

Con un instinto increíble supo plasmar íntegramente el sentido poético de los textos en la música de sus "**lieder**". El piano, acompañante de estas canciones; perdió el papel de subordinado para participar activamente en la caracteriza-



59. Piano de Schubert.

ción de los poemas. Estos poemas bellísimos de Goethe, Schiller, Heine y otros poetas, forman en los "**lieder**" de Schubert, una unidad poético-musical maravillosa.

Dejó escritas 9 sinfonías, entre las que destaca su famosa "**Sinfonía Inconclusa**", obra profundamente melancólica, 15 cuartetos de cuerda, sonatas, tríos, 22 óperas, y los maravillosos 603 **lieder** ya mencionados. En sus grandes obras, como sus sinfonías, Schubert luchó siempre por conciliar su

propio estilo expresivo con las formas musicales tradicionales.

Pocos documentos dejó Schubert. Desgraciadamente desconocemos su pensamiento, que tanto nos podría ayudar para añadir interés a la audición de su música.

### Robert Schumann su vida

**Robert Schumann** (1810-1856) nació en **Alemania** el 8 de junio de 1810. A pesar de su enorme talento musical, no se dedicó a la música sino hasta los 20 años, después de haber llevado algunos estudios de leyes en la Universidad de Leipzig.



60. Robert Schumann.

Fue discípulo del mejor maestro de piano de la época, Friedrich Wieck. Su ilusión de convertirse en gran virtuoso del piano quedó truncada cuando, debido a un ejercicio que realizó para adquirir mayor flexibilidad de los dedos, se lastimó permanentemente uno de ellos. Desde entonces se dedicó a la composición musical. Se casó con la hija de su maestro, Clara, a pesar de la violenta oposición del padre de ella y maestro de Schumann, y formaron uno de los matrimonios más felices conocidos en el ambiente de la historia de la música.

Fundó y dirigió durante varios años una revista de música desde cuyas columnas, con gran inteligencia y agudeza, expresaba sus conceptos musicales, convirtiéndola en una de las mejores publicaciones de su género.

Su esposa Clara no dejó su brillante carrera de concertista, que a menudo sirvió para sostener a sus 10 hijos ya que Schumann no siempre pudo hacerlo. En varias ocasiones acompañó a su esposa a hacer una serie de giras de concierto por Europa y Rusia. Durante algunos años vivieron en Dresde, donde Schumann se ganaba la vida dando clases de piano y dirigiendo coros, sin dejar de escribir música continuamente.

En 1840, año de su matrimonio, ya había escrito muchas obras para piano; después escribió sus 4 sinfonías y otras obras orquestales.

Fue nombrado director del Conservatorio de Leipzig, cargo que tuvo que abandonar; una enfermedad mental que ya se había empezado a manifestar en 1833, se agudizó en 1845, cuando Schumann trató de suicidarse arrojándose al río Rhin y le robó la paz permanentemente. Murió en una casa de enfermos mentales en 1856, cuando contaba 46 años de edad.

El centro de gravedad de la obra de Schumann, se encuentra en el piano. Escribió obras bellísimas como **El Carnaval, Las Mariposas, Sonatas, Estudios Sinfónicos**, y sobre todo un **concierto** grandioso para piano y orquesta en **la menor**. También escribió oberturas de conciertos, cuatro sinfonías, oratorios, cuartetos, quintetos y otras obras más. **Su música**

Schumann poseyó "el genio del piano" o sea la capacidad e instinto para aprovechar los infinitos recursos expresivos de este instrumento. La audición de cualquiera de las obras para piano ya mencionadas, puede darnos una idea clara de este punto, donde encontraremos una fantasía exquisita y apasionada.

Gracias a su labor literario-musical se conocen muchos comentarios suyos sobre la creación musical. Hemos escogido algunos que nos parecen muy interesantes.

Sobre cómo considerar una obra musical, Schumann dice: "...que debe hacerse según la forma (del conjunto de las diferentes partes, de los períodos y de las frases); según la composición musical (armonía, melodía, estilo); según la idea particular que el artista quisiera representar, y **según el espíritu que reina sobre la materia e idea**". (21)

"La forma es la valija del espíritu. Espacios mayores requieren, para ser llenados, mayor espíritu".

"Los grandes genios deben ser, en igual grado, seres de sensibilidad y entendimiento. Con la sensibilidad intervienen en el mundo del entendimiento para adornarlo y viceversa". (22)

#### Johanes Brahms Su vida

**Johanes Brahms** (1833-1897) nació en **Hamburgo**, Alemania, en un ambiente sumamente miserable.



61. Johannes Brahms en 1897.

El talento de Brahms se formó lentamente. Desde muy joven se sintió atraído por el Sur, y emprendió un viaje a Italia. Por esta época escribió vales vieneses y sus famosas danzas húngaras; cautivado por el folklore de un pueblo de muy distinto carácter. Finalmente se fue a vivir a Viena, ciudad que no abandonó hasta su muerte. Como Beethoven, nunca se casó y vivió solo, en cuartos alquilados. Conservó durante toda su vida una íntima amistad con Clara Schumann. Murió de cáncer en 1897, y fue sepultado junto a Beethoven y Schumann.

Los amigos íntimos de Brahms se quejaban de su gran reserva; la misma Clara Schumann, en cierta ocasión, se refería a lo poco que creía conocer a Brahms a pesar de los 25 años de haberlo tratado continuamente.

De temperamento tranquilo y concentrado escribió música de altos valores musicales. Se puede decir que su arte proviene de la música de cámara, por la forma como maneja las formas clásicas, por su trabajo temático y la concentración del contrapunto en los desarrollos, como medios expresivos de un contenido emocional sumamente intenso. **Su música**

Brahms aprovechó su inspiración romántica escribiendo sobre las formas clásicas. Demostró una gran maestría en algunas obras orquestales como sus cuatro sinfonías. Fue un genial compositor de "lieder" en lo que se le puede comparar a Schubert. La producción de Brahms, sin embargo, es eminentemente sinfónica.

Su más grandiosa composición es el "**Réquiem Alemán**", inspirado por la muerte de Schumann. Se trata de una obra para coro, soprano, barítono y orquesta, basada en algunos textos bíblicos traducidos al alemán, que se aproximan a la letra de la misa católica de difuntos.

Cultivó, siguiendo la línea de Beethoven, la variación y la sonata. Su trabajo contrapuntístico del desarrollo así como su gran concentración en las formas musicales han hecho llamarlo con frecuencia "clásico entre los románticos". Su

lenguaje musical en general es **macizo y poético**, aunque a menudo cae en cierta densidad.

Este "**gran constructor**" (por la organización clásica de su música) dejó escritas además de las obras ya mencionadas, gran cantidad de **música de cámara, dos conciertos para piano, un concierto para violín, un concierto para violín y violonchelo**, y muchas otras obras más.

En alguna ocasión, Brahms se expresó de la siguiente manera: "Sólo pienso en la música. Estoy enamorado de la música. Amo la música. No pienso más que en la música y en otras cosas solamente cuando embellecen a la música". (23)

"...Aquello que generalmente se denomina invención, o sea un verdadero pensamiento, constituye, podría decirse, una intuición superior; inspiración significa algo que no es mío. Desde ese momento no puedo despreciar este regalo; es que tengo que ganármelo con trabajo incesante, convertirlo en propiedad mía, legalmente adquirida"... (24)

"En la producción artística, no es posible, en ningún momento, separar completamente la fuerza creadora, inventiva, de la formadora ejecutiva". (25)

## Franz Liszt Su vida

**Franz Liszt** (1811-1886) nació en **Hungría** el 22 de octubre de 1811, hijo del administrador de las fincas del príncipe Esterhazy de quien hemos hablado con relación a Haydn y Schubert. Su padre, hombre aficionado a la música, impulsó la carrera musical de su hijo con mucha inteligencia. Liszt se trasladó a Viena para dedicarse exclusivamente a su educación musical; posteriormente en París, le fue negado el ingreso al conservatorio; sin embargo, a los 16 años, ya había conquistado la sociedad parisina como magnífico pianista y maestro.

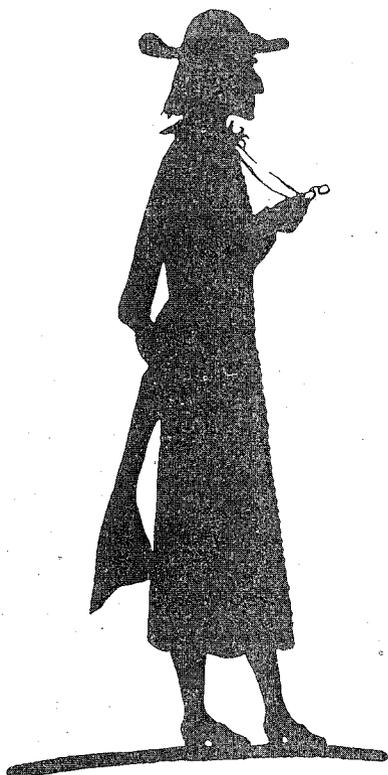
Liszt experimentó en París, la influencia de Paganini, cuyas habilidades extremas de virtuoso del violín eran consideradas casi "diabólicas". Allí conoció también a Chopin, y a otra serie de personalidades, músicos y literatos de la época que ejercieron gran influencia sobre él. Como gran virtuoso del piano, Liszt realizó una serie de giras por

toda Europa, con enorme éxito y dotado de gran atractivo físico, tuvo aventuras amorosas extraordinarias y duraderas.



62. Franz Liszt en una velada literario-musical, rodeado por sus amigos Dumas, Sand, Paganini y Rossini, entre otros.

En 1848 fijó finalmente su residencia en Weimar, donde concentró su espíritu en la composición y produjo una serie de obras valiosísimas a las que nos referiremos más adelante. Al final de su vida, se ordenó sacerdote en Roma, después de haber llevado una vida colmada de honores, experiencias y emociones intensas. Murió en julio de 1886, cuando contaba 75 años de edad.



63. Liszt, silueta y fotografía.

#### Su música

La principal aportación musical de Liszt, es sin lugar a dudas el **poema sinfónico**, que según lo que hemos dicho en el módulo referente a las formas musicales, es una obra basada en un programa extramusical.

#### Poema sinfónico

El **poema sinfónico** fue el resultado de la mezcla o desarrollo de dos principios: 1) del contenido descriptivo y poético que la sinfonía iba adquiriendo en manos de diversos autores, no ya como una serie de movimientos abstractos, sino como una música basada en **ideas extra-musicales**; y 2) de la sinfonía de un solo movimiento, cultivada ya por algunos autores alemanes.

Recordemos el papel que representa el desarrollo en la parte intermedia de la forma sonata (ver módulo 10). El

poema sinfónico de Liszt, es un **desarrollo ininterrumpido**, o más bien, es una serie de desarrollos ininterrumpidos, inspirados por las particularidades de un argumento poético.

Enriqueció sus obras con armonías audaces; como medio expresivo muy propio del período romántico, utilizó el **cromatismo**, es decir el empleo de semitonos, e inició en forma intuitiva e inconsciente el **rompimiento con el ideal clásico de integridad tonal**. Esta idea es muy importante, pues aquí empieza a aparecer una expansión del lenguaje musical indispensable para la expresión de los músicos de esta etapa romántica, que más adelante conducirá al quebrantamiento total de las leyes armónicas que durante varios siglos fueron básicas.

Sin embargo, a pesar de su papel como sinfonista, la importancia de Liszt, se manifiesta sobre todo en su obra pianística. Como Schumann, encontró en el piano su mejor vehículo de expresión. Para este instrumento escribió obras geniales donde supo fundir un gran virtuosismo con una intensa espiritualidad.

En cierta ocasión confesó: "El piano es para mí lo que la fragata para el marinero, lo que el caballo para el árabe; más aún, es mi mismo yo, mi lenguaje, mi vida". (26)

Sus obras incluyen sus sinfonías **Fausto** y **Dante**, 14 poemas sinfónicos, los oratorios **Santa Isabel** y **Cristo**, varias misas, más de 55 **canciones** y gran cantidad de obras para piano como: **Los estudios de ejecución trascendente**, 3 volúmenes de "**Años de Peregrinaje**", **20 rapsodias húngaras**, **la sonata en si menor**, **dos conciertos para piano y orquesta**, **dos leyendas para piano**, y gran cantidad de transcripciones de obras célebres para piano.

En todas ellas se vislumbra un temperamento sumamente intenso y profundo; su música requiere gran virtuosismo para su interpretación. El folklore húngaro ejerció gran influencia en su producción pianística; prueba de ello son sus célebres rapsodias húngaras.

Desgraciadamente, no contamos con documentos que nos revelen el pensamiento de Liszt. Como hombre tenía un espíritu generoso, protector y amigo de una serie de músicos de su tiempo entre quienes se contaban Chopin, Berlioz, Wagner y otros más. La vida de Liszt fue una intensa búsqueda de la verdad.

### Federico Chopin Su vida

**Federico Chopin** (1810-1849) es un compositor que inspira amor desde el primer momento. Su música ha entusiasmado a generaciones de oyentes, como un lenguaje poético y cautivante.



64. Retrato de Federico Chopin, realizado por el pintor romántico Eugène Delacroix.

**Federico Chopin** nació el 22 de febrero de 1810, cerca de Varsovia (**Polonia**). Su padre, francés, era profesor de idiomas que se había trasladado a Varsovia donde se casó con una polaca.

Sus primeros años de juventud, coincidieron con una situación política sumamente dolorosa en su patria, a la que amó siempre con pasión: la opresión que Rusia ejercía en Polonia. Desde pequeño recibió influencias de la música folklórica de su patria, como las melodías de los campesinos y los bailes rítmicos tan peculiares de esas regiones.

Curiosamente Chopin no fue un niño prodigio, pues lo mismo le gustaba la pintura que la música. Cuando contaba 20 años, dejó Polonia en circunstancias por demás dramáticas; inició ese viaje impulsado por los que conocían su talento y por sus amigos revolucionarios, a los que hizo prometer que no iniciarían la revolución contra los opresores hasta su vuelta. En el fondo, ellos querían salvarle la vida, comprendiendo que se trataba de un genio musical. Mientras Chopin recorría triunfalmente Europa, la mayor parte de sus amigos murieron en esa rebelión. Chopin siempre sufrió por el destino de su patria, y aunque su vida se desarrolló principalmente en París como centro artístico de la época, su corazón siempre estuvo unido a Polonia.

Ejerció, como Liszt, una fascinación extraña entre todos aquellos que lo conocieron, muy especialmente entre las mujeres. Conoció grandes éxitos durante su breve vida y fue objeto de jubilosos homenajes; contó con la amistad y admiración de músicos y literatos de la época, como Honorato de Balzac, George Sand, Schumann y Liszt, quienes reconocieron el genio de Chopin con gran entusiasmo. Como Liszt, vivió íntimamente unido al **piano**, base de toda su producción musical y su **medio expresivo natural**, que explotó de la manera más cautivadora y sorprendente.

Se le atribuyen muchos idilios; pero el más trascendente fue la relación amorosa apasionada que durante diez años tuvo con la famosa escritora George Sand, quien ejerció un poderoso influjo en muchos personajes de la época.

Aquejado de tuberculosis, un mal incurable en aquellos tiempos, Chopin iba perdiendo la vida a la vez que producía obras de maravillosa belleza. En 1838 pasó un invierno con George Sand en las Islas Baleares tratando de encontrar alivio a su mal. Parece ser que esta estancia fue sumamente dolorosa para Chopin, quien sufría física y espiritualmente.

El verdadero papel que George Sand desempeñó en su vida ha quedado en interrogante; ella destruyó todas sus cartas y no sabemos si fue una influencia nefasta o alentadora. Después del rompimiento de estos amores en el año de 1847, Chopin buscó consuelo en Inglaterra, donde cosechó enormes triunfos. El clima de este país agravó enormemente su mal; volvió a París y allí murió el 17 de octubre de 1849. Sobre su féretro sus amigos esparcieron un puñado de tierra polaca que siempre le había acompañado desde que dejó su patria. Fue enterrado en París, y su corazón, se conserva en Varsovia hasta la fecha.

### Su música

Toda su obra pianística puede definirse, como dijimos anteriormente, como **poesía para piano**, llena de **intimidad, suavidad, fuerza, dramatismo y matices maravillosos**. Extraño con su refinada sensibilidad, fuerzas creadoras de todos los actos de su vida. Su obra está melancólicamente teñida, con el dolor que le causaba el drama de su patria:

Sus composiciones incluyen **2 conciertos para piano y orquesta, 27 estudios, 26 preludios, nocturnos, valeses, polonesas, baladas, impromptus, scherzos, rondós, 50 mazurkas y sonatas**. En su obra encontramos con frecuencia raíces folklóricas polacas.

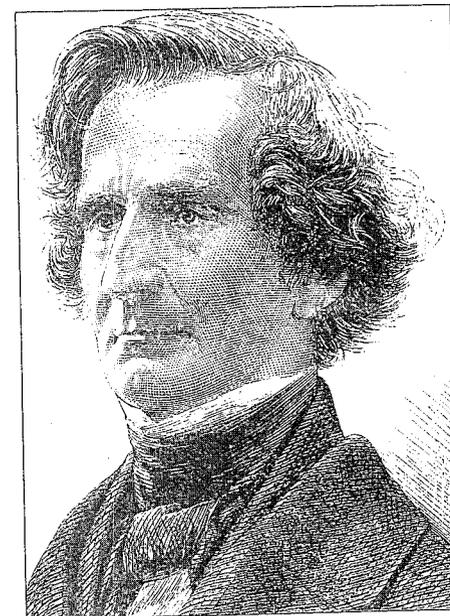
Sus melodías son **expresivas**, con elementos decorativos muy originales y modulaciones muy atractivas. El sello del genio aparece en su música "tempestuosa y suave a la vez, discreta y apasionada, lánguida y fuerte". (27)

Pocos intérpretes conocen el secreto de Chopin. La mayor parte cae en la trampa del sentimentalismo fácil y los efectos brillantes pero superficiales, sin comprender que debajo de esas melodías hermosas, se encuentra la palpita-

ción de un alma apasionada y profunda, con los matices más delicados y dramáticos.

