

## Sumario

- 2** **INTRODUCCIÓN A LA TRANSCRIPCIÓN DE PARTITURAS DEL SIGLO XVI**  
M<sup>ª</sup> TERESA COTTA BATISTA  
ERNESTO J. ABAD FERNÁNDEZ
- 4** **CHARLES KOECHLIN: EL FRANCÉS RADICAL**  
DANIEL CORONAS
- 6** **MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN MÁLAGA**  
YOLANDA ROLDÁN MORENO
- 8** **DESCRIPCIÓN Y CUALIDADES DEL SISTEMA AUDITIVO HUMANO**  
FCO. JAVIER SANTIAGO FERNÁNDEZ
- 12** **EL "CORTA Y PEGA" COMO ORIGEN DE LA MÚSICA CINEMATOGRÁFICA**  
ALBERTO ALPRESA RENGEL
- 14** **Entrevista a...**  
**MARÍA VICTORIA RODRÍGUEZ**  
PAULA CORONAS VALLE
- 19** **LA MÚSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX. LA GENERACIÓN DE LOS MAESTROS**  
YOLANDA GALINDO BENÍTEZ
- 21** **NADIA BOULANGER, LA GRAN MAESTRA DEL SIGLO XX**  
ANA MARÍA FERNÁNDEZ MOLINA
- 23** **BEETHOVEN: "TONDICHTER", POETA DEL SONIDO**  
En el 175 Aniversario de su muerte (1770-1827)  
PAULA CORONAS
- 27** **"LOS VALORES HUMANOS EN LA EDUCACIÓN INFANTIL A TRAVÉS DE LA MÚSICA"**  
YOLANDA SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ
- 30** **MÚSICA Y POLÍTICA EN PLATÓN**  
LAURA MARÍN GÁMEZ
- 36** **Agenda Musical**  
PAULA CORONAS VALLE

DIRECCIÓN: PAULA CORONAS.  
CONSEJO DE REDACCIÓN: M<sup>ª</sup> LUISA DE BARRIO, ANA FERNÁNDEZ MOLINA, VERÓNICA RUIZ SANTIAGO  
DISEÑO GRÁFICO PORTADA: JOAQUÍN VILLALÓN (MADRID)  
ISSN: 1576 - 8538  
Depósito Legal: MA - 209 - 96 · IMPRIME: Gráficas Anarol. Málaga

INTERMEZZO no se hace responsable de las opiniones vertidas en los reportajes e informaciones firmadas.

Acaba de dejarnos uno de los grandes del piano: Alexis Weissenberg. El pasado 9 de enero falleció en Lugano (Suiza) a la edad de 82 años víctima de una larga enfermedad. Este pianista búlgaro nacido en Sofía ha sido considerado uno de los mejores intérpretes del siglo XX, tal y como sostenía el famoso director austríaco Herbert Von Karajan.

Su aprendizaje musical incluye sus comienzos a los tres años de edad bajo la dirección de Pantcho Vladigerov, su posterior formación como alumno de Schröder –discípulo de Arthur Schnabel– y su debut a los 14 años en Jerusalén con el Concierto nº 3 de Beethoven junto a la Orquesta de la Radio de esa ciudad. En 1946, se traslada a Nueva York para ampliar estudios en la Juilliard School con los profesores Olga Samaroff y Rosina Lhevinn. Pero es a raíz de su triunfo en el Concurso Internacional Leventritt (1947) con 18 años de edad, cuando comienza una carrera internacional con su actuación en el Carnegie Hall interpretando el Concierto nº 3 de Rachmaninov. Sus giras por América, Israel y Europa, dirigido por los más prestigiosos directores –Steinberg, Celibidache, Maazel, Abbado, Argenta, Ozawa, Bernstein, Petré o Karajan– se suceden con un ritmo vertiginoso, hasta que el propio Weissenberg decide frenar voluntariamente esta actividad retirándose de los escenarios durante diez años para dedicarse a la enseñanza y consagrarse al estudio.

El pianista retomó su carrera como concertista en un recital en París en el que fue aclamado con enorme éxito. Su repertorio incluyó los compositores clásicos y románticos –Bach, Beethoven, Brahms, Schumann, Chaikovsky– y destacó especialmente por sus valiosas interpretaciones de Liszt, Chopin y Rachmaninov. Vivió en España durante cinco años, donde se casó y tuvo dos hijas, pero desde hace años residía en Suiza donde fundó la Alexis Weissenberg's Piano Masters Class.

Las fabulosas versiones y recreaciones del maestro búlgaro han sido profundamente admiradas por la crítica y por los expertos, siendo además fielmente reconocido por el público de cualquier parte del mundo. Su poderosa técnica y control del sonido, unidos a una innegable intuición artística han estado presentes a lo largo de su trayectoria musical, que sin duda constituye una de las grandes referencias para el Piano de calidad.

# INTRODUCCIÓN A LA TRANSCRIPCIÓN DE PARTITURAS DEL SIGLO XVI

**M<sup>a</sup> TERESA COTTA BATISTA.**  
Profesora de Primaria.

**ERNESTO J. ABAD FERNÁNDEZ.**  
Profesor de Secundaria.

Gracias a Internet, hoy día tenemos a nuestra disposición una cantidad increíble de fuentes de información y un material al que, hace unos años, era impensable que pudiésemos acceder. La labor de digitalización llevada a cabo por diversas entidades públicas y privadas (incluso por personas particulares), ha puesto a disposición del público una gran cantidad de partituras de muy diversos periodos, desde la Antigüedad hasta nuestros días. Así, es sencillo encontrar fotografías de canciones de la Grecia Clásica, como el *Epitafio de Seikilos*, de páginas originales de las *Cantigas a Santa María*, del Rey *Alfonso X “El Sabio”*, o de partituras de *Tomás Luís de Victoria*, por poner tres ejemplos de épocas diversas.

Esta disponibilidad consigue en muchas ocasiones estimular nuestra curiosidad y fomentar el interés por conocer la música de épocas pasadas. Puede llevarnos incluso a tratar de conocer cómo eran los sistemas de notación antiguos y cómo podríamos transcribirlos a nuestra notación actual. Sin embargo, es habitual que, al enfrentarnos a partituras antiguas y querer transcribirlas, nos encontremos con dificultades que pueden llevarnos a la frustración.

En el presente artículo vamos a tratar de dar a conocer algunos elementos básicos de la notación musical del siglo XVI que permitan al lector dar unos primeros (aunque, lo reconocemos, insuficientes) pasos en el interesante ejercicio de la transcripción musical. Los apuntes que a continuación presentamos son de aplicación principalmente a la música vocal del siglo XVI, aunque también a partituras ligeramente anteriores y posteriores (no mucho más, dada la gran evolución que durante esos siglos tuvo la notación musical). Señalar que la música instrumental usaba frecuentemente su propio sistema de escritura musical (tablaturas), por lo que lo aquí expuesto tiene una utilidad limitada en el campo de dicha música.

## FIGURAS Y SILENCIOS:

El estudio de las figuras musicales durante los siglos XIV y XV puede resultar frustrante, ya que todavía no existía una notación completamente unificada y extendida. Así, nos podemos encontrar partituras de diversos autores donde la misma figura musical tiene valores distintos, o tratados donde se mencionan a las mismas figuras con nombres diferentes, lo que puede llevar a error y confusión. Incluso las descripciones que se hacen en tratados musicales de la época del valor usan en ocasiones un lenguaje rebuscado, lo que no facilita su comprensión. Por si fuera poco, hasta los autores de dichos tratados tenían en ocasiones discusiones acerca de cómo interpretar la notación de su misma época.

Sin embargo, en el siglo XVI el panorama se aclara, posiblemente gracias a la aparición de la música impresa, no manuscrita, que facilitaría la difusión de partituras y la unificación de los signos empleados en su impresión. Por ello, y aún cuando todavía podemos encontrar algunas variantes, a grandes rasgos las figuras y silencios empleados serían las siguientes:

NOMBRE	FIGURA	SILENCIO	EQUIVALENCIA
MÁXIMA			
LONGA			
BREVE			
SEMIBREVE			
MÍNIMA			
SEMIMÍNIMA			
CORCHEA			
SEMICORCHEA			

Tal y como se ve en la tabla, el signo empleado en la *breve* es similar al que nosotros usamos para la figura superior a la redonda (y que en muchas ocasiones se llama “*máxima*”). De igual manera, la *corchea* de la notación antigua (algunos la llaman “*fusa*”), sería equivalente a nuestra *semicorchea*, y la *semicorchea* antigua (llamada en ocasiones “*semifusa*”) podría sustituirse por nuestra *fusa*. Todo esto hace que si leemos algún libro actual acerca de la transcripción de partituras renacentistas podamos encontrarnos con el empleo de una nomenclatura distinta a la aquí mostrada. Sin embargo, siguiendo la tabla arriba presentada y comparándola con los ejemplos que el texto presente, seremos capaces de hacernos rápidamente una idea de las variantes en los nombres que dicho libro emplee.

**COMPÁS:**

Lo primero que hemos de tener en cuenta es que todavía el concepto de compás, tal y como lo conocemos, no estaba establecido. Al ver una partitura de esta época, observamos que no existen barras de compás, sino que las figuras musicales van una detrás de la otra, lo que, junto al hecho de que las voces se escribían por separado, y no una debajo de la otra como en la actualidad, puede ponernos en aprietos a la hora de realizar una transcripción adecuada.

Además, la relación entre las distintas figuras musicales no era fija, sino que dependiendo del “compás”, una misma figura podía tener subdivisión binaria o ternaria. Para saber cuál es la subdivisión de las distintas figuras, hemos de señalar que el 3 era considerado como el número que indicaba la perfección, por lo que cada uno de los términos que a continuación se presentan podían ser *perfectos* (se subdivide la figura mayor en 3 partes iguales) o *imperfectos* (se subdivide en 2):

- **Modo Mayor:** indica en cuantas *longas* se subdivide la *máxima*. Si es perfecto, la *máxima* se subdivide en 3 *longas*, y si es imperfecto, en 2.
- **Modo Menor:** indica en cuantas *breves* se subdivide la *longa*. Se sigue el mismo criterio de subdividir en 3 si es perfecto y 2 si es imperfecto.
- **Tiempo:** marca el número de *semibreves* en que se divide la *breve*.
- **Prolación:** nos dice en cuántas *mínimas* se divide la *semibreve*.

Dado que la figura tomada como unidad de medida solía ser la *semibreve*, tanto el modo mayor como el menor no solían emplearse. A partir de la mínima, todas las subdivisiones son binarias.

Para indicar las principales subdivisiones (*tiempo y prolación*), usaban un círculo y un punto. Si el círculo estaba completo, el *tiempo* era perfecto, y por tanto la *breve* se divide en tres *semibreves*. Si el círculo estaba incompleto (similar a una “C”), el *tiempo* era imperfecto y la subdivisión era binaria. Si en el interior del círculo (tanto cerrado como abierto) aparecía un punto, era indicativo de que la *prolación* era perfecta. Si no existía el punto, la *prolación* era imperfecta. De todo esto, se derivan cuatro tipos de “compases” según la relación entre *breve* y *semibreve*, y entre ésta y la *mínima*:

Signo:	Descripción:	División de la breve:	División de la semibreve:
⊙	Tiempo perfecto y prolación perfecta.	3 semibreves.	3 mínimas.
○	Tiempo perfecto y prolación imperfecta.	3 semibreves.	2 mínimas.
◐	Tiempo imperfecto y prolación perfecta.	2 semibreves.	3 mínimas.
◑	Tiempo imperfecto y prolación imperfecta.	2 semibreves.	2 mínimas.

**CONCLUSIÓN:**

Con esta información podremos hacernos una idea de cómo transcribir una pieza sencilla. Sin embargo, seguramente nos encontraremos con algunas dificultades para cuya solución sería necesario no un artículo, sino todo un tratado. No obstante, si quieres profundizar más, es aconsejable que vayas buscando información<sup>1</sup> acerca de los modos y cómo identificarlos, de la transcripción de las ligaduras (grupos de 2 o más figuras unidas) o de la llamada semitonía subintellecta (alteraciones de las notas que en muchas ocasiones no se escribían por ser de común empleo y darse por sobreentendidas. Solía emplearse sobre todo en las cadencias). Animamos al lector a adentrarse en la senda de beber directamente de las fuentes escritas, con todo lo que de difícil y bello conlleva.

.....  
**Notas:**

1 En este sentido, recomendamos la lectura del libro “*La Polifonía Clásica*”, del P. Samuel Rubio, pues, a pesar de su antigüedad, presenta una gran cantidad de información y ejemplos que pueden ser muy útiles y esclarecedores.

# Charles KOECHLIN: el francés radical

**DANIEL CORONAS.**

**Abogado y Conferenciante.**

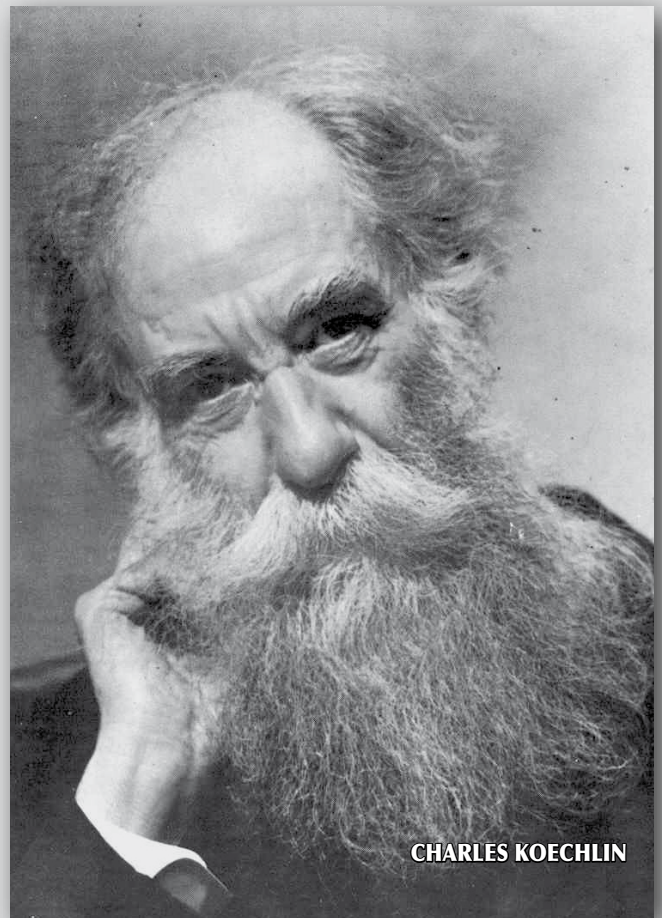
*Nuestro autor "desconocido" de este número es el compositor francés Koechelin, compositor y teórico nacido en París en 1867 .*

*Su producción abarca tanto la música de cámara como el piano, la producción orquestal y alguna incursión en el ballet .*

*Al repasar la vida del autor ,cuya producción encuadramos dentro del Impresionismo ,constatamos que su estilo esta desprovisto de rasgos abiertamente sensuales ,robusteciendo sus composiciones de cierta condensación polifónica .*

*Charles Koechlin fue un hombre de su época, preocupado por un tiempo convulso donde muchos aspectos de la Historia aventuraban grandes cambios (Revoluciones y Guerras Mundiales).*

*Prácticamente todo, desde la Literatura(El Libro de la Selva de R Kipling) hasta la política(socialismo) o el cine (especialmente películas de Ginger Rogers) interesaba a nuestro ilustre compositor y por supuesto JS Bach....*



**CHARLES KOECHLIN**

El joven Charles tiene una conciencia social heredada de su abuelo materno que provenía de Alsacia donde fabricaba productos textiles.

Por quererlo así su familia, estudia y se gradúa en ingeniería con notas mediocres. Sin embargo en 1890 comienza sus estudios musicales en el Conservatorio de París donde recibe clases de Ch. Lefebvre y Antoine Taudou (armonía).La composición la aprende con Massenet y entre sus compañeros figuran George Enescu, E. Le Grand o Reynaldo Hahn. Lo cierto es que con tan grandes profesores no sorprende tanto la calidad de los alumnos, siempre que estos tengan un mínimo de talento y voluntad...

Continúa sus estudios desde 1896 con Gabriel Faure compartiendo aulas con Ravel y Ducasse. Fue precisamente Faure quien mas influyó en la formación musical de nuestro compositor. Prueba

de ello es que la primera biografía de Faure esta firmada por Koechlin (1927) obra que aun hoy es apreciada por su calidad.

Posteriormente en 1898 nuestro autor orquestó la suite de Pelleas et Melisande de Faure y le ayudo en la producción de Promethee.

Tras su graduación comenzó a componer y dar clases. Contrajo matrimonio en 1903 con Suzanne Pierrad.

Desde 1909 comienza a realizar críticas musicales y funda con Ravel, entre otros, la Sociedad Musical Independiente y es miembro activo de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea de la que fue presidente de su sección francesa.

