



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS/ FACULTAD DE EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y CORPORAL

MÁSTER DE PROFESOR EN EDUCACIÓN SECUNDARIA OBLIGATORIA Y BACHILLERATO, FORMACIÓN PROFESIONAL Y ENSEÑANZAS DE IDIOMAS (Reales Decretos 1834/2008 y 303/2010)

TRABAJO FIN DE MASTER

LA ICONOGRAFÍA MUSICAL COMO HERRAMIENTA DOCENTE EN LAS ENSEÑANZAS PROFESIONALES DE MÚSICA DE CASTILLA Y LEÓN
ANÁLISIS DE LAS PROGRAMACIONES DE HISTORIA DE LA MÚSICA EN LOS CONSERVATORIOS DE SALAMANCA, LEÓN Y VALLADOLID

Alumno D.: ABEL MOSTAZA PRIETO

Presentado bajo la dirección del tutor DR.: JOSÉ IGNACIO PALACIOS SANZ

V^{to} B^{no} del tutor(a)

2011

Palabras Clave: Música, Iconografía, Arte, Materiales, Historia

Key words: Music, Iconography, Art, Materials, History

Resumen

Habitualmente la Historia de la Música y la Historia del Arte comparten campos de conocimiento y, en muchas ocasiones, comparten incluso materiales comunes. Este trabajo es una propuesta de materiales propios de la Historia del Arte que pueden emplearse para mejorar el aprendizaje de la Historia de la Música.

Abstract

Usually the History of Music and the History of Art share fields of knowledge and, in many occasions, they even share common materials. This work is a proposal of materials from the History of Art that can be used to improve the learning of the History of Music.

Licencia Creative Commons



<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>
Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional](http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).

ÍNDICE

Índice	5
Introducción.....	15
Justificación del tema	18
Hipótesis	19
Objetivos.....	20
Metodología.....	21
Estado de la cuestión	22
Bloque I. Análisis comparativo de las programaciones de la asignatura “Historia de la Música” en Castilla y León (Salamanca, León y Valladolid).....	27
1. Breve cronología de la Historia de la Música en Castilla y León	29
2. Comparativa de las Programaciones de la Asignatura de Historia de la Música en los Conservatorios Profesionales de Salamanca, León y Valladolid	31
3. Propuesta de Temario.....	38
Bloque II. La Historia de la Música vista desde el arte.....	51
Consideraciones previas	53
Sección I. La música pretérita	55
Sección II. La música en el Medievo.....	75
Sección III. La música en el Renacimiento	97
Sección IV. La música en el Barroco	113
Sección V. Clasicismo musical	127
Sección VI. Romanticismo y Nacionalismo musical. El s. XIX	135
Sección VII. El Siglo XX	151
Bloque III. Conclusiones	173
1. Problemas que han surgido en la elaboración del trabajo.....	175
2. Toma de Decisiones	176
3. Conclusiones.....	177

Bloque IV. Anexos.....	179
Anexo I. 1 Cuadro comparativo de los temarios tratados en la programaciones de Hª de la Música en EEPP de los Conservatorios de Salamanca, León y Valladolid	181
Anexo II. 2 Esquema para el comentario de audiciones.....	209
Referencias	213

Lista de Abreviaturas

- (S.f.)- Sin fecha
- A.n.E- Antes de Nuestra Era
- BN fr.- Biblioteca Nacional Francesa
- Dcha.- Derecha
- Ed.- Editor (Eds.-Editores)
- EEPP- Enseñanzas Profesionales
- Fol.- Folio.; r. (recto) y v. (vuelto)
- Infra- Más abajo/Vea más adelante
- Izq.- Izquierda
- LOCE- Ley Orgánica de Calidad de la Educación
- LOE- Ley Orgánica de Educación
- LOE-LOMCE- Refundación de la LOE con la LOMCE
- LOGSE- Ley de Ordenación General del Sistema Educativo
- LOMCE- Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa
- P.e.- Por ejemplo
- Pág.- Página (Pags.- Páginas)
- RD- Real Decreto
- Sing.- Singular
- Supra.- Más Arriba/Antes mencionado
- Trad.- Traducido (como/ por)
- Vol.- Volumen (Vols.-Volúmenes)

Tabla de Ilustraciones

1. Hitchcock. (2008). Facsímil del Osteófono de Mèzine [Fotografía]. Obtenido de https://www.donsmaps.com/wolfcamp.html	56
2. Jan Pulpán. (2009). Flauta de Isturiz [Fotografía]. Obtenido de http://www.ancient-wisdom.com/boneflutes.htm	57
3. El País de Altamira. (2012). Bramadera de La Roche [Fotografía]. Obtenido de http://www.elpaisdealtamira.es/?p=696	57
4 Breuil. H. (2003). Brujo con "arco musical" de la Cueva Trois-Frères [Ilustración]. Obtenido de http://www.nodulo.org/ec/2003/n021p01.htm	58
5. (2018). Mural con los músicos de Jiuquan [Fotografía]. Obtenido de https://en.wikipedia.org/wiki/Ancient_Chinese_clothing#/media/File:Pictura_CARPE_DIEM.jpg	62
6. Ancient Origins (2015). La diosa Isis tocando el sistro de Naos [Fotografía]. Obtenido de https://www.ancient-origins.es/mitos-y-leyendas/el-sagrado-y-m-gico-sistro-del-antiguo-egipto-00241362	62
7. (s.f.). Intérpretes de harpa y laúd en una escena de un banquete del gobernador de Rekhmire [Fotografía]. Obtenido de https://unmundodeluz.files.wordpress.com/2015/06/harpa-egipcia.jpg	63
8. Burton, H. (1922). Trompetas de bronce de la tumba de Tutankhamon [Fotografía]. Obtenido de http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/carter/gallery/gal-011.html#	63
9. Museo Arqueológico de Pensilvania. (1985). Dos hombres boxeando (¿?) a la vez que otros dos tocan un tambor y platillos [tableta de arcilla hallada en Sinkara]. Obtenido de https://www.penn.museum/sites/expedition/trials-of-strength/	64
10. Martínez, B. (s.f.). Facsímil del arpa de Ur [Imagen digital]. Obtenido de https://www.pinterest.es/pin/363595369896699793/	64
11. González, J.M. (2015). Juerguistas con (de izq. a dcha.) barbiton, kithara, claves y aulos [Detalle de una tabla votiva de madera hallada en Pitsa, cerca de Corinto. Período arcaico, 540 a.n.E.]. Obtenido de https://www.um.es/historiamusica/historial/	67
12. Hellenica World (s.f.). Concurso de Apolo y Marsas en Mantinea. [Fotografía] Museo Nacional de Atenas, Grecia. Obtenido de http://www.hellenicaworld.com/Greece/Ancient/en/Music.html	68
13. Guía de Grecia (s.f.). Partes del teatro griego [Dibujo digital]. Obtenido de http://www.guiadegrecia.com/general/teatro.html	69
14. Antigua Roma al Día (2018). Detalle de la columna de Trajano [Fotografía de la escultura]. Obtenido	

- de https://twitter.com/antigua_roma/status/999228470151565312 71
15. (S. II a.n.E). Músicos en un detalle del mosaico de Zliten. Desde la izquierda, la tuba, el hydraulis y dos cornuas [Mosaico]. Obtenido de https://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_ancient_Rome#/media/File:Musicians_from_Zliten_mosaic.JPG 72
16. (2013). Trío de músicos tocando un aulos, cimbalos y tympanum [Mosaico de Pompeya]. Obtenido de https://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_ancient_Rome#/media/File:Scena_di_commedia,_musicanti,_da_villa_di_cecrone_a_pompei,_9985,_03.JPG..... 73
- 17 The Yorck Project (2002), El emperador Justiniano y su séquito. [Mosaico] Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_San_Vital_de_R%C3%A1vena#/media/File:Meister_von_San_Vitale_in_Ravenna_003.jpg..... 80
18. Mostaza Prieto, A. (2018), Canecillo del fidulista árabe. [Fotografía]..... 84
19. Galería de Instrumentos Medievales (s.f.), Representación de la Cantiga 170 con una laud y un rabel. [Imagen digitalizada]. Obtenido de https://cantigas.webcindario.com/imagenes/albuminstrumentos/pages/laudyrael_jpg.htm 88
20. Galería de Instrumentos Medievales (s.f.), Representación de la Cantiga 370 con intérpretes de tamboril y flauta. [Imagen digitalizada]. Obtenido de https://cantigas.webcindario.com/imagenes/albuminstrumentos/pages/tamboriles370_jpg.htm..... 89
21. Biblioteca Nacional Francesa (s.f.), Fol. 34r (BN fr. 146) del Roman de Fauvel con varios músicos y bailarines [Imagen digitalizada]. Obtenido de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charivari.jpg>.... 93
22. The Newberry Consort (s.f.), Representación de La harpe de melodie en el Manuscrito Chicago Fol. 10r (Ms. 54, 1). [Imagen digitalizada]. Obtenido de <https://newberryconsort.org/harp-series-1/>..... 99
23. Arquivolta (s.f.), Los efectos del buen gobierno en la ciudad [Fresco digitalizado]. Obtenido de <https://arquivolta.wordpress.com/2011/09/05/los-efectos-del-buen-gobierno-ambrogio-lorenzetti/>..... 100
24. Marc Lewon (2012), Representación de “Lady Music” (I-Nn Ms. VA 14, fol. 17r) [Imagen digitalizado]. Obtenido de <https://mlewon.wordpress.com/2012/11/05/frauenlob-miniature/> 101
25. (s.f.), Representación de algunos cantores de la Capilla Real Francesa [Miniatura]. Obtenido de https://images.ctfassets.net/2hnbm9tfxdca/400xXNKd5KMQ8UEEQe6kgs/cdb1dd12a77ec31f61a74b7a7f04dd0e/Johannes_Ockeghem.jpg?fm=jpg&w=900&h=900 107
26. De Mendoza, A. (2015), Tabla derecha de "El jardín de las Delicias", El infierno [Pintura] Obtenido de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_jard%C3%ADn_de_las_Delicias,_de_El_Bosco.jpg..... 110