Pocos documentos se conocen de Chopin. Sin embargo su espíritu atormentado se manifiesta en sus siguientes palabras: "...aparento estar alegre, especialmente cuando me encuentro entre compatriotas, pero llevo algo en mí que me mata, pálpitos sombríos, intranquilidad, insomnio, nostalgia, indiferencia por todo; en un momento, alegría de vivir, pero en seguida deseo de muerte, apatía, congelación, ausencia de espíritu, y a veces recuerdos demasiado claros me martirizan..." (28)

**Héctor Berlioz** (1803-1869) nació cerca de **París, Francia** **Héctor Berlioz**  
en 1803. Se trasladó a esa capital cuando tenía 18 años, **Su vida**  
después de tomar la determinación de dejar su carrera de medicina y de dedicarse a la música. En 1830 ganó el famoso "Premio de Roma" del Conservatorio de París con su cantata "Sardanápalo".



65. Héctor Berlioz.

Por aquel entonces ya había escrito su obra más famosa: **La sinfonía fantástica**, que lleva por subtítulo "**episodio de la vida de un artista**". En ella narra de una manera muy subjetiva y personal una experiencia amorosa muy intensa y su huida hacia las tinieblas del opio con sus sueños fantásticos.

Su lenguaje musical demasiado atrevido, no deja de sorprender a sus contemporáneos, además de exigir en sus sinfonías grandes masas orquestales. Otras de sus obras valiosas, como **Haroldo en Italia**, la **Gran Misa de Muertos** y **Benvenuto Cellini**, fueron recibidos con mucha frialdad e ironía.

Emprendió una gira por Alemania, Austria y Rusia con su esposa, que sería la causa de su ruina. Su esposa murió, llenándolo de desolación y tristeza. Los últimos años de su vida fueron sumamente penosos. Después de un último viaje a Alemania, Austria y Rusia, murió en París en 1869.

#### Su música

Berlioz, con su temperamento apasionado, creó obras de matices riquísimos, de combinaciones audaces e incluyó en sus orquestaciones instrumentos nuevos, como el saxofón, inventado en 1840. Su música está llena de grandes contrastes y de timbres orquestales nuevos.

#### "Leitmotiv" Tema guía

Berlioz es el primero que utiliza un procedimiento que más tarde será usado por Ricardo Wagner. Se trata de una **idea musical fija**, que reaparece continuamente evocando una imagen. Esta idea musical o tema guía se llama "**leitmotiv**" (Ver módulo 15). Es sobre todo un músico original, no siempre comprendido por sus contemporáneos. Escribió un tratado de orquestación de suma importancia, así como otros volúmenes de crítica musical.

Su obra incluye: **La Sinfonía Fantástica**, **Haroldo en Italia**, **Romeo y Julieta**, **Sinfonía Fúnebre y Triunfal**, **6 oberturas** para conciertos, **25 obras corales** entre las que se encuentran "**Messe de Morts**" o **Réquiem**, varias **óperas** y una serie de canciones

Berlioz se expresó con estas palabras sobre su música: "Las cualidades principales de mi música son: expresión apasionada, ardor íntimo, impulso rítmico, giros sorprendidos. Si digo: expresión apasionada, entiendo por ello el sostenido esfuerzo para reproducir el sentido más profundo del asunto, aun cuando este asunto sea lo contrario de la pasión y aun cuando se trate de expresar sentimientos tiernos y cariñosos o la quietud absoluta". (29)

Aquellos que lo conocieron, lo describieron como: "criatura poética excesiva, ingenua, violenta, insensata, pero sobre todo sincera". (30)

Naturalmente, como lo advertimos al principio de esta unidad, no mencionaremos todos los autores importantes de esta época. Además de los ya expuestos, nos referiremos por último, aunque brevemente, a dos de ellos: Peter I. Tchaikovsky y Félix Mendelssohn.

**Peter I. Tchaikovsky** (1840-1893), aunque ruso, escribió música más occidental que rusa, con un estilo atractivo y **P.I. Tchaikovsky**



66. Peter Ilich Tchaikovsky.

melodioso, viril y de sabia orquestación, a veces algo superficial. Entre sus obras destaca la **Sinfonía Patética**; otras de sus obras, conocidas en extremo, son la suite para orquesta "El Cascanueces", el ballet "El Lago de los Cisnes" y sus conciertos para piano y orquesta.



67. Ballet "El lago de los cisnes", de Tchaikovski.

Félix Mendelssohn

Félix Mendelssohn (1821-1847), compositor alemán perteneciente a una familia rica de banqueros, escribió una serie de obras llenas de encanto fácil y voluptuoso, con prodigiosa facilidad.

Mendelssohn tiene el inmenso mérito de haber dado a conocer la música de Bach, prácticamente desconocida en su tiempo, cuyo valor supo apreciar. La mayor parte de sus energías y entusiasmo, fueron dedicados a esta difícil empresa.

Entre sus obras célebres se encuentra un concierto para violín y orquesta, así como algunas sinfonías y oberturas para orquesta como "El Sueño de una Noche de Verano".

Una de las fuerzas del romanticismo fue el descubrimiento de valores tradicionales, que trajo como consecuencia la formación de una conciencia nacional tanto política como artística. El romanticismo y el folklore

Según hemos visto, **Brahms, Liszt y Chopin**, escribieron páginas inspiradas en la música tradicional popular. El empleo de giros melódicos, rítmicos y armónicos de esta música enriquecieron más el lenguaje musical al introducir ciertos giros característicos no utilizados en la música culta.

Ya antes, las melodías populares habían llamado la atención a grandes compositores como Haydn y Beethoven. Sin embargo, en la última mitad del siglo XIX, parece despertar un intenso nacionalismo. Este movimiento fue muy notable en Rusia, donde se formó un grupo de compositores, conocido como "Los cinco".

Nacionalismo musical  
"Los Cinco"

De ellos el más dotado es **Modesto Mussorgsky** (1839-1881) autor de una obra muy conocida: **Cuadros de una Exposición**, suite para piano, orquestada en 1922, que ilustra musicalmente, de una manera realista y sencilla, los cuadros de una exposición de un pintor amigo suyo.

Italia y Alemania, en este nacimiento de la música nacionalista, perdieron la supremacía musical que hasta entonces habían tenido. En cambio, la música rusa y española empezó a destacar. En el próximo módulo veremos resultados muy interesantes de esta influencia.

No podemos dejar de nombrar a tres compositores de esta época romántica que figuraron en nuestro panorama musical: **Ricardo Castro, Felipe Villanueva y Manuel M. Ponce**.

El más importante de ellos, cuya música ha tenido difusión internacional, es Manuel M. Ponce, quien nació en Fresnillo, Zacatecas, en el año de 1886. Su talento musical se manifestó desde pequeño. Después de una breve estancia en el Conservatorio Nacional de Música se marchó a Europa. En el Liceo de Bolonia, Italia, estudió contrapunto, orquestación y composición y en Berlín se perfeccionó como pianista.



68. Manuel M. Ponce.

A su regreso a México, le fue dada una cátedra en el Conservatorio Nacional. En 1925 se trasladó de nuevo al continente europeo, fijando su residencia en París.

Durante esta estancia que se prolongó hasta el año de 1933, trabó íntima amistad con algunos compositores franceses que le fue sumamente fructífera en su creación musical. Como amigo del gran guitarrista Andrés Segovia, escribió para él importantes obras que todavía forman parte de su repertorio regular.

Manuel M. Ponce murió en el año de 1948, después de haber desempeñado el cargo de director de la Escuela Nacional de Música.

Sus obras se caracterizan por su intenso romanticismo, con frecuencia basadas en canciones populares y folklóricas mexicanas.

Entre sus obras principales se encuentra un concierto para piano y orquesta, **la obra sinfónica Chapultepec, Concierto del Sur para guitarra y orquesta, otro para violín y orquesta,**

**Suite en estilo antiguo, Divertimento Sinfónico Ferial,** así como una infinidad de obras para piano como **mazurcas, preludios, rapsodias,** y una serie de canciones mexicanas para piano, todas ellas de fina inspiración.

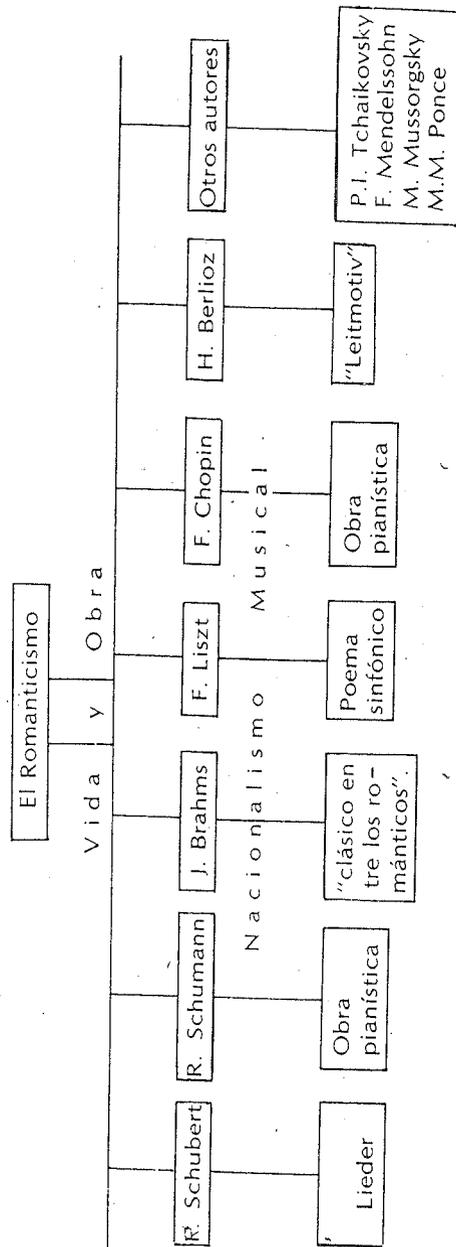
En esta unidad hemos visto cómo varias generaciones de compositores románticos expresan sus íntimas emociones. Sin embargo, el camino del romanticismo no ha terminado; en el próximo módulo veremos cómo poderosas personalidades musicales ampliarán aún más el panorama abierto por Beethoven.

#### AUDICIONES SUGERIDAS

- F. Schubert: Sinfonías, especialmente la VIII, Sonatas e impromptus para piano, Lieder.
- R. Schumann: Carnaval, Estudios Sinfónicos, Escenas de Niños, Las Mariposas, Concierto para piano y orquesta en la menor, Sinfonías.
- J. Brahms: Réquiem Alemán, Sinfonías, especialmente la IV, Variaciones sobre un tema de Haydn en versión orquestal, Doble concierto para violín y violonchelo en la menor.
- F. Liszt: Poemas Sinfónicos, Estudios para piano, Rapsodias húngaras.
- F. Chopin: Las siguientes obras para piano: Nocturnos, Estudios, Preludios, Conciertos para piano y orquesta, especialmente el concierto No. 1 en re menor.
- H. Berlioz: Sinfonía Fantástica.
- Manuel M. Ponce: Concierto para piano y orquesta, Música para guitarra, Música para piano.

La audición de otras obras de los mismos autores, es sumamente valiosa.

ESQUEMA RESUMEN



CITAS

- (21) RUFER, Josef. **Músicos sobre música; en cartas, diarios y apuntes.** Buenos Aires, EUDEBA, 1964. p. 39.
- (22) \_\_\_\_\_ **Músicos sobre música; en cartas, diarios y apuntes.** Buenos Aires, EUDEBA, 1964. p. 36.
- (23) \_\_\_\_\_ **Músicos sobre música; en cartas, diarios y apuntes.** Buenos Aires, EUDEBA, 1964. p. 78.
- (24) \_\_\_\_\_ **Músicos sobre música; en cartas, diarios y apuntes.** Buenos Aires, EUDEBA, 1964. p. 79.
- (25) \_\_\_\_\_ **Músicos sobre música; en cartas, diarios y apuntes.** Buenos Aires, EUDEBA, 1964. p. 79.
- (26) PANOFSKY, Walter. **También tú sabes de música.** Barcelona, Labor, 1964. p. 159.
- (27) DUFORCO, Norbert. **Breve historia de la música.** México, Fondo de Cultura Económica, 1963. p. 149.
- (28) PAHLEM, Kurt. **Historia universal de la música.** Buenos Aires, Centurión, 1945. p. 194.
- (29) RUFER, Josef. **Músicos sobre música; en cartas, diarios y apuntes.** Buenos Aires, EUDEBA, 1964. p. 41.
- (30) PAHLEN, Kurt. **Historia universal de la música.** Buenos Aires Centurión, 1945. p. 190.

REACTIVOS DE AUTOEVALUACION IV - 14

1. ¿Qué significa la palabra "Lieder"? \_\_\_\_\_  
 Canción o poema escrito para ser cantado  
 \_\_\_\_\_  
 \_\_\_\_\_
2. Su obra se basa fuertemente en la creación del lieder:
  - a) Schubert
  - b) Schuman
  - c) Brahms
  - d) Liszt
3. El instrumento musical en el que destacó la obra de R. Schuman fue:
  - a) Clave
  - b) Organo
  - c) Piano
  - d) Violín

4. Fue llamado "clásico entre los románticos":

- a). Schubert
- b). Schuman
- c). Brahms
- d). Liszt

5. Entre las obras más importantes de Brahms tenemos:

- a). Sinfonía inconclusa
- b). Las Mariposas
- c). Réquiem Alemán
- d). Fausto y Dante

6. ¿Cuál es la idea de Brahms respecto a la inspiración? Aquellos que  
generalmente se inspiran en la música

7. La principal aportación musical de Franz Liszt es:

- a). El coro
- b). El poema sinfónico
- c). La forma sonata
- d). Dio a conocer la obra de Bach

8. Defina poema sinfónico Resultado de el contenido descriptivo  
que se le da a la sinfonía por medio de la  
acción de un solo instrumento

9. El instrumento solista propio de la creación musical de Liszt fue:

- a). Clave
- b). Organo
- c). Piano
- d). Violín

10. Su música puede definirse como "poesía para piano":

- a). Chopin
- b). Berlioz
- c). Tchaikovsky
- d). Mendelssohn

11. Mencione los datos biográficos importantes y la influencia en la obra de F. Chopin: 1810

12. Entre los géneros musicales cultivados por F. Chopin podemos mencionar:

- a). Waltzes
- b). Preludios
- c). Polkas, mazurkas, nocturnos

13. ¿Qué significa la palabra "Leitmotiv" y qué compositor es el primero en utilizarla? una idea musical que se repite  
en una obra musical fue H. Berlioz

14. ¿Cuál es la sinfonía del compositor anterior que lleva como subtítulo "Episodio en la vida de un artista"?

Sinfonía fantástica

15. Es el compositor del ballet "El Lago de los Cisnes":

- a). Chopin
- b). Berlioz
- c). Tchaikovsky
- d). Mendelssohn

16. ¿Cuál es el papel del folklore en el enriquecimiento del lenguaje musical?

elemento del romanticismo que trajo la formación  
de una conciencia nacional

17. Es un compositor mexicano de romanticismo, cuya música goza de aceptación internacional:

- a). R. Castro
- b). Villanueva
- c). Ponce
- d). Chávez

## Módulo 15

### INTRODUCCION

¿Ha oído hablar de las Walkirias, aquellas doncellas de la mitología germana? Un compositor alemán inspirado en esa leyenda y en otras, enriqueció aún más el lenguaje musical dando origen a un romanticismo delirante.

Del post-romanticismo y de otras corrientes musicales que conducirán al lenguaje contemporáneo, hablaremos en este módulo.

### OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al terminar de estudiar este módulo, el alumno:

1. Respecto a Ricardo Wagner:
  - a). Mencionará los nombres del compositor y del dramaturgo que tuvieron gran influencia en su creación musical.
  - b). Describirá las particularidades que presentaba la ópera italiana en esa época, así como el ideal que en el campo de la ópera buscaba este compositor.
  - c). Mencionará la fuente de inspiración de la mayor parte de sus dramas musicales.
  - d). Mencionará el nombre de dos de sus obras más importantes.
  - e). Describirá con sus propias palabras la importancia del "leitmotiv" en sus dramas musicales.
  - f). Describirá el papel que en sus obras representa la orquesta.
  - g). Mencionará el rasgo de su personalidad que le haya parecido más interesante.
2. Mencionará el nombre del compositor italiano, cuya principal aportación musical fue en el campo de la ópera.
3. Mencionará tres de sus obras principales, así como la fuente de inspiración de sus últimas óperas.
4. En no más de cuatro líneas, describirá la diferencia que se observa entre las líneas generales de la inspiración dramática de Wagner y de Verdi.

5. Describirá con sus propias palabras, las características del estilo impresionista de la música, y mencionará el país en el cual nació este movimiento.
6. Mencionará dos pintores impresionistas cuyo estilo tiene cierta similitud con el estilo impresionista de la música.
7. Mencionará el nombre de los compositores impresionistas más importantes.
8. Respecto a Richard Strauss:
  - a). Esbozará su vida en no más de diez líneas.
  - b). Mencionará dos compositores anteriores a él, que tuvieron influencia en su creación musical.
  - c). Describirá en no más de cinco líneas, la evolución musical de este compositor.
  - d). Mencionará una particularidad notable del estilo de la ópera "El Caballero de la Rosa".
9. Mencionará el nombre del compositor que representa, en cierta forma, el conflicto musical de un lenguaje agotado a punto de transformarse.
10. Mencionará dos características de la música de G. Mahler.

## POST-ROMANTISISMO Y BASES PARA LA MUSICA CONTEMPORANEA

**"Solamente veo que el estado normal de mi naturaleza es la exaltación, mientras que la calma común es un estado anormal. Efectivamente, sólo me encuentro bien cuando estoy fuera de mí".**  
R. Wagner (34)

### Introducción

Nos encontramos de pronto frente a una personalidad de tal fuerza "que dominó todo el panorama musical del siglo XIX, no sólo desde el punto de vista estrictamente musical, sino de todos los campos del arte por diversos que éstos sean". (31)

Estas palabras pertenecen a un músico de nuestro siglo, Arthur Honegger a propósito de una polémica que se despertó, cien años después del nacimiento de Wagner.