Muy comprometido en la defensa de jóvenes músicos descuidó su propia producción y la enseñanza de manera que fue rechazado como profesor

de contrapunto y fuga en el conservatorio de París aunque si fue contratado de 1935 a 1939 como profesor de polifonía en la Schola Cantorum.

Dio lecciones en Estados Unidos durante varias etapas (1918, 1928-9 y 1937) llegando a enseñar en la Universidad de Berkeley y obteniendo el premio Hollywood Bowl por su obra *La Joie paienne*.

Koechlin tuvo que invertir gran parte de su fortuna en financiar la organización de conciertos de sus obras incluido el ciclo de *El Libro de la Selva*. En los años 40 fue la radio Belga quien programo y difundió gran parte de su corpus.

Murió en Le Canadel en 1950 a la edad de 83 años.

Resumir la prolífica obra de Koechlin es tarea ardua no solo por la ingente cantidad de obras y géneros sino por lo ecléctico de su estilo y lo variado de su inspiración (música oriental, folclore francés, corales de Bach, películas de Hollywood, o cultura helenística conviven como fuentes inspiradoras).

Grabaciones recientes muestran a un autor que supo evolucionar de la música orquestal de acompañamiento hasta el poema sinfónico o la música de cámara teniendo personalidad propia entre ilustres colegas o maestros como Faure, Debussy o Berlioz.

Tras 1919 se inclina por el poema sinfónico y la obra para gran orquesta. De esa etapa destacan *Le Buisson Ardent*, *Le Docteur Fabricius*, tres cuartetos de cuerda, sonatas para flauta, oboe, violín, cello o clarinete y 5 Sinfonías (especialmente la denominada Sinfonía de las Siete Estrellas, inspirada en su visita a Hollywood y dedicada a actores como

Marlene Dietrich, Greta Garbo, Douglas Fairbanks, o Charles Chaplin entre otros).

Gran parte de su obra aun no ha sido publicada.

Debido a su sólida formación musical Koechlin podía alternar la sencillez mas aparente con la mayor complejidad en sus obras, destacando el tratamiento de la armonía. Su melodía es a menudo larga, asimétrica y de tesitura amplia; estuvo interesado en la obra de Schoenberg, cuya obra comentó para un tratado orquestal que publicó en su momento. En esa época realiza algunas obras experimentales de corte dodecafónico así como otras atonales.

Igualmente compuso para el saxofón que tiene una participación estelar en su Segunda Sinfonía.

También compuso obras para el oboe de caza, instrumento que el mismo interpretaba.

Aunque nunca ocupó plaza fija como profesor en ningún conservatorio su enseñanza y su magisterio están sumamente acreditados a través de sus pupilos (Poulenc, Sauguet, Milhaud, Cole Porter) y sus tratados de Armonía (3 tomos) *Teoría de la Música* (1 tomo, 1923) o la *Orquestación* (4 tomos 1935).

Aunque nunca fue del todo reconocido en Francia vivió con cierto prestigio en su época siendo una persona de gran cultura y actividad social. Le encantaba el deporte (montañismo y tenis), y sus creencias personales eran panteístas. Simpatizó con el socialismo aunque nunca llegó a militar en partido político alguno.

Fue sin duda un lucido testigo de su tiempo al que nada humano le resultó ajeno.

#### Bibliografía:

- Enciclopedia Espasa
- El camino hacia la cultura. Cesar Vidal
- www.biografiasyvidas.com
- www.wikipedia.org
- www.naxos.com

**Violín**

**Helena López Algaba**  
 Alumna de 4º de piano del Conservatorio Profesional Manuel Carra de Málaga

# MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN MÁLAGA

**YOLANDA ROLDÁN MORENO.**

Profesora superior de piano del Conservatorio Profesional de Música "Gonzalo Martín Tenllado" de Málaga.

Hoy en día, la producción musical está aún en pleno proceso de efervescencia y creación, con muchísimas corrientes, propuestas, tendencias y diversidad de compositores que hace que sea difícil conocerla en su plenitud y hacer juicios de valoración sobre las obras conocidas.

El abandono de la tonalidad propone y exige que en la conciencia estética se plantee de nuevo el problema de analizar la importancia de los valores de la armonía y la tonalidad, como sucedió en la música desde los tiempos de Zarlino en adelante. Será después de la 2ª Guerra Mundial cuando este cambio radical se lleve a cabo totalmente. Este nuevo lenguaje estético se centra más en la búsqueda de una única masa sonora que supone el derrumbamiento de la estructura musical tradicional teniendo así que asimilar los elementos musicales como independientes.

Entre los cambios que se producen en dichos elementos musicales cabría citar los siguientes:

- La **melodía** se basa en un abandono de la belleza formal y preconcebida, que se transforma en una melodía con "dientes de sierra", en la que no hay una nota central o tónica;
- La **armonía** hace uso de de acordes indiscriminados de varias notas, los famosos "cluster" y la dicotomía consonancia-disonancia se vuelve un elemento más a utilizar.
- En la **tonalidad** los doce sonidos de la escala se utilizan con total libertad, el centro tonal lo marca el propio compositor y las modulaciones se suceden hasta llegar a la indeterminación total.
- En el **ritmo** interesan todas las posibilidades que la vida y la música popular moderna pueda ofrecer, se utiliza el ostinato como base de continuidad y dentro de una misma pieza se varía de compás.
- En la **textura** se recupera el contrapunto de Bach y la independencia de las voces y la di-

sonancia que se produce es lo primero que se percibe de la obra.

- En cuanto a la **forma** se olvida y es el propio compositor el que puede innovar e imponer sus propias estructuras.

Para la difusión de estas nuevas tendencias musicales, existen numerosos festivales y cursos entre los que cabe citar el Donaueschingen Festival of Contemporary Music, el Huddersfield Contemporary Music Festival.

Así mismo, en España se celebran festivales de música contemporánea como los de Madrid, Tenerife y Alicante, el Ciclo de Música Contemporánea de Málaga o las Jornadas de Música Contemporánea de Segovia y las de Alhaurín de la Torre en Málaga, entre otras.

Este mismo año 2012 se van a celebrar las **VI Jornadas de Música Contemporánea de Alhaurín de la Torre de Málaga** que se realizarán en el mes de Marzo los días 23 y 24 y que finalizará en el mes de Abril los días 13 y 14. La primera edición de estas jornadas surgen en Córdoba como iniciativa de su director Francisco Javier Flores, más tarde llegarían a Granada y por último se ubicarían en Alhaurín de la Torre contando desde el principio con el apoyo y la ayuda del director de la *Escuela Municipal de Música*, Pablo García, y de las Concejalías de Cultura y Educación de la localidad.

Las *Jornadas de Música Contemporánea*, es una actividad que se ha ido adaptando como curso, por eso los tres últimos años vienen siendo homologadas por la Junta de Andalucía con una duración de 30 horas, así se aprovecha la participación de profesores, que en algunos casos no solo asisten al curso, sino que también se implican en él interpretando alguna obra del siglo XX u ofreciéndose a estrenar alguna de las obras de las jornadas. El público de las jornadas, no tiene que estar siempre formado por profesores, también es interesante que asistan alumnos de los conservatorios como parte

de ampliación de sus conocimientos en la música de los siglos XIX y XX pues en muchos casos es una experiencia enriquecedora.

Estas jornadas incluyen cuatro ponencias que serán impartidas por Araceli Campos Luque, profesora de Historia de la Música e Historia del Pensamiento Musical en el Conservatorio Profesional "Manuel Carra", María Luisa De Barrios Rodríguez, profesora de Órgano y de Música en el IES de Arroyo de la Miel (Málaga), María Dolores Romero Ortiz, profesora adjunta de cátedra en el departamento de Composición del Conservatorio Superior de Música de Málaga y Luis Alfonso Torres Mancilla, catedrático del departamento de Composición del Conservatorio Superior de Málaga.

Otras actividades que tendrán lugar serán "cine fórum" (proyección de DVD y debate posterior), ensayos de puertas abiertas con la presencia del compositor, y como punto culminante se ofrecerán dos conciertos. El primero de ellos estará dedicado a la interpretación exclusiva de obras escritas en el siglo XX, preferentemente por compositores consagrados. El segundo concierto, con el que se clausu-

ran las jornadas, será un tanto especial, ya que solo se interpretan cuatro obras de estreno absoluto con la presentación del propio compositor, haciendo una breve introducción de su obra.

El último día de las jornadas, junto al concierto de clausura, se hará entrega de un libro que recoge las partituras de los cuatro estrenos y que posteriormente la Concejalía de Educación de Alhaurín de la Torre distribuirá por todos los Conservatorios de Música de España.

.....  
**Bibliografía:**

- 1 Atlas de Música, 2. Editorial Alianza Atlas.
- 2 Historia de la música, Emilio Casares. Editorial Everest.
- 3 La música contemporánea a partir de 1945. Ulrich Dibelius. Editorial Akal música.
- 4 Albet, M. (1973). La música contemporánea. Barcelona, España. Salvat Editores, S.A.
- 5 Blanco, E. (2006). Sobre la escucha de música reciente. Wikilearning [Revista en línea]. Disponible: [http://www.wikilearning.com/la\\_musica\\_contemporanea\\_es\\_fea-wkccp-2198-4.htm](http://www.wikilearning.com/la_musica_contemporanea_es_fea-wkccp-2198-4.htm) [Consulta: 2007, febrero 16].

**HINVES PIANOS.**

Distribuidor y Servicio Oficial **STEINWAY & SONS.**

**PIANISSIMO** Powered by **HINVES PIANOS.**

**ESTRENE PIANO DESDE 49 €/MES**

**LAS MEJORES OFERTAS EN PIANOS NUEVOS Y DE OCASIÓN**  
**ALQUILER CON OPCIÓN A COMPRA Y PARA CONCIERTOS**  
**PLAN DE RECOMPRA. SERVICIO POST-VENTA. TRANSPORTE**

☎ 958 226 291    📞 607 268 819    🌐 [www.hinves.com](http://www.hinves.com)    🏠 Ctra. de la Sierra, 26 GRANADA

# DESCRIPCIÓN Y CUALIDADES DEL SISTEMA AUDITIVO HUMANO

FCO. JAVIER SANTIAGO FERNÁNDEZ.

Profesor de violín del C.P. "Muñoz Molleda" de La Línea de la Concepción.

Este es el segundo artículo basado en la conferencia *Psicopercepción auditiva y música* de las **V Jornadas de Música Contemporánea de Alhaurín de la Torre** (abril de 2011).

## 1. Estructura y funcionamiento del sistema auditivo humano.

¿Cómo percibe nuestro oído? A grosso modo, sabemos que el oído es el principal órgano especializado en captar el sonido; se divide en tres grandes zonas interconectadas conocidas como oído externo, oído medio y oído interno; es capaz de transformar las variaciones de presión en el aire en vibraciones que estimulan ciertas células nerviosas; esta información sólo es percibida como sonido por el encéfalo o cerebro.

El oído trabaja a varios niveles simultáneamente: El oído externo registra los cambios de presión del aire; el oído medio transforma la energía eólica en información tacto-tectónica (un tipo de energía móvil) al compás del trabajo óseo de martillo, yunque y estribo (la cadena de huesecillos); el oído interno traduce esta energía móvil a oscilación líquida en el medio acuoso de la endolinfa y la perilinfa; y finalmente, por medio de la transducción, se transforma en impulsos eléctricos.

Aquí tenemos un dibujo detallado de las diversas partes del oído (Ilustración 1):

### El oído

Una de las funciones principales del oído es la de convertir las ondas sonoras en vibraciones que estimulan las células nerviosas, para ello el oído tiene tres partes claramente identificadas. Estas secciones están interconectadas y son el oído externo, el medio y el interno. Cada parte tiene funciones específicas dentro de la secuencia de procesamiento del sonido.

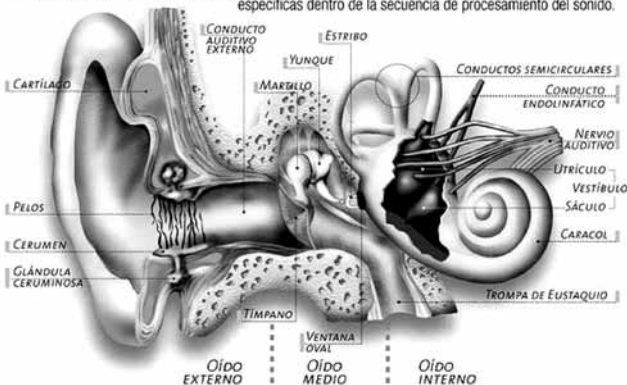


ILUSTRACIÓN 1.

Algunos datos interesantes son, por ejemplo: que el cerumen en el oído externo despiden un olor que repele a los insectos, algo evolutivamente bastante primitivo; que, en el oído medio, el tímpano es una membrana que al vibrar mueve la cadena de huesecillos como si fuera un engranaje de precisión; que la cóclea tiene forma de caracol y está inserta dentro de uno de los huesos más duros del cuerpo (se trata de proteger uno de los órganos más importantes y delicados); que los conductos semicirculares, encargados del percibir el equilibrio, están dispuestos en diferentes ángulos para detectar la posición del cuerpo en un espacio tridimensional; o que el nervio auditivo conecta la cóclea con el cerebro.

Los impulsos eléctricos van y vienen montados en conexiones neuronales que no sólo se limitan a llevar información al cerebro unidireccionalmente, sino que, durante los procesos de escucha, el encéfalo también la envía hacia afuera. Aún no se sabe por qué ocurre esto. Es probable que se deba a la necesidad permanente de verificación del estímulo sonoro (está demostrado que el sistema auditivo detecta el peligro con más eficacia que cualquier otro órgano de percepción). Todo ello es guiado por procesos cognitivos superiores localizados en las redes neuronales. Un esquema aproximado podría ser como el que sigue (Ilustración 2):

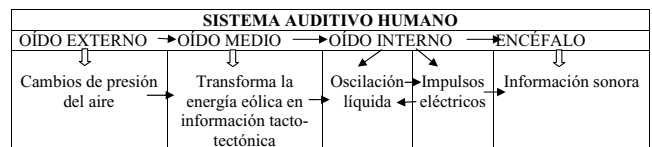


ILUSTRACIÓN 2.

En el siguiente esquema (Ilustración 3) pueden verse en la columna de la izquierda las transformaciones puramente físicas, y las zonas donde ocurren, en la de la derecha.

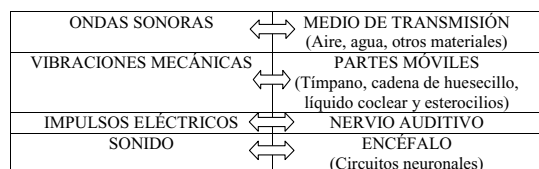


ILUSTRACIÓN 3.

Repasemos ahora algunos de los elementos más interesantes del oído:

El tímpano es una membrana elástica ligeramente cónica, recubierta por una fina piel en su lado externo y por una mucosa protectora en el lado que da al oído medio. El conjunto de tímpano y huesecillos es extremadamente sensible a un amplio espectro de frecuencias vibratorias.

Pero la parte más compleja e importante del oído es la cóclea, el órgano encargado de recoger las ondas mecánicas de tímpano y huesecillos; de captar la altura de las frecuencias, sus intensidades, duraciones y naturaleza; de transformarlas en información nerviosa mediante los esterocilios (pequeños pelillos que se mueven al compás de los estímulos sonoros).

Este es un corte transversal de la cóclea con sus diferentes sub partes (Ilustración 4):

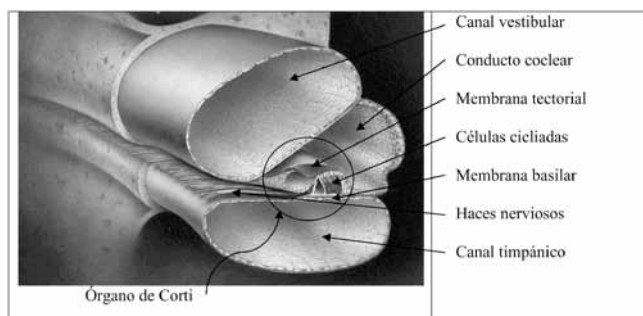


ILUSTRACIÓN 4.

La parte central de la cóclea se conoce como órgano de Corti. Tiene tres hileras de células ciliadas, cada célula posee una serie de pelillos o cilios en la parte superior de diversos tamaños y dispuestos en forma de ángulo a la manera de la tubería de un órgano (los más grandes detrás, los más pequeños delante) Su funcionamiento responde a la excitación por arqueamiento longitudinal de la membrana basilar. El sentido de la fuerza de la membrana tectorial es transversal. Desgraciadamente, las células ciliadas comienzan a morir desde que nacemos, lo que normalmente se convierte en un problema: pérdida de audición a partir de cierta edad, sobre todo en al región de los agudos.

## 2. Cualidades del sistema auditivo humano.

Se aislarán cada una de las cualidades del oído de la misma forma en que los científicos proceden para investigarlo, pero nunca debe olvidarse que cada una de ellas es inseparable de las demás, al final el oído percibe una totalidad que interpretará el cerebro en función de las diferentes cualidades.