27. Caleron (2004), Retrato de Monteverdi por Bernardo Strozzi, [Imagen digitalizada]. Obtenido de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monteverdi.jpg> 116
28. Menéndez Torrellas, G. (2013), "Commedia per musica". [Imagen escaneada] Obtenido de (Menéndez Torrellas, 2013, pág. 19)..... 116
29. Livioandronico2013 (2015), Capilla de los Cornaro en Santa María de la Victoria en Roma [Fotografía]. Obtenido de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornaro_chapel_in_Santa_Maria_della_Vittoria_in_Rome_HDR.jpg 120
30. World Imaging (2009), Le Concert de Tournier [Fotografía del lienzo original]. Obtenido de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Tournier_Le_Concert_1630_1635.jpg..... 121
31. Driante70 (2014), Retrato de Vivaldi [Lienzo digitalizado]. Obtenido de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vivaldi.jpg> 124
32. Laura1822 (2015), Retrato de la Marquesa de Santa Cruz de Francisco de Goya [Óleo sobre lienzo digitalizado]. Obtenido de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retrato_de_la_Marquesa_de_Santa_Cruz.jpg 130
33. Downs Philip G. (2015), A Late-18th- Century House Concert de N. Aertmann [Pintura digitalizada]. Obtenido de Downs (2015, pág. 635)..... 133
34. Antiquariat-voerste. (s.f.), Primera edición de Don Giovanni publicada por Breitkopf un Härtel en 1801 [Portada Escaneada]. Recuperado <http://www.antiquariat-voester.de/index.php/noten-in-erst-und-fruehdrucken/4-noten-partituren-opern-operetten-klavie> 138
35. Aresti, M. (2013). Beethoven y Goethe en Teplitz [Grabado]. Obtenido de <https://loscoloresdelamusica.wordpress.com/2013/12/16/ludwig-van-beethoven-felicidades-para-todos/> 139
36. Delac, U.. (2016). Berlioz dirigiendo - Caricatura de Louis Reybaud (1846) [Caricatura]. Obtenido de <http://tertulia-animal.blogspot.com/2016/05/musica-hector-berlioz-y-su-sinfonia.html> 140
37. AndreasPraefcke (2006). Schubertiade, de Julius Schmid [óleo sobre lienzo]. Obtenido de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Julius_Schmid_Schubertiade_Detail.jpg 143
38. Sorrieu, F. (1848). República Democrática y Social Universal [óleo sobre lienzo]. Obtenido de <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Frederic-Sorrieu/60308/Rep%C3%BAblica-Democr%C3%A1tica-y-Social-Universal,-1848.html> 147
39. van Gogh, V. (1890). La iglesia de Auvers-sur-Oise [Óleo sobre lienzo]. Obtenido de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/Vincent_van_Gogh_-_The_Church_in_Auvers-

sur-Oise%2C_View_from_the_Chevet_-_Google_Art_Project.jpg.....	155
40. Schoenberg, A. (1910). La mirada roja [Óleo sobre lienzo]. Obtenido de https://lineassobrearte.com/2015/10/17/la-mirada-roja-de-arnold-schonberg-1910/	156
41. Courtesy (2013). (de izq. a der.) Wieland Wagner, Adolf Hitler y Wolfgang Wagner [Fotografía]. Obtenido de https://www.jpost.com/Magazine/Opinion/Wagner-and-Hitler-Active-or-passive-influence	161
42. admtrnzarte (2017). Los tres músicos (versión de Filadelfia) [Óleo sobre tela]. Obtenido de http://web.trenzarte.com/2017/09/23/los-tres-musicos-de-picasso/	165

Más allá de las contribuciones del puntuales a una rama del saber, están los principios que orientan nuestros procesos y conforman nuestra forma de entender y abordar el conocimiento, es decir, nuestra perspectiva epistemológica. En el campo de la música, este aspecto se ha vuelto especialmente fascinante en las últimas décadas, porque la continuidad de un paradigma epistemológico que seguía ahondando sus raíces en el positivismo se ha visto cuestionada por el desmantelamiento de una visión teleológica de la historia de la música, por el impacto de las nuevas tecnologías en el acceso a la música y la información sobre ella, así como por las nuevas trayectorias de interacción entre música práctica e investigación.

Chiantore, Domínguez Moreno, & Martínez García, *Escribir sobre Música*
(2016)

INTRODUCCIÓN

El factor del gusto personal suele ser el primer elemento que un investigador debe hacer frente: «El tema elegido, si se espera que sea productivo, debe ser aquél con el cual el investigador esté preparado para “convivir” durante el tiempo requerido [...]» (Kemp, 1993, 21). Este trabajo es, ante todo, una propuesta que surge de los gustos personales por la Historia General, la historia de todas las historias. Yo frente a la Historia. Pero la Historia de qué. No cabe duda de que al hablar de la Historia, hablamos de una clasificación formal selectiva: el individuo que crea esa historia selecciona de entre los acontecimientos cronológicos acaecidos aquellos que más le interesan para su relato. Esta es la base del fundamento posmoderno que caracteriza a la metodología contemporánea. Si además atendemos que de esta clasificación formal de la “Historia” se han ramificado corrientes de pensamiento (iluminismo, realismo, materialismo histórico, etc.), clasificaciones dependiendo de la materia teleológica que le es dependiente (Historia del Arte, Historia de la Música, Historia de la Filosofía, etc.), etc. Puede que se hiciera un intento de esclarecer y definir el cometido de la historia, pero debemos admitir que sólo son esquemas formales particulares que en ningún caso definen más allá de la persona y los hechos concretos que esta selecciona.

Y aquí la primera problemática de mi trabajo: la envergadura del mismo. Mi intención es buscar las compatibilidades, los puntos de unión, entre una posible programación de Historia de la Música con la Historia del Arte (y, lógicamente, con la Historia del Mundo Occidental de la que ambas disciplinas ya participan de por sí). Pero al buscar una programación interdisciplinar (palabra habitual a lo largo de este trabajo) no dejo de elaborar mi propia clasificación formal y selectiva dónde delimito qué contenidos de la Historia del Arte y de la Música. Si ya de por sí es complicado delimitar un temario sin que resulte confuso, cómo hacerlo teniendo en cuenta que los cometidos a tratar son aún mayores (y el tiempo, entonces, reducido). Pero yo tenía algo claro, no se puede comprender la Revolución Francesa sin atender al Iluminismo del mismo modo que *El Moldava* carece de sentido sin la imagen evocadora del río o del pensamiento nacionalista. En definitiva, para mí la intertextualidad debería estar patente en toda rama historicista, aunque por tiempo y límites de extensión puedan quedar cabos sueltos.

Hoy hablamos de esa intertextualidad como algo positivo para el alumnado. Pero me resulta llamativo que en el pensamiento griego surgió ya el debate intertextual entre

la Filosofía-Teología-Poesía¹-Música (Fubini, 2018, 65-85), disciplinas que aunque estudiaban materias comunes eran estudiadas bajo el mismo paraguas de la Filosofía. Este vínculo se rompería con el medievo y permanecerá así (enfrentado) hasta nuestros días (Fubini, 2018, 89-118). Así la Historia griega dependía de sus mitos; la música, el relato y la danza convivían como una sola; y la filosofía englobaba todo pensamiento (algo que, en cierta medida, se ha recreado desde las últimas poéticas artísticas del XX). Este trabajo busca pues aunar de nuevo bajo el mismo paraguas la comprensión Histórica de la Música con la Historia del Arte y el pensamiento estético, acercándose, en la medida de lo posible, a su pensamiento ético y estético representado en su imaginería pictórica, escultórica o arquitectónica.

Por lo tanto, aquel primigenio saber humanístico griego que estaba amparado bajo el paraguas de la filosofía poco a poco se fue ramificando en las diversas ramas de conocimiento (en el medievo bajo el *Trivium* y *Quadrivium*; en el siglo XVIII con la prevalencia de la racionalidad y la templanza frente al apasionamiento; etc.) hasta llegar a la multiplicidad del XIX justificadas por las corrientes formalistas y positivistas de origen hanslickiano (Fubini, 2018, 343). La Historia, la Historia de la Música, la Historia del Arte, la Estética... pasan de ser objeto de estudio de una misma comunidad, a obtener métodos particulares y, finalmente, conformar asignaturas específicas con programaciones particulares y con una metodología propia. Si en un origen compartieron una base común, tanto de pensamiento como de materiales. ¿No se podría buscar de nuevo una metodología, una programación, un Historiografía común? Estoy convencido de que sí, y es que, antes de hacer yo esta propuesta, he podido corroborar como en algunos centros (en este trabajo me centraré en Conservatorios) la interdisciplinariedad se plasmaba en la programación de una de esas Asignaturas (pongamos, por ejemplo, en Historia de la Música), mientras que en otros, no se proponía desde la programación pero se practicaba esa interdisciplinariedad en el aula². Si, pongamos el caso, describimos con el método de Panofsky un lienzo en el que aparecen representaciones organológicas (p.e.: *La Anunciación* de El Greco) y hacemos hincapié en una descripción formal de los

¹ Entendida ésta como acto *poietico*, es decir, como creación. No debemos centrarnos sólo en la composición versada sino en el acto creativo per se.

² Esta distinción entre Teoría y Práctica docente ha provocado debates pedagógicos de gran envergadura. Según Coulter y Wiens (2002) muchos profesores consideran la labor teórica como de una calidad “inferior” a la práctica, pero yo añadiría que esto no es sólo falso (pues están en igualdad de cometidos) sino que además la práctica requiere de una planificación teórica para que resulte efectiva y gratificante.

instrumentos para después contextualizarlos en su época, ¿no sería esto una interacción entre Historia de la Música, Historia del Arte e Historia del siglo XVII?

Como asegura Rubén López Cano, “las tareas del investigador son las acciones destinadas a obtener información y datos pero también producen reflexiones y pensamiento”. (López Cano & San Cristóbal Opazo, *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*, 2014, 84) Por ello he revisado las programaciones de tres Conservatorios Profesionales de Música de Castilla y León en los que sé que, bien desde la teoría, bien desde la práctica, se busca un análisis interdisciplinar entre la Historia de la Música y la Historia del Arte occidentales. Los Conservatorios desempeñan esta metodología desde la asignatura obligatoria de Historia de la Música, aunque es bastante probable que también realicen un análisis similar desde las asignaturas optativas de Historia del Arte y Estética (en aquellos que se ofrece ésta). Para esta tarea primero consideré enmarcar históricamente la asignatura de Historia de la Música en Castilla y León desde la etapa democrática hasta llegar al estadio actual y desde ahí tomar los tres Conservatorios que más alumnado tienen y aquellos que interrelacionan las materias. ¿Por qué sólo tres? Además de los motivos alegados, porque el tiempo y la extensión de este trabajo no me permite excederme más. Con todo ello he elaborado una tabla comparativa entre los contenidos de los tres Conservatorios Profesionales de Música para poder extraer ideas comunes y crear mi propia programación interdisciplinar. Dicha tarea, debo decirlo, se hizo mucho más grata gracias a la labor del profesor Juan Miguel González Martínez, el cual ya elaboró una propuesta interdisciplinar entre la Historia de la Música y la Historia del Arte (infra. *Estado de la Cuestión*). Tras este análisis (tabla comparativa) e investigación (ver qué hay escrito acerca del tema) he tratado de confeccionar una propuesta de materiales que se adapten a un temario estándar, espero haberlo logrado.

En esta propuesta consideré que debía dar cabida a temas que rara vez se tratan en la Historia de la Música Occidental pero forman parte de ella también. Así he incluido un tema en el que se esbocen materiales de las religiones judías e islámicas que entroncan directamente con los ritos cristianos del medievo (por ejemplo con la forma de la entonación o el rito mozárabe), un tema dedicado al nacimiento de la denominada “Música Popular Urbana” y un tema dedicado a la Música Folclórica de nuestra región (ya que la propuesta surge de ésta y es destinado a ésta). Sé que son temas muy escuetos

que no hacen honor a la inmensidad, pluralidad e interés de los mismos, pero para un humilde Trabajo de Fin de Máster creo que puede ser suficiente.

La Arteterapia y Musicoterapia, dos disciplinas que no sólo ayudan a figurar la identidad sino que forman y conforman la personalidad del individuo, son ramas que podría haberse enfocado desde este trabajo por sus propios objetivos y metodología. Sin duda alguna creo que de haber conocido antes algo más de ellas podrían haber dado otra perspectiva interesante a este trabajo; a fin de cuentas en las edades comprendidas entre los 9 y 15 años se forma la personalidad, edades en las que generalmente se cursan los Estudios Profesionales de Música. Es inevitable, por lo tanto, que la educación No Formal de los alumnos coincida con la Educación Formal e Informal que se produce en estos centros formativos -Conservatorios-. En definitiva, el Arte (tanto plástico, como musical, como corporal, etc.) conforma la identidad del individuo³, de eso no cabe duda, pero por mucho que me gustaría enfocar el trabajo desde esa perspectiva, mis conocimientos, tiempo y extensión no me lo permiten.

Para finalizar, quiero agradecer a Helena Calvo Cuesta por haberme dado la idea sin que ella lo supiese, a Juan Miguel González Martínez por facilitar un método que aúne ambas materias y a José Ignacio Palacios Sanz por seguir mi trabajo y efectuar las correcciones.

JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Escoger un tema que se adecúe a los intereses previos del investigador es la clave para poder comenzar este trabajo, de esta manera se hace mucho más llevadera la tarea de lectura de textos, de efectuar análisis o de proponer nuevas visiones al campo de conocimiento. Este sería por tanto el principal cometido de este TFM: revisar, analizar y reflexionar acerca de la interdisciplinariedad de dos de mis materias preferidas: la Historia de la Música y la Historia del Arte. Gracias a este análisis podría sugerir una serie de herramientas metodológicas de modo que en mi futuro como docente pueda conjugar el gusto personal con la enseñanza de ambas asignaturas. Este análisis es el fruto

³ Por citar algunos ejemplos: existe una revista cuyas publicaciones versan en torno a las políticas de identidad y el arte, como es el caso de la revista *Arte y políticas de identidad* editada por la Universidad de Murcia); pero incluso el saber se ha ramificado en cuestiones como la sexualidad y la música (por ejemplo la musicología homosexual), el arte y la identidad de género (*Arte y Género*) o incluso una rama de la Psicología dedicada a analizar el Arte (*Psicología del Arte*).

de años de formación humanística: desde mi primera toma de contacto con la Historia en Primaria y Secundaria, con el paso por el estudio de la Historia del Arte en Bachiller, hasta llegar a la formación en Estética e Historia de la Música en el Conservatorio Profesional de Música y la Universidad de Valladolid.

Desde la visión extrínseca considero que con este trabajo puedo no sólo contribuir a mejorar o ampliar mis propios conocimientos acerca de cuestiones de la historia musical e historia del arte, sino también a apoyar e interrelacionar dos campos de conocimiento humanístico. Con este Trabajo de Fin de Máster considero que cómo mínimo expondré la oportunidad de dos campos de trabajo (Historia del Arte e Historia de la Música) para interrelacionarse de nuevo, dos campos que conviven y convivieron en el tiempo y que sin embargo se estudian en disciplinas separadas. Como en general ocurre con todos los estudios humanísticos, no podemos concebir un periodo histórico sin aproximarnos a toda la filosofía de esa época.

HIPÓTESIS

En toda investigación y propuesta metodológica debe existir una tesis previa, la cual no es más que la afirmación de la hipótesis; podría afirmar entonces que la hipótesis es la suposición mientras que la tesis es la confirmación. Siendo así, en un trabajo de esta envergadura no es tan importante el campo de estudio ni el objeto en sí, sino más bien el hecho de plantearme un problema o una carencia que ha de ser solucionada con la refutación de la hipótesis (Chiantore, Domínguez Moreno, & Martínez García, 2016, 21).

A menudo soy consciente de las interrelaciones que se dan entre la Historia de la Música, la Estética o la Historia del Arte: muchas obras musicales se crean en el contexto artístico de una época determinada (por ejemplo el Barroco), de un pensamiento estético (Renacimiento) o incluso para conmemorar o inaugurar fechas, edificios, etc. (como por ejemplo la *missa Nuper Rosarum Flores* de Dufay con la inauguración de la cúpula de Santa Maria del Fiore de Brunelleschi en Florencia).

Partiendo del análisis de algunas programaciones de la asignatura de Historia de la Música en Conservatorios de Castilla y León, mi hipótesis es que con el empleo de materiales propios de la asignatura de Historia del Arte se puede profundizar en un aprendizaje a largo plazo de los contenidos de la asignatura de Historia de la Música. De este modo el conocimiento podría ser mucho más eficaz y profundo al interrelacionar dos

campos de estudio cuya teoría se ha separado en dos ramas diferentes: Historia de la Música e Historia del Arte, pero que conviven de forma real en la práctica.

Finalmente quiero aclarar que si bien estoy convencido de que esta relación de ambas asignaturas favorece el conocimiento profundo en sendas materias, el análisis que corrobore esto se daría a largo plazo y, por tanto, queda fuera del tiempo estipulado para entregar el Trabajo de Fin de Máster. Durante mi practicas he podido ver cómo esta hipótesis se cumple a la perfección: aquellos alumnos que recibieron una introducción al Barroco mediante un contexto artístico han obtenido mejores resultados que aquellos que entraron de lleno en la materia musical⁴; sin embargo esto por sí mismo no conlleva resultados veraces sin un análisis somero posteriormente. Espero que, presentada esta propuesta, pueda corroborar mi hipótesis en el futuro con una investigación más profunda.

OBJETIVOS

Como afirma Rubén López Cano (2019), “los objetivos enuncian el conocimiento que la investigación ofrecerá una vez finalizada. [...], son aquello que el lector del trabajo aprenderá cuando termine de leerlo. A su vez los objetivos permiten establecer jerarquías entre las preguntas y problemas de investigación, y también ayudan a distinguir entre problemas principales y problemas secundarios.”

Podría definir el objetivo principal de este trabajo, resultado de esclarecer la hipótesis, como:

- Proporcionar una serie de materiales -propios de la Historia del Arte- que sirvan al profesor de la asignatura de Historia de la Música como herramientas que faciliten el aprendizaje profundo del alumnado.

Por su parte, los objetivos secundarios serían:

- a) Profundizar en el conocimiento de la obra musical, el compositor o la técnica atendiendo al espíritu de época (*Zeitgeist*).
- b) Atribuir composiciones musicales concretas a obras de arte; bien por inspiración, bien por inauguración de alguna de ellas, etc.

⁴ En el caso citado: en una clase se introdujo el tema con la Capilla de los Cornaro (Bernini) para ilustrar la “teatralidad” del Barroco (infra. “El Barroco” en este mismo trabajo) mientras que en otra se obvió ésta por falta de tiempo.

- c) Conocer sucintamente la Historia de la Música de otras culturas musicales del mundo y su legado a la Historia de la Música Occidental.
- d) Corroborar el uso y funciones que tiene la música en contextos culturales determinados.
- e) Adquirir una visión interdisciplinar entre la Historia del Arte y en la Historia de la Música a través de puntos comunes.
- f) Extraer al compositor del mundo musical y relacionarlo con un momento o espacio concreto.

METODOLOGÍA

A la hora de abordar este Trabajo de Fin de Máster era necesario estipular un organigrama de la Historia de la Música que obedezca a la realidad de los centros. Aquí me surgió un problema, ¿cómo abordar una asignatura que no se imparte en todos los Conservatorios con EEPP de Música? Y es que, según el nivel competencial, “será la Comunidad Autónoma la que determine si esta asignatura será troncal, específica, optativa o no se cursará como materia individual” (es decir, no habrá una asignatura de Historia de la Música como tal, sino que los contenidos se darán desglosados entre otras materias); así figura en el *RD 1577/2006, de 22 de diciembre, capítulo 2*. Por este motivo he optado por comparar diversas programaciones de Historia de la Música en las EEPP de Castilla y León (Salamanca, León y Valladolid)⁵ y elaborar desde el análisis un temario que podría ser incluido en una programación “tipo” que trate todos los contenidos mínimos compartidos por las mismas. Es decir, parto de tres Estudios de Caso (metodología primera) para elaborar el análisis y propuesta.

Por otro lado, al haber realizado las prácticas precisamente en la asignatura de Historia de la Música del Conservatorio Profesional de Música de Valladolid con la profesora Helena Calvo Cuesta, pude ver cómo ella empleaba una metodología similar a la que propongo en este trabajo, con la doble especialización de Historia del Arte e Historia de la Música y este año ha estado dando docencia de sendas asignaturas para cubrir la baja de embarazo de la compañera que impartía la materia de Historia del Arte en dicho Conservatorio. No obstante, y sin que sirva de impedimento, he podido ver cómo

⁵ Tarea que realicé para la materia “Historia de la Música” del Máster de Formación de Profesorado ESO y Bach, FP, ERE, EOI en la Universidad de Valladolid.

la profesora Helena Calvo Cuesta empleaba materiales de Historia del Arte para ilustrar el temario de la Historia de la Música. Mi idea es hacer algo similar a lo que ella hace, buscar las relaciones semánticas e históricas de la Historia del Arte y de la Historia de la Música y “proponerlas” como material docente. Es decir, tras el estudio de caso he empleado la observación directa (metodología segunda) durante mis prácticas para corroborar que no sólo existía una teoría programática de la interdisciplinariedad, sino también una puesta en marcha de la misma.

Finalmente podríamos dividir estas metodologías en tres fases diferenciadas: (1) partiendo de un análisis curricular de tres centros Profesionales de Música de Castilla y León en los que se imparte la asignatura de Historia de la Música, (2) estableceré y analizaré los contenidos comunes que servirán como “mínimos” para (3) la elaboración de una propuesta (infra. “1.4. Estado de la Cuestión”. Finalmente incluiré unas conclusiones en las que se consideren los principales problemas que me han surgido durante el desarrollo del Trabajo de Fin de Máster e intentaré justificar el porqué he tomado ciertas decisiones en lugar de otras.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estado de la cuestión es “el conjunto de teorías en las que ésta basada” una investigación (Chiantore, Domínguez Moreno, & Martínez García, 2016, 23). Desde el estado de la cuestión parte la aportación que hacemos a un tema concreto para llegar así a nuestra conclusión, y refutar de este modo nuestra hipótesis. Como refiere aquella frase atribuida a Einstein “marchamos a hombros de gigantes”. Pero estos conocimientos previos (que han de ser leídos, analizados y confrontados en el trabajo del investigador) también son los principios que orientan a éste y conforman el modo de pensar del investigador que busca justificar su hipótesis, es decir, crean y confirman su “perspectiva epistemológica” (Chiantore, Domínguez Moreno, & Martínez García, 2016, 24).

Sin lugar a dudas, la fuente principal es el libro -materiales didácticos- que el profesor Juan Miguel González Martínez escribió en relación al tema: *La música en la Historia del Arte* (González Martínez J. M., 2014). Este docente es una referencia directa al campo de conocimiento que quiero abordar: profesor de la asignatura “La música como lenguaje artístico” en la Universidad de Murcia, ha escrito varios artículos que abordan la relación Música-Arte-Literatura; algunos de ellos son: Factores condicionantes en la

transposición literatura-música (González Martínez J. M., Factores condicionantes en la transposición literatura-música, 2009) o *Los procesos de codificación múltiple en el discurso artístico musical y literario* (González Martínez J. M., Los procesos de codificación múltiple en el discurso artístico musical y literario, 1998-1999). O también, aunque más centrado en la Didáctica Musical, su página web *Historia de la Música. Departamento de la Historia del Arte* (González Martínez J. M., Página Principal, 2005). En Internet he encontrado también una serie de páginas y blogs especializados que pueden resultar útiles, pero considero que es más fácil incluirlos en los “Materiales Adicionales” que citaré en cada tema concreto.

Algunos museos, iglesias y catedrales han procedido en los últimos años a incorporar y facilitar el trabajo a Historiadores de la Música. Así encontramos, por ejemplo, la labor encomiable de pinacotecas como el Museo del Prado en Madrid, -quien colaboró con el *Proyecto Iconografía Musical UCM, 2011* en la investigación de la organología musical presente en muchas de sus pinturas (Museo del Prado, 2011)-; o a la colegiata de Toro -Zamora- (Martín Lorenzo, 2014) y la iglesia de Santo Domingo de Soria (Lozano López, 2007) -quienes permitieron el estudio y análisis de sus portadas por especialistas ajenos a los centros religiosos-. No pretendo dar las gracias solo a los centros, sino que mi intención es agradecerles también a los autores de sendos trabajos.