Es en efecto Wagner una figura imponente, pues a su inmenso talento musical se añan la profundidad del filósofo, del dramaturgo y del poeta.

En este módulo hablaremos de pocos compositores, pero de tal audacia y fuerza creativa, que abrirán por fin las puertas a nuestro panorama musical moderno.

Con Wagner culmina y se agota una época, teñida con su genio universal, desde que Beethoven la inició, venciendo la música galante con su expresión intensamente dramática.

Wagner despertó las pasiones más intensas entre los partidarios y los enemigos de su música. Hasta provocó, inconscientemente, más de una riña sangrienta.

Siguiendo el método que nos hemos impuesto, antes de hablar de las aportaciones musicales de Wagner hablaremos un poco de su vida.

### Ricardo Wagner su vida

**Ricardo Wagner** (1813-1883) nació en Leipzig, Alemania. Hijo de un actor, recibió la educación clásica de un joven de su época. Sin embargo una gran pasión por la música lo dominó muy pronto. Empezó ejerciendo la profesión de

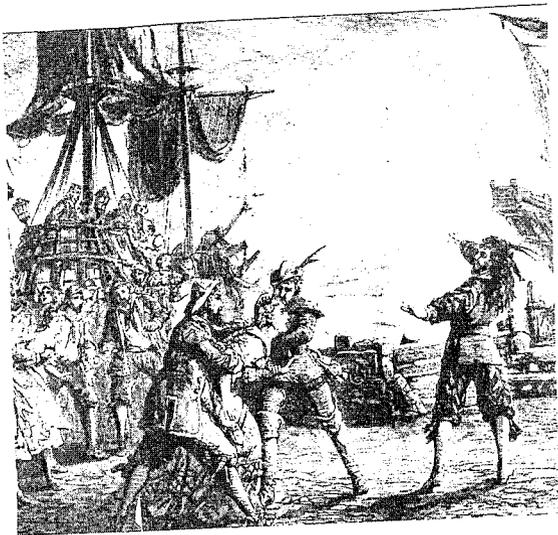
director de orquesta en los diferentes teatros de la provincia, cuando súbitamente ahogado por la vida rutinaria y estrecha, decidió iniciar un viaje descabellado y peligroso cruzando el Mar Báltico en velero, para llegar a Noruega y luego a Francia en la más grande pobreza.



69. Richard Wagner, retrato y caricatura en que se alude a la gran sonoridad de su música.

## El buque fantasma

Durante este viaje tuvo la idea de escribir una de sus primeras óperas **El Holandés Errante**, conocida por nosotros como **El Buque Fantasma**.



70. Imagen de la obra de Wagner: "El buque fantasma".

El argumento está basado en la leyenda de un hombre condenado a no encontrar nunca la paz, cruzando eternamente los siete mares, hasta ser redimido por el amor de una mujer, que ofrece su vida por su redención. Al llegar a París, Wagner empezó a trabajar en este "drama musical", nombre que dio a sus óperas. Para comprender y apreciar su obra veamos cómo narra su origen: "...Cuando cumplí 11 años, me propuse ser poeta. Shakespeare era mi ídolo; escribí una gran tragedia que comprendía más o menos al Hamlet y al Rey Lear a la vez. El programa era una obra monumental. En el transcurso de ella morían 42 personajes, y durante su desarrollo me vi obligado a hacer aparecer la mayoría de sus espíritus, porque de lo contrario, me habría encontrado sin personajes en el último acto. Más tarde, en los conciertos de Leipzig me puse en contacto con la música de Beethoven. La obertura Egmond me entusiasmó hasta tal punto que por nada del mundo habría consentido que mi tragedia, por aquel entonces ya terminada, apare-

ciera en el escenario de otro modo que acompañada de una música semejante." (32)

Este fue el motivo que lo decidió a componer música. Vemos en estas palabras, cómo Shakespeare y Beethoven ejercieron una influencia decisiva en el desarrollo de su vocación.

Las ilusiones que Wagner se había hecho de su vida en París, se convirtieron en verdadera pesadilla, pues se encontró con un ambiente musical donde él no tenía cabida; como simple extranjero desconocido, pasó unos años de miseria. La noticia del estreno en su patria de la ópera **Rienzi**, una de sus primeras obras escrita cuando se encontraba allí todavía, le devolvió un poco de ánimo. Después fue estrenado **El Buque Fantasma**, con gran éxito, a raíz de lo cual Wagner se trasladó a Dresde como director de orquesta.

En 1845 escribió otro drama musical muy interesante, donde mezcla la leyenda de Venus y la historia de un trovador. El resultado es **Tanhäuser**.

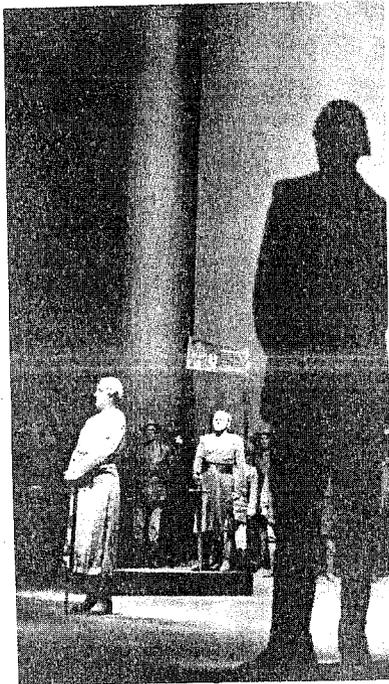
**Tanhäuser**



71. Escena de "Tanhäuser".

La idea de Wagner era **renovar la ópera nacional alemana**; la ópera de esos tiempos, se encontraba en un estado crítico de bajo nivel artístico. La fastuosidad, los efectos artificiales, la música y argumentos sumamente superficiales, escritos sólo para divertir con cierto refinamiento, estaban muy lejos de producir el arte profundo y equilibrado que Gluck había deseado al final de su vida.

Wagner se consideró siempre como sucesor de Gluck. Otro compositor alemán Carl Maria V. Weber, siguió el ejemplo de Mozart y de Gluck antes de Wagner tratando de escribir óperas de un estilo puro y auténticamente alemán, en cuyos argumentos aparecían paisajes alemanes, cosa sumamente extraña en la ópera, pues los argumentos tradicionalmente debían desenvolverse en Italia o Francia. El estilo "casto y puro" de Weber inspiró honda admiración en el alma de Wagner, cuando era todavía un adolescente.



72. Representación de "Lohengrin" en el Festival de Bayreuth.

El próximo gran drama de Wagner fue **Lohengrin**, obra intensamente romántica, basada en la leyenda del Santo Grial o la copa sagrada que contenía sangre de Cristo. Todos sus dramas son profundamente románticos y fundados en leyendas germanas e historias medievales.

Viviendo en Dresde, se vio envuelto, por sus ideas republicanas, en una insurrección que fracasó, por lo que tuvo que huir, cosa que logró con la ayuda y natural generosidad de Franz Liszt. La amistad que nació entre ellos, fue el apoyo moral más grande que Wagner pudo obtener. Llegó primero a Weimar y después a Zurich, donde permaneció 10 años.

Más o menos por esos tiempos (1848), escribió sus principios teóricos filosóficos y estéticos en dos volúmenes: "La obra de Arte del Porvenir", y "Opera y Drama", al mismo tiempo que trabajaba en el libreto de la tetralogía **El Anillo de los Nibelungos**, su obra más ambiciosa y genial.

Se divide en cuatro partes: **El oro del Rhin**, **La Walkiria**, **Sigfrido** y **El Ocaso de los Dioses** cuya ejecución completa dura más de 16 horas. En ella Wagner trabajó más de 30 años, y podemos considerarla casi como el objeto de su vida.

Toda ella está inspirada en antiguas leyendas de la raza germana, y encierra en una serie de simbolismos, ideas filosóficas muy profundas que, aunque influidas por las teorías de Shopenhauer y Nietzsche, constituyen una ideología original de Wagner.

El idilio de Wagner con la mujer de un amigo, inspiró otra grandiosa obra basada en la leyenda **Tristán e Isolda** que convirtió, de una simple historia de amor, traición y celos, en una grandiosa obra de gran profundidad y excitante dramatismo.

**Tanhäuser** fracasó rotundamente en París, cuya representación por intermedio de sus partidarios había sido ordenada por Napoleón III. El público se sintió muy indignado por el nuevo estilo operístico de Wagner, sobre todo por la

**Lohengrin**

**El anillo de los nibelungos**

**Tristán e Isolda**



73. Personaje de "Tristán e Isolda".

ausencia de un "ballet", requisito de todas las óperas representadas en Francia. Su representación fue boicoteada, y con este fracaso empezaron sus años más tristes.

Pudo, por fin, volver a su patria, pero sólo para encontrar una serie de desilusiones: sus obras se tenían por "irrepresentables", y Tristán e Isolda era considerada decadente, inmoral y peligrosa. Wagner mismo confesó por aquellos años su desesperación, hasta que un verdadero milagro salvó su obra y su vida. Luis II, joven rey de Baviera y gran admirador de sus obras, lo hizo llamar para ofrecerle su apoyo. El mismo lo relata con las siguientes palabras: "...el destino ha querido que el joven rey fuera mi salvación. Me ofrece todo cuanto necesito para vivir, para crear y para representar mis obras, y sólo me pide que sea su amigo. No

me da ningún empleo ni tengo ninguna función que cumplir. Estoy anonadado; todo eso ahora, en el momento en que la noche era más oscura, en que mi existencia parecía llevarme a la muerte..." (33)

A partir del año 1864, empiezan sus grandes éxitos con la representación de sus dramas musicales en las circunstancias más halagadoras. Luis II, no sólo patrocinó y apoyó la obra de Wagner, sino que hizo posible el sueño que el compositor acarició durante toda su vida: construir un teatro con todas las condiciones necesarias para representar sus obras, dónde iniciar una serie de festivales que sería un punto de reunión de poetas, pintores, artistas y personajes importantes. Este teatro fue construido en Bayreuth donde actualmente se representan las obras de Wagner, con los medios escénicos más adecuados.

Festivales de  
Bayreuth

En 1880 Wagner se enamoró de la hija de Liszt, Cosima, quien terminó divorciándose de su marido para casarse con él. En 1882 representó **Parsifal**, su último gran drama, y murió en Venecia en 1883.

Parsifal

La obra de Wagner, comprende las óperas: **Rienzi**, **El Buque Fantasma**, **Tanhäuser**, **Lohengrin**, **Los Maestros Cantores** (ópera sumamente graciosa), su tetralogía **El Anillo de los Nibelungos** y **Parsifal**. Escribió también algunas sinfonías y otras obras. Siendo su genio esencialmente dramático-musical, no las mencionaremos.

Las aportaciones musicales de Wagner son inmensas. Creó el drama musical; con esto queremos decir que no escribió música para un drama, sino que engendró el drama de la acción de la música. Este concepto lo expresó Wagner con sus propias palabras "...La acción ha de brotar del espíritu de la música": la música y la representación escénica debían formar una unidad.

Su música

Antes de Wagner existía una ópera francesa y una ópera italiana. La ópera alemana, que Mozart había iniciado y que Gluck y Weber habían tratado de desarrollar salvándola de las influencias de la ópera, como género de mero pasatiempo, cristalizó con Wagner.

Inspirándose en la historia y la leyenda germana escribió sus primeras óperas importantes como el Buque Fantasma, Tristán e Isolda, Tannhäuser, y Lohengrin. Sin embargo es en la mitología, donde Wagner encontró el material digno de su genio. En la tetralogía **El Anillo de los Nibelungos**, expuso consideraciones filosóficas universales.

El argumento es muy complejo: a través del dios Wotan, su hijo Sigfrido, Brunhilda, la Walkiria, y otros personajes igualmente míticos, Wagner simboliza el poder, el espíritu, un orden antiguo y el orden renovador del mundo, la redención por el amor, todo dentro de un ambiente, a la vez poético y dramático.

En **Parsifal**, representa el **ideal religioso** que ilumina el sufrimiento humano hasta su **purificación**. En ella Wagner vuelve los ojos al cristianismo.

A pesar del contenido filosófico de la mayor parte de sus obras, no podemos considerarlas como la "expresión de un sistema filosófico", pues su obra misma, desde la primera hasta la última, manifiesta una continua evolución ideológica.

Naturalmente que este contenido expresivo tan intenso requería no sólo de una orquestación que lo igualara, sino un lenguaje musical que tradujera esa intención. Este lenguaje se enriqueció en tal forma, que empezó a acercarse a los límites expresivos que el sistema musical ofrecía.

#### Leitmotiv

La compenetración perfecta entre la música y el drama, la logró Wagner con el "leitmotiv", que ya había sido utilizado por Berlioz: por medio de motivos muy breves, que aparecen a través de todas sus obras, logró la unidad tan anhelada. Por **leitmotiv** entendemos: frases musicales cortas coordinadas con personas, ideas y símbolos de la acción dramática. Por medio de estos temas o motivos, Wagner simbolizó situaciones, personajes, objetos, como hilos conductores que orientan al oyente, evocándole todas las implicaciones psicológicas y materiales de la sustancia dramática.

Así existe un motivo de Sigfrido, que se deja oír cuando aparece Sigfrido o cuando se refieren a él; el motivo de las Walkirias, el de la maldición, del amor, etc. Naturalmente que en el transcurso de estas obras los motivos a su vez se hallan desarrollados, modificados, abreviados o mezclados.

Resumiendo diremos que con Wagner, el **dramaturgo y el compositor**, llegan a una maravillosa y **perfecta unidad**, pues su poesía es musical en la misma medida que su orquesta es dramática.

En la ópera antigua, la melodía era lo más importante, en los dramas de Wagner, la melodía está supeditada a la acción, según sus propias palabras: "Mi declamación es canto, y mi canto declamación".

Sus obras, según sus instrucciones, deben ser representadas sin interrupción, es decir, sin entreactos. La orquesta, que es invisible para el público y cuyo sonido surge "de un mundo espiritual", describe, de la manera más elocuente y sugestiva, emociones y asociaciones de ideas.

La orquesta pues, tiene un papel primordial: tan importante como el drama que se desarrolla en escena es el proceso dramático que la música desarrolla. Para lograr esta intensidad, Wagner partió de la música de Beethoven, donde desde la aparición de un motivo o motivos, surge, en continua progresión, todo un organismo imponente hasta completar una obra de unidad extraordinaria.

Al escuchar un fragmento de una obra de Wagner, debemos perder la esperanza de encontrar allí una "melodía", en el sentido tradicional de la palabra. En vez de ello conviene dejarnos arrastrar por la inmensa fuerza dramática de su música.

Nos parece muy interesante citar a manera de conclusión una verdadera profesión de fé de Wagner.

"...Creo en Dios, Mozart y Beethoven, igualmente en sus discípulos y apóstoles. Creo en el Espíritu Santo y en la

Profesión de fe

verdad del arte único e indiviso. Creo que este arte emana de Dios y que vive en los corazones de todos los iluminados. Creo que quien se ha regalado alguna vez con los sublimes placeres de este elevado arte, deberá serle adicto eternamente y que jamás podrá renegar de él. Creo que todos alcanzarán la salvación mediante este arte y por consiguiente a cada cual le estará permitido morir por él. Creo que en la tierra fuí un acorde disonante que será resuelto con la muerte, en forma magnífica y pura.

“Creo en un juicio final que castigará terriblemente a aquéllos que se atrevieron a lucrar contra este arte elevado y puro, a los que le vejaron y deshonraron por maldad de corazón e indignas ansias sensuales. Creo que serán condenados a escuchar eternamente su propia música.

“Creo, en cambio, que los discípulos fieles a este divino arte estarán radiantes en un tejido divino de armonía, iluminados por el sol, reunidos con el divino manantial de todas las armonías para toda la eternidad. Que me sea deparado un destino clemente. Amén”. (34)

No podemos dejar de mencionar a Giuseppe Verdi. Personalidad poderosísima que creará la ópera nacional italiana, ya que Verdi significó para Italia lo mismo que Wagner para el arte musical germano: la ópera nacional.

Giuseppe  
Verdi

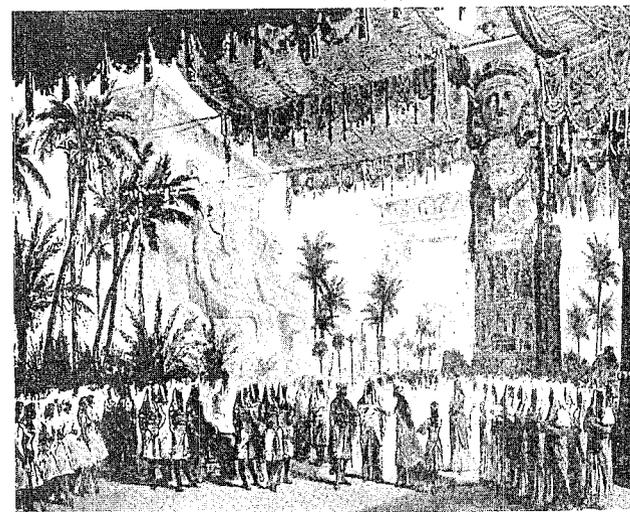


74. Giuseppe Verdi.

Verdi nació cerca de Parma, Italia, en 1813. Curiosamente su talento musical cuando niño, no pareció convencer a nadie, hasta el punto de ser rechazado cuando intentó entrar al Conservatorio de Milán.

Después de tomar clases particulares de composición, escribió, cuando ya contaba 26 años, su primera ópera “Oberto”. Estas, como otras de sus primeras óperas, no tienen el valor musical que se encuentra en **Rigoletto**, **El Trovador** y **La Traviata**, donde se manifiesta ya una gran fuerza dramática, así como gran cantabilidad musical; sin embargo, está muy lejos de su gran obra maestra: **Aída**.