### a) El tono

Es el más investigado en neurociencia. Unos electrodos permiten seguir con gran exactitud las actividades neuronales durante su procesamiento; de esta forma es posible visualizar qué zonas de la membrana basilar se excitan con cada uno de los tonos que escuchamos. También se pueden observar aquellas partes del córtex que procesan esta información. Se conforman entonces "mapas tonotópicos" que reflejan lo que oímos tono a tono.

Vemos aquí dos gráficos donde se representan tonotópicamente las frecuencias a lo largo de la cóclea. En el primero (Ilustración 5), están representadas las diferentes frecuencias que podemos oír en el lugar de excitación. En el segundo (Ilustración 6), la membrana basilar queda desplegada, y puede verse el punto donde se produce el máximo arqueamiento.

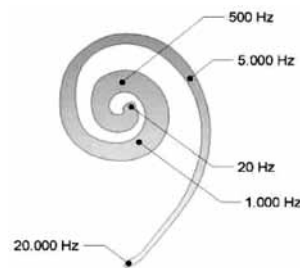


ILUSTRACIÓN 5.

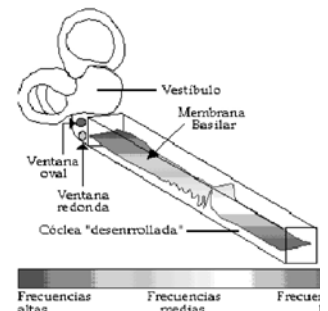


ILUSTRACIÓN 6.

Los límites de nuestro campo perceptivo-auditivo se encuentran aproximadamente entre 16/20 Hz y 20.000 Hz, lo que se conoce como umbral de audición. En cuanto a la intensidad, conforme un sonido la incrementa, aumenta la amplitud de la onda viajera en la membrana basilar, incrementándose tanto el número de células ciliadas que se excitan, como la cantidad de impulsos eléctricos en las neuronas que van del oído al cerebro.

Pero el funcionamiento concreto de la percepción tonal es el siguiente: Los centros cerebrales superiores son los encargados de categorizar los tonos. Una vez que en la membrana basilar se ha producido un desplazamiento concreto, las células sensoriales envían la información a una red neuronal específica que reconoce la altura. Las amplitudes se determinan según el número de neuronas activadas y la intensidad con que éstas descargan.

Cuando la frecuencia de un tono se duplica, es decir, cuando el sonido se desplaza una 8<sup>va</sup> ascendente, la región de la cóclea que resuena se desplaza alrededor de entre 3,5 a 4 mm sin importar

la altura de los tonos. La posición de resonancia en la cóclea no se multiplica, sólo se desplaza una cierta distancia. Esto ocurre al ser la cóclea progresivamente más elástica desde su base hasta el ápex.

Por último, debe mencionarse que la razón entre las frecuencias, que es una razón logarítmica (y no sus diferencias) es lo que determina el máximo desplazamiento de la región correspondiente de la cóclea.

La explicación es que el órgano de Corti decremente 10.000 veces su rigidez desde la base hasta el ápex de la cóclea.

### b) *Las relaciones interválicas*

No se sabe tanto acerca de cómo el cerebro analiza las relaciones interválicas. Algunos científicos consideran a éstas las verdaderas responsables en la identificación de una melodía o de un acorde (somos capaces de reconocer una pieza aún modificando la tonalidad, el tempo o la instrumentación).

¿Cómo se procesa la simultaneidad sonora, ya sea armónica o polifónica? Parece que no estamos especialmente dotados para percibir la simultaneidad sonora. El sistema auditivo discrimina con enorme eficacia la variedad de sonidos ambientales, aislando el que le interesa para prestarle la atención necesaria. Nuestra capacidad de reconocer la arquitectura polifónica está estrechamente relacionada con esta facultad para la percepción auditiva simultánea. Distinguir sonidos ambientales y distinguir sonidos polifónicos como formas de organización sonoras son operaciones cognitivas iguales, que responden a nuestra capacidad de crear significados mediante la selección de las distinciones acústicas.

La polifonía se produce sólo cuando la conciencia (es decir, el neocórtex) distingue las voces individuales y sus múltiples relaciones; se trata de un proceso racional y cultural. Es como si al percibir sólo sonidos aislados fuese el neocórtex el encargado de rellenar los espacios simultáneos, dando significado y, por tanto, profundidad al entramado arquitectónico.

La polifonía surge en el mundo occidental por las diferencias de las voces individuales. Todos los que hemos tenido la experiencia de cantar una melodía al unísono en un grupo sabemos que es imposible (incluso indeseable) cantar exactamente igual a la otra persona. Siempre hay diferencias entre las

voces (pequeñas variaciones de tiempo, de tono, de timbre o de articulación). Sin embargo, estas diferencias se producen dentro de un cierto tiempo y un cierto rango tonal, de modo que la melodía es percibida como un evento único. La polifonía comienza cuando se perciben como elementos diferentes del sistema.

### c) *El timbre*

Hoy en día, el timbre acapara un interés principal en la música occidental. Es el más complejo físicamente y el de mayor importancia en nuestra interacción con el medio, ya que nos permite inferir una gran cantidad de información imprescindible para la supervivencia. Por ejemplo, no es lo mismo reconocer sin verlo el rugido de un león a 10 m que el maullido de un gato (aunque también intervienen el volumen y, sobre todo la frecuencia). Sin embargo, aún no se conocen bien sus bases neuronales. En realidad sólo conocemos superficialmente dos aspectos: el perfil armónico (de cada fuente sonora) y el flujo (transformación del sonido a lo largo del tiempo).

El timbre es un atributo raro y multidimensional del sonido. Los parámetros acústicos de la señal sonora son procesados por el sistema sensorio-perceptivo y el resultado es el timbre de los sonidos complejos. Para ello se usan escalas multidimensionales donde cada parcial sigue una trayectoria distinta en el tiempo. La diferencia tímbrica entre sonidos depende de la mayor o menor potenciación de los armónicos, lo que le confiere a cada uno su color individual. Es muy posible que la membrana basilar capte los diferentes armónicos de cada sonido (mediante arqueamientos imperceptibles en diferentes zonas) y los entienda como uno solo a nivel encefálico por tres razones: 1) por la exacta simultaneidad temporal con la fundamental. 2) porque exista un banco de significados tímbricos en el cerebro que lo identifica, 3) Por la permanente transferencia de datos en ambos sentidos para verificar la fuente.

Se sabe que algunos animales perciben ciertos fenómenos relacionados con el tono y el timbre del mismo modo que nosotros (reconocimiento de la 8<sup>va</sup> o de la serie armónica). Parece que la capacidad musical humana ha sido modelada por la evolución como medio de expresar y suscitar emociones, y ha llegado al punto de compartir propiedades con los cantos de pájaros y ballenas. Nos diferenciamos, sin embargo, de ellos en un aspecto esencial:

nuestra capacidad para aprender nuevos elementos acústicos. La *aprendibilidad* es un rasgo clave en la música humana, pero sorprendentemente excepcional en el mundo de los animales.

#### d) El ritmo

El ritmo musical y el discurrir del tiempo están directamente relacionados. Pero... ¿cómo y dónde se percibe el tiempo? Y, quizás, más importante, ¿de qué manera lo manejamos?

Hablemos primero de la relación entre música y movimiento, que parece muy estrecha. Ésta es tanto a nivel cultural (recordemos que música y baile son indisolubles en la mayoría de las culturas) como a nivel neuronal, ya que aquéllas áreas del cerebro encargadas de gestionar y sincronizar nuestros movimientos intervienen también en el procesamiento del ritmo musical (principalmente el *cerebelo*). Movimiento y ritmo de alguna manera se retroalimentan, tienen una interdependencia mutua.

Algunos experimentos han demostrado que la velocidad a la que se desarrolla la música tiene un gran efecto expresivo y que nuestra capacidad para memorizar los tempi es casi exacta. También se ha descubierto que nuestro cerebro tiende a preferir las proporciones que agrupan pequeños múltiplos enteros a otras más complejas, y que el ritmo más universal es el de la proporción 2:1. Sin embargo, y al mismo tiempo, sabemos que el ritmo es orden, y que como tal el oyente espera del intérprete esta capacidad que le provoca sensación de belleza.

Otro aspecto interesante es que la percepción del tiempo puede variar según las edades, las personas y los hechos que los rodean. Básicamente funciona así: mientras una sensación de paso lento

del tiempo puede provocar situaciones de estrés y viceversa, una sensación de paso rápido temporal provocará emociones placenteras o al contrario. Paradójicamente, en música, los estados de calma van asociados a ritmos pausados y los de excitación a ritmos más rápidos.

La percepción del tiempo musical en niños y adolescentes presenta los siguientes perfiles: 1) El sentido de la regularidad del pulso y sus jerarquías está poco desarrollado (pueden acorta notas largas, a veces acomodan la velocidad a la dificultad, pueden acortar o suprimir algunos silencios, o suelen confundir el crescendo con el acelerando). 2) Sabemos por la experiencia que durante la formación, estas dificultades deben corregirse a tiempo para que no supongan un lastre en el futuro; independientemente de cualidades innatas, un aprendizaje precoz será esencial. 3) El control del tiempo supondrá a nivel neuronal un uso correcto del córtex prefrontal (es decir, del módulo de reconocimiento temporal) en coordinación con el cerebelo (es decir, el módulo del movimiento).

La buena coordinación motriz es un elemento básico en el control rítmico, ya sea con el instrumento, en la danza, al conducir, etc.: 1) Se debe partir de una buena posición corporal y un estado de "tonicidad" muscular adecuado. 2) Hay que tener bajo control la activación inconsciente de la musculatura antagónica. 3) Hay que realizar un uso justo de la fuerza y la distensión musculares. Un entrenamiento motor consciente y controlado durante años es el que propicia progresivamente la precisión en el ritmo, tanto a nivel mental como muscular.

En el próximo artículo se abordará el funcionamiento del cerebro musical.

#### Bibliografía:

- BASSO, G.: Percepción auditiva, Colección Música y Ciencia (dirigida por Oscar Pablo Di Liscia), Universidad Nacional de Quilmes, 2006.
- CRICK, F.: La búsqueda científica del alma, Círculo, Barcelona, 1990.
- FINN, R. y otros: Sonido desde el silencio: el desarrollo de los implantes cocleares. National Academy of Sciences, Washintong D.C., 1998.
- GARCÍA-ALBEA, J.E.: Usos y abusos de lo 'neuro'. Revista de nuerología 2011, 52: 577-580.
- LEVITIN, D.J.: Tu cerebro y la música. El estudio científico de una obsesión humana, RBA, 2006, Barcelona.
- MITHEN, S.: Los Neandertales cantaban rap, Crítica, 2007.
- Monografías.com.
- Neurociencia.com.
- Neurología.com.
- Neurosci.nature.com
- PARDO, J.M.: El sistema auditivo, Ingeniería neurosensorial, Universidad Politécnica de Madrid, 2007.

# EL “CORTA Y PEGA” COMO ORIGEN DE LA MÚSICA CINEMATOGRAFICA

**ALBERTO ALPRESA RENGEL.**

**Profesor de Fundamentos de Composición Conservatorio Manuel Carra de Málaga.**

Con los avances de las nuevas tecnologías podríamos relacionar, hoy en día, los verbos cortar y pegar con los atajos del teclado (*Ctrl + C/ Ctrl + V*). Utilizando este símil, y salvando las distancias, se puede explicar de una manera sencilla como surgió la música cinematográfica. Ante la ausencia de profesionales específicos y partituras originales se requirió música para contextualizar las imágenes que el nuevo arte emergente demandaba.

El origen y la función de la música en el cine.

La banda sonora no nació al mismo tiempo que la invención del cinematógrafo. Los lazos que guarda con los espectáculos escénicos son innegables y se remontan mucho tiempo atrás. Sin duda, las fuentes de inspiración hay que buscarlas en el teatro, la danza y la música, especialmente la escénica ya que danza y música se basan en el movimiento, elemento básico para el cine. De hecho, las primeras salas de cine fueron teatros reconvertidos para la ocasión.

Ya en la antigüedad se hacían eco del increíble poder expresivo de la música para acompañar a las tragedias<sup>1</sup> griegas. Aristóteles, en su libro VIII “Política”, habla de la capacidad de las melodías y los ritmos para representar los estados anímicos.<sup>2</sup>

La música cobrará un nuevo sentido estético con el cristianismo. Tras un periodo de oscuridad habrá que esperar hasta el S. IX, cuando surjan los *Dramas litúrgicos*, para ver una nueva “fusión” de teatro y música.

Con el Renacimiento se alcanzará el cenit de música y representación dramática. Gracias a la labor de la *Camerata Bardi*, en su intento por recuperar la antigua *tragedia griega*, surge a finales del S. XVI, la ópera.

Ésta evolucionó notablemente gracias a figuras como Monteverdi, Purcell, Mozart, Rossini, Verdi, Puccini y sobre todo con Wagner<sup>3</sup> y su uso del *leitmotiv*. Aunque no se le puede considerar su creador, ya que existen ejemplos precedentes, este motivo musical distintivo de unos personajes, unas acciones o unos sentimientos alcanzan con él su plenitud y va a resultar fundamental para la composición cinematográfica posterior.

El Romanticismo trajo consigo la búsqueda por expresar los sentimientos más íntimos. Es ahora cuando una nueva forma musical, el *poema sinfónico*, se convierte en un espejo donde mirar la música cinematográfica por la musicalización de un argumento establecido anteriormente.<sup>4</sup>

Desde mediados del S. XIX, todos los espectáculos teatrales y de variedades traían, como parte íntegra de ellos, el acompañamiento musical<sup>5</sup>. De hecho, cualquier “producto de ocio” de la época era una síntesis de diferentes artes.

Aunque existen varias teorías sobre la función de la música en este nuevo arte, se las puede considerar como un compendio de todas ellas. Una de las más extendidas viene motivada por un fin acústico. Para apaciguar el desagradable ruido que provocaba el cinematógrafo en sus comienzos, durante la proyección de las películas,<sup>6</sup> se recurrió a un pianista para que tocara y desviara, así, la atención de este incómodo “runrún”<sup>7</sup>. Ya los hermanos Lumière incluyeron en sus programas el nombre del pianista que “acompañaría” a las imágenes. El piano será el instrumento más utilizado por sus posibilidades polifónicas y de registro<sup>8</sup>.

Una nueva suposición viene respaldada por un fin artístico, una capacidad lógica del ser humano para comprobar que el nuevo espectáculo, se enriquecería de manera notable, y mejoraría artísticamente con la inclusión de música, por su carácter emocional y expresivo, lo que ocasionaría un impacto mayor en el público<sup>9</sup>.

Otra hipótesis, relacionada con la anterior, viene fundamentada en un fin económico. Muchos empresarios de salas decidieron incluir música en sus espectáculos para equipararlos a otros de moda<sup>10</sup> y dotarlos así de mayor ostentación e interés, lo que justificaba a su vez la subida en el precio de las entradas. Esto posibilitó, posteriormente, la formación de multitud de orquestas, por parte de los grandes estudios, para grabar las nuevas bandas sonoras.

Hubo salas de cine que se hicieron famosas por la calidad de las orquestas que en ellas tocaban acompañando las películas. Dos casos documentados son las agrupaciones de la sala *Capitol* de Nueva York y *La*

*Madeliene* de París. De las virtudes de la sala francesa se hizo eco el propio Joaquín Turina<sup>11</sup>. Incluso conocidos cantantes de época, se acercaron a este nuevo arte y cantaron para determinadas secuencias, como si se tratara de auténticas óperas.

Una última deducción tiene un trasfondo psicológico. Hay que tener en cuenta (y ponerse en el papel de aquellas personas de finales del S. XIX), la impresión que pudo causarles el ver por primera vez personas reales en movimiento, proyectadas sobre una pantalla. Esa imagen tuvo que causar un impacto terrorífico, ¡algo fantasmagórico! Una buena forma de amenizar y humanizar semejante percepción, era a través de la música.

Por entonces, era habitual rodar escenas con músicos como parte del guión. Esto favorecía el acompañamiento musical posterior en vivo. Muchos directores, veían en el cine y la música, lazos tan estrechos que concebían sus películas como auténticas sinfonías.

No obstante, esto no significa que ya hubiese música original compuesta para los filmes, en absoluto. Lo habitual era tocar trozos o piezas "clásicas" de compositores contrastados como Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Wagner o Strauss entre otros muchos. Cuanto más conocidas fueran las obras interpretadas mejor, ya que esto favorecía la acogida del espectáculo por parte del público. Como consecuencia de ello, se fueron creando un "corta y pega" de compases, fragmentos y secciones de diferentes obras y compositores dando lugar a un auténtico *collage*<sup>12</sup> musical sin rigor estético y artístico. Como consecuencia negativa, la inserción de piezas sin coherencia lógica y expresiva de cuanto acontecía en la pantalla<sup>13</sup>.