Pero más allá de estos materiales, la bibliografía se reduce severamente al campo de la Música o al de la Historia del Arte, abordándose por separado. Desde el punto de vista de la Música encontramos todos los manuales de Historia de la Música de la editorial Akal, en ellos se aborda la práctica musical con alusiones al pensamiento de la época y pinceladas a la Historia del Arte -incluyendo, en muchas ocasiones, ilustraciones detalladas de obras concretas-. He empleado así la *Breve Historia de la Música Occidental* (Griffiths, 2009) para una panorámica general de la Historia de la Música Occidental; *La Música Medieval* (H. Hoppin, 2000) para todas aquellas músicas pretéritas comprendidas entre la caída de Roma y el año 1400; *La Música del Renacimiento* (Atlas, 2009) que centra en el panorama europeo no solo las músicas comprendidas entre el 1400 y el 1600, sino multitud de ejemplos gráficos y vidas de poetas, músicos, pintores y escultores; *La Música Barroca* (Walter Hill, 2010) para poner ejemplos de obras musicales de este período; *La Música Clásica* (Downs, 2015) el cual se introduce con una descripción estética del problema de esta nomenclatura; *La Música Romántica* (Platinga,

2015) y *La Música del siglo XIX* (Dahlhaus, 2014) ilustrados con obras musicales y ejemplos análogos de la pintura; y *La Música del siglo XX* (Morgan, 1999) el cual incluye varias notaciones gráficas propias de este período que son ejemplo plástico de la esfera del Mundo del Arte. Dado que cada uno de estos manuales se ubica perfectamente en la división temática que he realizado para mi trabajo, citaré los materiales de estos manuales dentro del tema correspondiente (por ejemplo: *La Música Medieval* de Hoppin será citado centro del Bloque II. La Música del Medievo). Creo necesario considerar aquí también la Historia de la Danza, disciplina que se interrelaciona con la Asignatura de Historia de la Música (la música es el material sonoro de la danza) y con la Historia del Arte (muchos de los movimientos nos han llegado a través de pinturas o esculturas); es por ello que consulté también el libro *Historia del Ballet y de la Danza Moderna* de Ana Abad Carlés (Abad Carlés, 2004).

A sabiendas que la relación Arte-Sociología-Música es inquebrantable en el estudio de la Historia -sea cual fuese su disciplina-, es indispensable hacer también una revisión estética de la Historia de la Música de manera que el pensamiento de época (*zeitgeist*) quede reflejado en la disciplina (Historia de la Música). Así pues no puedo pasar sin advertir el manual de estética de Fubini traducido y compilado por Carlos Guillermo Pérez de Aranda: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (Fubini, 2018).

Desde el punto de vista de la Historia del Arte he consultado la bibliografía básica que proponía la programación de Historia del Arte cuando lo cursé en Bachiller, en la biblioteca de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid sólo he podido localizar el libro *Historia del Arte* de Gombrich (Gombrich, 1990) y los diferentes manuales de Gina Pischel: *Historia universal del arte. 1* (Pischel, Historia universal del arte. 1, Pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas, 1967), *Historia universal del arte. 2* (Pischel, Historia universal del arte. 2, Pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas, 1967), *Historia universal del arte. 3* (Pischel, Historia universal del arte. 3, Pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas, 1967), *Historia Universal del arte. 5* (Sureda & Milicua, 1992) e *Historia del arte universal. 12, La pintura medieval* (Grimme, 1967).

A mayores he leído una serie de escritos que proponen la intercomunicación de las artes con otras disciplinas. Estos, aunque no han servido para conformar la temática de mi estudio, sí que me han ofrecido ideas -artículo *La investigación basada en las artes*.

Propuestas para repensar la investigación en educación (Hernández Hernández, La investigación basada en las artes. *Propuestas para repensar la investigación en educación*, 2008)- y metodología -la revista *Bases para un debate sobre investigación artística* (Hernández Hernández, Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes, 2006) .

Para la composición formal y apoyo metodológico de este trabajo he optado por emplear el manual *Escribir sobre música* de L. Chiantore, Á. Domínguez y S. Martínez (Chiantore, Domínguez Moreno, & Martínez García, 2016), muy útil para conformar el trabajo y consultar dudas.

Hasta aquí tendríamos la bibliografía general consultada. Finalmente quiero añadir que he leído otros materiales más específicos a la temática que he desarrollado en los diferentes apartados de este trabajo, pero he considerado que una bibliografía específica al final de cada uno de los capítulos ahorrará la molestia de detallar en este apartado qué citas he tomado de cada escrito.

**BLOQUE I. ANÁLISIS COMPARATIVO
DE LAS PROGRAMACIONES DE LA
ASIGNATURA “HISTORIA DE LA MÚSICA”
EN CASTILLA Y LEÓN (SALAMANCA, LEÓN
Y VALLADOLID)**

1. BREVE CRONOLOGÍA DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA EN CASTILLA Y LEÓN

No es mi competencia elaborar un análisis cronológico de la Legislación Educativa a través de sus Historia -para eso se puede acudir al magnífico resumen que Demetrio J. Méndez Delgado hace en la revista que el Conservatorio ha elaborado por su centésimo aniversario (Conservatorio de Valladolid, 2018)-. Baste citar que en la actualidad los Conservatorios de Castilla y León se rigen “en contenido” (que no en “nombre”) por la misma Ley Orgánica 1/1990 de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE) desde mil novecientos noventa. Puede extrañar ver que el currículo de Enseñanzas Especiales de Música no ha cambiado en veinte años, más sabiendo que tras ellas han llegado otras leyes como la LOCE (2002), la LOE (2006) y la LOMCE (2012) pero, como el profesor J. Méndez asegura, estas leyes “no han aportado nada significativo al cuerpo legal por los que se rigen los estudios musicales en España” (Conservatorio de Valladolid, 2018, 116).

Entonces -y a modo de resumen-, el currículo actual se rige según la Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa (LOMCE), la cual no afectó para nada a la Ley Orgánica de Educación (LOE) aplicada a las EEPP de Música; y los contenidos de la esta última ley LOE-LOMCE son prácticamente los mismos que en aquella de 1990 (LOGSE).

Pero la cuestión legal no finaliza aquí, ese Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre no establece una asignatura específica que trate la Historia de la Música⁶ como asignatura particular e individual en el currículo; lo que hace en su lugar es delegar un nivel competencial por debajo, ofreciendo a las Comunidades Autónomas la oportunidad de decretar si desean impartir conocimientos de Historia de la Música (occidental) en la clase instrumental del alumno o, por el contrario, crear una materia específica (incluida en el bloque troncal de los alumnos). Según lo narra la propia LOE-LOMCE: las Administraciones educativas determinarán los cursos en los que se deberán incluir las asignaturas establecidas en el apartado anterior. Asimismo, podrán añadir otras asignaturas dentro de las diferentes especialidades que integran las EEPP de música (RD

⁶ Sí establece que en las diferentes modalidades instrumentales (así como en la modalidad teórica de Armonía)

1577/2006, de 22 de diciembre, capítulo 2). Por lo tanto, el Ministerio de Educación da cierta libertad a Comunidades Autónomas y Conservatorios (nivel de concreción aún mayor) para concretar cómo se ha de estudiar la “Historia de la Música”.

He elegido comparar tres programaciones de Castilla y León por los siguientes motivos:

1. A continuación se verá que no existe un currículo estatal o comunitario único acerca de la Historia de la Música (ni como asignatura ni como contenidos). Los niveles de concreción acuerdan que el Estado cede el currículo a las Comunidades Autónomas y éstas hacen lo propio a sus Conservatorios. Delimitar por tanto mi trabajo a la Comunidad Autónoma donde resido y he cursado EEPP de Música me permite, a priori, conocer mejor el marco legal de mi Comunidad (o, cuanto menos, del Conservatorio en el que he cursado estas enseñanzas).
2. Centro el análisis a un modelo concreto que se rige bajo una misma ley común (la de la Comunidad Autónoma) en lugar de comparar las diversas leyes autonómicas del país⁷.
3. He escogido los tres Conservatorios con más alumnado de Castilla y León⁸ en los que simultáneamente, y bien desde la programación teórica o desde la clase práctica, sé que se da una interdisciplinariedad entre las asignaturas de Historia de la Música e Historia del Arte.

Dado que las tres programaciones que voy a comparar son de la Comunidad Autónoma de Castilla y León (Salamanca, León y Valladolid), me centraré en las leyes competenciales de esta Comunidad. El currículo de las EEPP de Música en la Comunidad de Castilla y León viene regulado en el Decreto 60/2007, de 7 de junio, y en el Decreto 24/2018, de 23 de agosto, que modifica el Decreto 60/2007, de 7 de junio. Éstas concretan el criterio general establecido por el Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre.

⁷ La cual excedería sobremanera los contenidos de un Trabajo de Fin de Máster. Además de no ser objeto de estudio necesario para el principio fundamental de éste: la propuesta de una programación interconectada entre Historia de la Música e Historia del Arte.

⁸ Para corroborarlo he accedido al Portal de la Junta de Castilla y León, donde he encontrado un documento PDF con el listado de Conservatorios en Castilla y León (Junta de Castilla y León, 2019). Después he accedido a las direcciones web de todos los centros y he leído los “boletines informativos”, la “historia del centro”, el número de profesores de cada especialidad... hasta poder comparar (o en el mejor de los casos esbozar) el número de alumnos en cada uno de ellos.

Me encuentro así que la asignatura “Historia de la Música” es autónoma y obligatoria dentro del currículo de todos los Conservatorios de Castilla y León. Subordinada a los departamentos de Teóricas -junto con Lenguaje Musical o Armonía-, esta asignatura cuenta con una hora semanal dentro del currículo desde tercero de EEPP de Música hasta sexto de EEPP de Música (ambos inclusive). La Comunidad opta así porque el currículo de EEPP debe albergar necesariamente una disciplina que permita al alumno ubicar en espacio y cronología (periodo), asimilar, y comentar con facilidad cualquier obra musical.

2. COMPARATIVA DE LAS PROGRAMACIONES DE LA ASIGNATURA DE HISTORIA DE LA MÚSICA EN LOS CONSERVATORIOS PROFESIONALES DE SALAMANCA, LEÓN Y VALLADOLID

Programación del Conservatorio Profesional de Música de Salamanca

Visión General

El programa docente que ha elaborado la profesora Ana María Robles Román para el Conservatorio Profesional de Música de Salamanca se inicia con una portada sencilla en el que se presenta como “Programación de Historia de la Música del Conservatorio Profesional de Música de Salamanca.” del curso 2018-2019. A esta portada le sucede un índice general que presenta los apartados de la misma centrados por cursos, cometidos comunes de los cursos y un capítulo específico en el que se detalla cómo acceder a la asignatura si no se ha cursado anteriormente en tercero. Detallo a continuación los diferentes apartados.

La introducción me permite tener una visión general de la asignatura: sus particularidades teóricas dentro del currículum del Conservatorio, la finalidad de la misma, la función del docente de Historia de la Música, el conocimiento del alumnado de la Asignatura en comparación con las Enseñanzas Obligatorias, la vinculación de ésta con las demás Artes y con la rama de las Humanidades, la “especificad” de la asignatura frente a otras materias, etc.

A continuación la programación despliega por cursos los Objetivos, Contenidos -por evaluación-, los Mínimos Exigibles, los Criterios de Evaluación, los Materiales de

clase, la Metodología Didáctica, los Procedimientos de Evaluación y los Criterios de calificación. Tras los cuales se ha hecho un salto de sección continúa (a la página siguiente) para describir los mismos apartados pero de otro curso diferente.

Tras sexto de EEPP la programación incluye lo que denomina “Apartados comunes” en los que detalla qué se debe hacer en caso de perder la evaluación continua-prueba sustitutoria de la pérdida de evaluación continua-, cómo funciona la recuperación de los alumnos con asignaturas pendientes, las medidas de atención a la diversidad, las audiciones indispensables de la asignatura, y las actividades complementarias.