**Aída**



75. Escena de la ópera “Aída” de Verdi.

En ella, utiliza la técnica del “Leimotiv”, así como recursos musicales atrevidos, y manifiesta un dramatismo más puro y auténtico.

En sus últimas obras se basa en los dramas de Shakespeare, y escribe Falstaff y Otelo, rica en ardientes melodías y de una técnica instrumental avanzada. Al final de sus años el compositor, gran admirador de Palestrina, escribió una serie de piezas sacras y un Requiem de gran profundidad.

**Falstaff y Otelo**

Poseedor de un carácter afable y generoso, llevó una vida llena de gloria no exenta de tragedias, como la muerte de sus dos hijos pequeños y de su joven esposa. Antes de morir se dedicó a un generoso proyecto: la "Casa di riposo" para los músicos y artistas ancianos y desvalidos, que se encuentra todavía en función. Murió en el año de 1901 a los 88 años de edad. La evolución musical de Verdi puede resumirse desde la fórmula italiana de ópera ya caduca, hasta la purificación de un arte dramático y personal. Su música posee encanto, espíritu y grandiosidad, basada en argumentos profundamente humanos.

Dado el increíble dominio que en el lenguaje musical impuso inconscientemente Wagner, los compositores posteriores se vieron arrastrados por un lenguaje musical delirante como extensión extrema del romanticismo, o iniciaron una reacción por medio de un lenguaje totalmente diferente. Este camino está constituido por el impresionismo, tendencia que se manifiesta por el énfasis en el color sonoro, perfiles musicales vagos, diluídos, donde los elementos de la música se funden, aroma ligero y visiones fugaces. Esta música sugiere, invita, pero no aclara.

Para comprender estas ideas, pensemos en los cuadros impresionistas de Cezanne o Renoir, donde intuitivas pinceladas substituyen los contornos precisos. También en la poesía de Verlaine que representa esta tendencia en la literatura.

Un especial lugar ocupan varios compositores franceses, quienes escribieron obras de belleza peculiar. Sus estilos personales, aunque diferentes, tienen algo en común que nos invita a agruparlos, ya que crearon el movimiento **impresionista** en la música. Hablaremos sólo de los más importantes: Debussy y Ravel.

**Claude Debussy**, iniciador de este movimiento (1862-1918), nació en la isla de **Francia**. La amistad con pintores impresionistas como Cezanne, influyó grandemente su obra. También los poetas simbolistas como Mallarmé tuvieron gran influencia en su espíritu y en su música, que se manifiesta por medio de sensaciones e imágenes. Sus



76. Claude Debussy.

primeras obras como la cantata *Demoiselle elue* (Señorita elegida, 1888) y su ópera *Peleas y Melisande*, obtuvieron rotundos fracasos. Sin embargo, con el preludio **La Siesta de un Fauno**, atrajo la atención de los entendidos en música.

La audición de música javanesa en la Exposición Universal de París, le impresionó hondamente. De ella adoptó Debussy la escala de tonos enteros y se separó todavía más de los ámbitos de la música académica.



77. "La siesta de un Fauno" de Debussy, fue interpretada por el bailarín Nijinsky. Una acuarela de León Bakst sirvió para anunciar la obra.



Escribió gran cantidad de obras para piano como sus preludios, estudios, suite **Rincón de niños**, y obras orquestales como **El Mar**, **Imágenes** y el **Martirio de San Sebastián**, esta última sobre textos de Gabriel D'Annunzio.

### Mauricio Ravel

Su música está salpicada de sonoridades sutiles y armonías huidizas. Debussy se guió por su instinto musical, escribiendo música de encanto fugaz y temas fragmentados, rodeada de atmósfera tenue y misteriosa. Al tiempo que se liberaba de las leyes tonales, las sustituía por la importancia del timbre, todo dentro de un marco de moderación y suavidad.

**Mauricio Ravel** (1875-1937), otro compositor representante del impresionismo musical, nació en un pueblo de la costa vasca francesa.

Como hijo de suizo y de una española, Ravel se sintió profundamente unido a la patria de su madre. Gran parte de su obra refleja el influjo poderoso que la música española ejerció sobre él, así como el folklore de otros países. Prueba de ello son sus canciones **Scherezada** de sabor exótico, así como la **Alborada del Gracioso** para piano, y la ópera **La Hora Española**, ambas inspiradas en el folklore español.



78. Mauricio Ravel.

La ejecución de obras impresionistas para piano, requiere una técnica especial por medio de la cual se logran las sonoridades suaves y sugestivas requeridas por este lenguaje musical. Esta técnica pianística es muy notable en las obras para piano de Ravel como Juegos de Agua, Espejos, Sonata y Gaspar de la Nuit, así como en las obras para dos pianos La Habanera, y Mi Madre la Oca, obra de especial encanto basada en cuentos infantiles.

Aficionado a orquestar obras de otros compositores, es decir, a transcribir para orquesta piezas escritas para otros instrumentos, Ravel hace maravillas con **Cuadros de una Exposición**, de Mussorgsky, obra originalmente escrita para piano mencionada en la unidad anterior, demostrando un excepcional talento en el manejo de la orquesta.

La obra que le dio gran celebridad fue su famosísimo Bolero, cuyo tema, repetido hasta 18 veces, se ve paulatinamente enriquecido por una orquestación sugestiva y vigorosa, hasta el tutti final. Otra de sus obras orquestales célebres es "La Vals", donde evoca el mundo del vals vienés.

Murió Ravel, en el curso de una operación, el 28 de diciembre de 1937. Sus últimos años llevó una vida muy solitaria, conservando costumbres muy especiales.

En su música se mezclan melodías refinadas y una inmensa intuición del timbre, todo dentro de formas musicales sumamente cuidadas y equilibradas.

Todo el movimiento dramático y sinfonista de la Alemania romántica culmina con **Richard Strauss** (1864-1949), nacido en Munich. Como hijo de un cornista, se sintió desde muy pequeño familiarizado con los problemas que plantea la orquesta.

Su formación musical empezó a muy temprana edad, demostrando una gran habilidad en el manejo de la armonía. A pesar de eso, Strauss se matriculó en la facultad de Filosofía de la Universidad de Munich, a la vez que continuaba su preparación musical. A los 25 años su



79. Richard Strauss.

educación musical ya estaba concluida, y ocupó un cargo de director de orquesta en el teatro de Weimar.

Su creación musical tuvo fuertes influencias de Mozart y Beethoven, así como de Liszt y Wagner. Aunque al principio consideraba la música de Wagner como terrible y ruidosa, pronto llegó a gustarle hasta llegar a ser uno de los más grandes admiradores e intérpretes de este genio.

Una de sus primeras obras es la sinfonía **De Italia**, donde Strauss empieza a manifestar una personalidad musical independiente, aunque ya había escrito otras obras de carácter descriptivo como el poema sinfónico Don Juan, y una serie de obras de música absoluta, es decir, sin ningún fin descriptivo sino puramente musical, como un cuarteto y una sinfonía.

La parte más extensa de su repertorio es música de programa, como **Muerte y Transfiguración, Así hablaba Saratustra, Till Eulenspiegel, Don Quijote y Vida de un héroe**. En cada una de estas obras recorre a grandes zancadas un camino que lo llevará a una expresión sumamente individualizada.

A partir de 1905 se dedicó casi por completo, a la escritura de obras escénicas, estrechamente emparentadas con el poema sinfónico. En ellas utiliza el recurso del "leitmotiv", e incomparables brillos orquestales de efectos inusitados. En Salomé, ópera sobre un texto de Oscar Wilde, el cromatismo se halla aplicado en tal forma que alcanza ya los límites de la tonalidad. Esta obra es tan profundamente psicológica, que hace pensar en el psicoanálisis; todo expresado en infinitos matices sonoros, melodías ramificadas plenas de tensión dramática y violencia.

En obras posteriores utilizó rudas disonancias, así como violencia en el tratamiento de la voz, recursos propios del **expresionismo** musical; término que explicaremos en el próximo módulo. Después de estas obras, Strauss vuelve los ojos al clasicismo y al lenguaje tonal. En su ópera **El Caballero de la Rosa** (1911), inició el camino que lo conduciría al lenguaje de Mozart.

Dentro de este neoclasicismo escribió una serie de obras en colaboración con un excelente poeta, donde reencuentra una inspiración melódica fresca. Obras maestras de este estilo culminaron con una creación genial de auténtico clasicismo: **Metamorfosis** (1945), escrita para 23 instrumentos de cuerda.

Strauss gozó de dicha matrimonial, prueba de ello es su **Sinfonía Doméstica**, donde evoca su ambiente familiar.

Durante el nazismo, su obra fue boicoteada pero no suprimida, y murió el 8 de septiembre de 1949.

El ambiente de profunda inquietud estética de la época, está reflejado en la obra de **Gustav Mahler** (1860-1911), compositor **austriaco** contemporáneo de Strauss. Mahler utilizó grandes masas orquestales para sus sinfonías, en las cuales, buscando una expresión personal compleja, utilizó intervalos melódicos muy alejados (grandes saltos entre 2 sonidos) así como enormes edificios sonoros de acordes de 10 o 12 sonidos.

Por su tendencia a expresar lo más grandioso e inaudito, cayó en una densidad sonora de contrastes bruscos entre lo

#### Gustav Mahler



80. Gustav Mahler.

simple y lo trascendental, conflicto que se manifiesta en sus 10 sinfonías, de valor muy desigual.

A semejanza de Beethoven, utilizó grupos corales en algunas de sus sinfonías. En la VIII introdujo solistas y dos coros. Por su grandiosidad y longitud es llamada **Sinfonía de los mil**. La inspiración de su obra es, con frecuencia, religiosa, demostrando un misticismo casi medieval. Una de sus obras más importantes es el ciclo de canciones **La canción de la Tierra** (1908) basada en poesías chinas y versos propios.

En resumen, Mahler representa el conflicto de una época musical en dolorosa transición, que conducirá al lenguaje musical contemporáneo.

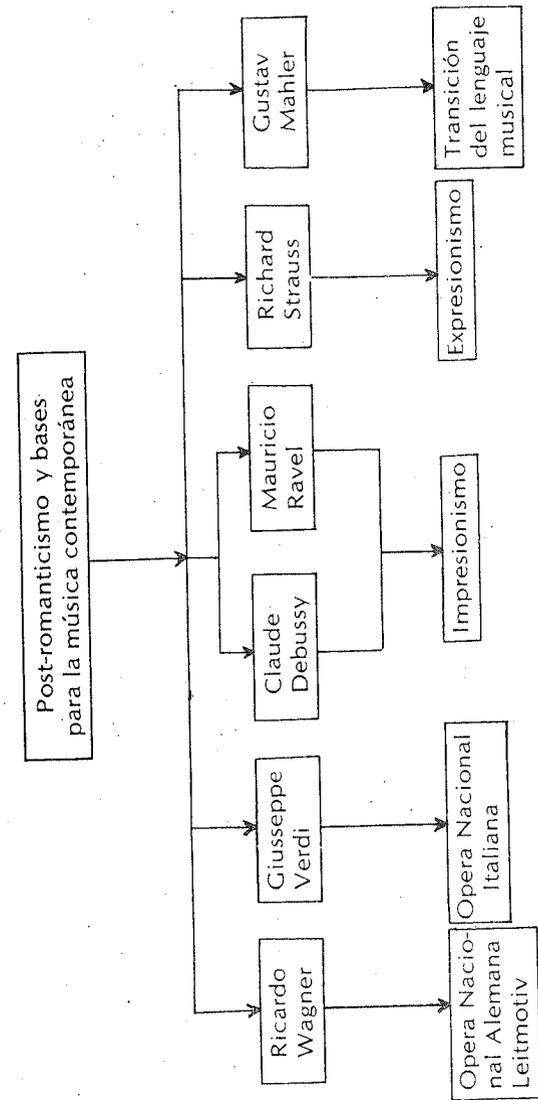
#### AUDICIONES SUGERIDAS

R. Wagner: Fragmentos de Tristán e Isolda.  
Parsifal

- Los maestros cantores de Nuremberg
- Fragmentos de otras obras del mismo compositor
- C. Debussy: La mer.  
Preludio para la siesta de un fauno.  
Fragmentos de Peleas y Melisande
- Obras para piano: Preludios. Estudios. Suite Rincón de niños.
- M. Ravel: Obras para piano:  
Juegos de Agua  
Espejos  
Gaspar de la Nuit  
Mi madre la Oca (2 pianos)  
Alborada del Gracioso.
- R. Strauss: Poemas sinfónicos  
Fragmentos de Salomé  
Metamorfosis  
Fragmentos del Caballero de la Rosa
- G. Mahler: Sinfonías, especialmente la VIII.  
La Canción de la Tierra.

La audición de otras obras de los mismos autores es muy valiosa.

**ESQUEMA RESUMEN**



CITAS

- (31) PANOFSKY, Walter. **También tú sabes de música.** Barcelona, Labor, 1964. p. 180.
- (32) \_\_\_\_\_ **También tú sabes de música.** Barcelona, Labor, 1964. p. 180.
- (33) \_\_\_\_\_ **También tú sabes de música.** Barcelona, Labor, 1964. p. 183.
- (34) RUFER, Josef. **Músicos sobre música; en cartas, diarios y apuntes.** Buenos Aires, EUDEBA, 1964. p. 54.

REACTIVOS DE AUTOEVALUACION

- 1. El compositor y el dramaturgo que tuvieron mayor influencia en la obra de Wagner son:
  - a) Mozart y Goethe
  - b) Beethoven y Shakespeare
  - c) Haydn y Cervantes
  - d) Haendel y Balzac
- 2. ¿Qué es lo que intentaba hacer Wagner con la ópera? \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_
- 3. La fuente de inspiración de los dramas musicales de Wagner fue:
  - a) La mitología griega
  - b) El antiguo y el nuevo testamento
  - c) La mitología romana
  - d) La mitología germana
- 4. Entre las obras más importantes de Wagner tenemos:
  - a) El anillo de los nibelungos y Tristán e Isolda
  - b) Aída y Falstaff y Otelo
  - c) El mar e Imágenes
  - d) Scherezada y La hora española
- 5. ¿Cuál es la importancia del "leitmotiv" en los dramas musicales de Wagner? \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

6. ¿Cuál es el papel de la orquesta en las obras de Wagner? \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

- 7. Compositor italiano cuya principal aportación es en la ópera:
  - a) Ricardo Wagner
  - b) Giuseppe Verdi
  - c) Claude Debussy
  - d) Mauricio Ravel

- 8. Entre las obras de Verdi podemos mencionar:
  - a) El anillo de los nibelungos y Tristán e Isolda
  - b) Aída y Falstaff y Otelo
  - c) El mar e Imágenes
  - d) Scherezada y La hora española

- 9. La fuente de inspiración de las últimas óperas de Verdi fue:
  - a) Goethe
  - b) Shakespeare
  - c) Cervantes
  - d) Balzac

10. ¿Cuál es la diferencia entre la inspiración dramática de Wagner y la de Verdi? \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

11. ¿Cuáles son las características del estilo impresionista de la música y en qué país nació? \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

- 12. Son pintores impresionistas, cuya obra tiene cierta similitud con el impresionismo musical:
  - a) Da Vinci y Miguel Angel
  - b) Picasso y Dalí
  - c) Cezanne y Renoir
  - d) Rembrandt y Velasco

13. Los compositores impresionistas más importantes son:

- a) Wagner y Verdi
- b) Debussy y Ravel
- c) Strauss y Mahler
- d) Chávez y Galindo

14. Mencione los datos biográficos que considera más importantes de R. Strauss \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

15. Tuvieron gran influencia en las primeras obras de Strauss:

- a) Mozart y Beethoven
- b) Händel y Haydn
- c) Debussy y Ravel
- d) Chávez y Galindo

16. ¿En qué consiste la evolución musical de Strauss?

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

17. ¿Qué particularidad se nota en la ópera "El Caballero de la Rosa"?

*La ópera opera Strauss musical como el*

*compositor de Mozart.*

18. Este compositor representa el conflicto musical de un lenguaje agotado, a punto de transformarse:

- a) Wagner
- b) Verdi
- c) Strauss
- d) Mahler

## Módulo 16

### INTRODUCCION

Probablemente usted conozca algo de pintura contemporánea, y haya experimentado una serie de sensaciones frente a esta nueva forma de expresión... ¿conoce usted las transformaciones que ha sufrido el lenguaje musical? o ¿se imagina cómo se expresan los compositores de nuestra civilización industrial?

## OBJETIVOS ESPECIFICOS

Al terminar de estudiar este módulo, el alumno:

1. Explicará la situación en la cual se encontraba el lenguaje musical, durante los primeros años del siglo XX.
2. Explicará con sus propias palabras, por qué se considera importante el folklore en el desarrollo de la música.
3. Mencionará dos compositores mexicanos que han escrito obras inspiradas en el folklore nacional.
4. Mencionará el compositor que representa el nacimiento de un nuevo arte musical en el siglo XX.
5. Mencionará una obra expresionista de este compositor.
6. Explicará la relación entre la música impresionista y el ambiente en el cual nacieron.
7. Explicará con sus propias palabras en qué consiste el sistema dodecafónico.
8. Mencionará tres premisas o condiciones para el manejo de los 12 sonidos dentro de este sistema.
9. Mencionará el nombre con el cual se conoce el grupo formado por A. Schoenberg, Alan Berg y Anton Webern, y explicará su actitud como compositores frente al medio.
10. Explicará con sus propias palabras la ampliación del método serial hecha por Webern.
11. Mencionará el nombre del compositor ruso que ilumina todo el panorama musical de este siglo.
12. Mencionará el género para el cual escribió una serie de obras maestras.
13. Mencionará, cuando menos, cuatro características del ballet. **La consagración de la primavera.**
14. Explicará con sus propias palabras el significado de "liberación de la tonalidad".
15. Mencionará dos aspectos nuevos que aparecieron en la música de Stravinsky después de **La consagración de la primavera.**
16. Mencionará un rasgo preponderante de la inspiración de O. Messiaen, que nos hace pensar en J.S. Bach.
17. Mencionará un aspecto de su producción musical que le haya parecido muy interesante.