.....  
**Notas:**

- 1 Las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides. de Quilmes, 2006.
- 2 *Teoría del Ethos*.
- 3 Esta afirmación, la digo desde el punto de vista cinematográfico que es el que nos atañe. La concepción teatral de Wagner y sus creaciones serán fundamentales para el cine posteriormente
- 4 Música programática o descriptiva.
- 5 Como por ejemplo las proyecciones de Emilê Reynaud.
- 6 Al principio, a las películas no se las conocía como tal, sino como *cuadros*.
- 7 Colón Perales, Carlos; Infante del Rosal, Fernando; Lombardo Ortega, Manuel (1997) *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*. Sevilla: Ed. Alfar. Introducción. Pág. 31. Teoría con la que no están de acuerdo los autores.
- 8 En Estados Unidos, se hizo muy común también el em-

Un paso lógico parece darse, a continuación, con la creación de "librerías musicales" (*cue sheets*). La misión de éstas era la de escoger obras o pasajes que se adaptasen a la escena por su contenido emocional o rítmico, lo que se ha denominado *musical incidental*. Desde principios del S. XX se publican estas sugerencias musicales. En 1909, el mismo Edison, recomienda su propio catálogo musical. Se crearon así genuinos inventarios musicales adaptados a las diferentes situaciones visualizadas en las películas. En 1924, se creó el catálogo más conocido de la época, el de Ernö Rapée (*Enzyklopädie der Filmmusik*), que incluía obras, además de los compositores anteriormente mencionados, otras de Chopin o Grieg. Sin embargo, el uso de estas indicaciones musicales, para el acompañamiento en directo de las películas, fue más común en Estados Unidos que en Europa.

El acompañamiento de los filmes dependía, en gran medida, de las costumbres y el folklore de cada lugar. Se ha demostrado cómo en los países con gran tradición a la ópera, como Italia o Alemania, el desarrollo de su música cinematográfica ha evolucionado de forma ostensiblemente distinta al resto de países. Sin embargo, en la década de los años veinte, se dio una dualidad entre música popular y clásica que no todos comprendieron y por tanto, no gozó del respeto de todos.

El intento y la necesidad por sincronizar mejor, desde el principio, música e imagen, trajo como consecuencia inesperada la llegada del "cine sonoro". Hay teóricos que rebaten la idea incluso, de la existencia de un primer ciclo denominado "cine mudo", como hemos visto, nunca fue tal.

- pleo del "Wurlitzer", un complejo órgano que permitía reproducir numerosos efectos sonoros.
- 9 Navarro Arriola, Heriberto y Sergio (2003). *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Madrid: Ed. Internacionales Universitarias. Pág. 21 y 22.
- 10 Los cabarets, los cafés y salones de tertulia y sobre todo el "Teatro óptico" de Emile Reynaud.
- 11 Colón, Carlos (1982) *La música cinematográfica de Joaquín Turina*. Sevilla: Ed. Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla.
- 12 *Collage* (voz francesa): Técnica pictórica consistente en pegar sobre lienzo o tabla materiales diversos. Definición de la RAE.
- 13 Esto provocó que algunas películas tuvieran una fría acogida entre el público ya que no asociaba música e imágenes. Navarro Arriola, Heriberto y Sergio (2003) *Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras*. Madrid: Ed. Internacionales Universitarias.

## Entrevista a: **MARÍA VICTORIA RODRÍGUEZ**

**DIRECTORA DEL CENTRO INTEGRADO DE MÚSICA "PADRE ANTONIO SOLER" EL ESCORIAL**

**Por PAULA CORONAS.**

**Directora de la Revista de Intermezzo.**

M<sup>a</sup> Victoria Rodríguez es licenciada en Geografía e Historia en la especialidad de Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Está en posesión de los Títulos de Profesora de Piano y Profesora Superior de Solfeo, Teoría de la Música, Transposición y Acompañamiento.

En el año 1990-91 fue Profesora de Solfeo y Teoría de la Música en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Posteriormente, desde el año 1991 al 2001 ejerció la docencia en el Conservatorio "Tomás Luis de Victoria" de Ávila. Su trayectoria pedagógica continuó como Profesora en Comisión de Servicios de Didáctica Musical, Pedagogía, Psicopedagogía y Sociología de la Educación en el Real Conservatorio Superior de Madrid. Desde 2006 hasta la actualidad es Profesora de Lenguaje Musical en el Centro Integrado de Música "Padre Antonio Soler" de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, siendo además desde el año 2003 Directora de dicho centro.

M<sup>a</sup> Victoria Rodríguez desarrolla también una importante labor desde la investigación de la música y a partir del año 2006 realiza un Programa de Doctorado en Educación titulado "Aprendizaje y enseñanza de la música" en el que sigue trabajando actualmente.



### 1) Directora, ¿Cómo nace el proyecto pionero en España de Centro Integrado de Música en el Escorial?

Este proyecto tuvo sus orígenes en la idea y propuesta de una mujer llamada Aurora Ruiz que primero estuvo trabajando en "La ciudad escolar" supervisando todos los centros que allí había, y luego fue llamada para trabajar dentro de la Comunidad de Madrid. Esta mujer tenía una visión globalizadora de toda la enseñanza. El Conservatorio de San Lorenzo de El Escorial, que en un principio dependía del Ayuntamiento, al principio de la década de los 90, luego pasó a manos de la Comunidad de Madrid. Los profesores del conservatorio en ese momento, algunos rusos y otros conocedores de la educación rusa, conocían los centros integrados y la idea de hacer algo similar se fue creando en ese momento. Por lo que me han contado algunos profesores, se creó un aula con alumnos de 8 años del Colegio Felipe II. Se vino una maestra a impartir la clase de 3º de Primaria y se formó la primera promoción del centro. La Comunidad de Madrid comenzó a trabajar entonces en la Orden que regularía este centro integrado y es en el año 2003 cuando se crea jurídicamente el centro con el Real Decreto 73/2.003, de 22 de mayo, (B.O.C.M. 5 de junio de 2.003) y la Orden 3414/2.003, de 23 de junio, (B.O.C.M. 15 de julio de 2.003), año en el que soy nombrada directora del mismo.

### 2) ¿En qué consiste exactamente la idea? (Disciplinas, horarios, perfil alumnado, profesorado, títulos...)

La idea surge con el fin de ayudar a los alumnos a cursar las enseñanzas generales con las musicales, integrando los dos tipos de enseñanza en el espacio y en el tiempo. Esto quiere decir que en una jornada de mañana se puede cursar primero Matemáticas, luego Lenguaje Musical, Recreo, Lengua e Instrumento Musical. No se trata de cursar primero

las asignaturas de enseñanza general y luego las musicales, sino que conviven en el día a día. Nosotros hemos intentado además integrar los currículos y tenemos algunas adecuaciones curriculares como por ejemplo en Primaria donde la Educación Física comparte una sesión con la Danza; la Educación Artística está formada por sesiones de Audición, Percusión Corporal y Plástica.

En este centro se imparten dos modalidades de enseñanza: la enseñanza integrada y la no integrada que es exclusivamente musical. En el primer tipo de enseñanza, que es donde hay más alumnos (unos 280), hay una doble línea de enseñanza general (dos grupos por curso), desde 3º de Primaria (8 años) hasta 2º de Bachillerato (18 años), pero se estudia conjuntamente con la enseñanza Elemental y Profesional de la Música. El alumno de 8 años entra en 3º de Primaria y a la vez en 1º de e. elemental de música. Este es un requisito importante ya que deben estudiar a la par los dos tipos de enseñanza. Si en un curso se suspende una de las enseñanzas, se debe abandonar la modalidad de enseñanza integrada, pero se puede continuar cursando las enseñanzas musicales en la modalidad no integrada (conservatorio), aunque la enseñanza general tendría que hacerse en otro colegio o instituto. Los grupos de enseñanza general no pueden ser mayores de 20 alumnos ya que en la enseñanza musical las asignaturas grupales tienen una ratio menor.

Las optativas de bachillerato se encuentran en las VÍAS COMPLEMENTARIAS DE ACCESO A LA UNIVERSIDAD que en nuestro centro son dos:

- VÍA CIENTÍFICO-TECNOLÓGICA:
  - 1º Matemáticas I - Física y Química
  - 2º Matemáticas II - Física
- VÍA DE HUMANIDADES:
  - 1º Latín I - Historia del Mundo Contemporáneo.



María Victoria Rodríguez



María Victoria Rodríguez

2º Latín II - Historia del Arte

Las TITULACIONES que se pueden conseguir en este Centro en la enseñanza Integrada son:

- Certificado de Enseñanza Elemental de Música.
- Título de Enseñanza Profesional en Música.
- Título de Graduado en ESO
- Bachillerato. Hasta 2008 era el Bachillerato en Música. A partir de 2008 es el Bachillerato en la vía de Artes en la Modalidad de Música y Artes Escénicas.

En la Enseñanza No integrada sólo se obtienen las dos primeras titulaciones.

El alumnado pertenece a familias de un nivel medio, con una preocupación especial por la educación artístico-musical. Son alumnos que viven en la zona de la Sierra Noroeste. El centro dispone de tres rutas financiadas por la Comunidad de Madrid, ya que este centro es de titularidad pública. Se imparten las siguientes especialidades musicales: Clarinete(2), Clave(2), Contrabajo(1), Fagot(1), Flauta Travesera(2), Flauta de Pico(1), Guitarra(2), Instrumentos de cuerda pulsada del Renacimiento y Barroco(1), Oboe(2), Percusión(1), Piano(14), Saxofón(1), Trompa(1), Trompeta(1), Trombón(1), Viola(3), Viola de Gamba(1), Violín(4) y Violoncello (3). Hay profesores especialistas de estas y otras materias (Coro(2), Lenguaje Musical(6), Armonía(4), Hª de la Música(1), Orquesta (1)). El claustro de profesores está formado por 90 profesores de tres cuerpos diferentes: 60 Profesores de Música y Artes Escénicas, 18 Profesores de Secundaria y 12 Profesores de Primaria.

**3) ¿Cómo ha sido su implantación? (qué tiempo ha llevado,? Ha habido transición?**

Hubo una primera etapa – aulas integradas de primaria y secundaria en el seno del Conservatorio Padre Antonio Soler - donde se adecuaron en lo posible los

espacios físicos de las Casas de Oficios, y se estableció el modelo pedagógico curricular y organizativo, con el diseño de las llamadas **Aulas Abiertas** (clases de dos horas, donde el profesor imparte la materia dos veces con el fin de que la mitad de los alumnos salgan en una de las horas a recibir clase de instrumento) como innovación fundamental y se implantan progresivamente todos los niveles de primaria-enseñanza elemental y secundaria-1º y 2º ciclos de grado medio.

Durante todo ese periodo se funcionó con un vacío legal, pues, si bien la creación de Centros integrados de música está prevista desde el principio en la LOGSE (Art. 45º1.1) no ha habido después ningún desarrollo de una normativa específica que los posibilitara. Era por tanto necesario un paso legislativo que diera plena validez al proyecto en curso, y éste se dio con la promulgación del Decreto 73/2.003 antes aludido.

Esto inaugura la segunda etapa, ya que la creación del Centro como tal- con un diseño específico de oferta educativa de enseñanzas integradas y no integradas- supone un final, sino más bien un punto de partida. En esta segunda etapa el Conservatorio Profesional de Música deja de llamarse así para pasar a llamarse Centro Integrado de Enseñanzas Artísticas de Música y de Educación Primaria y Secundaria de San Lorenzo de El Escorial

**4) ¿Cuáles son las primeras valoraciones, hasta el momento? (Ventajas, inconvenientes...)**

Las primeras valoraciones son mayoritariamente positivas, sobre todo por los resultados alcanzados por nuestros alumnos. En todas las promociones que hemos tenido, las calificaciones en selectividad han sido siempre buenas y los accesos a los Conservatorios Superiores también. Nuestros alumnos realizan pruebas musicales fuera de España y son muchos de ellos los que están estudiando en Europa y América.

El perfil de nuestro alumnado es bueno, comprometido, responsable, trabajador, sensible. No tenemos problemas de convivencia en el centro ni de comportamiento. Ahora estamos trabajando en un proyecto de trabajo en la inteligencia emocional, sobre todo enfocada al control del miedo escénico y al control de la frustración.

La ventaja fundamental está en la rentabilidad del tiempo de estudio del alumno (tiene más tiempo para estudiar las asignaturas musicales que un alumno que no estudia en un centro de este tipo), la posibilidad de estudiar las asignaturas musicales en horario de mañana, el reducido número de alumnos por clase, la existencia de dos tutores de los alumnos (el de enseñanza general y el de enseñanza musical) que están en permanente comunicación, controlando y ayudando a los alumnos. Estamos trabajando también en la integración del currículo, para que los alumnos relacionen las asignaturas, teniendo la música como eje central.

El principal inconveniente que tenemos es el condicionamiento del espacio. El hecho de estar situados en un edificio de Patrimonio con imposibilidad de ampliar espacios, nos preocupa ya que las aulas no son muy grandes, y carecemos de instalaciones muy necesarias como son el polideportivo, el auditorio, la sala de plástica, salas más grandes para ensayos de cámara, entre otros. Asociado a la falta de espacio está el problema de la organización de los horarios.

**5) En general, y bajo su punto de vista, ¿Cómo valora el sistema de enseñanza musical en España, en la actualidad?**

Creo que no se le da la suficiente importancia, aunque la tendencia es de cambio. Necesitaríamos que hubiera más salas con conciertos y que el público en general fuera a escucharlos. Alimentar la cultura musical del pueblo, en general. Por otro lado, creo que los alumnos tie-

nen más posibilidades para estudiar fuera y completar sus estudios.

**6) Desde su experiencia y con sus conocimientos ¿Qué recomendaciones/consejos daría a otros centros musicales del país?**

Me parece que sería recomendable que existieran uno o dos centros integrados por comunidad autónoma. Todos los alumnos tendrían que tener la oportunidad de poder estudiar en un centro integrado. También sería estupendo que los centros musicales de las diferentes comunidades estuvieran en contacto e intercambiaran ideas. Nosotros lo hemos podido hacer con dos centros integrados gracias al programa de agrupamiento de centros ARCE. Primero hicimos un proyecto de integración curricular a través de la creación de un espectáculo musical: Picasso y el Circo, y lo hicimos junto con CEPESA Oriol Martorell. El otro proyecto Arce lo estamos haciendo con el Conservatorio Profesional de Córdoba y con el CIEM Federico Moreno Torroba de Madrid. En esta ocasión el espectáculo que crearemos se llamará Exposición-Concierto: La Jaula Sonora de John Cage.

**7) ¿Qué proyectos tiene como Directora del Centro?**

Uno de mis principales proyectos, una vez que el centro empezó a funcionar adecuadamente ha sido y fue el de promocionar, mostrar, dar a conocer lo que se hace. La mejor manera es realizando conciertos que muestren el trabajo de los alumnos. Por lo tanto, también se potenciaron las agrupaciones musicales, sobre todo la Orquesta de Cámara y la Banda Sinfónica. Hemos establecido que cada año viaje uno de ellos, siempre que los medios lo permitan, porque la experiencia de viajar como orquesta y como banda ha reforzado esas agrupaciones. Los proyectos más inmediatos es seguir participando en proyectos que permitan investigar y mostrar el trabajo



María Victoria Rodríguez



María Victoria Rodríguez

que realizamos. En este curso culminamos dos proyectos: por un lado el ARCE, con la exposición concierto de John Cage que realizaremos en Madrid y en Córdoba; y por otro lado, también culminamos un COMENIUS en el que trabajamos con otros siete países europeos, y por el cual este año recibiremos y viajaremos a Finlandia primero, y por último a Thesalónika. Vamos a solicitar otro COMENIUS y estamos también interesados en realizar una visita de estudio a algún centro musical alemán e inglés.

**8) Sabemos que está dedicada a la investigación musical, ¿qué proyectos quisiera abordar desde este ámbito?**

Efectivamente, estoy trabajando en mi proyecto de Tesis Doctoral que realizo sobre los modelos de enseñanza y estilos de aprendizaje que se producen en la clase de Lenguaje Musical. Me interesa tratar este tema por reflexionar sobre aspectos de mi asignatura ( soy profesora de Lenguaje Musical), tratando de manera transversal el tema de la Inteligencia Emocional tan necesaria para todos.

**9) Si tuviera que elegir un Centro Musical ideal ¿cuál señalaría? (en cualquier lugar del mundo)**

No tengo la suerte de conocer personalmente ningún centro fuera de España, pero creo que en Estados Unidos destaca The Juilliard School en Nueva York que es uno de los mejores Conservatorios de Artes Escénicas y que algunos de nuestros alumnos han tenido la suerte de conocer en un intercambio que realizamos con Long Island. También dedicado a la música contemporánea y en el

mismo país, destacaría Berklee College of Music en Boston , Massachusetts, con el que ha hecho un convenio la ciudad de Valencia. EN Europa, hay muchos centros en ciudades alemanas como Manheim, Friburgo, Leipzig, Düserdolf, Colonia, en algunos de los cuales hay antiguos alumnos nuestros estudiando la enseñanza superior.