El último punto de la programación está dedicado a las pruebas de acceso a las EEPP en el caso de querer acceder y haber perdido el derecho a continuar las enseñanzas (dos años pasados entre el último curso y el siguiente sin haber sido concedida la Excedencia) o simplemente porque el alumno considera que su nivel musical (aunque no haya cursado enseñanzas regladas) es el óptimo en esos años. Es decir, ésta considera que conocimientos deberá tener un alumno de esos cursos superiores de EEPP para poder cursarlos de forma reglada.

Breve comentario crítico

Sin duda alguna es una programación muy bien redactada, con todos los apartados y consideraciones claros y concisos. Es loable la justificación de todos los textos, el enmarcado de los títulos (apartados) y el respeto de los saltos de sección por cursos y pruebas de acceso. Finalmente decir que el interés que se pueda despertar en un alumno por un tema determinado es solventado con una bibliografía planteada desde los contenidos de cada curso.⁹

Algo que en mi opinión debería mejorar es el interlineado y la redacción, criterios que dificultan una mejor lectura y comprensión del texto; pero, sobre todo, el abuso que presenta de la negrita. El hecho de recurrir de forma recurrente a la negrita para apartados y subapartados o palabras relevantes hace que la vista se canse con más facilidad. Otro factor importante -aunque no es obligatorio para una programación- es aquel que

⁹ He añadir aquí que hay un problema general con la bibliografía, pero no por culpa de la programación sino por la escasa bibliografía existente que considere la edad del alumnado. No podemos olvidar que, estadísticamente, los alumnos de 3º de EEPP tienen en torno a 12-13 años; y la materia de este curso es la Música Antigua. Sin duda alguna la bibliografía existente de la música pretérita es demasiado especializada y técnica para alumnos de estas edades.

determina el cómo desarrollar los contenidos, algo que se esboza en la metodología.

Como conjunto, sin duda alguna, considero que esta programación está muy bien realizada: la búsqueda es ágil gracias a su índice, los apartados delimitan perfectamente los contenidos, considera la atención a la diversidad y aquellos “casos especiales” en los que los alumnos pierden la evaluación continua, optan por empezar o regresar a las EEPP, etc.

Programación del Conservatorio Profesional de Música de León

Visión General

La programación del Conservatorio Profesional de Música de León comparte bastantes aspectos con la programación del Conservatorio Profesional de Música de Salamanca. De nuevo una portada sencilla y un encuadre estándar institucional del centro educativo, el índice temático y una introducción (llamada aquí preámbulo) que precisa la asignatura dentro del Conservatorio.

En cuanto a los contenidos, los objetivos que encontramos como específicos en la programación de Salamanca se parafrasean aquí de forma genérica (algo que veremos en Valladolid divididos en dos bloques no reglados -3º y 4º de EEPP y 5º y 6º de EEPP-): la escucha activa y conceptual, el conocimiento y apertura de la diversidad y criterio musical, el reconocimiento estilístico y de época de una obra determinada, etc.

Siendo ésta la única que emplea una metodología general para todos los cursos, es, sin embargo, mucho más detallista. Intenta destacar puntos clave de la metodología que se pretende emplear. Es cierto que los conceptos se pueden ver de una manera más precisa, pero no sé, personalmente, si llegan a comprenderse claramente. Lo que pretendo decir es que aunque es cierto que las ideas quedan claramente separadas, no se acaba de definir claramente cuál es la metodología propuesta. Tomemos un ejemplo: el primer punto dice que “en principio se trazaran las líneas maestras y los objetivos sean expuestos de una forma clara para ser lo primero que asimilen los alumnos”. ¿Qué quiere decir con “líneas maestras” o “de una forma clara”? Pero será justo, otros puntos son bastante precisos: cuando dice que “los alumnos participarán activamente en la clase para explicar a sus compañeros las características y peculiaridades de su instrumento, demostrando que el método es activo” la idea queda bastante clara.

Los criterios de evaluación, al igual que las anteriores, son comunes para todo el alumnado (no hay distinción por cursos). Respecto a ellos, compruebo que son los habituales en toda programación de Historia de la Música y que concuerdan en cuanto a formas y conceptos con los objetivos generales (conocer la materia, identificación de estilos, etc), cuestión habitual ya que los Criterios de Evaluación se deben ajustar a los Objetivos.

Una novedad que llamó mi atención son los Criterios de Evaluación, de nuevo genéricos para todos los cursos. Esta programación recurre de nuevo al empleo de un control escrito, unas audiciones, preguntas cortas y un tema a desarrollar (igual que en las otras dos programaciones), pero sin embargo aquí encuentro la novedad cuando incluye el comentario de texto. En cuanto a los criterios propiamente dichos y a los porcentajes no me queda tan claro. Comenta que un 75% de la nota es el examen y que de estos tres puntos son audiciones, pero no concreta a qué se deben 25% restante¹⁰ ni qué otros baremos puntúan en el examen escrito (sólo dice las audiciones). Otra novedad de esta es que no considera la evaluación como continúa: si la evaluación es suspendida o se pierde la evaluación continua, el alumno deberá ir a julio y/o septiembre. Por último la programación propone una bibliografía y otros recursos útiles para el alumnado.

Breve comentario crítico

En cuanto a la cuestión general, opino que algunos apartados deberían detallarse más. No puede evaluarse igual a un curso de 3º de EEPP que a un 6º de EEPP. En esos tres años las edades del alumnado varían mucho¹¹ y la madurez y contenidos son inversamente proporcionales entre sí: en 3º EEPP los alumnos son más pequeños y es un tipo de música con el que no suelen tener contacto como norma general (música antigua) mientras que en 6º de EEPP son más maduros y el contenido les suele parecer más contemporáneo cuanto menos.

Una crítica constructiva, en mi opinión, es que al centrarse demasiado en cuestiones técnicas que se comparten con la asignatura de Armonía, el temario de Historia

¹⁰ Es cierto que informa de que éste será por notas de conciertos, tareas, el cuaderno individual, etc. Pero no informa de cuánto vale cada uno de esos parámetros.

¹¹ No puedo establecer criterios generales. Al no tratarse de Enseñanzas Obligatorias no hay una edad concreta para un curso. Las aulas albergan así alumnos que, por lo general, tienen entre doce y treinta años. Curiosamente sí considera la edad en la introducción al temario de cada curso.

de la Música propiamente dicho comience demasiado tarde y puede verse quebrado (de hecho los contenidos de sexto son mucho más reducidos y aglutinados que en las programaciones vecinas). No obstante, en ese apartado técnico considero muy interesante la revisión que hace de la Historia de la Música en el cine. Podría decir que aunque interesante la propuesta, trata demasiados contenidos secundarios de la Historia de la Música.

Otro detalle que captó mi atención fue el ver cómo el último tema para el curso de 4º de EEPP es la música religiosa del Barroco, es decir, entra directamente al tema; pero, y aquí lo curioso, el primer tema del curso siguiente es la “Introducción al Barroco”. ¿No debería haberse dado primero los conceptos estéticos que definen el Barroco y después ver sus diferentes manifestaciones musicales? ¿O quizá lo hizo porque de ese modo puede repasar el Barroco nada más empezar el curso de 5º de EEPP y recordar así lo que se explicó antes de las vacaciones de verano?

Lo que más me gusta de esta programación es que, al menos en teoría, considera la vinculación Historia del Arte-Historia de la Música. No duda en mencionar ejemplificar el Arte Gótico, temario alusivo a las artes plásticas y pictóricas, para poder entroncarlo con la Escuela de Notre Dame y el Ars Nova.

Programación del Conservatorio Profesional de Música de Valladolid¹²

Visión General

Una característica visible es que carece de portada y se introduce directamente en el desarrollo de la programación. El primer punto de la misma es una introducción de dos líneas en la que se cita como marco de referencia el Currículo de Enseñanzas Musicales Profesionales de Castilla León. (BOCYL 13/06/2007).

La programación pasa inmediatamente después a desarrollar por cursos los objetivos, los contenidos distribuidos en temas, la distribución temporal de dicho temario en evaluaciones, los criterios de evaluación, los criterios de calificación, cuál será la calificación final, los procedimientos de calificación, qué deben hacer los alumnos que han perdido la evaluación continua, los mínimos exigibles, la metodología, y los

¹² Un factor importante a tener en cuenta es que mis prácticas han transcurrido aquí y en esta asignatura, centro donde además curso EEPP. Es complicado hacer una crítica objetiva y honesta de la misma.

materiales y recursos didácticos a emplear.

En los objetivos observo que hay algunos objetivos comunes en todos los cursos mientras que otros son específicos al curso o se configuran entre 3º y 4º de EEPP por un lado y 5º y 6º de EEPP por otro. Los contenidos por curso siguen el criterio anterior, así podemos corroborar que hay doce temas en 3º y 4º de EEPP y ocho temas en 5º y 6º de EEPP. Sin embargo encuentro un criterio único para todos los cursos en los criterios de evaluación, la calificación final, los procedimientos de calificación, los criterios de calificación continua, los mínimos exigibles y los materiales y recursos didácticos.

Breve comentario crítico

El empleo de un formato único en todos los apartados y subapartados facilita enormemente la lectura, casi no encuentro negrita o cambios de coloratura en la fuente (a excepción de títulos); amén de un interlineado muy cómodo. También es loable el hecho de profundizar qué contenidos se darán al tratar un tema concreto. Es un detalle el situar la página dentro del conjunto de la programación.

Otro aspecto laudable el bilocar en dos ciclos diferenciados las enseñanzas de Historia de la Música. Por un lado percibo cómo unifica varios aspectos en 3º y 4º de EEPP (lo cual yo denominaría como “Primer Ciclo”), y por otro 5º y 6º de EEPP (“Segundo Ciclo”). Esto implica que la docente es consciente¹³ de que los alumnos maduran en edad e intelectualmente en los cursos superiores y, por tanto, la metodología no puede ser la misma en uno y otro caso.

En cuanto a las carencias: echo en falta un índice y una introducción más personalizada al caso particular del Conservatorio Profesional de Valladolid. Si bien la abundante esquematización de los párrafos por el empleo de viñetas o listas numeradas facilita la redacción, dificulta la comprensión de este e incluso crea nuevas dudas metodológicas.

Comparación

A grandes rasgos puedo ver algunas diferencias formales. Mientras el

¹³ Lo afirmo con seguridad. Aunque no se diga de forma implícita en la programación, la maestra me lo comentó durante las prácticas.

Conservatorio Profesional de Música de Valladolid ha obviado la portada que incorporan los Conservatorios Profesionales de Salamanca y León, aquél ha incorporado en el encabezado de todas las páginas el timbre y sello corporativo del Conservatorio y la Consejería de Educación. El criterio de paginado también es divergente: Valladolid y León optan por computar la página dentro del conjunto global de páginas del documento mientras Salamanca lo reduce a la numeración específica de la página.

En cuanto a la introducción: la salmantina y leonesa están mucho más desarrolladas y personalizadas que la vallisoletana, la cual se reduce a citar la ley de Educación de EEPP en Castilla y León como marco de referencia establecido. He de decir que en todas las programaciones he echado en falta la descripción propiamente de la Asignatura (¿qué es la Historia de la Música?, ¿cómo funciona la clase de Historia de la Música?, etc.) aunque es muy probable que la programación del Conservatorio Profesional de Música de León incida más en ello por cómo está redactada y la del Conservatorio Profesional de Salamanca sí presenta cuestiones pragmáticas en cuanto a la asignatura (¿por qué estudiar Historia de la Música?). Podría reducir el cometido de las programaciones así:

- El Conservatorio Profesional de Música de León es la que mejor plantea el temario, aunque es muy escasa en cuanto a contenidos
- El Conservatorio Profesional de Salamanca es más minimalista en su estética, pero detalla muy bien las cuestiones históricas dentro de su temario
- El Conservatorio Profesional de Valladolid es quizá la más genérica al no considerar las cuestiones propias de su centro y entorno, aunque acierta en su división de contenidos y cuestiones evaluativas.