18. Explicará con sus propias palabras la importancia del jazz en la producción musical contemporánea.
19. Mencionará una tendencia de la música actual, en la cual el compositor Stockhausen haya trabajado últimamente.
20. Establecerá la diferencia entre la música concreta y la electrónica.
21. Mencionará el principio en el cual se basa la música aleatoria.
22. Establecerá la diferencia entre música aleatoria y estocástica.

## Introducción

El nuevo siglo XX, se enfrenta a un panorama musical complejo. La armonía tradicional prácticamente insuficiente y la expresión musical en continua expansión no podía ya mantenerse dentro de los límites tonales, rítmicos, melódicos y armónicos que la práctica habitual de varios siglos le había impuesto. La estructura de las ideas musicales consistía, según las enseñanzas de los conservatorios, en divisiones de grupos de 2, 4, 8 o dieciséis compases. Esta organización rígida estaba del todo reñida con la excesiva libertad de la expresión musical, libertad que propiciaba, a su vez, la modificación de las estructuras musicales. (El camino que condujo a esta crisis, había sido iniciado mucho tiempo antes. A decir verdad, muchas de las páginas de los clásicos contienen rasgos que se apartan de estas tradiciones, los cuales no dejaban de ser solamente desviaciones de moldes establecidos anteriormente y anticipos de lo que vendría después.)

El cromatismo, como medio expresivo-musical, llegó a ser indispensable en autores como Liszt y Chopin. En **Tristán e Isolda**, ópera de Wagner, a la cual nos referimos en el módulo anterior, se había empleado en exceso, hasta el desvarío, como el punto máximo de un sistema que había sido forzado en extremo.

Richard Strauss, por su parte, en el momento crítico de su producción musical, dio marcha atrás hacia la moderación y el equilibrio con **El Caballero de la Rosa**, **Ariadne** y otras. Debussy, comprendiendo que era necesario iniciar un nuevo camino, se entregó de lleno al encanto del timbre o colorido tonal, y mediante la independencia absoluta del acorde y la mezcla de ideas rítmicas melódicas y armónicas, unidas de manera esencialmente nueva, creó una música etérea, irreal, fluctuante y de belleza y encanto peculiar.

Otro camino fue abierto con el reencuentro de la **música folklórica**, específicamente con la eslava, que ofrecía aspectos sumamente novedosos alejados de la tradición tonal y rítmica. En la investigación de la música folklórica, intervinieron varios compositores sumamente valiosos, entre los que destaca Bela Bartok, quien realizó investigaciones en



81. Béla Bartók.

Rumania, Bulgaria y Hungría (1905), encontrando formas métricas poco usuales como 7/8, 11/8, 9/8, así como acentuaciones asimétricas en compases tradicionales como el compás de 8/8 y 4/4, (ver módulo 7). Esta libertad métrica fue asimilada en su obra.

En España, **Manuel de Falla**, compositor muy conocido (ballet **El sombrero de tres picos**, ópera **El amor brujo**), escribió obras influenciado por el folklore de su patria, y mezcladas con elementos del impresionismo francés.

La influencia de la esencia popular no es menos importante en compositores de nuestro país. Prueba de ello son las obras de **Bías Galindo**, **Silvestre Revueltas** y **Carlos Chávez**.

Bías Galindo (1911- ) escribió, entre otras, **Sones de mariachi**, que por su nombre nos da una idea de la

fuente de su inspiración. De Silvestre Revueltas (1911-1940) encontramos páginas tan interesantes como su obra para orquesta, **Janitzio**.



82. Manuel de Falla. Dibujo de Picasso y fotografía.



83. Silvestre Revueltas.



84. Carlos Chávez.

Carlos Chávez es el compositor mexicano de más prestigio y notable exponente del modernismo musical en México. Fue fundador de la Orquesta Sinfónica Nacional, y ha impulsado enormemente el desarrollo musical en nuestro país. Entre sus obras inspiradas por temas nacionales, se encuentra la **Sinfonía India**. Chávez ha podido integrar en forma genial técnicas universales de la música, con la esencia nacional mexicana.

En el complejo panorama musical de principios de este siglo, un músico extraordinario, Arnold Schoenberg, marcaría la verdadera transformación y el advenimiento de un arte nuevo.

**Schoenberg** (1874-1951) nació en Viena, Austria, hijo de un modesto funcionario y de una profesora de piano. Como autodidacta, su educación general y musical fue penosa a pesar de lo cual dominó totalmente la técnica tradicional de

**A.Schoenberg**



85. Arnold Schoenberg. Cartel que anuncia su ópera "Moisés y Aarón".

la composición. Lenta y cuidadosamente fue completando su instrucción musical, a la vez que, de la manera más sincera, se lanzaba a la búsqueda de su expresión individual: "El artista que tiene valor, se abandona por entero a sus aficiones; y sólo el que se abandona a sus aficiones tiene valor y sólo el que tiene valor es artista". (35)

La obra de Schoenberg partió naturalmente de las bases y del clima creado por Wagner, y puede dividirse en dos períodos importantes: el primero, marcado por la intensa búsqueda de un estilo personal. El segundo por el nacimiento del **sistema dodecafónico**.

Entre las primeras obras de este compositor, figuran un cuarteto, tres piezas para piano y cinco piezas para orquesta. En 1899 escribió la obra **Noche transfigurada**, obra para orquesta de cuerdas (originalmente para sexteto de cuerdas), y **Gurrelieder** (1901), ciclo de canciones escrito para solistas, coro y gran orquesta, cuyo tema es la pena de un rey que acaba de perder a su esposa y donde emplea por primera vez la palabra recitada o melodía hablada, procedimiento que usará con frecuencia en el futuro. (Estas obras, sin embargo, se encuentran dentro de la órbita wagneriana). En composiciones posteriores (como el poema sinfónico **Peleas y Melisande**) el lenguaje musical de este compositor se alejó de la tonalidad. En esta obra el compositor emplea una orquesta gigantesca propia del post-romanticismo.

El rechazo que sus obras tuvieron por parte del público, lo impulsaron a trabajar, dedicado íntegramente a la búsqueda de su lenguaje personal. En 1912, escribió una de sus obras más célebres: **Pierrot Lunar**, ciclo de canciones con orquesta, escrito prácticamente en lenguaje atonal, renunciando a la tonalidad como principio constructivo de sus obras.

Tanto **Pierrot Lunar** como **Electra**, de R. Strauss, obra mencionada en el módulo anterior, son ejemplos característicos de la música expresionista.

Es muy interesante hacer notar el clima psicológico en el cual nació esta música; mientras el impresionismo francés brotó de un ambiente de despreocupación y de optimismo, el lenguaje nacido en Alemania, brotó del pesimismo y de la opresión. No es casualidad que un lenguaje violento, dramático y desnudo haya nacido en Alemania, así como un lenguaje suave, acariciante y sugestivo en Francia.

Schoenberg nunca cejó en la búsqueda de un sistema de composición y un lenguaje musical personal y auténtico; el resultado fue el **dodecafonismo**, en el cual se contiene a la música un orden nuevo, totalmente desvinculado del sistema tonal tradicional y basado en la serie de los 12 sonidos de la escala cromática. Dentro de este sistema cada uno de los **12 sonidos** que integran esta escala, tienen la misma importancia, y ninguna de las notas de la serie de doce puede ser repetida sin que antes hayan sido tocadas las once restantes.

Esta técnica de composición puede resumirse de la siguiente manera: a) toda composición está basada en una serie de sonidos escogida por el compositor, que abarque los doce sonidos cromáticos, b) cualquier sonido de la serie no puede repetirse hasta que hayan sido empleados los restantes, c) estos sonidos pueden emplearse tanto vertical como horizontalmente, d) estas series pueden emplearse siguiendo tres variedades de imitación (dos de ellas mencionadas en el capítulo referente a las formas musicales: la imitación de cangrejo y de espejo. La tercera es una combinación de ambas), e) cada una de estas formas puede ser transportada a los once sonidos restantes de la serie.

Estos son, en pocas palabras, los principios fundamentales del sistema dodecafónico. Es mérito de Schoenberg crear un sistema tan firme y válido, como lo fue el sistema tonal imperante desde hacía tres siglos. En opinión de Stravinsky (al cual nos referiremos más adelante), constituye el **único fundamento técnico útil para la música atonal**. Por su parte, Schoenberg negó siempre ser un músico atonal, pues atonal fue para él el símbolo de anarquía musical.

Aplicó el sistema dodecafónico por primera vez en la **suite para piano Op. 25** (1920). Esta y otras obras dodecafó-

**Sistema  
dodecafónico**

**Gurrelieder**

**Pierrot Lunar**

**Operas: De hoy a mañana** Moisés y Aarón nicas aparecidas por esos años causaron verdadero alboroto, pero siguió produciendo, entre ellas, la ópera **De hoy a mañana** y la inconclusa **Moisés y Aarón**.

En 1933, después de la toma de poder de Hitler, Schoenberg se vio forzado a salir de Alemania. Su destino final fue Estados Unidos, donde vivió hasta el fin de su vida, dedicado a la enseñanza en la Universidad de California hasta su muerte en el año de 1951.

En sus últimas obras mezcló en ocasiones la técnica dodecafónica con el idioma tonal.

Este autor, que bien podía escribir obras dodecafónicas o simplemente tonales, consideraba como finalidad primordial de la música la capacidad expresiva, idea externada sencillamente por él mismo: "...lo importante es que la música diga algo".

**Alan Berg,  
Anton Webern  
y la Segunda  
Escuela  
Vienesa**

Tuvo Schoenberg dos discípulos sumamente importantes: **Alan Berg** y **Anton Webern**, quienes, además de llevar una estrecha amistad, llegaron a constituir lo que se llama la **Segunda Escuela Vienesa**. Ambos compositores geniales, siguieron la línea del expresionismo musical, hasta adoptar el lenguaje dodecafónico.

**Wozzek**

El primero de ellos escribió una obra lírica extraordinaria, **Wozzek**, en la que narra la vida de un soldado de poca inteligencia, vulgar y angustiado.



86. Alban Berg.

Esta ópera netamente expresionista y atonal es considerada como el prototipo de la ópera contemporánea. Los tres compositores fundaron en 1919 una sociedad vienesa de ejecuciones musicales, que se comprometía a una absoluta sinceridad e independencia creadora frente al medio y frente a cualquier situación de éxito o fracaso que sus obras pudieran provocar.

Cuando Schoenberg se trasladó a Berlín, la sociedad se vio disuelta; sin embargo, tanto Webern como Berg, siguieron fieles al camino iniciado y a las enseñanzas de su maestro.

Por su parte, Webern escribió una serie de obras de gran claridad y transparencia, peculiarmente breves. Además hizo una ampliación al sistema dodecafónico, al aplicarlo no solamente a la altura de los sonidos, sino a otras características. En otras palabras, es mérito de Webern el haber aplicado el principio de la serie dodecafónica no solamente a la selección de intervalos, sino también a la **duración, intensidad y timbre** en tal forma que la aparición de cada uno de estos sonidos, implica ciertas cualidades específicas. Este conjunto de factores que determina el sonido, es llamado **parámetro**.

**Método serial**

**Dimitri Shostakovich**, compositor ruso nacido en 1906, simboliza la situación de una serie de compositores que en la Unión Soviética producen **música dirigida**.

**Dimitri  
Shostakovich**

En los primeros años de la revolución rusa, adoptaron las técnicas vanguardistas europeas. Con la necesidad de un realismo soviético impuesto por el gobierno, muchos abandonaron la experimentación, para volver al lenguaje musical tradicional.

Shostakovich, escribió una serie de obras bajo la influencia de Schoenberg y Berg, como sus óperas **La nariz** y **Lady Macbeth de Minsk**. Después, sin embargo, escribió otras en lenguaje tradicional donde conmemora sucesos históricos y sociales importantes como el **Poema sinfónico sobre Stalin** (1938). Su obra en general es de valor desigual.



87. Dimitri Shostakovich.

Sus sinfonías V y X, han atraído la atención mundial; en esta última demuestra una gran abundancia de ideas musicales, ritmos incitantes y armonías depuradas.

La finalidad de la música dirigida, es expresada por Shostakovich mismo con las siguientes palabras: "No hay música sin ideología. También los antiguos compositores fueron —consciente o inconscientemente— portadores de una idea política... La buena música eleva al hombre y lo anima para el trabajo; puede ser trágica pero siempre vigorosa. Ya no es un fin en sí, sino un vital medio para la lucha". (36)

### S Prokofieff

**S. Prokofieff** (1891-1953) es otro extraordinario compositor ruso, cuyo talento flexible, impide afiliarlo a alguna escuela en particular. Sus obras se distinguen por un lenguaje incisivo, lleno de vitalidad, brillante y melodioso. Una obra sumamente apreciada por su encanto y gracia es la **Sinfonía clásica**, escrita según los moldes tradicionales donde demuestra un gran equilibrio formal.



88. Serge Prokofieff.

Entre sus obras importantes se encuentran la ópera cómica **El amor de las tres naranjas**, escrita en 1921, siete sinfonías, el ballet **El hijo pródigo** y cinco conciertos para piano y orquesta.

Después de vivir algunos años en E.U. y Alemania, volvió a su patria (1934) donde el gobierno soviético lo indujo a simplificar y popularizar su estilo. Obras de este período son el cuento musical **Pedro y el Lobo**, donde pretende familiarizar a los oyentes con los timbres de algunos instrumentos musicales, así como el ballet **Romeo y Julieta** y la cantata **Alexander Nevski**.

Prokofieff representa una de las figuras cumbres de la música de nuestro siglo, y dejó al morir una cantidad asombrosa de obras magistrales.

Otra personalidad sumamente compleja y poderosa, ilumina el panorama musical de este siglo: **Igor Stravinsky**, cuya música abarca una inmensa gama de estilos e influencias. Stravinsky nació en Rusia en 1882. Su educación musical,

**Igor Stravinsky**

fuera de clases de piano particulares, fue adquirida del compositor Rimsky Korsakov. Las influencias de su creación musical provinieron principalmente del folklore ruso, danzas y canciones extraordinariamente ricas en combinaciones rítmicas. Más tarde sufrió la influencia de Debussy y Schoenberg, y en los últimos tiempos ha escrito una serie de obras seriales siguiendo la línea de Webern, donde se manifiesta su extrema flexibilidad creadora.



89. Igor Stravinsky, dibujo de Jean Cocteau.

### El pájaro de Fuego y Petruschka

Fue de capital importancia el encuentro en París de Stravinsky con un genio de la danza, Serge Diaghilev, director del Ballet Ruso, la compañía de ballet más importante de la época, pues de la unión del talento de ambos brotaron obras maravillosas como **El Pájaro de Fuego** y

**Petruschka**, escritas aproximadamente en 1910; en ellas el estilo incisivo y directo de Stravinsky empezó a manifestarse abiertamente. Petruschka es, en realidad, el personaje conocido como Pierrot, y trata de un titiritero y tres personajes: Petruschka enamorado de la bailarina, y un moro que dificulta ese amor. En cambio **El Pájaro de Fuego**, está basado en una leyenda rusa, en la que la esencia popular tiene un papel preponderante.

Es significativo que la mayor parte de su carrera de compositor se haya desarrollado fuera de Rusia.

Viviendo en París escribió su ballet **La Consagración de la Primavera**, basada en un profundo y antiguo mito de la historia rusa. En esta obra Stravinsky llega a una síntesis entre sus propias innovaciones rítmicas y las innovaciones



90. "La Consagración de la Primavera", de Stravinsky: dibujos de Valentín Hugo para el programa de la primera representación.

propias de su tiempo en otros aspectos de la música. La fuerza primaria de esta obra ejerce increíble fascinación sobre los oyentes, y su ritmo fantástico e inestable (en 257 compases cambia de ritmo 154 veces) provocan una reacción excitante. Se puede considerar como una de las mejores partituras sinfónicas de todos los tiempos.

#### Liberación de la tonalidad

Para comprender la liberación de la tonalidad a la cual nos hemos referido con tanta frecuencia, recordemos el papel que cada uno de los grados tiene en una escala. Cada nota tiene una relación estrecha con el resto; la nota sol, por ejemplo, podrá ser la tónica de sol mayor, la dominante de la tonalidad de do mayor, o tal o cual grado de una escala mayor o menor. Este sentido de pertenencia o de relación se pierde, y la nota sol se convierte solamente en "sol" a secas. Su importancia estará determinada por el papel que representa en la composición, como su importancia sonora, demostrada en la intensidad, las veces que se repite, etc. En otras palabras, el sonido pierde su parentesco con el resto, y se convierte solamente en un "individuo".

#### Nota polar

En la música de **La Consagración de la Primavera**, por ejemplo, Stravinsky utiliza lo que él llama "nota polar", o sea la selección arbitraria de un sonido que aparece con insistencia, en forma obsesiva, y el cual, como un imán, ejerce atracción sobre el resto de las notas. El lenguaje de **La Consagración de la Primavera**, es primario, elemental, y habla a las esencias de la naturaleza. Su estreno provocó un terrible escándalo por su lenguaje alucinante y agresivo (1913) y colocó al compositor en la difícil situación de haber compuesto una obra maestra cuando tenía apenas 30 años. Con ella terminó la cooperación entre Diaghilev y Stravinsky.

#### Historia de un Soldado

En el momento en que estalló la primera guerra mundial, empezó una época sumamente dura para este compositor, y con el éxito de la revolución rusa, las puertas de su patria se vieron cerradas para siempre. Fijó su residencia en Roma, donde inició una serie de obras fácilmente asimilables, que no necesitaran un gran grupo orquestal ni escenario. Unas de éstas fueron la **Historia de un Soldado** (1917), y **Polichinela**, basada sobre melodías de Pergolesi.

A partir de esta época, Stravinsky empezó a escribir para grupos orquestales muy reducidos, como **Las Bodas** (descripción de una boda campesina rusa). En ella utilizó voces humanas y una orquesta formada por instrumentos de percusión, divididos en dos grupos, determinados e indeterminados.