**10) Por último, díganos una reflexión para el futuro...**

Pensando en el centro que dirijo, creo que estamos trabajando en el camino correcto, avanzando poco a poco, pero necesitamos el apoyo de las autoridades. Nuestro centro necesita de más espacio en el que poder desarrollarse y de mejor infraestructura, Estamos alojados en un maravilloso edificio de Patrimonio, pero con muchas limitaciones: la imposibilidad de conectar internet, la falta de espacio y sobre todo de Auditorio. Cada vez que queremos realizar un concierto, necesitamos alquilar una sal en alguna localidad cercana de la zona. Si tuviéramos un edificio adaptado a nuestras enseñanzas y que fuera menos costoso, podríamos dedicar una mayor parte del presupuesto a las cuestiones pedagógicas y no a las de mantenimiento, como ocurre ahora.

Pensando en el resto de España, creo que sería necesario que los centros integrados fueran una realidad en todas las comunidades y dieran la oportunidad a todos los posibles profesionales de la música de España, de formarse en este tipo de enseñanzas.

**Enhorabuena por el interés y valor de este logro musical en España.**

*Muchas gracias, M<sup>a</sup> Victoria, por dedicarnos su tiempo y ofrecernos su amabilidad en estas líneas para la Revista Musical Intermezzo.*

# LA MÚSICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX. LA GENERACIÓN DE LOS MAESTROS

**YOLANDA GALINDO BENÍTEZ.**

Licenciada en Musicología y profesora de Orquesta en el conservatorio profesional de Música "Francisco Guerrero" de Sevilla.



El punto de partida para el desarrollo musical en los inicios del siglo XX fue la toma de conciencia de la situación musical exterior y la asimilación de las tendencias musicales anteriores. España había pasado por alto no solo tendencias estéticas y obras sino también instituciones que en nuestro país no existían.

Los compositores de los últimos 30 años del siglo XX intentaron sin éxito crear una ópera nacional frustrada por el gusto italiano instaurado en la sociedad. El público reclamaba las tendencias según su propio gusto sin pensar en lo que podría suponer para España tener su propia ópera reflejo de un Nacionalismo cultural.

La música culta no contó con el apoyo de las clases dirigentes tan sólo una pequeña parte de la

aristocracia y alta burguesía y paulatinamente fue consiguiendo la confianza de la clase media.

En estos momentos un hecho clave sumará un nuevo obstáculo a nuestro género operístico; el cierre en 1925 del Teatro Real. Ante esta situación los compositores ven como vía económica la zarzuela, existiendo una separación entre los creadores de este género y el resto. Lo contrario sucedió en el siglo XIX con los pioneros del sinfonismo, la ópera nacional, musicología y zarzuela: Barbieri, Bretón, Chapí y Jiménez.

En el siglo XX los mejores músicos no serán los que compongan zarzuela. El género si gozará de éxito pero la calidad disminuirá lo que llevará a una involución de la zarzuela, derivando hacia la revista y opereta de este modo saldrá fortalecido

la tonadilla y el cuplé que serán el germen de la "Canción española".

El objetivo principal aún pendiente: era la creación de un sinfonismo musical en un país con escasez y tardanza en la creación de orquestas estables. El gran despliegue orquestal capitaneado por los directores: Fernández Arbós y Pérez Casas lograron ampliar el repertorio rápidamente y hasta 1936 las novedades de los grandes creadores europeos llegaron pronto a España y se pudieron escuchar obras impresionistas de Ravel o Debussy, música rusa de Strawinsky o Scriabin, música nacionalista húngara de Bartok, música expresionista de Schonberg, música postromántica de Strauss o sinfonías de Mahler. Estas obras fueron escuchadas no solo en Madrid o Barcelona sino en las capitales de provincia de nuestra geografía.

Los músicos que crearon un sinfonismo en España son los denominados: **Generación de maestros**: destacamos la figura de **Falla** que con su éxito internacional y desde su privilegiada posición de compositor único y abrió camino al resto de compañeros y junto al gaditano están los trabajos de Del Campo, Turina, Esplá, Gómez y Guridi.

**Conrado del Campo** conjuga tendencias románticas, nacionalista y tiene como modelo a Richard Strauss y el poema sinfónico y de este modo adapta las formas germánicas a la música española.

**Joaquín Turina** supone el intermedio entre Falla y Conrado del Campo. Abordó todos los géneros pero su esplendor lo logra en el campo sinfónico con obras: "La Procesión del Rocío", "Las Danzas Fantásticas" y "La Sinfonía Sevillana".

**Oscar Esplá** entre sus obras orquestales destacaré sus poemas sinfónicos "El sueño de Eros" y "Don Quijote velando las armas" semejante a los poemas de temática mitológica de Saint Saens.

**Julio Gómez** alumno de Bretón, Serrano y Pedrell. Obtuvo el Premio de Composición en el año 1908. En el campo sinfónico destacan su "Suite "obra nacionalista y romántica. " La balada" y "Preludio y Romanza para violín y orquesta".

**Jesús Guridi** representa el nacionalismo regionalista a través de su zarzuelas vascas " Mirentxu" y "Amaya".

Estos músicos establecieron lazos con los poetas y literatos, así lograron un paralelismo música- poesía. Falla - García Lorca, Falla -Antonio Machado, Esplá - Alberti, o Turina- José Más.

La figura del musicólogo Adolfo Salazar logró elevar la música a la categoría de disciplina cultural gracias a su labor periodística que influyó en la sociedad del momento.

En aquella época el Estado no participaba del desarrollo musical excepto que mantenía las enseñanzas de los conservatorios como sucedía en Europa. Las orquestas se organizaban como cooperativas que salvo excepciones no recibían subvenciones para su sustento. Referente a los compositores existía un Premio Nacional de Música que concedía el Estado anualmente.

En la II República se fundan las Juntas de Música para organizar el apoyo estatal al arte musical. Adolfo Salazar elaboró en 1932 un Informe con las bases a seguir aunque nunca se ejecutó el informe todavía hoy sería viable.

En los años "40" crean nuestra primera orquesta estable y estatal la "Orquesta Nacional".

**La transformación del siglo XX supuso el paso del teatro lírico a la música sinfónica y el cambio en la consideración social de la música que pasa de ser un espectáculo a una disciplina intelectual.**

### Viola

**Helena López Algaba**

Alumna de 4º de piano del Conservatorio Profesional Manuel Carra de Málaga

#### Bibliografía:

- Marco, Tomás " Historia de la música española" Alianza Editorial Madrid 1983
- Morgan, Robert P. "La música del siglo XX" Ediciones Akal S.A. 1994
- Tuñón de Lara, Manuel " Medio siglo de cultura española" Editorial Tecnos Madrid 1973



# NADIA BOULANGER, LA GRAN MAESTRA DEL SIGLO XX

**ANA MARÍA FERNÁNDEZ MOLINA.**

**Pianista acompañante del Conservatorio Profesional "Manuel Carra" de Málaga.**

La historia está llena de músicos eminentes que dan forma al curso de la música clásica occidental, y una de los más influyentes en el siglo XX fue Nadia Boulanger. Comenzó su carrera como compositora, abandonándola a la edad de 33 años para dedicar su tiempo a la enseñanza. Sus estudiantes incluyeron a más de 1.200 músicos, teniendo muchos de ellos una enorme relevancia tanto en música clásica, como en música popular o jazz. Entre los más conocidos destacan, por ejemplo, Aaron Copland, Walter Piston, Philip Glass, Elliot Carter, Darius Milhaud, Dinu Lipatti, Daniel Barenboim, Manuel Castillo, Narciso Yepes, Julio Estrada y Astor Piazzola.

Juliette Nadia Boulanger nació el 16 de Septiembre de 1887 en el célebre barrio parisino de Montmartre, hija de Ernest Boulanger, profesor de violín del Conservatorio de París, y de la princesa rusa Raissa Myschetsky, cantante. La pareja tuvo cuatro hijas, dos de las cuales murieron en la primera infancia. Nadia fue la segunda, y su otra hermana que sobrevivió fue Marie Juliette (conocida como Lili), que nació en 1893.

Desde una edad muy temprana se formó en el arte musical. Entre los amigos de sus padres se encontraban músicos de la talla de Gounod, Massenet, Saint-Saëns y Tchaikovsky. En un principio Nadia sintió rechazo por el estudio de la música, pero poco a poco le fue interesando cada vez más. Las habilidades musicales de Nadia progresaron muy rápidamente y a la edad de nueve años ingresó en el Conservatorio de París para estudiar solfeo, órgano y composición. En ese mismo año, 1895, su padre se retiró para supervisar los estudios musicales de su hija hasta que murió el 14 de Abril de 1900, a la edad de 84 años. Nadia tenía doce y Lili solamente seis cuando lo perdieron.

La muerte de su padre hizo que Nadia dedicara aún más energía a sus estudios musicales. En el

Conservatorio entró en contacto con la élite francesa del mundo de la música. Allí conoció a profesores y compañeros de clase que influyeron de manera directa en su carrera. Uno de los primeros en afectarle fue Gabriel Fauré, que comenzó a impartirle clase en 1901. En particular sus *Doce canciones o melodías* publicadas en 1909 muestran claramente dicha influencia.

Destacó por ser una brillante discípula, obteniendo en 1904 el primer premio en armonía, contrapunto, fuga, órgano y acompañamiento, y en 1906 el segundo puesto en el Gran Premio de Roma de composición.



Pero su carrera como compositora se vio truncada con la muerte prematura de Lili Boulanger, su hermana pequeña y también compositora de gran talento (según Nadia, mucho mejor que ella misma). También ella siguió la tradición familiar: inició muy joven los estudios musicales con el profesor Fauré. Desde los 15 años componía temas para piano y violín, y fue la primera mujer en obtener el primer galardón en el Gran Premio de Roma de Composición en 1913, con su cantata *Fausto y Helena*. Durante los siguientes cinco años compuso diversas obras, hasta que en 1918, ya muy enferma, le dictó a su hermana Nadia la que sería su últi-

ma composición, a la que tituló *Pie Jesu*. Ese mismo año, el 15 de marzo, falleció de una grave enfermedad cuando tenía solamente 24 años.

La muerte de Lili produjo un fuerte impacto en Nadia, que nunca más volvió a componer, dedicándose exclusivamente a la enseñanza y, en alguna medida, a la dirección orquestal. Tenía sólo 31 años y para entonces ya nos había dejado numerosas obras vocales, bastante música de cámara y una *Rapsodia para piano y orquesta*, todas ellas compuestas en un estilo cercano a la tonalidad pero con mucho uso del cromatismo.

Desde entonces Nadia centró su carrera musical en la dirección de orquesta, convirtiéndose en una auténtica pionera en el campo, pues fue la primera mujer que dirigió grandes formaciones como la Orquesta Filarmónica de Nueva York, la Sinfónica de Boston o la BBC Symphony Orchestra. Además fue una de las primeras directoras que fomentó la recuperación de la obra de Monteverdi.



todo, como la gran maestra del siglo XX. Dedicó gran parte de su vida a la docencia, campo en que su labor tuvo un éxito indiscutible. En París formó parte del elenco de profesores de la prestigiosa Escuela Normal de Música, donde ejerció hasta 1939 como profesora de Historia de la Música, Contrapunto, Armonía y Composición. También a partir de 1921 trabajó en el «American Conservatory of Music» de Fontainebleau y desde 1950 se convirtió en la directora del mismo.

Después de la Segunda Guerra Mundial compaginó este trabajo con la docencia en distintas Universidades.

Falleció en París, el 22 de octubre de 1979, a los 92 años de edad.

Como maestra de músicos se destacó por no adherir a ningún estilo determinado de composición, sino por buscar el desarrollo estilístico de cada uno de sus discípulos. El resultado de este modelo de trabajo explica la diferenciación de estilos que muestran aquellos compositores que fueron sus alumnos. Decía que “si uno toma la educación general, uno aprende a reconocer los colores, a reconocer las palabras, pero no a reconocer los sonidos. Así, los ojos son entrenados, pero los oídos muy poco. Esto no quiere decir que porque alguien me enseñe que el rojo no es azul me vaya a convertir en pintora. Pero la mayoría de las personas no escuchan nada porque sus oídos nunca han sido entrenados, e incluso muchos músicos escuchan muy mal y muy poco”.



Pero Nadia Boulanger es conocida, sobre

### Bibliografía:

- Rosenstiel, Leonie, *Nadia Boulanger: A Life in Music*, W. W. Norton & Co., 1982.
- Sadie, Stanley, editor, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, 1980.
- Spycet, Jerome, *Nadia Boulanger*, Pendragon Press, 1992.



# BEETHOVEN: “TONDICHTER”, POETA DEL SONIDO

*En el 175 Aniversario de su muerte (1770-1827)*

**PAULA CORONAS.**

**Directora de Intermezzo, Pianista, Doctora por la Universidad de Málaga,  
Profesora de Piano del Conservatorio Manuel Carra de Málaga.**

No cabe duda de que en Beethoven hallamos una estrecha relación entre su labor creadora y su vida emocional. La división de la biografía y obra del genio alemán en las célebres tres épocas –indicada por Schlosser en 1828 y, posteriormente refutada por tantos estudiosos y especialistas- se asigna a las evidentes distinciones estilísticas que se observan en la producción beethoveniana y que corresponden a los principales momentos críticos de su compleja e intensa existencia.

Pero antes de dirigir este estudio hacia la posible división de épocas y sub-épocas estéticas dentro del catálogo global de Beethoven, nos gustaría acercarnos a comprender su casi mítica imagen y poliédrica personalidad, aproximarnos a la esencia humana de uno de los más grandes compositores de la Historia universal de la Música para así, asimilar con mayor nitidez la poderosa fuerza comunicativa de su Obra.

Beethoven dejó una huella casi indeleble entre sus coetáneos. Ciertos rasgos de su trayectoria vital lo demuestran: el triste aislamiento a que lo condenó su sordera y su total y exclusiva consagración al arte. Su apariencia física no era buena –estatura por debajo de la media, corpulenta complexión, hombros anchos, cuello corto, rostro picado de viruela, nariz ancha y cejas pobladas–, se hallaba muy lejos de la belleza convencional de la época, sin embargo impresionaba su intensa y viva mirada.

De carácter rudo, impaciente y desconfiado, “oso sin amaestrar”, poseía una energía desmesurada, casi violenta en ocasiones, que atribuía a su conducta caprichosa y desaforada un atractivo fascinador para hombres y mujeres de diferentes clases sociales que le admiraron profundamente.

En sus relaciones personales podemos advertir algunos parámetros recurrentes. Sus amistades del sexo masculino se dividían en dos amplios grupos: por un lado los compañeros con quienes mantenía una relación afectuosa y cálida, hombres a los que sabía que

podía confiar sus sentimientos y aspiraciones personales –Wegeler, Amenda, Stephan Von Braunsvik o Gleichenstein–, y otros hacia los que Beethoven profesaba verdadera estima o admiración personal como Zmeskall, los hermanos Lichnowsky, Schinder y Karl Holz entre otros.

Sus relaciones con las mujeres han constituido siempre un tema interesante en la vida del compositor. Beethoven era muy sensible a la belleza y los encantos femeninos. Especialmente durante sus primeros años vieneses estuvo siempre envuelto en aventuras amorosas, verdaderas persecuciones de mujeres pertenecientes a clases sociales altas que, en su mayoría, no correspondían los afectos del maestro. Admiró en numerosas ocasiones a damas casadas o comprometidas, por lo que en general se vio condenado a no concluir ninguno de estos romances. A juzgar por el curso de estas relaciones frustradas, parece evidente que se retraía ante el compromiso total con una mujer, y acabó por formar con su sobrino un hogar familiar para evitar la soledad más absoluta.

En cualquier caso su vida solitaria está marcada por el hecho abrumador de su sordera, lo que hace que su trayectoria profesional sea tan acentuadamente diferente a la de otros músicos. La pérdida de audición le obligó a consagrarse casi por entero a la composición y a renunciar a una carrera como virtuoso intérprete del teclado, y sobre todo afectó seriamente a su vida social, hundiéndolo en depresiones profundas y llevándolo, durante temporadas, a rehuir compañías. Sin embargo Beethoven, forzado a reconocer su problema, consiguió conformarse a un estilo de vida inusual y esencialmente individualista, reforzando así su convicción de que algunas reglas de conducta social normal no le concernían.

Entre las peculiaridades del carácter que va desarrollando se encuentran algunas que hacen referencia a su actitud indisciplinada hacia la autoridad en general. A menudo, por ejemplo, se mostraba sumamente reacio a tocar el piano si sus anfitriones se lo pedían,

incluso se negaba y abandonaba la velada con mal humor. Solía también dejar bruscamente de tocar si notaba que el público no le escuchaba con atención. Esta impaciencia respecto a la disciplina tiene su base en el propio temperamento de Beethoven, incapaz de adoptar una actitud sumisa o conciliadora. Le parecía de mal gusto aceptar la dirección de maestros vivos –como Haydn– o teóricos de la época, aunque sentía el mayor de los respetos hacia los demás artistas, en especial hacia los escritores, entre los que situaba a Goethe por encima de cualquier otro poeta. Además, y como consecuencia de vivir en esa época, se sintió arrastrado por los ideales de la Revolución Francesa, los cuales marcaron sus años juveniles. Su constante rechazo hacia las convenciones de una sociedad aristocrática respondía en él más a un elitismo que a un igualitarismo.