Tanto los Conservatorios Profesionales de Salamanca como Valladolid plantean la metodología docente según el curso que del alumno, la diferencia radica en que en Salamanca se extraen los apartados comunes (materiales, calificación final, la pérdida de la evaluación continua, etc.) al curso, mientras que en Valladolid se consideran estos apartados dentro del curso del alumno (así nos presenta una y otra vez, por ejemplo, los mismos materiales en tercero, cuarto...). León, por su parte, considera una misma práctica docente para todos los cursos.

Finalmente quiero recordar que este análisis no es de la asignatura de Historia de la Música, sino de las programaciones de dicha asignatura en esos centros docentes. Se

muy bien que en el Conservatorio de Valladolid hay una interdisciplinariedad entre la Historia de la Música y la Historia del Arte¹⁴ en la práctica, aunque no se mencione en su programación (algo que, recordemos, sólo nos propone “León”).

3. PROPUESTA DE TEMARIO

Para elaborar un temario que sea fidedigno a una programación estándar y que también me permita la inclusión de la Historia del Arte he considerado los siguientes apartados:

Ante todo el primer paso es encontrar una programación de la asignatura de Historia de la Música. Dado que ese curricular no está especificado ni a nivel estatal, ni comunitario, la mejor opción para mí ha sido tomar estas programaciones analizadas y comparar sus contenidos. Así que he elaborado una tabla, elemento muy visual, en el que he agrupado los contenidos similares bajo un mismo epígrafe y he intentado situar los temas a la misma altura en las tres programaciones (puede localizarse en el Anexo I. Cuadro comparativo de los temarios tratados en las programaciones de Historia de la Música en EEPP de los Conservatorios de Salamanca, León y Valladolid). Con la tabla elaborada se observará dónde inciden los diferentes centros más y así elaborar un “temario estándar” que se pueda adaptar a los tres conservatorios¹⁵.

Para realizar el temario he tenido en cuenta que, aunque muy interesante ese bloque inicial que proponen las programaciones de los Conservatorios Profesionales de Música de Salamanca y León, parte de su contenido es materia de los primeros temas de Armonía¹⁶. Viendo que la temporalización apenas da para cubrir el último año de EEPP, donde las vanguardias generalmente se suelen tratar por encima por falta de tiempo, he estimado que es más propio centrarme en los temas específicamente históricos. No obstante hay tres temas que sí son de interés para la materia: la cuestión del análisis auditivo de piezas musicales (obligatorio según las tres programaciones), la cuestión organológica y el tema que trata la música de cine. El reparto de estos tres apartados será

¹⁴ He estado aquí de prácticas. La profesora -Helena Calvo Cuesta- cuenta con la doble especialidad, da la optativa de Historia del Arte además de la Historia de la Música y, además, en esta última proyecta ejemplos de la Historia del Arte que ilustren el contenido musical y contexto social. De sus clases ha surgido la idea de plantear este Trabajo de Fin de Máster.

¹⁵ O más si tenemos en cuenta todos los centros que compartan una programación similar. Aquí menciono tres porque son los que he analizado.

¹⁶ En la programación de Armonía los primeros temas del currículo tratan acerca de los elementos del sonido y de la música, es por ello que los he considerado redundantes y realmente innecesarios para éste.

el siguiente: para el análisis auditivo de obras propongo una tabla que se podrá consultar en el Anexo II. Esquema para el Comentario de Audiciones; para la organología, algunas de las programaciones la incluyen dentro del propio temario y es esto lo que yo propongo¹⁷; incluyendo también algunos temas dedicados a la música tradicional y a la música popular urbana (igualmente importantes en la Historia de la Música), la cuestión de música y cine puede ser incorporada dentro del último bloque temático. La tabla modelo quedaría así:¹⁸

¹⁷ Es decir, en cada tema se estudiará la nueva tendencia organológica asociada a ese período. Si se estudia la prehistoria, se hará alusión a los aerófonos e idiófonos encontrados; si se estudia la música de juglares, se incidirá en los cordófonos empleados por estos, etc.

¹⁸ Es una propuesta que he considerado óptima por vincular la historia de la música occidental, con la historia de la música de otras civilizaciones y con la Historia del Arte. En mi opinión, si la Historia del Arte sí que estudia otras culturas, ¿por qué no podría hacer lo mismo la Historia de la Música? A fin de cuentas ésta bebe mucho de aquéllas.

SECCIÓN I. LA MÚSICA EN LA ANTIGÜEDAD

Tema 1. El origen de la actividad musical	<ol style="list-style-type: none"> 1) Los indicios musicales del Paleolítico y Neolítico <ol style="list-style-type: none"> A. Características de este periodo B. La problemática de las fuentes C. La organología D. ¿Cómo imaginamos la actividad musical?
Tema 2. La música en los Albores de la Historia	<ol style="list-style-type: none"> 1) La música en los albores de la historia <ol style="list-style-type: none"> a. La música en China <ol style="list-style-type: none"> i. Breve introducción a la cultura china ii. Organología iii. Clasificación estándar de los tipos de música b. La música en el antiguo Egipto <ol style="list-style-type: none"> i. La cultura de los muertos. Introducción. ii. Organología iii. Clasificación estándar de los tipos de música c. La música en Mesopotamia <ol style="list-style-type: none"> i. La música entre ríos. Introducción ii. Organología
Tema 3. La música en la antigua Grecia	<ol style="list-style-type: none"> 1) Introducción histórica a la civilización griega <ol style="list-style-type: none"> a. Evolución artístico-histórica 2) Las fuentes musicales 3) Las representaciones organológicas y restos rescatados 4) Teoría musical griega 5) Principios y géneros de composición
Tema 4. La Música en la Antigua Roma	<ol style="list-style-type: none"> 1) Introducción histórica a la civilización romana <ol style="list-style-type: none"> a. Evolución artístico-histórica 2) Las fuentes musicales 3) Las representaciones organológicas y restos rescatados 4) ¿Podemos hablar de una teoría musical propia? 5) Principios y géneros de composición

SECCIÓN II. LA MÚSICA EN EL MEDIEVO

<p>Tema 5. Rito y música. La música ceremonial judía</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Introducción a la religión judía 2) Características musicales en la religión davídica <ol style="list-style-type: none"> A. Salmos e himnos B. Cantores y coros
<p>Tema 6. Los inicios de la música cristiana</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Acontecimientos sociopolíticos y culturales 2) Origen e influencias de la música cristiana <ol style="list-style-type: none"> a. Principales liturgias y ritos: galicano, ambrosiano, visigótico, bizantino y mozárabe b. El gregoriano¹⁹ <ol style="list-style-type: none"> i. Origen, evolución monódica y características principales ii. Modos, ritmos y estilos iii. Notaciones iv. Tropos y secuencias
<p>Tema 7. Al-Ándalus. La música en la España Musulmana</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) La llegada del islam a la península ibérica 2) Características sonoras²⁰ del islam 3) Música profana (la musik) de Al-Andalus: jarchas y moaxajas 4) Organología
<p>Tema 8. La monodia no litúrgica y profana medieval</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1) Introducción artístico-social: gremios, señores y siervos 2) La música profana <ol style="list-style-type: none"> a. Goliardos, trovadores, troveros y juglares b. Minnensinger y meistersinger c. Las Cantigas d. Organología y arte románico 3) Teatro medieval

¹⁹ Obsérvese que no se habla de canto o de música. En las principales religiones monoteístas (judaísmo, cristianismo e islam) este tipo de entonaciones o recitaciones no son música para sus feligreses (aunque compartan algunas características musicales), sino oraciones o llamadas a la oración.

²⁰ Véase la nota anterior.

- 1) Orígenes, formas y estructuras polifónicas
- 2) Principales tratadistas: Guido d'Arezzo, Anónimo IV, Franco de Colonia, J. Bologna y F. Landini
- 3) Un cambio de estilo: el Arte Gótico y la música
 - a. Ars Antiqua: San Marcial de Limoges, escuela de Notre Dame (Leoninus y Perotinus); Organum, conductus y motete. Fuentes polifónicas en España
 - b. Ars Nova:
 - i. Francia: P. de Vitry y el Roman de Fauvel, la isorritmia y G. de Machaut, las *formes fixes*
 - ii. Italia: el trecento italiano, el dolce stile nuovo; el madrigal, la ballata y la caccia
 - iii. España: el arte gótico en España y las peregrinaciones: el código Calixtino, el Código de las Huelgas y el Llivre Vermell

SECCIÓN III. LA MÚSICA EN EL RENACIMIENTO

Tema 10. La	transición al	Renacimiento. S. XIV	<ol style="list-style-type: none"> 1) El Ars Subtilior y el espíritu renacentista 2) El sonido inglés: Dunstable y el manuscrito de Old Hall 3) La escuela borgoñona: Dufay y Busnois. La evolución del motete, la misa cíclica y la chanson borgoñona 4) La organología del renacimiento
Tema 11. El Primer Renacimiento.	S. XV	<ol style="list-style-type: none"> 1) Italia y el espíritu humanista <ol style="list-style-type: none"> a. El Quattrocento b. La llegada de la imprenta y su importancia musical: Petrucci 2) La escuela Franco-Flamenca: Dufay (II), Ockeghem y Josquin des Prez 3) El Renacimiento en Inglaterra y Germanías <ol style="list-style-type: none"> a. Anthem y Coral b. Las reformas: Enrique VIII y Lutero c. El lied polifónico alemán 	

- 1) El Renacimiento en España
 - a. Arte y reino: los Reyes Católicos y los Austrias Mayores
 - b. Los grandes compositores (Morales, guerrero y Victoria) y los cancioneros musicales (Palacio y Segovia)
 - 2) Italia y el Cinquecento
 - 3) Las formas (psuedo) profanas del renacimiento pleno:
 - a. La Frottola
 - b. La Canzona y el villancico
 - c. El Madrigal
 - i. Las tres primeras generaciones madrigalística: Verdelot, Willaert, Rore, Wert, Marenzio y Gesualdo
 - ii. Cuarta y quinta generación madrigalística: Gombert y De Monte
 - d. Formas instrumentales: laúd, vihuela y tecla (ricercare, fantasía, tocata, suite y tema con variaciones)
-

SECCIÓN IV. LA MÚSICA EN EL BARROCO

Tema 13. La transición al Barroco

- 1) El renacimiento contra el barroco. Análisis estilístico e histórico: la luz, el color y la teatralidad. La figura del músico: Monteverdi y la *Seconda Prattica*
- 2) Periodos, géneros, estilos y compositores
- 3) Fuentes de estudio: tratados teóricos e iconografía (literatura y arte)
- 4) La sonoridad barroca: los rasgos musicales (bajo continuo, efecto eco, la textura, el ritmo, etc.). Historicismo y *early music*.
- 5) La teoría de los afectos y su plasmación en la música (cromatismo, retórica musical, *world painting*, disonancia y nuevo contrapunto)

Tema 14. Música y teatralidad barroca.
La primera mitad del . S. XVIII

- 1) El nacimiento de la ópera
 - a. Del madrigal a la ópera y la camerata florentina (Bardi)
 - b. El estilo recitativo
 - c. La ópera veneciana: Monteverdi
 - d. Es estilo castizo en España: Zarzuela y ópera
 - e. La ópera inglesa: Purcell, las mascaradas
 - f. Es estilo germano: Telemann
 - g. La ópera francesa: Lully, “ballette de cour”, comedia ballet y tragedia lírica
- 2) La música religiosa
 - a. Reforma y Contrarreforma
 - b. Nuevas formas (oratorio, cantata, pasión, sonata para iglesia)
- 3) La música instrumental
 - a. Principales agrupaciones y formas musicales (canzona, suite, sonata da cámara, chacona y pasacalle)
 - b. La música para teclado (variaciones, ricercar, fantasía, tocata, preludio)