Desde 1940 fijó su residencia en los Estados Unidos, donde el interés por sus obras continuó creciendo.

Algunas de sus obras escritas por esos años, presentan un estilo que podemos llamar clásico, como la ópera **The Rake's Progress** (La Carrera de un Libertino), estrenada en 1951 en Venecia, construida a base de arias y dúos. Su espíritu genial y flexible, ha podido asimilar elementos de jazz en su música más reciente. Sus últimas obras están escritas de acuerdo con la técnica serial de Anton Webern.

La mejor explicación de su posición frente a su música, la menciona Stravinsky con sus propias palabras: "No soy ningún neoclásico, solamente me dedico a una forma de construcción más severa, pero sigo siendo un músico moderno... La obra exige una música en la cual los elementos decorativos cedan lugar a los espirituales".

#### Su posición

Quizá la mejor manera de definir la música y personalidad de Stravinsky, provenga de Ramuz, personalidad de la época "...usted representa lo que siempre ha representado para mí; quiero decir esa cosa tan rara que se llama un hombre, en el sentido pleno de la palabra. No un grupo social, ni el mero producto de un sistema educativo, ni un artista, ni un especialista o especializado, en lo que fuere. Todo lo contrario, sino un hombre, un hombre completo, es decir un refinado y a la vez un primitivo, alguien sensible a todas las complicaciones pero también a lo más elemental; capaz de las más complicadas combinaciones del espíritu y a la vez de las reacciones más espontáneas y directas..." (37)

Hemos hablado de dos grandes genios musicales contemporáneos: Schoenberg y Stravinsky. Hemos visto cómo el romanticismo en su última manifestación conducirá a un post-romanticismo donde agonizaba ya un lenguaje musical

agotado. Vimos la aparición de la tendencia expresionista en una música violenta y dramática, que contrasta enormemente con la mesura y encanto del impresionismo. Durante todas estas páginas nos hemos dado cuenta de la rapidez con que el mundo se disolvió, pasando por la politonalidad (ver módulo 6), la atonalidad, hasta la aparición del sistema dodecafónico.

Nos encontramos ahora ante un panorama musical caleidoscópico, fraccionado, donde compositores de gran talento siguen buscando una expresión musical individual y auténtica. Naturalmente estas tendencias son el resultado de nuestra situación cultural, consecuencia de dos guerras mundiales, amargas experiencias, desprestigio de la tradición, así como de los cambios sociales y espirituales de una cultura donde la tecnología tiene un papel predominante; la música contemporánea tiene, en cierta forma, un nuevo significado.

Antes de analizar estas tendencias de la música actual, no podemos dejar de mencionar a un compositor francés contemporáneo cuya producción ha sido sumamente notable, **Oliver Messiaen**, gran figura del serialismo.

Oliver  
Messiaen



91. Oliver Messiaen.

Oliver Messiaen nació en 1908. A los once años ingresó en el Conservatorio de París, donde se destacó como genial organista y compositor. Las primeras obras de este compositor, tienen influencia de Debussy, que se manifiesta en su orquestación. Sin embargo esta influencia se pierde pronto.

Uno de los rasgos más importantes de Messiaen es su hondo misticismo, pues es un hombre profundamente religioso. Gran parte de su obra está inspirada en temas religiosos, muy especialmente en la vida de Cristo y sus misterios; por tal razón, su producción musical se puede comparar con la de J.S. Bach.

**Misticismo**

Messiaen, como miembro principal de un grupo de músicos de la post-guerra, llamado "La Joven Francia", ha tenido notable influencia en el panorama musical de su patria. Su obra en general escapa a cualquier clasificación.

Messiaen ha incorporado a su obra la riqueza rítmica de la **música hindú**, los ruidos o sonoridades naturales, así como el canto de los pájaros. Ha escrito notables obras de música concreta, como su pieza llamada **Timbres-Durées** donde chorros de agua, blocks de madera, tambores y otros objetos producen una serie de ruidos manipulados, siguiendo los modelos de los esquemas rítmicos de la India, llamados tala.

La aportación de Messiaen al método serial es sumamente importante, pues emplea técnicas electrónicas (a las cuales nos referiremos más adelante) así como instrumentales y vocales. Otras de sus obras han sido inspiradas en la poesía japonesa; en ellas utiliza combinaciones orquestales exóticas e interesantes.

Entre su producción se encuentran: **El despertar de los pájaros**, para piano y orquesta, **La ascensión**, originalmente para órgano y orquestada después, **Tres pequeñas liturgias de la Presencia Divina**, para orquesta, **Sinfonía Turangalila**, **Cuarteto para el fin del tiempo**, **Ofrendas olvidadas**, para

orquesta, así como gran cantidad de obras para órgano con temas religiosos y muchas más.

### Influencias en la música contemporánea

Entre las influencias de la música moderna que han ampliado enormemente el panorama musical, figura en primer lugar la música exótica o ajena a nuestra cultura, como la música oriental, africana, javanesa, etc. Otro de los factores que ha contribuido enormemente; es el jazz, y el perfeccionamiento de la técnica acústica.



92. Banda de jazz.

### Jazz

Podemos definir al jazz como una música moderna norteamericana en la que **la improvisación** tiene un papel esencial, donde al uso de **instrumentos musicales europeos**, se añade el **espíritu musical africano** especialmente rítmico.

Una de las características más notables del jazz, es el uso de la **síncopa** (ver módulo 7). Siendo un arte eminentemente basado en la improvisación, puede considerarse como un arte que "pertenece" al ejecutante, donde el instinto juega un papel determinante. Su armonía es básicamente la

armonía tradicional, pero siendo de carácter improvisado pueden aparecer armonías inesperadas cuando varios instrumentos se mueven con libertad.

El origen del jazz es muy confuso. Parece que nació cuando algunos marineros pusieron en manos de ciudadanos de color de Nueva Orleans, una serie de instrumentos musicales europeos desconocidos para ellos, con los cuales desarrollaron después una técnica sumamente peculiar, como si quisieran imitar las inflexiones de la voz humana. Después de la primera guerra mundial, los músicos europeos empezaron a interesarse en el jazz, admirados por su gran riqueza rítmica y la excepcional forma de ejecución. Entre los compositores que se han inspirado en el jazz, se encuentran Debussy, Stravinsky, Hindemith y muchos más.

Otra de las corrientes musicales actuales es la **música concreta**, que se puede definir como un montaje de ruidos y sonidos grabados sobre **surcos de discos o bandas magneto-fónicas**. El nacimiento de la música concreta se puede fijar alrededor del año 1950. Sus creadores fueron Pierre Schaffer y P. Henry, quienes partieron de la idea de que no sólo los sonidos musicales pueden hacer música. En efecto, uno de sus principios básicos es la **inclusión del ruido** o sonidos naturales en el mundo de la música.

### Música concreta

El material de la música concreta es, según una definición interesante "...el sonido en su estado nativo, tal como lo proporciona la naturaleza, lo fijan las máquinas y lo transforman las manipulaciones..." (38). Estos sonidos son la voz humana, el ruido de la vida diaria, los sonidos de la naturaleza, y sonidos producidos por instrumentos tradicionales y exóticos. Entre los compositores de música concreta, destaca P. Milhaud, Messiaen, Penderecky y otros igualmente importantes.

La música electrónica nació con la inauguración del Estudio Electrónico de Colonia (1951), con el fin de explorar **la generación electrónica del sonido**.

### Música electrónica

En la técnica serial se le confieren al sonido ciertas características definidas, como la duración e intensidad. Estas cualidades deben repetirse con la entonación del sonido y en forma idéntica. Se comprende, claro está, que esta técnica no encaja en las posibilidades de ejecución de un ser humano, pues nadie podrá ser capaz de repetir un mismo sonido con la misma intensidad, ataque y duración. En estas circunstancias, es fácil imaginar que los generadores de sonidos electrónicos son el instrumento ideal para la repetición de un sonido y sus parámetros.

#### Elementos de música electrónica

La música electrónica se obtiene por medio de generadores eléctricos. Los elementos de la música electrónica son: Sonido senoidal "periódico", sonido senoidal "estático", ruido "blanco" (suma de todas las frecuencias), etc.

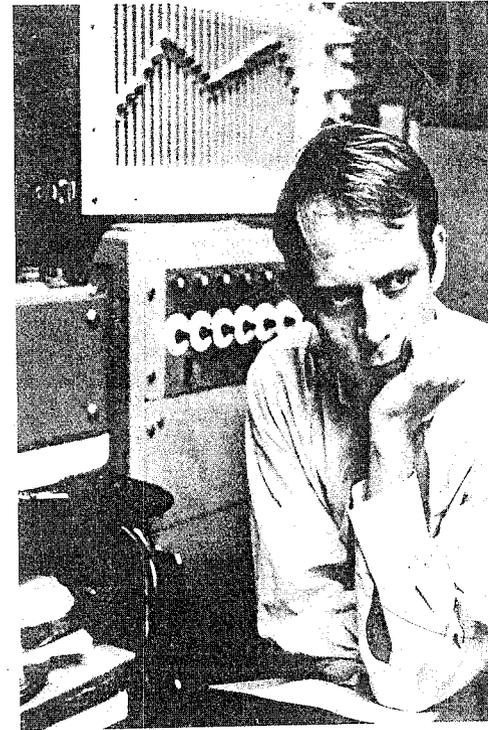
Una de las particularidades de la música electrónica, como de la música concreta, es la **eliminación del intérprete**. La relación entre el compositor y el oyente es directa y la obra es escuchada tal como fue escrita en el momento mismo de su creación.

#### Karlehinz Stockhausen

Una de las personalidades más importantes de la época es el compositor alemán **Karlehinz Stockhausen**, nacido en 1928. Adquirió su educación musical en su ciudad natal, Colonia. Se traslada en 1952 a París, donde fue discípulo de O. Messiaen, a la vez que participaba en las investigaciones del grupo de música concreta de Radio Française.

Desde el año de 1953, es director artístico del **estudio de música electrónica de Colonia**, donde actúa como creador, organizador, transmisor y codificador de las nuevas ideas.

El trabajo de Stockhausen en la música serial es sumamente importante, pues ha extendido los principios seriales a otros aspectos de la música. Entre sus obras importantes se encuentran **Momento, Microphonie I, Grupen** para tres orquestas, y muchas obras más donde investiga y utiliza las técnicas de composición y todos los materiales a su alcance, tanto electrónicos como naturales.



93. Karlehinz Stockhausen.

Otra de las tendencias actuales es la **música aleatoria**. En ella el azar aparece como el principio de construcción de una obra. **John Cage**, compositor que ha utilizado esta técnica, utiliza los dados y el manual chino sobre el azar, entre otros métodos igualmente sorprendentes. Ha producido obras para doce receptores de radio, "Imaginary Landscape", hasta una obra "Silenciosa", consistente en un piano abierto y cuatro minutos y 33 segundos de silencio. Una de sus innovaciones es un piano preparado, que, mediante la introducción de una serie de accesorios, como tornillos, tuercas, pedazos de goma, etc., produce una increíble gama de timbres.

Otra manera de producir música aleatoria es dejar al gusto del intérprete algunos aspectos de la música de la composición. Por ejemplo, una obra en la que no se

determina la altura de los sonidos, su duración o manera de atacarlos, ofrece un gran marco de posibilidades. Ofreciendo varias alternativas, es decir varios trozos musicales, de las cuales el intérprete en el momento de la ejecución escoge, es otra forma de aplicar el principio del azar a las composiciones, así como confiar a la **improvisación** algunos pasajes de las obras.

### Yanis Xenakis

Un método de composición muy peculiar, que resulta de aplicar en otra forma el principio del azar, ha sido introducido por un músico griego, **Yanis Xenakis**, compositor nacido en Atenas en 1922. Siendo arquitecto de profesión, trabajó durante 12 años con Le Corbusier. Como alumno de Messiaen ha escrito algunas obras empleando máquinas electrónicas. Pero su aportación más interesante a la música es la aplicación de la teoría de la **probabilidad matemática** a la composición. Sus bases son la teoría de conjuntos y la lógica matemática, por medio de las cuales logra crear una música que él llama **estocástica**, emotiva y dramática, que no parece tener relación con el proceso matemático empleado en su composición.

Naturalmente todas estas innovaciones en el campo de la música, exigen otros sistemas para la notación musical. Un ejemplo de las necesidades de otro tipo de escritura de la música actual, lo presenta la voz humana, pues resulta imposible escribir los matices de la voz hablada, así como muchos otros efectos. En este caso, a falta de otro sistema mejor, se han utilizado hasta dibujos para guiar y sugerir las intenciones. Nos encontramos, pues, frente a una especie de "neumas", como los mencionados en la música de la Edad Media.

Queremos repetir, que no hemos hablado de todos los compositores importantes de este siglo.

Junto a los ya mencionados se encuentran Ch. Ives y E. Varesse, verdaderos profetas de la música contemporánea; L. Nono, L. Berio, D. Milhaud, Carl Orff, Penderecki, P. Hindemith, A. Honegger, P. Boulez y muchos más, cuyas creaciones musicales resultan una continua revelación.

Sin embargo por grande que sea el panorama musical, la música que convence y que penetra, es la música escrita.

con aguda intención musical y sinceridad. Según las palabras de Schoenberg, pionero de nuestra época: "Si un compositor no escribe con el corazón, no puede hacer buena música".

### AUDICIONES SUGERIDAS

- A. Schoenberg: Noche transfigurada  
Ciclo de canciones Gurrelieder y Pierrot Lunar.  
Suite para piano Op. 25.  
Fragmentos de las óperas de Hoy a mañana y Moisés y Aarón.
- A. Berg: Fragmentos de la ópera Wozzek
- A.V. Webern: Cinco piezas para orquesta.  
Seis bagatelas para cuarteto de cuerda  
Variaciones para orquesta Op. 30.  
Concierto para nueve instrumentos Op. 24.
- D. Shostakovich: Sinfonías, especialmente la V, VII y X.  
La canción de los bosques.
- S. Prokofiev: Sinfonía clásica  
Conciertos para piano y orquesta  
Sonatas para piano  
Pedro y el lobo
- I. Stravinsky: Fragmentos del ballet Petruschka, y el Pájaro de fuego.  
La consagración de la primavera  
Fragmentos de la ópera The rake's progress
- O. Messiaen: Sinfonía Turangalila  
El despertar de los pájaros  
La ascensión  
Tres pequeñas liturgias de la Presencia Divina.
- K. Stockhausen: Canto de los adolescentes  
Telemúsica  
Momento

La audición de otras obras de los mismos compositores es muy valiosa.

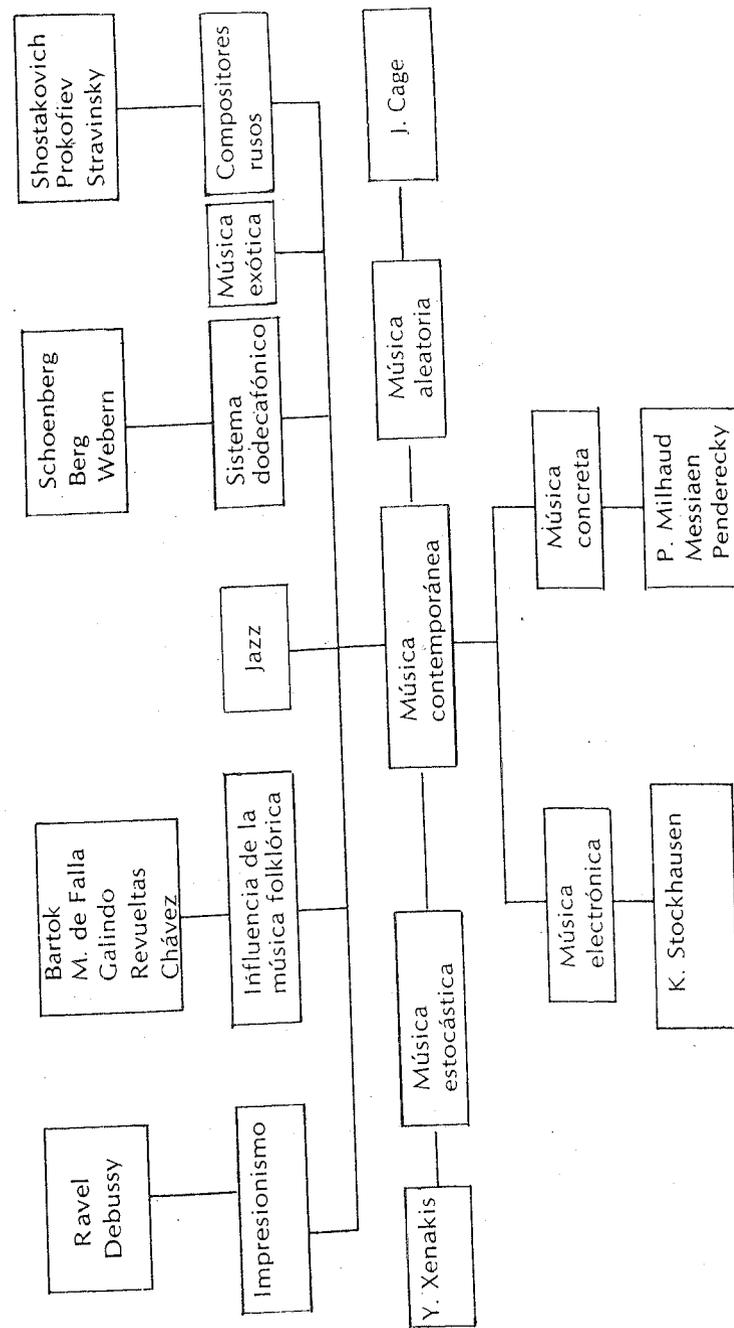
Obras de Hindemith, Milhaud, Boulez, Carl Orff, J. Cage, Xenakis, y de otros compositores contemporáneos. Honegger, B. Britten, L. Berio, Penderecki, Chávez, y el resto de compositores mencionados en este módulo.