En materia de religión debemos decir que fue educado en el tolerante catolicismo de finales del siglo XVIII, aunque el aspecto externo de la religión tenía escaso interés para él. Se cuenta que al componer su célebre *Missa Solemnis* tuvo algunas dificultades para comprender el texto de la misa. A través de las numerosas confesiones personales y oraciones diseminadas que Beethoven dejó entre sus papeles se puede asegurar que la deidad de su fe era un Dios personal, un Padre universal en el que hallar consuelo y perdón. Sintió también la presencia de Dios en su amor a la naturaleza, auténtica constante en la obra beethoveniana. Procuró rendirle homenaje a la campiña a través de sus largos paseos por el bosque: “nadie –escribió a Therese Malfatti en 1810– puede amar el campo tanto como yo lo amo. Pues ciertamente los bosques, los árboles y las peñas producen el eco que se desea escuchar”. Casi todos los veranos abandonaba Viena por largas temporadas para instalarse en algún pueblo de las afueras, como Mödling o Heiligenstadt, o en el balneario de Baden, más alejado en pleno campo.

Durante sus largas caminatas acostumbraba a llevar un hatillo de pliegos de papel pautado, y de vez en cuando se detenía para hacer apuntes, lo que causaba entre sus contemporáneos la burla más absoluta al considerar sus prácticas de inofensivas excentricidades. Se reían de su comportamiento en los restaurantes, en los que a veces solía pasarse horas sumido en reflexiones, para finalmente pretender pagar un almuerzo que no había comido. Sin embargo, y a pesar de estos hábitos tan peculiares, Beethoven se mostró siempre muy organizado en cuanto a la publicación y edición de sus propias partituras, una de las cuestiones que más interesaba al músico. Su rutina doméstica le hacía levantarse temprano, hacer café moliendo un número exacto de granos del mismo, y, a continua-

ción, dedicar largas horas de trabajo en su escritorio. Su sesión matinal de trabajo se veía interrumpida en ocasiones por dos o tres breves excursiones por el campo, durante las que continuaba haciendo apuntes. Algunos de estos cuadernos de “bolsillo” se han conservado, junto con un número mayor de cuadernos “de escritorio”, repletos de anotaciones casi ilegibles que han sido, con el tiempo, reconocidas como fuente de documentación única de su proceso creativo.

Otro aspecto al que el compositor dedicó gran atención fue hacia la edición y publicación de su música. Por ello se ingenió para persuadir a numerosos editores con el fin de que publicaran una obra simultáneamente en más de un país –cosa que había logrado Haydn con éxito–. Teniendo en cuenta que no en aquella época no existía el derecho de autor internacional, y procurando asegurar la protección y difusión de sus páginas, Beethoven consiguió que un buen número de sus composiciones fuese publicado por dos o tres firmas de distintos países aproximadamente al mismo tiempo. La lista de los principales editores, en unión de las fechas en las que éstos desplegaron una mayor actividad editora respecto de su obra puede resumirse en: Artaria y Co., Viena (1795-8), Giovanni Cappi (1802), Hoffmeister y Kühnerl, Leipzig (1801-4); Bureau des Arts et d'Industrie, Viena (1802-8); Breitkopf y Härtel, Leipzig (1802-3, 1809-12); Steiner y Co., Viena (1815-17), A.M. Schlesinger, Berlin, y M. Schlesinger, París (1821-3 y 1827), Schott, Mainz (1825-7). Destacan también la firma de Muzio Clementi en el mercado inglés (1810-23), quien se hizo con los derechos ingleses de un gran número de piezas y, George Thompson en Edimburgo.

Regresando a la idea inicial de partida del presente artículo, y en atención a la división de etapas creativas en la producción beethoveniana, nos proponemos secuenciar dichas fases de composición diferenciando características y señalando rasgos comunes. Si atendemos a la época de Bonn, durante los primeros años (1782-5) contiene obras juveniles de poca entidad. A continuación, se sabe que los años 1786-9 fueron intensos en acontecimientos para Beethoven, y es a partir de 1790 cuando se observa un grupo de obras mucho más maduras, donde el autor se autoafirma en el denominado “estilo vienés”, que exhibe un corpus realmente importante. Cabe mencionar aquí su *Octeto de Viento op. 103*. Posteriormente, entre 1800-02, produjo a gran velocidad una serie de piezas cada vez más experimentales, que puede ser considerada como una época intermedia. En 1798 y 1799 las sonatas para piano son fluidas y visionarias, y en cambio los primeros cuartetos de cuerda muestran aún relativa rigidez. En 1800 su escritura cuartetística se mueve

con más flexibilidad, pero su primera sinfonía es aún claramente conservadora. Destacamos algunos títulos como las impresionantes *Sonatas "Tempestad" op. 31 n° 2*, y la *"Pathétique" op. 13*, así como el magnífico *Concierto para piano y orquesta n° 3*. Todas ellas fueron escritas en tonalidades menores (re menor y do menor), sin olvidar las aún por llegar *32 Variaciones para piano sobre un tema original*, la *obertura Coriolano*, la *Quinta Sinfonía* y la *última Sonata para piano*.

La época intermedia arranca con una famosa serie de composiciones bajo el lema de lo heroico (1803-8): *Sinfonía Eroica*, *Leonore (Fidelio)* y otras. A partir de estos años se mantiene el ímpetu estilístico, pero su música se hace menos radical y turbulenta a medida que se desprende de elementos puramente técnicos. En esta etapa se encuentra la mayor parte de su producción orquestal, donde podemos apreciar el llamado "ideal sinfónico" de Beethoven con sus célebres *Tercera Sinfonía*, y más adelante, la *Quinta*, *Sexta*, *Séptima* y *Novena*. Las *tres sonatas para violín op. 12* —entre las que cabe resaltar las famosas "Primavera" y *Kreutzer* de 1802-3— así como los dos últimos *Cuartetos op. 18*, compuestos alrededor de 1800 revelan un tratamiento bastante tradicional de sus movimientos. Beethoven halló nuevas fuentes dentro de la dinámica tradicional cuatripartita, siendo estos experimentos sumamente importantes en la creciente flexibilidad de su arte. Esa mayor flexibilidad permitía la incorporación de movimientos ampliamente diferenciados en cuanto a su carácter y forma, rasgo singular y característico en la producción global. Ejemplos señeros son la popular *Sonata Pastoral op. 28*, la *Sonata en Mi bemol op. 31 n° 3*, la *"Claro de Luna"*, la *"Sonata Waldstein"* y la *op. 31 n° 2 e re menor*.

La última época es sin duda la más compleja. Durante los años 1813-18, marcados por fuertes trastornos emocionales, su producción se ve afectada por ello. Se podría ver un nuevo cambio de estilo, de naturaleza cada vez más íntima en su estética. Nacen numerosas obras como la *Sinfonía de la Batalla* y el *Chor auf die verbündeten Fürsten* que compone para el Congreso de Viena. La *Hammerklavier Sonata* de 1818 supuso una especie de ruptura, pero las energías creadoras de Beethoven no volvieron a fluir hasta que el asunto de la custodia de su sobrino no fue zanjado por los tribunales, lo que se materializó en la serie ininterrumpida de obras maestras de la última época, escritas de 1820 a 1826. Es posible que durante un considerable espacio de tiempo, la producción de obras importantes disminuyera. Aquellos años fueron difíciles para el creador, se vio inmerso en profundas perturbaciones emocionales a las que se une una crisis de agotamiento, tras los esfuerzos verdaderamente



inmensos realizados en épocas anteriores. Durante esta última etapa su corpus atraviesa cambios profundos estilísticos. Beethoven se enfrentaba a continuos desafíos intelectuales y su preocupación por el lirismo era cada vez más honda. Se produce también un creciente interés en la melodía de corte popular. El ciclo de canciones *An die ferne Geliebte, op. 98* supone el punto álgido de aproximación beethoveniana al ideal de Goethe. Pequeños y sencillos temas evocadores de la canción y la danza folklóricas surgen constantemente en los últimos cuartetos y en otras obras. Todo esto hace pensar que Beethoven marchaba hacia un modo de comunicación más íntimo y directo. Dentro del mejor espíritu del primer romanticismo, buscaba una nueva conexión de carácter humano a través de la canción básica, desprovista de sofisticación y artificio.

Algunas de las últimas obras contienen movimientos con variaciones que introducen algunas novedades. En su primera época de Viena no son frecuentes importantes movimientos con variaciones dentro del marco de obras extensas, siendo la época intermedia la que presenta un mayor número de variaciones, que generalmente pertenecen a una variedad progresivamente decorativa (opp. 57,61,67,74,97). Sin embargo, en la *Sonata en mi, op. 109*, en los últimos cuartetos, así como en las *Variaciones Diabelli*, Beethoven

desarrolló un nuevo tipo de variación en la que el tema parece transformado o sondeado hasta los fundamentos, más que simplemente variado. Cabe decir que la variación inspira los trascendentales finales fugados de algunas de sus páginas célebres como la Hammerklavier Sonata y el cuarteto en si bemol. Es evidente que el maestro alemán buscaba otros medios de movimiento musical distintos a los que el estilo heredado de Haydn y Mozart proporcionaban. Con Beethoven la fuga se convirtió en un medio de aplanar los aspectos dramáticos de la tonalidad. Relacionada con esta tendencia general se encuentra la frecuente evitación en sus últimas piezas, de los efectos obvios de la dominante, su característico socavamiento de las tríadas perfectas mediante acordes de segunda inversión y sus experimentos con los modos eclesiásticos. En su interés por el contrapunto y la modalidad se pone de relieve un impulso arcaizante, y algunas de las obras resultantes vuelven la vista hacia ejercicios académicos recomendados por Albrechtsberger, el antiguo profesor de Beethoven. Puede verse su interés en la obra de Palestrina, Bach –esbozó una obertura sobre las notas B-A-C-H- y, especialmente, en Haendel. La presentación, desarrollo y retorno del material musical dentro de un campo tonal bien controlado constituyó una parcela esencial de sus objetivos artísticos. En las opp. 101, 106 y 111, las fugas llevan a cabo una función de desarrollos.

Finalmente apuntamos algo sobre la reputación póstuma de Beethoven. El elemento más llamativo es la innegable popularidad de su música que ha cautivado a los públicos de diferentes épocas históricas. Sus sinfonías, conciertos, oberturas y sus más famosas sonatas para piano se convirtieron en núcleo central de la cultura musical del siglo XIX que ha permanecido hasta el momento presente. La historia de su vida fascinó a la era romántica y produjo un efecto poderoso en las generaciones creadoras posteriores. Más que ningún otro compositor, pintor o escritor, Beethoven pasó a representar el tipo de

artista por antonomasia –una figura que llegó a adquirir proporciones míticas-. Pero la fuerza y magnetismo de este genio musical ha sobrevivido incluso a su propia desmitificación, y hoy, al cumplirse el 175 aniversario de su muerte, la calidad y excelencias de su obra perduran en el tiempo. En anteriores efemérides se han celebrado congresos, se han realizado grabaciones e interpretaciones con instrumentos originales, especialmente el fortepiano. Este año 2012 recogerá con seguridad una muestra amplia del arte de Beethoven y es probable que nuevos hallazgos sean descubiertos en la grandeza de su Música.



Viñetas y caricatura realizadas por:

**Jorge Lu Sun**

Profesor de violín del Conservatorio Profesional Manuel Carra de Málaga.

# “LOS VALORES HUMANOS EN LA EDUCACIÓN INFANTIL A TRAVÉS DE LA MÚSICA”

*¿Para qué sirve la Música, es rentable la Música dentro del Sistema Educativo?*

**YOLANDA SÁNCHEZ DOMÍNGUEZ.**

**Profesora Superior de Piano Profesora S. I. Universidad de Sevilla.**

Lamentablemente, nuestra sociedad ha considerado generalmente a la música como una asignatura de segundo orden, concediendo prioridad a otras materias y sin tener en cuenta sus potenciales educativos. Sin embargo, los especialistas en Educación, destacan su valor como estrategia para el desarrollo integral de la persona. Según un estudio realizado en 2009 por la Fundación SM, coordinado por Luis Fernando Vílchez, Profesor de Psicología Evolutiva y de la Educación de la Universidad Complutense de Madrid, sobre más de 1500 alumnos, se demuestra que la música contribuye en gran medida al desarrollo de los niños y adolescentes mejorando el proceso de aprendizaje tanto en el aspecto cognitivo como en las emociones y las relaciones sociales.

Lourdes Gaitán (2006), por otra parte, hace un interesante análisis de las principales líneas conceptuales, teóricas y metodológicas que caracterizan a la nueva Sociología de la infancia, nos descubre el significado de la infancia “para sí” y nos muestra las nuevas técnicas de aplicaciones metodológicas adaptadas a la llamada “infancia moderna” donde se observa a los niños como actores que intervienen y provocan efectos diversos en la sociedad a lo largo del siglo XX y corriendo en paralelo al surgimiento y desarrollo de los “estados de bienestar”.

Las nuevas perspectivas sociológicas surgidas entorno a la infancia, son bastante recientes (*aproximadamente tan solo unos veinte años atrás*) y realizan un nuevo enfoque del estudio de esta etapa de la vida, que por carecer de muchos aspectos presentes en el resto de los periodos vitales del hombre, ha sido considerada durante mucho tiempo, como invisible para el análisis social. Como observa la autora, esto es debido a determinadas características generales que según Summers y Baker se consideran como distintivas de la infancia: *una mayor dependencia y una menor responsabilidad*.

Podemos tener en cuenta que:

- **la infancia** es tratada de una forma especial dentro de la Educación. Las metodologías de enseñanza se basan principalmente en el juego, la

motivación de la creatividad y la potenciación de las habilidades afectivas dentro de un ambiente positivo y que fomentan, a través de la participación activa de los niños, el buen desarrollo del proceso de aprendizaje.

- **La música** por otra parte, es la herramienta idónea para trabajar en estos parámetros, y a través de ella, como ya hemos comentado anteriormente, se potencian otros aprendizajes que contribuyen a la formación integral de la persona.
- **Los valores humanos**, que son cultivados desde la etapa infantil, encuentran en la música la estrategia perfecta para su desarrollo, puesto que coincide con estos en su principal característica: Su indiscutible capacidad de *aplicación interdisciplinar*.

Bernabé Tierno (1996), señala que *instruir-enseñar* no es lo mismo que *formar-educar*, aunque los términos se empleen a menudo indistintamente y generen confusión. Además, educación e instrucción no pueden darse de forma aislada. Este autor, explica las influencias del ambiente donde el niño se desenvuelve y “se educa” siendo o no consciente de ello y formula la siguiente pregunta: si esto es así: ¿por qué no ayudar de forma consciente y respetuosa a que el niño haga aflorar las inmensas potencialidades que atesora?

Al educar contagiamos valores, y viceversa.

## VALORES y EDUCACIÓN INFANTIL:

**Autonomía, Diversidad, Responsabilidad, Tolerancia, Justicia, Solidaridad Autoestima, Sentido crítico, Libertad, Independencia, Diversidad, Respeto, Solidaridad Aceptación de la frustración, Interacción, Aceptación de uno mismo, Aceptación del otro...**

Según la relación arriba indicada, podemos considerar la siguiente clasificación de los valores que podemos enseñar en la etapa infantil:

- Individuales
- Sociales
- Técnicos o utilitarios
- Transcendentales

Para los niños pequeños, que tienen una percepción limitada de la realidad y que se encuentran aún en proceso de descubrir y conquistar el medio físico y social, la metodología utilizada deberá ser práctica, sensorial y basarse en los principios de libertad, creatividad, progresividad, actividad, de carácter lúdico y global con otras áreas artísticas y con el desarrollo general (*motricidad, sensorialidad y afectividad*) y por último, variada.