- 1) La música vocal de finales del barroco
 - a. La música religiosa de finales del barroco
 - i. La Alemania de Schütz, Buxtehude y Bach
 - ii. La música contrareformista: del villancico profano al villancico sagrado
 - b. La música operística de finales del XVIII
 - i. Italia: Vivaldi
 - ii. Francia y la llegada del Barroco: Rameau
 - iii. Inglaterra y universalismo: Handel
 - c. La música instrumental del XVIII
 - i. Concierto grosso
 - ii. Concierto para solista
 - iii. La Sonata
 - iv. Suite, variación y fuga (Scarlatti)

SECCIÓN V. CLASICISMO MUSICAL

Tema 16. Estilos preclásicos

- 1) ¿el barroco termina con Bach? El problema de la datación estilística: la estética de Hegel (las tres formas de manifestación artística) y la crítica de Dalhaus
- 2) Clasicismo musical contra neoclasicismo espacial
 - A. El concepto de “música clásica” y la figura del músico
 - B. El estilo entre las artes: estética y arte
- 3) Características para el cambio: la ilustración
- 4) Fuentes de estudio: tratados teóricos e iconografía

Tema 17. La música clásica.
La Segunda mitad del XVIII

- 1) El clasicismo temprano: *Empfindsamer Stijl*, el estilo galante y la Escuela de Mannheim
- 2) La música instrumental: la Primera Escuela de Viena: C.P. E. Bach, Haydn y Mozart
- 3) Las formas instrumentales: sonata, sinfonía y concierto. La música de cámara (cuarteto clásico)
- 4) Las formas vocales
 - a. La ópera
 - i. La ópera seria. La reforma de Gluck
 - ii. La Ópera Buffa: Pergolesi
 - b. Canción y música religiosa
- 5) Las corrientes musicales españolas: afrancesados, italianizados y patriotas

SECCIÓN VI. ROMANTICISMO Y NACIONALISMO MUSICAL. EL S. XIX

Tema 18. La música instrumental del Romanticismo

- 1) Introducción sociocultural y estética (*stürm and drang*). La figura del músico romántico
- 2) La importancia de la música instrumental
 - A. El paradigma de Beethoven. La nueva sinfonía
 - B. La evolución orquestal: innovaciones y nueva organología.
 - C. Música pura contra música programática. El poema sinfónico: Berlioz y Mendelssohn
 - D. La cuestión del virtuosismo y misticismo: Paganini
 - E. La llegada del piano romántico
 - I. Las cuestiones técnicas: Clementi y Czerny
 - II. El virtuosismo pianístico: Chopin y Liszt
 - F. La música de cámara: Brahms

Tema 19. La música vocal romántica

- 1) El lied romántico: Schubert, Schumann y Brahms (II)
- 2) La ópera romántica
 - a. La ópera cómica italiana (Rossini), la Gran Opera Francesa (Meyerbeer) y la ópera romántica alemana (Weber)
 - b. La segunda escuela de belcanto italiano: Bellini, Rossini y Donizetti

Tema 20. Los nacionalismos

- 1) Del Romanticismo al Nacionalismo: La estética de Hegel y Herder
- 2) Música y Drama: el nacionalismo alemán en la figura de Wagner
- 3) Viva VERDI: la Italia del Resurgimiento y la figura de Verdi
- 4) Las dos Rusias: el europeísmo de Tchaikovsky contra la reivindicación de “Los Cinco” (Balákirev, Cui, Músorgski, Rimski-Kçorsakov y Borodin)
- 5) El movimiento checo: Semetana y Dvorak
- 6) El movimiento escandinavo: Sibelius y Grieg
- 7) Revisionismo y progresismo español: los nuevos géneros en la zarzuela (Barbieri, Chapí y Bretón) y la música instrumental (Albéniz y Granados)

SECCION VII. EL SIGLO XX

Tema 21. La transición al XX	<ol style="list-style-type: none"> 1) ¿Hasta cuándo llega el romanticismo? El problema de la cronología 2) Ambiente artístico y social: del realismo al simbolismo 3) El cambio de herencia postromántico: Verdi-Puccini y Wagner-Mahler
Tema 22. Las primeras vanguardias	<ol style="list-style-type: none"> 1) Idea y concepto de “Vanguardia”. Las vanguardias más relevantes en la música del XX (Impresionismo, Expresionismo, Neoclasicismo, etc.) 2) Últimos coletazos de la transición. El simbolismo en Francia: Debussy y Ravel 3) El Expresionismo. La Segunda Escuela de Viena: Schönberg, Berg y Webern. El periodo de entreguerras
Tema 23. El Neoclasicismo	<ol style="list-style-type: none"> 1) El problema del “Neoclasicismo” en Las Artes (revisión del tema 16) 2) “Les Six” (Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc, Tailleferre) y Satie 3) El melomanismo y la apuesta de Stravinsky 4) Neoclásicos americanos: Copland, Carter y Menotti 5) El barroquismo de Hindemith 6) El neoclasicismo en España: Falla (II) y los Halffter
Tema 24. Música y política	<ol style="list-style-type: none"> 1) De la Rusia Zarista a la URSS comunista: Prokofiev, Rasmaninov y D. Shostakovich 2) Alemania y el nazismo. El caso Wagner. Weil y Strauss 3) Las corrientes americanas: Ives, Cowell y Varese 4) España: La Generación del 98 y La generación del 27
Tema 25. Últimas Poéticas. La música de mediados de siglo	<ol style="list-style-type: none"> 1) Serialismo: Messiaen, Boulez y Stockhausen 2) Música electrónica, textural y estocástica 3) Posmodernismo musical: Berio 4) De la aleatoriedad al minimalismo: Cage y Reich 5) Las notaciones del XX y nueva organología: la celesta, el sintetizador y el theremin

Tema 26. En busca de la identidad popular

- 1) El problema de la identidad. La música “clásica”, la Música Popular Urbana y la Música Folclórica
- 2) La Música Popular Urbana en la creación de la identidad norteamericana
 - a. Blues y Jazz
 - b. Pop y Rock
- 3) El revisionismo de la “tradición”
 - a. La música tradicional y la construcción de lo popular.
 - i. Bartok
 - ii. Las escuelas tradicionales españolas: Castellana, Catalana, Gallega y Andaluza

En cuanto a la temporalización, ésta podría ser de la siguiente manera, sin olvidar que la asignatura de la Historia de la Música cuenta con una hora semanal durante los cursos de 3º EEPP a 6º EEPP:

	3º EEPP	4º EEPP	5ºEEPP	6ºEEPP
1ª Evaluación	Temas 1-3	7-9	15-17	24-25
2ª Evaluación	Tema 4-5 ²¹	10-12 ²¹	18-21 ²¹	26
3ª Evaluación	Tema 5-6	12-14	21-23	Repaso Superior ²²

²¹ Los temas de la Segunda Evaluación Coincidirán en la Tercera, pues depende del número de semanas asignadas a cada evaluación acordando con la Semana Santa. Así, si ésta cae muy pronto, el segundo tema propuesto podrá darse en la tercera evaluación.

²² No podemos olvidar que el curso termina antes para 6º EEPP. El motivo es que se adelantan las pruebas de Enseñanzas Superiores a primeros de Junio. La mayoría de Conservatorio dedican este tiempo a repasar.

BLOQUE II. LA HISTORIA DE LA MÚSICA VISTA DESDE EL ARTE.

Ejemplos y materiales interdisciplinarios

CONSIDERACIONES PREVIAS

Una vez establecido un programa que sea general e idílico -según el criterio antes formulado-, el siguiente paso debe ser vincular los contenidos que son afines, en la medida de lo posible, con la Historia del Arte. Este trabajo, que *a priori* consideré el más arduo, resultó ser el más sencillo de mi tarea al descubrir que todos los libros de la colección Akal Música mencionaban a artistas plásticos o escultóricos, revisaban el contexto artístico de la época o incluso analizaban historias concretas y vidas de autores. Por otro lado, localicé el material didáctico que el profesor Juan Miguel González Martínez propone como herramienta en el aula de música. Tuve suerte por partida doble: localicé una de las últimas ediciones de su *La Música en la Historia del Arte* (González Martínez J. M., 2014) y pude mensajearme con su autor. Pues bien, a ese temario “ideal” que he elaborado en el párrafo anterior, incorporo los conocimientos propuestos por el profesor González López. También he querido corroborar qué estudios y análisis existen ya de organología o elementos anexos al estudio musical en el arte y que no han sido tratados hasta ahora. Para ello acudí a los proyectos del Museo del Prado²³ (Museo del Prado, 2011), al de Gustavo René (René, 2013) y otros proyectos similares.

Sólo me queda adentrarme en la parte central del trabajo: una propuesta que vincule los conocimientos de la Historia de la Música con la Historia del Arte. En ningún caso voy a elaborar una metodología y/o un temario propiamente dicho. No voy a desarrollar los contenidos de la programación. Creo que un docente que trate de dar a conocer la Historia de la Música a su alumnado conoce, incluso mejor que yo, la Historia de la Música; además existen multitud de métodos y manuales exhaustivos de la Historia de la Música que podrían ser de apoyo para el docente (algunos de ellos recomendados en la bibliografía específica de cada tema o en la bibliografía general). Lo que yo propongo con este Trabajo de Fin de Máster es ejemplificar ese temario “ideal” que he propuesto con ejemplos del mundo de la Historia del Arte, mi función se reduce a proponer ejemplos pictóricos, escultóricos o arquitectónicos que están vinculados de forma directa o indirecta con un temario ideal propuesto para la Asignatura de la Historia de la Música en el Bloque II (sin necesidad de adentrarme en el temario y sus cuestiones técnicas y particulares). De este modo obviaré aquellos apartados que propuse en el Bloque II que

²³ Proyecto que conozco bien gracias a que realizamos una visita guiada en la que nuestro cometido de analizar sólo las pinturas que reflejasen iconografía musical.

no requieran de materiales artísticos (propios de la asignatura de historia del Arte) y no trataré con la misma profundidad todos los contenidos. Esto es objeto de una programación de aula y no de una propuesta de materiales docentes como es mi tarea.

Antes de continuar me gustaría recomendar tres manuales imprescindibles para todo aquel que se adentra en la Historia del Arte. Dado que esta programación está enfocada para la asignatura de Historia de la Música, no todos los docentes tienen conocimientos de Historia del Arte. Por ello recomiendo tres manuales que servirán para comprender la Historia del Arte de una forma básica en todos los temas que desarrollo a continuación: el manual que María del Pilar de la Peña Gómez redactó para la Universidad de Extremadura (2008), el libro-manual que el crítico de arte Jesse Bryant Wilder redactó para la colección de *Dummies* (Wilder, 2015) y el indispensable diccionario de arte de Fatás y Borrás (Fatás & Borrás, 2016). En cuanto a la Historia de la Música, puede ser interesante emplear el libro que Fernando Argenta realizó para acerca la Historia de la Música Clásica a niños de entre ocho y catorce años (Argenta, *Pequeña Historia de la Música*, 2013).

Creo necesario recordar que la siguiente propuesta está pensada para ser elaborada en Conservatorios de Castilla y León (aunque podría extenderse a otras Comunidades si se estudia su currículum específico), por tanto rememoro que la asignatura de Historia de la Música en Castilla y León cuenta, a fecha de este trabajo, con una hora semanal durante cuatro años (de 3º a 6º de EEPP). Cómo decida repartirlo el profesor la programación a lo largo del curso (temporalización) es una cuestión particular en el centro.