### CITAS

- (35) RUFER, Josef. **Músicos sobre música; en cartas, diarios y apuntes.** Buenos Aires, EUDEBA, 1964. p. 138

- (36) \_\_\_\_\_ **Músicos sobre música; en cartas, diarios y apuntes.** Buenos Aires, EUDEBA, 1964. p. 151.
- (37) COLLAER, Paul. **Orientaciones actuales de la música.** Buenos Aires, Editorial Troquel, 1961. p. 105.
- (38) \_\_\_\_\_ **Orientaciones actuales de la música.** Buenos Aires, Editorial Troquel, 1961. p. 158.

ESQUEMA RESUMEN



REACTIVOS DE AUTOEVALUACION IV - 16

1. ¿En qué situación se encuentra el lenguaje musical, durante los primeros años del siglo XX? la armonía tradicional es insuficiente y la exploración musical no puede mantenerse dentro de los límites tonales

2. ¿Por qué es importante el folklore en el desarrollo de la música? con la música folklórica se abren nuevos caminos para ofrecer aspectos novedosos

3. Entre los compositores mexicanos con obras basadas en el folklore nacional tenemos a:  
a) Bela Balada b) S. Revueltas

4. Es el compositor que en el siglo XX representa el nacimiento de un nuevo arte basado en una nueva técnica de composición musical:  
a) Bartok  
b) Chávez  
c) De Falla  
d)  Schoenberg

5. Entre las obras expresionistas de Schoenberg tenemos:  
a) Noche transfigurada  
b) El sombrero de tres picos  
c) Sensemaya  
d)  Pierrot Lunar.

6. ¿Cuál es la diferencia entre la música impresionista y la expresionista? impresionismo de la música en el siglo XIX y XX y características expresionistas del expresionismo musical violenta y dramática

7. ¿En qué consiste el sistema dodecafónico? técnica basada en la serie de la dodeca

8. Las condiciones para el manejo del sistema dodecafónico son:  
a) todo compositor se basa en la serie de la dodeca  
b) no puede ser escrito sin haberse escrito la II  
c) los sonidos se emplean tanto horizontal como vertical

9. El nombre del grupo formado por Schoenberg, Berg y Webern, fue:  
a) Círculo de Viena  
b) 1a. Escuela de Viena  
c)  2a. Escuela de Viena  
d) Los 3 grandes

10. En qué consiste la ampliación del método serial hecha por Webern? aplica la dodecafonia no solo a la altura sino también a la duración y timbre

11. Es el compositor ruso que ilumina todo el panorama musical de este siglo:  
a) D. Shostakovich  
b) S. Prokofieff  
c)  I. Strawinsky  
d) R. Korsakov

12. Entre las características de la obra "La Consagración de la Primavera" observamos: en 157 compases cambio de ritmo 154 veces

13. ¿Qué significa "liberación de la tonalidad"? el sentido de independencia de relaciones se pierde y cualquier nota puede ser solo referencia

14. Un rasgo en la obra de Messiaen que nos hace pensar en Bach es:  
a) Escribe música culta  
b) Utiliza el órgano  
c)  Escribe música mística  
d) Es francés

15. Uno de los rasgos más interesantes de la producción musical de Messiaen es:  
a) Utiliza el método serial  
b)  Utiliza ruidos y sonoridades naturales  
c) Utiliza la poesía japonesa  
d) Utiliza la música hindú

16. ¿Cuál es la importancia del jazz en la producción musical contemporánea? de importancia radical en el carácter imprevisto

## Paneles de Verificación

### CONJUNTO DE PROBLEMAS IV - 12

17. Stockhausen representa la tendencia musical llamada:

- a) Jazz
- b) Música electrónica
- c) Música concreta
- d) Música aleatoria

18. ¿Cuál es la diferencia entre la música concreta y la electrónica?

*La concreta se basa en sonidos de origen natural /  
la electrónica se obtiene de generadores electrónicos.*

19. La música aleatoria se basa en:

- a) Montaje de ruidos y sonidos grabados
- b) Sonidos senoidales y ruido blanco
- c) Sonidos elaborados al azar
- d) Modelos probabilísticos

20. ¿Cuál es la diferencia entre la música aleatoria y la estocástica? \_\_\_\_\_

*La aleatoria se basa en cierta forma generada de  
sonidos y la estocástica en la teoría de conjuntos  
y la lógica matemática.*

1. Adjetivo que se aplica a un estilo de ornamentación recargada, rebuscada y algo artificial, tanto en literatura como en otras artes no musicales.
2. c
3. b
4. a) Rondó  
b) Sonata  
c) Suite  
d) Concerto Grosso  
e) Variaciones  
f) Preludio  
g) Fuga  
h) Concierto  
(cualquier orden)
5. b
6. a
7. a) Clavicémbalo - parecido al piano de sonoridad débil punteado con una uña  
b) Clavicordio - sus cuerdas son golpeadas por una laminilla sonoridad muy débil.  
c) Organo - conducción de aire por tubos de diferentes tamaños
8. a) Mezcla de voces e instrumentos  
b) Dramatismo  
c) Capacidad expresiva  
d) División clara de frases musicales  
e) Adaptación musical de una voz cantante  
f) Afirmación del concepto armónico, etc.  
(cualquier orden)
9. d
10. Familia de músicos, nació en Alemania. Comenzó a trabajar a los 18 años como violinista, pero posteriormente se dedicó más al órgano. Casó a los 22 años con su prima con quien tuvo siete hijos. Se casó por segunda vez teniendo trece hijos más.



su patria, tuvieron grande influencia en su música.

12. a) Estudios  
b) Preludios  
c) Nocturnos, valsos, polonesas, baladas, scherzos, etc.
13. Una idea musical fija, que reaparece continuamente evocando una imagen. La utiliza por primera vez, H. Berlioz.
14. Sinfonía Fantástica
15. c
16. Fue uno de los elementos del romanticismo que trajo como consecuencia la formación de una conciencia nacional, tanto política como artística.
17. c

#### CONJUNTO DE PROBLEMAS IV - 15

1. b
2. Renovar la ópera nacional alemana; pues en ese tiempo la ópera se encontraba en un estado crítico, de bajo nivel artístico.
3. d
4. a
5. Por medio de motivos muy breves y característicos, asociados a través de la obra con imágenes, situaciones y personajes, logró la unidad de la obra que él tanto anhelaba.
6. La orquesta es invisible para el público, su sonido surge "de un mundo espiritual", describe elocuente y sugestivamente, emociones y asociaciones de ideas por lo que la orquesta tiene un papel primordial, tan importante como el drama que se desarrolla.
7. b
8. b
9. b
10. Wagner se basa en la mitología y leyendas alemanas y Verdi en obras dramáticas sumamente humanas.
11. Énfasis en el color sonoro, perfiles musicales vagos, diluidos, los elementos de la música se funden, aroma musical ligero y visiones fugaces. Sugiere, invita pero no aclara. Nace en Francia.
12. c
13. b
14. Nació en Munich en 1864, hijo de un cornista que lo familiarizó con los problemas de la orquesta, tuvo fuerte influencia de Mozart y Beethoven así como de Liszt y Wagner.
15. a
16. Sus primeras obras están fuertemente influidas por Mozart y Beethoven. Se dedica después a la música de programa y posteriormente a las obras escénicas utilizando el "leitmotiv", llega al expresionismo musical y por

último regresa al clasicismo y lenguaje tonal.

17. En esta ópera Strauss inicia el camino al lenguaje de Mozart.
18. d

#### CONJUNTO DE PROBLEMAS IV - 16

1. La armonía tradicional es prácticamente insuficiente y la expresión musical no puede ya mantenerse dentro de los límites tonales, rítmicos, melódicos y armónicos que la práctica habitual de varios siglos le ha impuesto.
2. Con la música folklórica se abren nuevos caminos, pues ofrecen aspectos sumamente novedosos alejados de la tradición tonal y rítmica.
3. a) Blas Galindo  
b) S. Revueltas, C. Chávez
4. d
5. d
6. El impresionismo francés brota de la despreocupación y optimismo, y es música sugestiva y acariciante. El expresionismo brota del pesimismo y de la opresión, y es música violenta y excesivamente dramática.
7. Es una técnica basada en la serie de los 12 sonidos de la escala cromática donde cada sonido tiene la misma importancia, y ninguna nota puede ser repetida sin que antes se hallan tocado las 11 restantes.
8. a) Toda composición se basa en la serie de 12 sonidos escogida por el compositor.  
b) Un sonido no puede ser empleado por segunda vez, hasta que hayan sido empleados los restantes.  
c) Los sonidos se emplean tanto horizontal como verticalmente, etc.  
d) Toda la serie puede estar sujeta a variaciones, etc.
9. c
10. Aplicó la dodecafonía no solamente a la altura de los sonidos, sino también a la duración, intensidad y timbre.
11. c
12. En 257 compases cambia de ritmo 154 veces.
13. En la liberación de tonalidad el sentido de pertenencia o de relación se pierde, y cualquier nota pasa a ser sólo eso, una nota más.
14. c
15. b
16. A pesar de que su armonía es básicamente tradicional su importancia radica en su carácter improvisado, puesto que pueden aparecer armonías inesperadas cuando varios instrumentos se mueven con libertad, así como en su riqueza rítmica, y en su excepcional forma de ejecución.
17. b
18. La música concreta se basa en sonidos de origen natural (cotidiano) en

cambio la música electrónica se obtiene solamente por generadores eléctricos (sonidos no cotidianos)

19. c

20. La música aleatoria se basa en la producción en cierta forma azarosa de sonidos y la estocástica se basa en la teoría de conjuntos y la lógica matemática.

## GLOSARIO

- Acorde:** ejecución simultánea de tres o más sonidos.
- Antífona:** canto alterno que se desarrolla entre dos coros, uno de los cuales responde al otro.
- Arco:** varilla de madera con un manojo de crines, con la cual se frota las cuerdas de los instrumentos de cuerda, como el violín.
- Armadura de la clave:** serie de alteraciones que se escriben a un lado de la clave, y que determinan la tonalidad de una obra musical.
- Armonía:** ejecución simultánea de sonidos de acuerdo con cierta "razón" musical.
- Armonía:** arte y ciencia que estudia la formación y encadenamiento de los acordes.
- Armónicos:** vibraciones secundarias que acompañan una vibración principal o tono fundamental.
- Bajo:** voz masculina de registro grave.
- Bajo continuo:** sucesión de acordes que como base armónica fue característica de la música de la época barroca.
- Banda militar:** grupo instrumental formado por instrumentos de viento y percusión.
- Barítono:** voz masculina de registro medio.
- Barroco:** música del siglo XVII y parte del XVIII caracterizada entre otras cosas por cierta exuberancia y vitalidad interna.
- Basso ostinato:** frase melódica que aparece continuamente en la voz grave de una composición polifónica.
- Bitonalidad:** superposición de dos tonalidades diferentes.
- Bombo:** tambor de gran tamaño que se encuentra con frecuencia en una orquesta sinfónica.
- Campanólogo:** instrumento de percusión de sonido determinado o afinable formado por una serie de varitas de acero que imitan el teclado de un piano.
- Canon:** composición polifónica basada en la imitación estricta de una melodía.
- Cantata:** composición musical de música vocal, que consiste en una serie de movimientos, como arias, recitativos, duetos y coros, con acompañamiento orquestal.
- Capricho:** composición de forma libre y carácter fantasioso.
- Celesta:** instrumento de percusión de sonido determinado formado por varillitas de acero como el campanólogo y con resonadores de metal.
- Clarinete:** instrumento del grupo de "maderas" de viento, de lengüeta sencilla.
- Clasicismo:** en la terminología musical, música perteneciente al período vienés (S. XVIII) caracterizada por la expresión sobria, estilo amable, natural y humano, donde la polifonía y la monodía llegan a un perfecto equilibrio.

**Claves:** signos convencionales que sirven de referencia para localizar los sonidos en el pentagrama.

**Compás:** esquema de igual duración donde se agrupan los sonidos.

**Concerto grosso:** composición para varios instrumentos solistas y una orquesta.

**Concierto:** sonata para un instrumento solista y una orquesta.

**Consonancia:** sensación auditiva, asociada con la unidad sonora, y la estabilidad y reposo.

**Contrabajo:** el instrumento más grave del grupo de instrumentos de cuerda que consiste como todos ellos, preponderantemente de cuatro cuerdas tensas, caja de resonancia y mástil.

**Contralto:** voz femenina de registro grave.

**Contrapunto:** leyes y normas que rigen el desarrollo simultáneo de las voces.

**Corno inglés:** instrumento del grupo de "maderas" de viento y lengüeta doble.

**Cuarteto:** grupo de cuatro instrumentos. También sonata para cuatro instrumentos.

**Chacona:** composición polifónica en forma de variaciones sobre un basso ostinato que se repite sin interrupción.

**Charanga:** grupo instrumental formado por instrumentos de viento, de metal y de percusión.

**Desarrollo:** sección intermedia de la forma sonata, donde se desarrollan temas aparecidos en la exposición.

**Discantus:** polifonía primitiva, a base de cuartas, quintas y octavas pero en movimiento contrario.

**Disonancia:** sensación auditiva asociada con cierta inestabilidad e inquietud sonora, que exige auditivamente una resolución en un acorde consonante.

**Dodecafonismo:** método de composición basado en una serie de doce sonidos diferentes.

**Entonación:** grado de altura en que se produce el sonido.

**Escala:** sucesión de sonidos ordenados ascendente o descendentemente.

**Escala cromática:** escala formada por los doce semitonos de una octava.

**Escala diatónica:** escala basada en la progresión de sonidos propios de la estructura de las escalas mayores y menores.

**Escala pentatónica:** escala formada por una serie de cinco sonidos.

**Escalas relativas:** término para indicar el parentesco entre las escalas mayores y menores.

**Exposición:** sección de la forma sonata donde aparecen dos temas contrastados.

**Expresionismo:** tendencia musical que se refiere a una expresión musical profundamente introspectiva, de aspectos psico-analíticos, y emociones tortuosas, expresadas musicalmente por medio de acordes disonantes, líneas melódicas desintegradas, y otros recursos contemporáneos.

**Fabordón:** polifonía primitiva a base de terceras y sextas.

**Fagot:** el instrumento más grave del grupo de viento de "maderas", de lengüeta doble.

**Fantasia:** composición de forma libre y carácter variado y exuberante.

**Flauta dulce:** nombre genérico de una serie de flautas construidas de madera que se tocan verticalmente.

**Flauta travesera:** flauta que forma parte del grupo de viento de madera y que se toca horizontalmente. La flauta es el instrumento más agudo de este grupo.

**Forma binaria:** forma o estructura musical a dos partes: A-B

**Forma ternaria:** forma o estructura musical a tres partes: A-B-A

**Formas musicales:** estructuras de una obra musical.

**Frase:** sección de una línea musical, comparable a la oración en el lenguaje.

**Fraseo:** ejecución justa de una frase musical.

**Frecuencia:** número de oscilaciones completas que un elemento que vibra realiza por unidad de tiempo.

**Fuga:** composición polifónica basada en un tema o sujeto que va apareciendo a través de toda la composición en las diferentes voces, aunque con ciertas modificaciones.

**Himnos:** canciones de alabanza de origen griego.

**Homofonía:** línea melódica acompañada armónicamente.

**Impresionismo:** término pictórico, que se aplica a una tendencia musical caracterizada por un cierto resplandor transitorio, huidizo, que solamente sugiere, y donde el timbre tiene capital importancia.

**Impromptu:** composición de carácter espontáneo e improvisado.

**Intensidad:** grado de fuerza con que se produce un sonido.

**Intervalo:** distancia entre dos notas musicales.

**Leitmotiv:** frases musicales cortas que a través de una obra musical, aparecen coordinadas con personas, ideas y símbolos.

**Lied:** (canción), composición en forma ternaria para voz y acompañamiento, basada en un poema.

**Líneas adicionales:** líneas que se utilizan como referencia para escribir los sonidos que salen del pentagrama.

**Madrigal:** canción polifónica poética y expresiva que apareció en el renacimiento.

**Marimba:** instrumento de percusión de sonido determinado, formado por placas de madera y dos resonadores de madera bajo cada placa.

**Melisma:** trozo breve de carácter decorativo. En el canto gregoriano, grupo de notas cantadas sobre una sola sílaba.

**Melodía:** sucesión de sonidos que forman una línea de valor expresivo y significado individual.

**Melotipo:** rasgo melódico o pequeña melodía típica utilizada por una cultura musical.

**Metro:** agrupamiento de los tiempos y de los acentos dentro de cada compás.

**Mezzo-soprano:** voz femenina de registro intermedio.

**Minueto:** danza de origen francés de compás de 3-4.

**Modo:** en su sentido más amplio, estructura de una escala.

**Modo mayor:** estructura de una escala, que sigue la secuencia tono tono semitono tono tono tono semitono.

**Modo menor:** estructura de una escala, que sigue la secuencia tono semitono tono tono semitono tono y medio y semitono.

**Modular:** cambiar de modo, de tonalidad, o de modo y tonalidad en el curso de una composición.

**Monodía:** textura musical caracterizada por una sola línea melódica, sin acompañamiento de ninguna clase.

**Motete:** canción polifónica, de carácter popular o religioso.

**Motivo:** primer elemento formal de una composición musical, de sentido rítmico y melódico muy pronunciado.

**Movimiento:** tempo, secciones de una obra como la sonata o la sinfonía, que tienen tempos o grados de velocidad y carácter diferentes.

**Música aleatoria:** método de composición basado en el azar.

**Música concreta:** música que utiliza grabaciones de mezclas de sonidos y ruidos.

**Música de cámara:** música para grupos reducidos de ejecutantes.

**Música de programa:** en general composiciones que están basadas en ideas extramusicales.

**Música electrónica:** música producida por procedimientos electromecánicos y grabada; que elimina la necesidad de un intérprete.