Es por esta razón que consideramos a la música como una herramienta perfecta de carácter interdisciplinar, integrada en todas y cada una de las áreas de la Educación Infantil. Antonio Hernández Moreno (1993), nos describe las técnicas musicales que podemos utilizar con carácter interdisciplinar:

- **Expresión músico-corporal** (el movimiento y la danza): consiste en acompañar de movimientos corporales y gestuales una obra musical (movimiento, mímica y expresión gestual). Se relaciona directamente con las áreas de Identidad y Autonomía personal, y el área de Descubrimiento del Medio físico y social. Además juega un papel importante la Expresión corporal y se pueden trabajar entre otras las Relaciones de medida y Representación en el espacio. Obras musicales aconsejadas para trabajar esta técnica: *Juegos de niños* (G. Bizet), *El Carnaval de los Animales* (C. Saint-Saëns), *El Rincón de los niños* (C. Debussy).
- **Narración musical:** Consiste en inventar una historia o programa para una obra o pieza musical, teniendo en cuenta su estructura, carácter y el título (si lo tiene). Se debe considerar y respetar siempre la primacía de la audición y ser fieles al espíritu de la música. Destaca su aplicación en todas las áreas, en especial el área de Comunicación y Representación (lenguaje oral y escrito).  
Obras aconsejadas: *Escenas de niños* (R. Schumann), *Album para la Juventud* (P. Tchaikovski), *Piezas Infantiles. El cuarto de los niños* (M. Musorgsky), *Dolly* (G. Fauré).
- **Dramatización musical:** Podemos encontrar dos tipos:
  - A) Dramatización de un cuento musical (cuentos ilustrados con música) Ejemplos musicales: *Pedro y el Lobo* (S. Prokofiev), *Historia de Babar* (F. Poulenc).
  - B) Dramatización de una obra musical (música de programa) Obras relacionadas: *El aprendiz de Brujo* (P. Dukas), *Mi madre la Oca* (M. Ravel), *La varita de la Juventud* (E. Elgar), *La caja de los Juguetes* (C. Debussy).

- **Canción-audición:** Esta técnica propone la composición de letras o textos sobre la melodía principal de la obra. Se usa vocabulario básico (dentro de los contenidos a desarrollar) Aprovechando las potencialidades expresivas de la melodía expresiva Puede aplicarse a cualquier pieza o motivo musical de una obra. Ejemplo: *Deportes y Diversiones* (E. Satie).

Como podemos observar, las obras del repertorio clásico que nos propone Hernández Moreno, están íntimamente relacionadas con la infancia y las técnicas descritas se pueden aplicar prácticamente a todas las áreas de la educación infantil contribuyendo de forma significativa al desarrollo de las capacidades de los niños y niñas.

Por otra parte, las técnicas metodológicas para la enseñanza de los **valores** en la educación infantil, pueden consistir en la realización de ejercicios a base de formular frases para completar y que pueden abarcar un amplio espectro de contenidos, desde el aprendizaje cognitivo hasta el campo emotivo. Los más pequeños pueden participar a partir de la realización de collages, dibujos o la expresión corporal y la mímica. (Bernabé Tierno, 1996) Para la evaluación de estas actividades se podrían formular preguntas o frases tales como:

- Con esta actividad he aprendido...
- He comprobado que...
- Me he alegrado cuando...
- Me he sentido disgustado cuando...
- Me he puesto nervioso cuando...
- Me he sentido muy a gusto cuando...
- Me gustaría aprender más sobre...

A continuación pongo como ejemplo tres Cuentos Musicales desarrollados por mis alumnas de tercer curso de la especialidad de Maestros en Educación Infantil en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla, como trabajo práctico de la asignatura *Desarrollo de la expresión musical y su didáctica*, (la grabación se realizó en clase de forma improvisada y con medios bastante rudimentarios), pero he creído apropiado incluirlos en este artículo por el interés de su contenido:

- **Cuento Musical: “María Maracas”.**  
<https://youtu.be/zyIthAeldO4>

**Autoras:** SILVIA CHACÓN REYES, PILAR CÓRDOBA CARRASCO, CRISTINA GONZÁLEZ VILLALVA, MARÍA LÓPEZ DUQUE, MAYTE PÉREZ MARCO, MARÍA SÁNCHEZ DELGADO.

Este cuento musical tiene la particularidad de trabajar casi la totalidad de los Valores Humanos que aparecen relacionados anteriormente.

## “LOS VALORES HUMANOS EN LA EDUCACIÓN INFANTIL A TRAVÉS DE LA MÚSICA”

Y por medio de los parámetros del sonido (altura, timbre, intensidad y duración) y algunos de los elementos básicos de la Música (Ritmo, tempo, acento, pulso compás y dinámica) trabaja además la interpretación de los instrumentos de la pequeña percusión que tenemos normalmente en el aula de Educación Infantil (caja china, claves, maracas...)

- **Cuento Musical: “El Bosque de las maravillas”**  
[http://youtu.be/2\\_\\_PPdCT4Oo](http://youtu.be/2__PPdCT4Oo)

**Autoras:** SARA GORDILLO SALAS, LAURA LAGO GÓMEZ, MIRIAM CRUJERA GONZÁLEZ, EVA ÁLVARO CALERO, IRENE PÉREZ MOLINA.

Se desarrolla a partir de una historia narrada con una base musical que hace función de acompañamiento a modo de “banda sonora” (composición original de una de las componentes del grupo) y es capaz de introducirnos, por medio de la empatía, en los distintos estados de ánimo de los personajes y hacernos comprender los sentimientos de frustración, compasión, miedo, felicidad, amor, amistad...

Musicalmente, aparte de otros muchos objetivos que plantea, podemos destacar los más importantes para mí, como profesora de este grupo de alumnas y en referencia al sistema educativo actual y que es:

- Conseguir fomentar y potenciar el gusto por la música en general.
- Desarrollar el interés por la música clásica
- **Cuento Musical: “La Reina Caprichosa”.**  
<http://youtu.be/HQj5AkacRI>

**Autoras:** ÁNGELA ALBA JIMÉNEZ, M<sup>a</sup> JOSÉ FERNÁNDEZ VÁZQUEZ, NOEMÍ MATA GIL, M<sup>a</sup> ÁNGELES RUIZ CRUZ, MACARENA SÁNCHEZ DE GABRIEL, RAQUEL ZULUETA GONZÁLEZ.

.....

### **Bibliografía:**

- GAITÁN, LOURDES (2006) Sociología de la Infancia. Nuevas perspectivas. Editorial Síntesis, S.A.
- TIERNO JIMÉNEZ, BERNABÉ (1996) Guía para educar en Valores Humanos. Taller de Editores, S.A.
- HERNÁNDEZ MORENO, ANTONIO (1993) Música para niños. Siglo XXI de España Editores, S.A.
- ALSINA, PEP (1997) El Área de Educación Musical. Editorial Graó, Serveis Pedagògics.
- DE MENA GONZÁLEZ, ANA (1994) Educación de la voz. Ediciones Aljibe, S.L.
- MALAGARRIGA, TERESA (2003) La Audición Musical en la Educación Infantil. Ediciones CEAC
- PASCUAL MEJÍAS, PILAR (2006) Didáctica de la Música para Educación Infantil. Pearson Educación, S.A.
- WUYTACK, JOS (Julio 2009) Revista Eufonía. Didáctica de la Música, art. “Audición Musical Activa con el musicograma” nº 47- pp43-45.
- ARGUEDAS QUESADA, CONSUELO. (Febrero 2006) Revista electrónica “Actualidades Investigativas en Educación”. Universidad de Costa Rica. Art. “Cuentos Musicales para los más pequeños”. Vol.6, nº1 año 2006

### **Links relacionados (Webgrafía)::**

- ¿Para qué sirve la Música? Según un estudio de la Fundación SM en Mayo de 2009: <http://prensa.grupo-sm.com/2009/05/m%C3%BAsica-en-el-aula-todo-un-arte-primer-encuentro-de-profesores-de-m%C3%BAsica.html>

Por último, este Cuento aborda principalmente un tema que en la actualidad muy pocos niños conocen a fondo. Se trata del valor de la superación de sí mismos, la consecución del éxito basada en el esfuerzo, la constancia y la derrota de la pereza frente a la satisfacción del reconocimiento de los demás.

Este es el más extenso por su duración de aproximadamente siete minutos (aunque dentro de los límites ideales para mantener la atención de los niños de educación infantil).

Musicalmente está muy bien construido, ya que trabaja casi todas las técnicas de enseñanza musical:

- Interpretación de canciones con letra.
- Interpretación de canciones acompañadas con instrumentos de la orquesta escolar.
- Dramatización de canciones.
- Audición de música clásica de estructura sencilla (guitarra).
- Movimiento y danza, la expresión corporal.

Las conexiones de las propuestas didácticas de los tres cuentos con todo el contenido interdisciplinar se conseguirán a través de la realización de actividades complementarias y relacionadas entre sí.

En el área de expresión plástica, se pueden realizar actividades complementarias como fabricación de instrumentos (manualidades) en clase para la posterior interpretación de ejercicios o motivos rítmicos, ilustraciones sobre las letras de las canciones o relacionadas con el contexto físico y social de la historia, collages realizados mientras se escucha una música de fondo con el fin de crear atmósfera relajante y positiva, murales para decorar la clase por medio del trabajo en equipo...

# MÚSICA Y POLÍTICA EN PLATÓN

**LAURA MARÍN GÁMEZ.**

Profesora de Lenguaje Musical del C.P.M. "Muñoz Molleda" de La Línea

## LA FUNCIÓN DE LA MÚSICA EN EL DIÁLOGO LA REPÚBLICA

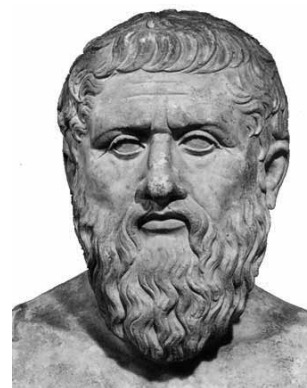
### a) *Presupuestos filosóficos que influyen en su concepción de la música*

Las ideas musicales de Platón (siglo IV a.C.) se encuentran involucradas en su pensamiento filosófico-político, en concreto, en escritos en los que trata del Estado ideal.

En este sentido se hace preciso delimitar, en primer lugar, algunas cuestiones filosóficas relevantes para la comprensión de su concepción musical.

La filosofía de Platón tiene una clara finalidad política. La crisis política de Atenas (Guerra del Peloponeso, gobierno de los Treinta Tiranos) y la muerte de Sócrates (en una democracia incipiente) le convencen (Carta VII) de que sólo la filosofía que permite un conocimiento de lo universalmente justo puede ordenar un Estado conforme a esta virtud. La única posibilidad de mejora es la educación filosófica de los gobernantes. La teoría principal de su filosofía es la doctrina de las Ideas. Platón está convencido, siguiendo las enseñanzas de su maestro Sócrates, de que la razón del hombre puede encontrar verdades universales y objetivas, y puede alcanzar valores y normas morales universales (Platón reclama una idea universal de justicia que sirva de base a su organización política- intención ético-política). Existe, por tanto, un mundo inteligible- el de las Ideas- (entidades universales, eternas, inmutables) al que se accede por la razón, y que constituye el verdadero conocimiento (conceptos universales) y la verdadera realidad (modelos, esencias de las cosas), y un mundo sensible, cambiante, que sólo nos da opinión, y que participa del inteligible y lo imita. El mundo de las Ideas constituye un mundo jerarquizado (ideas de las cosas naturales, ideas éticas, ideas estéticas) en cuya cúspide está la Idea de Bien -en el diálogo La República- que sería la expresión del orden y del sentido y la inteligibilidad de todo lo real. Hay unos modelos e ideales éticos y estéticos, a los que la razón puede acceder y que supondrían un referente para la comprensión y ordenación de lo estético en el mundo sensible. Hay una idea de armonía -música pensada- que sería la expresión del sentido y de la inteligibilidad del hecho musical -música ejecutada-.

Platón pretende construir un estado ideal, una polis, que permita establecer su ideal de comunidad, la justicia. Para ello son precisos algunos requisitos, entre ellos, tener una idea clara de justicia y superar la idea tiránica de la política. Este intento de superar la tiranía lo basa en la educación de los ciudadanos



Platón (siglo IV a.C.)

y en la de los gobernantes. La educación musical también está involucrada en la educación de los que van a ser los futuros gobernantes y en ese intento de superación de la tiranía (régimen político degenerado en el que predomina la ambición de los políticos). Uno de los temas principales de este diálogo, donde se describe cómo debe ser el Estado ideal, es la definición de la justicia, tanto a nivel individual como social (la justicia en el Estado). Para ello Platón analiza la naturaleza humana, el alma, y hace una correlación estructural entre las tres partes del alma (tres funciones), con su correspondiente virtud, y las tres clases sociales. Al alma racional (controlar y dominar el apetito) le corresponde la virtud de la prudencia-phrónesis- y la clase de los filósofos-regentes; al alma irascible-ánimo-(coraje, fuerza) le corresponde la virtud de la fortaleza-andreia- y la clase de los guardianes (es, como veremos, la clase social que necesita una educación musical para potenciar la virtud que le corresponde); al alma concupiscible-apetito-(deseos irracionales y búsqueda del placer) le corresponde la virtud de la templanza y la clase de los productores o artesanos. La justicia (dikaiosine) a nivel individual será el ordenamiento adecuado de las tres partes del alma, la armonía entre ellas. Tal ordenamiento tiene lugar cuando cada parte del alma ejerce la función que le corresponde en función de la virtud que le es propia. La justicia en el Estado se realiza cuando cada uno de los grupos sociales desempeña la función que le corresponde (especialización funcional) y la lleva a cabo de modo adecuado, por poseer la virtud que le es propia. Platón concibe un Estado ideal, utópico, que puede definirse como el gobierno de los sabios, de los filósofos. Ellos son los únicos educados para acceder mediante la dialéctica a la Idea de Bien,

la culminación de todo saber y la que proporciona los valores y las normas de toda ordenación moral y política (dimensión intelectualista de La República, clara herencia socrática que refleja una plena identificación de saber y virtud- saber lo que es el bien (la justicia), para obrar bien (con justicia). En este diálogo Platón nos va a hablar de la educación que deben recibir la clase de los guardianes, y dentro de ellos a los escogidos para ser los futuros gobernantes. Comenzaría con una fase elemental, hasta los veinte años. Las disciplinas fundamentales serían la gimnasia y la música, con la pretensión de educar al cuerpo y formar el carácter, inculcando hábitos y opiniones (en este aspecto nos detendremos después). A nivel secundario, y ya reservado para los futuros gobernantes, se desarrollaría una enseñanza basada en las Matemáticas y en la Dialéctica.

### **b) La función de la música en el Estado ideal**

La concepción de la música en Platón, de clara influencia pitagórica, está relacionada con actividades como la poesía, el teatro, la danza, la música y el canto. Adopta a través de sus diálogos aspectos distintos, moviéndose en reflexiones ético-políticas (aspecto más destacable en este diálogo), en consideraciones de orden matemático-armónico o bien resaltando el aspecto metafísico vinculado a la idea de armonía de las estrellas. Siguiendo a Fubini, en este diálogo aparecen claramente dos perspectivas opuestas de la música (pero integrantes de una misma concepción). Se habla por una parte de la voluptuosa Musa lírica con objeto de desterrarla del Estado, música como placer sensible-música ejecutada, oída-. Y hay por otra parte pasajes en los que se hace alusión a la música pensada, la música como "sophia", como armonía (que refleja la armonía del alma y la del universo). En la Idea de Armonía, de música pensada, se mezclarían lo estético y lo ético, de ahí que sea necesaria su enseñanza (que se haga una buena imitación de ella). En la teoría del Estado ideal que Platón desarrolla en el diálogo La República, la música va a tener una función moral y pedagógica, por eso hay que educar bien a los que deben gobernar, para que entiendan y comprendan la idea de música- armonía (que está comprendida en la Idea de Bien y que se accede a ella a través del proceso dialéctico), ya que si es imitada por la música ejecutada, se aplicaría en la formación de los ciudadanos y de la sociedad de manera adecuada para la consecución de un estado justo -, pues contendría el ethos necesario para ello. Estas reflexiones nos llevan a las siguientes conclusiones, que perfilaremos después: por un lado, que la primera premisa de la que debemos partir para acercarnos a la función de la música en este diálogo es que la idea del carácter

(ethos) musical conlleva implicaciones políticas importantes (incluso se llega a pensar en esta época que la música no sólo puede influir en el carácter individual, sino que incluso puede subvertir el orden social establecido, si no se da la adecuada); y por otro lado, que hay una relación clara entre la música ejecutada y la pensada en Platón, y el intermediario entre estos dos polos sería la educación. Es en este sentido en el que hay que comprender la influencia de la ética musical de Damón de Oa y en especial cuando se trata de la educación musical de la clase de los guardianes. Además del carácter aristocrático y tradicionalista de la música, la influencia más profunda y directa de Damón en Platón va a ser, pues, la función catártica de la música. Para Damón cada armonía imita un determinado modo de ser (tensión de las cuerdas de la lira que encuentra su correspondencia en la tensión del alma). La música no sólo puede educar el ánimo de modo genérico sino que también puede corregir sus posibles malas inclinaciones. Esta corrección podría ser producida por una música que imite la virtud que se debe inculcar en ese ánimo, borrando el vicio o la inclinación malsana (catarsis alopática). Este es el principal cometido que tiene la educación musical de la clase de los guardianes: el imitar la virtud de la valentía (andreía) y reforzarla, borrando así la inclinación malsana de guiarse por la ambición, para evitar caer en gobiernos tiránicos (para ello va a dar también Platón otras medidas de carácter moral para esta clase de los guardianes, como son: la supresión de la familia y de la propiedad privada, promoviendo el sentimiento de comunidad entre ellos). Los guardianes deben tener una educación en música y gimnasia (principio pitagórico de gimnasia como medicina del cuerpo y música como medicina del alma), que tiene como fin educar al alma. La primera aporta suavidad, cortesía y dignidad, y la segunda, valentía y fuerza. Los guardianes del Estado serían hombres fuertes y poderosos y si sus apetitos se desordenan podrían transformarse en tiranos. La educación musical y la gimnasia previenen ese riesgo, ya que la educación musical basada en la armonía frigia y doria, que cultiva la dulzura, combinada con la gimnasia, que da fogosidad, producen, en lugar de la fuerza bruta, la valentía. Platón hace un análisis de las armonías usadas en la Grecia de aquellos años, siglo IV a.C., y nos dice que hay armonías, como la dórica y frigia, que son aptas para la educación de los guerreros, para templar su carácter, en tanto que hay otras que sólo conllevan a un placer vulgar (según Fubini, la actitud negativa de Platón hacia cierta música de su tiempo -frente a la revolución musical del s. V a.C.- y sus innovaciones, y su rechazo a las nuevas armonías y ritmos que se introdujeron en el teatro de Eurípides, está en relación no sólo con su postura conservadora,

tradicional, sino también con la idea de música como ciencia de la armonía, como etapa del discurso dialéctico, de clara influencia matemático-pitagórica). Para Platón, la educación musical se hace necesaria y deseable a fin de que los muchachos (guardianes) bajo la influencia del ritmo y de la armonía (no todos son válidos) se formen para la palabra y la acción: "Hay que desterrar de él (El ritmo), la variedad y multiplicidad de medidas, buscar qué ritmos expresan el carácter del hombre sensato y valeroso, y una vez que lo encontremos, debemos ajustar el número a la armonía y a las palabras, y no las palabras al número y a la armonía". Por ello, va a rechazar los estilos vigentes que recurrían a la multiplicidad de notas, a las escalas complejas y a la mezcla de géneros, ritmos e instrumentos incompatibles. Además, según él, no deberían cambiarse los cimientos de la música una vez establecidos, puesto que la ausencia de reglas en el arte y en la educación conduce inexorablemente a lo licencioso en las costumbres y a la anarquía en la sociedad. Platón se declara contrario a las armonías muelles, melosas, a las relacionadas con lamentos, blanduras, vida perezosa y embriaguez que no sirven para la educación del guerrero, en este sentido rechaza determinadas armonías, el modo lidio y jonio. Platón admite el modo frigio y dórico, pues promueven las virtudes del valor y la templanza: el modo dórico (armonía dórica), "modo duro", como esencia de la expresión de una masculinidad valiente y guerrera (armonías fuertes), y el modo frigio (armonía frigia), modos sensuales, como expresión de la vida en paz (armonías tranquilas). Así, en el Libro III de La República y referente a la educación musical de los guardianes nos dice Platón textualmente respecto a las melodías, que como las armonías han de adaptarse al texto, no serán quejumbrosas ni relajantes, las únicas aceptables son la dórica y la frigia. No se necesitarán instrumentos de muchos sonidos. Respecto a los ritmos señala que sólo deben permitirse los ritmos que sean propios de un modo de vivir ordenado y valeroso: el pie y la melodía deben adecuarse al texto y no viceversa.

La música educa a los guardianes (de entre ellos se elegirá a los futuros gobernantes) en un doble sentido: como instrumento pedagógico que educa el carácter y refuerza la virtud característica -la valentía- propia de la clase social de los guardianes y de la parte del alma correspondiente (la irascible) -música oída- y como instrumento cognoscitivo que le lleva a la idea de armonía -música pensada-, música abstraída de la sonoridad a la que se llega mediante la dialéctica, método o proceso de conocimiento en el que deberán instruirse los guardianes que vayan a gobernar y que va de lo sensible (la música oída) hacia lo inteligible,

música pensada, idea de armonía que explicaría y sería la causa de la música y representaría su verdadero conocimiento.

Según Fubini, el concepto de educación va a ser el principio mediador entre estos dos perfiles en su concepción de la música, la oída -ejecutada-, y la pensada. Nosotros creemos, ahondando en la idea de Fubini, que el concepto de educación musical que Platón aplica a la clase de los guardianes, hay que entenderlo en este doble significado que hemos mencionado antes y, en especial, en el sentido de la educación como enseñar a mirar hacia donde merece la pena mirar, hacia el mundo de las ideas (la música que escuchamos, si sabemos mirar, si estamos educados-adiestrados en la dialéctica, queda idealizada, vista en esa idea de armonía). En este diálogo podemos ver la contraposición entre dos formas de entender la educación, la de los sofistas y la platónica. Para Platón, la verdadera educación no consiste en introducir conocimientos en la mente del educando (sofistas), sino en enseñar a mirar hacia donde merece la pena mirar -ideas-. La educación no proporciona ciencia al alma, pues ésta ya la trae innata (el alma, la razón, antes de unirse al cuerpo conocía el mundo de las ideas, tenía todos los conocimientos y al unirse -hombre- olvida, pero con ocasión de ver lo sensible, ya que éste imita a lo inteligible, el alma recuerda y puede acceder al conocimiento de las ideas-anamnesis), la educación sólo adiestra las facultades (dialéctica) para ascender de lo sensible a lo inteligible, cuyo término es el Bien.

Pensamos además que el acercamiento entre estos dos polos se hace patente si consideramos el carácter matemático de la música. La música como armonía (concebida desde los pitagóricos como materialización del número) es un arte que emplea la matemática. Por ello, tanto una como otra sirven de preparación para acceder al mundo inteligible, constituyen un lugar intermedio entre el mundo sensible y el inteligible. Tratan sobre entidades ideales numérico-armónicas-inteligibles, y se apoyan en imágenes sensibles, aplicando para ello un método-conocimiento- discursivo descendente (dianoia) que parte de hipótesis y deduce conclusiones.

### TEORÍA MUSICAL GRIEGA: BREVE RESEÑA SOBRE EL LENGUAJE MUSICAL EN LA ÉPOCA DE PLATÓN.

Como conclusión de lo anterior podemos señalar que los griegos habían desarrollado un complejo sistema que relacionaba características particulares de carácter emocional y espiritual con ciertos modos. Creían que la música podía implantar todas las virtudes (valor, moderación, justicia) en el carácter huma-



no. En este sentido Platón nos habla de la necesidad de reforzar mediante la educación musical -modo frigio y dórico-ciertos efectos de la virtud de la valentía -andreaia- (propia del alma irascible y de la clase de los guardianes) como el esfuerzo y la capacidad para sobreponerse al trabajo, al sufrimiento y al dolor, el fomento de pasiones nobles como la generosidad y el dominio de la ambición (importante para Platón en su estado ideal para que no ocurra), sacrificando los placeres si fuera necesario para el cumplimiento del deber.

Los nombres para los diversos modos derivaban de los nombres de las tribus y pueblos griegos, de los que se decía que su temperamento y sus emociones estaban caracterizados por el sonido único de cada modo. Los modos dóricos eran “duros”, los frigios “sensuales”. Una escala menor se utiliza para la melancolía y una escala mayor para casi todo lo demás, desde la música alegre a la heroica.

La cuestión de los *tonoi* (plural de *tonos*) dio pie a muchísimos desacuerdos entre los escritores antiguos, ya que los *tonoi* no eran construcciones teóricas anteriores a la composición, sino maneras de organizar la melodía; además, las prácticas melódicas diferían muchísimo dentro del ámbito geográfico y cronológico de la cultura griega. Los nombres de dórico, jónico

y eólico dados a los *tonoi* se referían originalmente a estilos de música practicados en diferentes regiones, cuestión que ha resumido Jon Solomon (historiador de la música griega): “La música antigua griega comprendía los cantos épicos de Homero y los rapsodas, de origen jónico (es decir, asiático), las canciones de Safo y Alceo, eólicas (de las islas griegas), los poemas dóricos (del sur de Grecia) de Píndaro (poeta epinicio-compositor de canciones triunfales o de victoria)-...”.

La música griega era esencialmente homófona, como todas las músicas de la antigüedad. Los griegos no consideraban musical la producción simultánea de dos melodías diferentes. Además, no conocían la armonía en el sentido moderno de la palabra. Los sonidos a partir de los cuales se organizó el sistema griego, fueron obtenidos y definidas sus relaciones por Pitágoras a partir de sus experimentos con el monocordio, según cuenta la leyenda, me-



Kithara griega  
(a partir del siglo VII a.C.)

diente relaciones numéricas sencillas. El sistema tonal griego es el fundamento del moderno y se basa en el uso del *tetracordo descendente* de cuatro notas (como cuatro es el número de cuerdas del *phorminx*-instrumento musical de cuatro cuerdas parecido a la lira, y el instrumento griego más antiguo de la familia de las liras). El sistema total se llama *sistema diatónico teleion* y comprende dos octavas. El nombre de las notas (grados) que lo componen es el de las notas de la octava media de la *khitara* (instrumento musical de siete cuerdas que se desarrolla en el siglo VII a partir del *phorminx*) de afinación dórica (octava mi'-mi). Para completar el sistema de dos octavas, es necesario añadir una nota más, el *proslambanomenos* (nota la). Los llamados modos griegos (géneros de octava o tonalidades-tonoi-) son fragmentos de este esquema general. Cada modo está constituido por dos tetracordos. Podemos distinguir cuatro modos y tres tipos de tetracordos, cada uno de los cuales se define por el lugar donde se presente el semitono. Así tendremos:

- **Tetracordo dórico:** 1 tono-1 tono-1/2 tono, que da lugar al **modo dórico**; este modo constituye la escala clásica y coincide con la octava media mi'-mi de la *khitara* (era el instrumento dórico por excelencia, el más apto para el hombre libre; su origen era divino y se le atribuye a Hermes su creación) de afinación dórica. Se consideraba como el modo nacional, ya que servía de base a los himnos y canciones patrióticas.

- **Tetracordo frigio:** 1 tono-1/2 tono-1 tono. Da lugar al **modo frigio**: octava re'-re.

- **Tetracordo lidio:** 1/2 tono-1 tono-1 tono. Da lugar al **modo lidio**: octava do'-do.

Aún queda el **modo mixolidio**, que no usa los dos tetracordos iguales, sino que enlaza la octava si'-si, que presenta la siguiente distribución de tonos y semitonos:

1t 1t 1t diazeuxis 1t 1t 1/2t  
si la sol fa mi re do si

Observamos que entre el primer y el segundo tetracordo, la diferencia no es de un tono sino de medio tono. Por la atracción que experimenta el "si" hacia el "do", resultaba de difícil entonación, teniendo así una cierta tendencia hacia el modo lidio.

A partir de estos cuatro modos pueden constituirse otros, cambiando de orden los tetracordos dentro del modo, dando lugar a los **modos "hiper" e "hipo"**. La nota que falta para completar la octava se añade al final. Muchos modos hipo o hiper coinciden entre sí o con los cuatro que ya hemos definido, de manera que sólo añadiríamos los siguientes (las notas en negrita son las notas comunes a ambos tetracordos):

- **Modo hipodórico** (a partir del modo dórico):

1t 1t 1/2t 1t 1t 1/2t nota añadida  
la sol fa **mi** re do si la  
[ 2º tetracordo ][ 1º tetracordo ]

Este es también el modo **hiperfrigio**, llamado también **locrense y eolio**.

- **Modo hipofrigio** (a partir del modo frigio):

1t 1/2t 1t 1t 1/2t 1t nota añadida  
sol fa mi **re** do si la sol  
[ 2º tetracordo ][ 1º tetracordo ]

Este modo coincide con el **hiperlidio, iásico o jónico** en otra nomenclatura.

- **Modo hipolidio** (a partir del modo lidio):

1/2t 1t 1t 1/2t 1t 1t nota añadida  
fa mi re **do** si la sol fa  
[ 2º tetracordo ][ 1º tetracordo ]

A este modo se le llama también **hipermixolidio**.

Finalmente, el *modo hipomixolidio* coincidirá con el *dórico*, y el *hiperdórico* con el *mixolidio*. La **mesela** (cuerda "media", nota la) está en posición diferente en cada tonalidad. Ejerce una especie de función de dominante en cuanto nota melódica central.

Es importante dejar claro que, aunque hemos usado notas concretas para expresar los distintos modos, lo relevante no es las notas que se usan sino las relaciones que se establecen entre ellas, es decir, es el lugar de los semitonos lo que define el modo, una relación interválica (horizontal) importante en un sistema modal.

Aunque el sistema diatónico teleion hemos dicho que sólo tiene dos octavas, en la práctica la extensión del sistema musical griego podía abarcar tres octavas, de las cuales se consideraba la inferior a la más aguda y superior a la más grave. La más importante era la escala central mi'-mi, a la que llamaban *harmonía* y, como ya hemos dicho, coincidía con la afinación de las cuerdas de la *kithara*. Cuando se deseaba tocar en alguno de los otros modos descritos (a excepción del modo dórico, en el que estaban afinadas las cuerdas del instrumento), había que transportarlos a la octava central y afinar las cuerdas en ese nuevo modo, lo cual daba lugar a las llamadas **escalas de transposición o tonoi**, que podían presentar hasta cinco alteraciones para ajustarse al modo.

Los **géneros** abundan en esta idea modal de la música griega: la afinación del tetracordo dórico "la, sol, fa, mi", sólo tenía fijas las notas extremas, mientras que la afinación de las notas intermedias podía des-



# FALTA AGENDA




**ume** unión musical

Instrumentos musicales • Pianos acústicos • Sonido profesional  
Especialistas en informática musical • Baterías  
Instrumentos percusión • Clásico • Librería musical

***¡No dudes en visitarnos!***

***Hasta 24 meses sin intereses  
y con descuento especial***

Toda la música  
en tus manos 

C/. CUARTELES 1 • TELF.: 952 324 775

ESTO VA A CONTINUACIÓN,  
DETRÁS DE LA CONTRAPORTADA (CÚBIERTA)

**TRIA**  **ARTE**  
CENTRO DE ESTUDIOS ARTÍSTICOS  
CENTRO AUTORIZADO EN GRADO ELEMENTAL DE MÚSICA POR LA  
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA

A partir de **4 Años**  
sin límite de edad

**Estudios Oficiales**  
Grado Elemental de Música  
sin prueba de ingreso

También Grupos para  
**Adultos**

**MÚSICA**

Iniciación a la Música  
Estudios Oficiales de Grado Elemental  
Preparación a Grado Medio ...

**DANZA**

Iniciación a la Danza Clásica y Española  
Estudios libres de Grado Elemental de Danza  
Flamenco, Danza del Vientre, Danza Moderna, ...

**TEATRO**

Talleres de Interpretación  
Grupos de Infantil, Juvenil y Adultos  
Técnica vocal

C/ Cgdor. Antonio de Bobadilla, 16 - 29006 - Málaga

[Tras la Comisaría Provincial de Policía]

**951 09 15 15 - 654 333 201**

**www.triarte.net**



**ESCUELA de  
MUSICA y  
CANTO**



*Lina Navas*

Iniciación a partir de **4 AÑOS**

CLASES DE **APOYO** (CONSERVATORIO)

PREPARACIÓN ACCESO GRADO MEDIO

CLASES DE ADULTOS

**www.salinamusical.com**

**PIANO  
ÓRGANO - TECLADO  
SOLFEO - ARMONÍA  
CANTO**

*Método basado en técnica vocal y  
respiración, para cualquier tipo de género*

**GUITARRA**

*Clásica y eléctrica, Rock - Blues, Método de  
Improvisación, Composición de Solos,  
Armonía aplicada a la Guitarra, Técnica de  
Púa, Tapping, Arpeggios, Escalas, etc.*

**VIOLÍN - VIOLA**

*Clases individuales y conjunto orquestal.  
Todos los niveles.*

*Clases dinámicas para mejorar  
aspectos técnicos y musicales*

**952 22 79 89**

**617 51 68 55**

Plaza de Arriola 1, 2º 1 - MÁLAGA

- Frente al "Puente de los Alemanes" -

salinamusical@hotmail.com

Y ESTO DETRÁS DE LA PORTADA (CUBIERTA)



# Partitura



**INSTRUMENTOS MUSICALES  
SONIDO PROFESIONAL  
INSTALACIONES-ASESORAMIENTO  
SERVICIO TÉCNICO**



**PRIMER  
ROLAND PLANET  
DE ANDALUCIA**

**Roland**  
planet



**C/ JUAN DE AUSTRIA, 29  
TELF.: 952 612 227  
M A L A G A**

**AVDA. JESÚS SANTOS REIN S/N  
( DETRÁS DE GASOLINERA )  
TELF.: 952 46 90 01 - 952 46 98 13  
F U E N G I R O L A**

# musical & adn

**& Málaga**

C/SAN MILLÁN, 27 SONIDO TELF: 952 65 23 92  
C/SAN MILLÁN, 27 CLÁSICA TELF: 952 65 23 89

**& fuengirola**

AVDA. MIJAS, 44 SONIDO TELF: 952 58 47 50  
C/INCA, 5 CLÁSICA TELF: 952 47 46 81

[www.musicaladn.com](http://www.musicaladn.com)