**Neumas:** serie de signos, que como recurso mnemotécnico se utilizaban en la ejecución del canto gregoriano.

**Nocturno:** composición de forma libre y carácter lírico y melancólico.

**Nota pedal:** nota grave que se mantiene durante un tiempo considerable a través de una fuga.

**Notación mensural:** antigua notación musical que determinaba la duración de los sonidos.

**Obertura:** composición orquestal de carácter generalmente introductorio que precede una ópera.

**Oboe:** instrumento del grupo de "maderas" de viento, de sonoridad más grave que la flauta cuya característica principal es la lengüeta doble.

**Obras cíclicas:** obras formadas por una serie de partes independientes que sin embargo guardan relación como las sonatas y las suites.

**Ópera:** representación dramático-musical, con voces solistas, coros y orquesta (acción escénica, decorados, etc.).

**Ópera ballet:** ópera representada con combinaciones de ballet.

**Ópera cómica:** ópera ligera de carácter sentimental, con diálogos hablados.

**Ópera buffa:** ópera ligera italiana de carácter humorístico.

**Opereta:** ópera ligera generalmente en un acto y con diálogo hablado.

**Oratorio:** composición musical para voces solistas, coros y orquesta, sobre un tema religioso o contemplativo.

**Organum:** polifonía primitiva a base de cuartas, quintas y octavas.

**Orquesta de cuerdas:** orquesta formada exclusivamente por violines, violas, violonchelos y contrabajos.

**Orquesta sinfónica:** grupo instrumental más importante, formado por una extensa serie de instrumentos que pueden dividirse en "maderas", "metales", "percusión" y "cuerdas".

**Parámetro:** conjunto de características de un sonido. Factor que lo determina como duración, frecuencia, intensidad, timbre y ataque.

**Pasacalle:** composición en forma de variaciones sobre un bajo ostinato.

**Pentagrama:** serie de cinco líneas paralelas, sobre la cual se escriben las notas.

**Platillo:** instrumento de percusión de sonido indeterminado formado por dos platillos de metal que se golpean.

**Poema sinfónico:** composición orquestal basada en un tema extramusical, como un poema o un paisaje.

**Polifonía:** desarrollo simultáneo de varias melodías o voces melódicas en igualdad de derechos.

**Polirritmo:** ritmos diferentes superpuestos.

**Preludio:** composición de carácter introductorio que precede una composición. Composición independiente de forma libre.

**Quinteto:** grupo de cinco instrumentos. También sonata para cinco instrumentos.

**Recitativo:** estilo de canto que se basa en la prosodia natural de las palabras.

**Reexposición:** segunda exposición de los temas de la forma sonata.

**Resonancia:** fenómeno que se produce cuando el aire contenido en algún espacio entra en vibración por simpatía al recibir vibraciones de un sonido de la misma frecuencia.

**Ritmo:** resultado de la combinación de la duración de los sonidos.

**Romanticismo:** tendencia musical iniciada por Beethoven y que se extendió durante todo el siglo XIX. En forma general, se caracteriza por la expresión intensa de las emociones e imaginación exuberante.

**Rondó:** estructura musical basada en el esquema A-B-A-C-A, etc.

**Salmos:** cantos de origen hebreo con letra tomada del Antiguo Testamento.

**Scherzo:** rondó de carácter más agitado.

**Semitono:** mínima distancia entre dos sonidos, que se puede obtener en nuestro sistema musical.

**Sincopa:** efecto rítmico que se obtiene de la prolongación de un tiempo débil, más allá del tiempo fuerte donde debería resolverse.

**Singspiel:** ópera ligera de origen alemán.

**Sonata:** composición formada generalmente por cuatro movimientos, cada uno de los cuales tiene una forma musical determinada. La sonata como serie de movimientos abstractos, es la base del concierto, el cuarteto, el quinteto, la sinfonía y otros.

**Sonido:** resultado de las vibraciones de un cuerpo elástico sometido a tensión.

**Soprano:** voz femenina de registro más agudo.

**Suite:** serie de danzas o movimientos contrastados agrupados.

**Tam-tam:** instrumento de percusión similar al gong oriental, que consiste en un disco metálico que se coloca suspendido.

**Tema:** grupo de motivos, que encierran una idea musical.

**Tempo:** tipo de movimiento en el cual se desarrolla una obra musical.

**Tenor:** voz masculina (natural) de registro más agudo.

**Tessitura:** campo de frecuencias de los sonidos que puede producir un instrumento o voz humana.

**Timbal:** instrumento de percusión de sonido determinado o afinable, semejante a un gran cazo.

**Timbre:** calidad del sonido que hace posible distinguir el instrumento o voz que lo producen.

**Tonalidad:** conjunto de cualidades que llevan a un fragmento musical a referirse constantemente a una tónica, evocando una determinada escala de nuestro sistema.

**Tono:** distancia entre dos sonidos que abarca dos semitonos.

**Tono fundamental:** vibración principal de un sonido.

**Trombón:** instrumento del grupo de viento de "metal", que se toca modificando la longitud del tubo.

**Trompa o corno:** instrumento de registro más extenso del grupo de instrumentos de viento de "metal".

**Trompeta:** instrumento del grupo de viento de "metal" que se toca por medio de pistones.

**Tropos:** textos intercalados en los largos melismas del Kyrie Eleison.

**Tuba:** instrumento más grave del grupo de instrumentos de metal, equivalente al contrabajo en los instrumentos de cuerda.

**Variaciones:** composición musical donde un tema dado, va sucesivamente apareciendo en las formas más variadas.

**Viola:** instrumento de cuerdas y arco de tessitura ligeramente más grave que el violín. Como éste, consta principalmente de cuatro cuerdas y una caja de resonancia.

**Violín:** el instrumento más agudo del grupo de cuerdas y arco que consiste principalmente en cuatro cuerdas tensas, mástil y caja de resonancia.

**Violonchelo:** instrumento de cuerdas y arco de registro más grave que la viola, constituido por cuatro cuerdas tensas, mástil y caja de resonancia.

**Xilófono:** instrumento de percusión de sonido determinado con un teclado de varillas de madera y resonadores de metal bajo el teclado.

## BIBLIOGRAFIA

- APEL, Willy and DANIEL, Ralph T. **The Harvard brief dictionary of music.** New York, Pocket Books, c1960, 1972. 341 p.
- BANDAK, Makram. **Las grandes figuras de la música contemporánea.** México, Novaro, 1974. 165 p.
- COPLAND, Aaron. **Cómo escuchar la música.** Tr. Jesús Bal y Gay. México, Fondo de Cultura Económica, 1972. 202 p. ilus. (Breviarios FCE).
- CORTOT, Alfred. **Curso de interpretación.** Comp. y red. Jeanne Thieffry. Tr. Roberto J. Carman. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1954. 198 p.
- CHAVEZ, Carlos. **El pensamiento musical.** México, Fondo de Cultura Económica, 1964. 95 p. ilus.
- CHUNG, Chou Wen. **Varese: semblanza del hombre y su música.** Tr. Joaquín Gutiérrez, Heras. México, UNAM, Dir. Gral. de Difusión Cultural. 31. p. Ilus. (Cuadernos de Música—2).
- DUFORCQ, Norbert. **Breve historia de la música.** México, Fondo de Cultura Económica, 1963. 238 p. (Colec. Popular, 43).
- Enciclopedia de la Música.** Tr. O. Mayer-Serra, 2a. ed. México, Atlante, 1948. v. 2, 728 p. ilus.
- Historia de la música Codex.** Madrid, Editorial Codex, 1965. 26 fascículos, ilus.
- LALOY, Luis. **La música china.** Tr. Melanie Forest. Buenos Aires, Editorial Schapire, s.f. 26 p. ilus.
- MANTECON, Juan José. **Introducción al estudio de la música.** México, Nacional, 1968. 214 p. ilus.
- MILLIKEN, Harry. **La música electrónica.** Barcelona, Ediciones G.P., 1962. 74 p. ilus. (Enciclopedia Popular Ilustrada, M12).
- La Música Contemporánea.** Barcelona, Salvat, 1973. 139 p. ilus. (Biblioteca Salvat Editores, Grandes Temas).
- PAHLEN, Kurt. **Historia universal de la música.** Buenos Aires, Centurión, 1945. 376 p. ilus. ("Ulises" Serie musical).

- La música sinfónica.** Buenos Aires, EMECE, 1963. 629 p. ilus.
- PALACIOS, R., Jesús. **Los titanes de la música (Breves biografías de los grandes músicos).** México, Divulgación, 1971. 168 p.
- PANOFSKY, Walter, **También tú sabes de música.** Tr. Margarita Fontseré. Barcelona, Labor, 1964. 327 p.
- RIEMANN, Hugo. **Teoría general de la música.** Tr. José Subirá. México Nacional, 1963. 199 p. ilus.
- RIVIERE, Jean Roger. **Música e instrumentos musicales de la India.** Buenos Aires, Mundonuevo, 1960. 39 p. ilus. (Amida, 5).
- RUFER, Josef. **Músicos sobre música; en cartas, diarios y apuntes.** Tr. Jorge Oscar Pickenhayn. Buenos Aires, EUDEBA, 1964. 292 p. ilus. (Temas de Eudeba/Música).
- RUPPEL, K.H. **La música en Alemania.** Munich, Editorial F. Bruchmann, 1952. 75 p. ilus.
- SALAZAR, Adolfo. **La música: como proceso histórico de su invención.** México, Fondo de Cultura Económica, 1967. 326 p. ilus. (Breviarios FCE, La Música, 26).
- La Rosa de los vientos en la música europea; los conceptos fundamentales en la historia del arte musical.** México. Ediciones de la Orquesta Sinfónica de México, 1940. 274 p.
- SALZMAN, Eric. **La música del siglo XX.** Tr. Alfredo Ghioldi. Buenos Aires, Editorial Víctor Lerú, 1972. 260 p. ilus. (La música y los músicos).
- STROBEL, Heinrich. **Tendencias de la música de hoy.** México, UNAM, Dir. Gral. de Difusión Cultural, 1964. 44 p.
- STUCKENSCHIMDT, H.H. **La música del siglo XX.** Tr. María Calonge y Javier Torrente Malvido. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1960. 255 p. ilus. (Biblioteca para el hombre actual).
- SWOBODA, Henry, comp. **Grandes orquestas sinfónicas.** Tr. María Ortiz. México, Editores Asociados, 1972. 214 p.
- VOLBACH, Fritz. **La orquesta moderna.** Tr. Roberto Gerhard. México, Nacional, 1958. 400 p. ilus.

## FUENTES DE ILUSTRACION

El Centro para el Estudio de Medios y Procedimientos Avanzados de la Educación (CEMPAE), agradece a todas las instituciones de las que proviene el material gráfico seleccionado y cuyos créditos aparecen detallados a continuación, apegándose su uso al art. 16 de la Nueva Ley Federal sobre el Derecho del Autor, actualmente vigente en México.

1. Albert, Monserrat  
**La Música Contemporánea.**  
Barcelona, Ed. Salvat, 1973.  
(Biblioteca Salvat de Grandes Temas, No. 22).
2. **Archivo de Excelsior.**
3. **Badura Skoda.**  
México, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, 1968.
4. Belvés, Pierre y François Mathey  
**Premier Livre D'Art.**  
París, Gautier - Languereau, 1975.
5. Blades, J.  
**Percussion Instruments and Their History.**  
Londres, Faber, 1970.
6. Bowra, C. M.  
**La Grecia Clásica.**  
N. Y., Time-Life Int., 1974.
7. Briggs, Asa  
**The Nineteenth Century.**  
(Londres T & H, 1970).
8. Bullok, Alan  
**The Twentieth Century.**  
(Londres T & H, 1971).
9. Clark, K.  
**Civilization.**  
N. Y., Harper and Row, 1969.

10. Cobban, Alfred  
**The Eighteenth Century.**  
(Londres T & H, 1969).
11. **Country Life.**  
Enero 6 de 1972.
12. **Enciclopedia de la Música.**  
México, Ed. Atlante, 1948.
13. Grunfeld, Frederic V.  
**Music.**  
N. Y., Newsweek Books, 1974.
14. Hale, John R.  
**El Renacimiento.**  
N. Y., Time-Life Int., 1973.
15. **Horizon.**  
Marzo de 1960.  
(N.Y., American Heritage Publishing).
16. **Le Million** No. 196.
17. **Le Monde Antour de... 1871.**  
París, Ed. Larousse, 1971.
18. Meyland, Raymond.  
**La Flute (Les grandes lignes de son développement de la prehistoire a nos jours).**  
Lausana, Ed. Payot, 1974.
19. **Orquesta Sinfónica Nacional.**  
México, Programa Cultural de la XIX Olimpiada, 1968.
20. Pahlen, K.  
**Historia Universal de la Música.**  
Buenos Aires, Ed. Centurión, 1975.
21. **Pinturas Maestras de los Museos Estatales del Hermitage.** (Catálogo)  
México, Museo de Arte Moderno, 1976.

22. Pool, Phoebe  
**Delacroix.**  
(N. Y., Hamlyn, 1971).
23. Robertson, Alec y Denis Stevens  
**The Pelican History of Music.**  
I: **Ancient forms to polyphony.**  
Londres, Penguin Books, 1975.
24. Schneider, Marcel.  
**Wagner**  
París, Editions du Seuil, 1973.
25. Stuckenschmidt, H. H.  
**La Música del Siglo XX.**  
Madrid, Ed. Guadarrama, 1960.
26. **The Illustrated London News.**  
Abril 19 de 1969.
27. **The Smithsonian Journal of History.**  
V. 2. No. 1, Primavera de 1967.
28. Volbach, F.  
**La Orquesta Moderna.**  
México, Ed. Nacional, 1958.
29. Von Eckardt, Wolf y Sander L. Gilman.  
**Bertolt Brecht's Berlin.**  
**A Scrapbook of the Twenties.**  
N. Y., Anchor Press-Doubleday, 1975.

RELACION DE FOTOGRAFIAS Y SUS RESPECTIVAS FUENTES DE LOCALIZACION

| No. de foto | No. de Referencia bibliográfica | No. de página      |
|-------------|---------------------------------|--------------------|
| 1           | 16                              | 288                |
| 2           | 12                              | III, entre 942-943 |
| 3           | 18                              | 10                 |
| 4           | 13                              | 13                 |
| 5           | 13                              | 10                 |
| 6           | 6                               | 82                 |
| 7           | 23                              | 5                  |
| 8           | 12                              | I, 103             |
| 9           | 23                              | 10                 |
| 10          | 13                              | 22                 |
| 11          | 13                              | 26                 |
| 12          | 15                              | 72                 |
| 13          | 23                              | 12                 |
| 14          | 13                              | 20                 |
| 15          | 12                              | I, 127             |
| 16          | 12                              | I, 132             |
| 17          | 21                              | 25                 |
| 18          | 14                              | 169                |
| 19          | -                               | -                  |
| 20          | 20                              | 159                |
| 21          | 12                              | II, 464            |
| 22          | 18                              | 12                 |
| 23          | 18                              | 46                 |
| 24          | 28                              | 126                |
| 25          | 28                              | 132                |
| 26          | 28                              | 129                |
| 27          | 12                              | I, 474             |
| 28          | 28                              | 177                |
| 29          | 28                              | 167                |
| 30          | 28                              | 170                |
| 31          | 28                              | 182                |
| 32          | 5                               | lam. 133 a         |
| 33          | 28                              | 191                |
| 34          | 28                              | 196                |
| 35          | 5                               | lam. 177           |

| No. de foto | No. de Referencia bibliográfica | No. de página     |
|-------------|---------------------------------|-------------------|
| 36          | 5                               | lám. 178          |
| 37          | 28                              | 193               |
| 38          | 28                              | 193               |
| 39          | 5                               | lám. 128          |
| 40          | 4                               | 73                |
| 41          | 29                              | 106               |
| 42          | 12                              | I, entre 176-177  |
| 43          | 12                              | I, entre 176-177  |
| 44          | 12                              | I, entre 176-177  |
| 45          | 13                              | 36                |
| 46          | 15                              | 77                |
| 47          | 27                              | 61                |
| 48          | 9                               | 225               |
| 49          | 20                              | lám. 33 a         |
| 50          | 13                              | 44                |
| 51          | 9                               | 230               |
| 52          | 10                              | 27                |
| 53          | 13                              | 60                |
| 54          | 13                              | 65                |
| 55          | 9                               | 240               |
| 56          | 13                              | 77                |
| 57          | 13                              | 74                |
| 58          | 13                              | 87                |
| 59          | 3                               | (s. p.)           |
| 60          | 13                              | 87                |
| 61          | 12                              | I, entre 296-297  |
| 62          | 7                               | 307               |
| 63          | 13                              | 102-103           |
| 64          | 22                              | lám. 29           |
| 65          | 26                              | 31                |
| 66          | 13                              | 112               |
| 67          | 12                              | III, 792          |
| 68          | 12                              | II, entre 408-409 |
| 69          | 17                              | 135               |
| 70          | 24                              | 88                |
| 71          | 24                              | 84                |
| 72          | 24                              | 85                |
| 73          | 73                              | 97                |

| No. de foto | No. de Referencia bibliográfica | No. de página |
|-------------|---------------------------------|---------------|
| 74          | 17                              | 134           |
| 75          | 7                               | 308           |
| 76          | 13                              | 188           |
| 77          | 11 y 13                         | 40 y 116      |
| 78          | 13                              | 122           |
| 79          | 13                              | 124           |
| 80          | 2                               | -             |
| 81          | 2                               | -             |
| 82          | 25                              | 160           |
| 83          | 12                              | II, 583       |
| 84          | 12                              | II, 436       |
| 85          | 13                              | 137 y 139     |
| 86          | -                               | -             |
| 87          | 1                               | 108           |
| 88          | 8                               | 22            |
| 89          | 13                              | 133           |
| 90          | 19                              | -             |
| 91          | 25                              | 146           |
| 92          | 13                              | 144           |
| 93          | 25                              | 222           |

Apreciación Estética Música  
 se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de  
 Marzo de 2009 en Grupo Gráfico Editorial, S.A. de  
 C.V., Calle B No. 8, Parque Industrial Puebla 2000;  
 C.P. 72220, Puebla, Puebla.

Se tiraron 5,000 ejemplares  
 Mas sobrantes para reposición