Para finalizar considero necesario referirme a la autoría de las imágenes que emplearé para ilustrar los temas. Siempre que me sea posible tomaré las imágenes de Wikipedia porque ésta maneja licencias de *community commons*. Si esto no es posible recurriré a las imágenes que tengan más calidad en la Web. Cuando tenga que citar las imágenes tomadas, citaré como autor a la página que me ofreció la imagen y no la obra en sí (de manera que el autor que comparte ese contenido esté siempre referenciado).

SECCIÓN I. LA MÚSICA PRETÉRITA

En sí misma la Prehistoria es una incógnita constante, una hipótesis basada en los pocos restos conservados de aquellas civilizaciones. Pero de todos estos datos hay hechos que son seguros: en la Prehistoria ya se conocía el arte, en la Prehistoria comienza el pensamiento mágico y en la Prehistoria se utilizaban instrumentos musicales.

Por otro la Historia comienza con la escritura, las primeras civilizaciones se encargan de apuntar cuestiones básicas para su supervivencia (algunos autores consideran que la escritura comenzó como marcas de contar cabezas de ganado y preservar la memoria). Así, desde los primeros textos de la Ur Mesopotámica, China y Egipto buscarán preservar el conocimiento de sus antepasados. Empero aún debemos esperar unos años para el nacimiento de las primeras notaciones musicales.

Serán así Grecia y Roma quienes se preserven la pervivencia de la música asociada a otras artes (como la danza o la poesía) y la creación del que se considera la primera notación musical interpretable: el epitafio de Seikilos y las odas sáficas. Además serán las encargadas de “iniciar” la conciencia musical histórica de occidente.²⁴

En este primer bloque expondré algunas de las obras escultóricas, cerámicas, pictórica, etc. de las primeras civilizaciones humanas que han llegado hasta hoy. Junto con ellas propondré también algunos instrumentos musicales (organología) que bien ha sobrevivido desde los tiempos remotos o bien se ha recreado según viejos modelos, pinturas y esculturas votivas, frescos encontrados en hogares romanos, cerámicas, instrumentos encontrados gracias a la rama de la arqueomusicología, etc.

En este bloque trataremos entonces:

1. El Origen de la Actividad Musical
2. La música en los Albores de la Historia: China, Egipto y Mesopotamia
3. La música en la antigua Grecia
4. La Música en la antigua Roma

²⁴ Realmente podríamos datarlo años atrás, pero la Historiografía de la Música es fruto del pensamiento comunitario Europeo y por ende busca remontarse a Grecia y Roma, civilizaciones que marcan una memoria idílica y colectiva de pasado común.

Tema 1. El origen de la actividad musical

Para este tema

- Los indicios musicales del paleolítico y neolítico
 - Características de este periodo
 - La problemática de las fuentes
 - La organología
 - ¿Cómo imaginamos la actividad musical?

La música antes de la Historia: la práctica musical en la prehistoria

Aunque podría pensarse que nada de lo dicho anteriormente es relativo al conocimientos musical, esto es sin duda un error: expertos especulan que la organología que conservamos de estas primeras civilizaciones está relacionada con la magia y la religión (De Angeli, y otros, 2018), cuestiones ampliadas en *El Manual de Arte Prehistórico* (Sanchidrián, 2018). Podemos afirmar entonces que la música es una práctica ritual en estos primeros estadios del hombre. Los ejemplos mejor conservados son polémicos: ¿fue primero la percusión o el viento como cuestión musical-religiosa?

a) Osteófono de Mézine²⁵

El osteófono²⁶ es un instrumento peculiar (único ejemplar del mundo, por ahora) elaborado con huesos de mamuts, de diferentes tamaños, que eran distribuidos en un soporte y percutidos con astas de reno (similar a nuestros xilófonos). El único instrumento conservado se encontró en Mézine (Ucrania).



1. Hitchcock. (2008). *Facsimil del Osteófono de Mézine [Fotografía]*. Obtenido de <https://www.donsmaps.com/wolfcamp.html>

²⁵ A excepción del osteófono y los tambores de cerámica, todos los instrumentos de percusión han suscitado debates acerca de si realmente se trata de un instrumento percusivo, pues las marcas podrían ser de origen natural o producidas para otros cometidos no musicales (Sanchidrián, 2018, 36).

²⁶ Aunque hoy pueda resultarnos ajeno el nombre (trad. como “sonido de huesos”), fue el nombre propuesto por Bahn (Sanchidrián, 2018, 184).

b) Flauta de Isturiz



2. Jan Pulpán. (2009). Flauta de Isturiz [Fotografía]. Obtenido de <http://www.ancient-wisdom.com/boneflutes.htm>

Las Flautas normalmente están elaboradas sobre huesos de ave por su ligereza y fácil vaciado (son huecos de por sí), estas flautas paleolíticas suelen estar decoradas con formas ideomórficas. Se conservan pocas, destacando entre ellas las encontradas en Dolní-Placard o Vêstonice (Paleolítico medio); las de El Castillo, La Paloma o Isturiz (Magdalenense) e incluso el ejemplar de Divje Babe. Las flautas son sin duda alguna el instrumento más relevante de los que aquí veremos por varias cuestiones:

- i. A diferencia de los instrumentos de percusión (excepto el osteófono) y de cuerda, tenemos constancia de que se utilizaron con una función.
- ii. Su sola presencia es indicativo de una técnica y afinación artificial: alguien hizo los agujeros con una distribución buscando unos sonidos determinados.
- iii. Podría cambiar nuestro concepto de música como acto originado por el Sapiens (se le atribuye la creación a un Homo Neardentalensis).

c) La bramadera de La Roche



3. El País de Altamira. (2012). Bramadera de La Roche [Fotografía]. Obtenido de <http://www.elpaisdealtamira.es/?p=696>

También denominadas churingas o zumbadoras son porciones Oseas aplanadas con un orificio en un extremo sobre el cual se introduce un cordel. Al hacerlo girar en el

aire (tomando en la base el cordel) produce un sonido característico y grave al cortar el aire que el mismo mecanismo emplea. Se han encontrado algunas en los yacimientos de La Roche o El Pendo, pero incluso son instrumento tradicional en algunos pueblos de La España actual²⁷.

d) El brujo de Trois-Frères



Algunas pinturas rupestres de la Prehistoria (como la del hombre-brujo de Trois-Frères) se ha interpretado cómo el arco tensado no sólo se usaba para la lucha o para la caza, sino también como el primer cordófono. En algunas culturas (bosquimanos por ejemplo) se utiliza el arco como instrumento musical y la boca como resonador. No obstante, y por la calidad de las representaciones, no podemos sino hipotetizar sobre ello (Sanchidrián, 2018, 184-185).

4 Breuil, H. (2003). Brujo con "arco musical" de la Cueva Trois-Frères [Ilustración]. Obtenido de <http://www.nodulo.org/ec/2003/n021p01.htm>

e. Materiales de ampliación

- De Angeli, S., Adje Both, A., Hagel, S., Holmes, P., Jiménez Pasalodos, R., & Lund, C. (2018). Primordial Sounds. En *Music and Sounds in Ancient Europe* (13-49). Roma: EMAP. Obtenido de European Music Archaeology Project: <http://www.emaproject.eu/exhibition/introduction.html>. [Proyecto de Arqueomusicología]
- EMAP. [Professor Chill]. (2017, agosto, 21). *Blasts From The Past Music in Ancient Europe* [Documental en Youtube sobre Arqueomusicología]. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=mF2LpQA_jtQ. [Proyecto de Arqueomusicología]
- Hortelano, L. (2003). *Arqueomusicología: bases para el estudio de los artefactos sonoros prehistóricos* (Trabajo de Fin de Máster). Departament de Prehistòria i Arqueologia, Universidad de Valencia. Disponible en

²⁷ Véase el documental del grupo Mayalde en el que se explica esto. Programa Creadores TVE. [Rubén Jarrampas]. (2015, agosto, 18). *Mayalde (Documental)* [Documental en Youtube sobre instrumentos tradicionales]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=8-Vf88IEsSI>.

<http://roderic.uv.es/handle/10550/26300>. [Trabajo de Fin de Máster]

- Jiménez, R., y Lund, C. S., (2016). *Aki and the magical bullroarer*, Tarquinia: EMAP. [Cuento infantil ilustrado]
- Lidz, F. (Mayo de 2019). *What Do We Really Know About Neanderthals?* Obtenido de Smithsonianmag: <https://www.smithsonianmag.com/science-nature/new-research-redefining-what-we-thought-about-neanderthals-180971918/> [Artículo del Smithsonianmag sobre el legado de los Neardentales]
- Music and Sounds in Ancient Europe. (2018). [PDF online] Angeli, S; Both, A.A; Hagel, S; Holmes, P; Jiménez, R; Lund, C. Disponible en: <http://www.emaproject.eu/exhibition/introduction.html> [Último acceso el 6 mayo de 2019]
- Sanchidrián, J.L., (2018). *Manual de Arte Prehistórico*, Barcelona: Ariel.

Tema 2. La música en los Albores de la Historia

Para este tema

- La música en los albores de la historia
 - La música en China
 - Breve introducción a la cultura china
 - Organología
 - Clasificación estándar de los tipos de música
 - La música en el antiguo Egipto
 - La cultura de los muertos. Introducción.
 - Organología
 - Clasificación estándar de los tipos de música
 - La música en Mesopotamia
 - La música entre ríos. Introducción
 - Organología
-

a) La música en China

Al ser una tradición milenaria, la organología es muy amplia y variada. Consideraré aquí algunos de los más populares y/o aquellos cuya presencia se ha incorporado en la tradición occidental.

1) Aerófonos

- a. *El Flautista de Terracota*, de la Dinastía Han (206 a.C.-8 d.C.): probablemente se trate del antecesor del instrumento conocido como Dizi o Di. Este instrumento recuerda mucho a las flautas traversas europeas.

2) Cordófonos



5. (2018). Mural con los músicos de Jiuquan [Fotografía]. Obtenido de https://en.wikipedia.org/wiki/Ancient_Chinese_clothing#/media/File:Pictura_CARPE_DIEM.jpg

- a. El mural *Grupo de músicos de la Jiuquan*, de las tumbas de la dinastía Jin (266 al 420): el pipa. Se trata de un cordófono que desde la dinastía Quing comenzó a popularizarse (1644-1911)

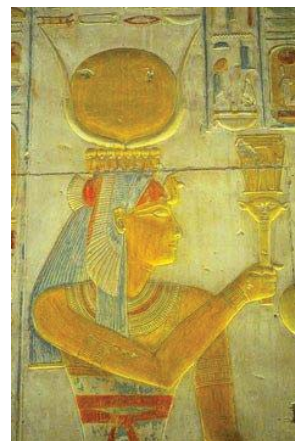
3) Membranófonos

- a. El Yanquin: denominada también cítara extranjera. Se importa a China desde la dinastía Ming (1368-1644).

b) La música en el Antiguo Egipto

i. La diosa Isis tocando el sistro de Naos

El sistro es probablemente otro de los instrumentos más abundantes del registro arqueológico egipcio. Fabricado en materiales preciosos (oro y plata), semipreciosos (alabastro o bronce) o materiales artesanales (cerámica y madera). Suelen aparecer decorados con la imagen de la diosa Hathor, de lo que se presupone su uso ritual. Destaca la imagen de *La diosa Isis*



6. Ancient Origins (2015). *La diosa Isis tocando el sistro de Naos* [Fotografía]. Obtenido de <https://www.ancient-origins.es/mitos-y-leyendas/el-sagrado-y-m-gico-sistro-del-antiguo-egipto-002413>

tocando el sistro de naos (sesheshet) de Hathor ("Gran Templo" de Sethi Primero, en Abidos).

ii. Las trompetas de Tutankamon

Se trata de unos aerófonos de boquilla que funcionarían como algunas trompetas naturales de metal (como las halladas en la tumba de Tutankhamon).

iii. Los intérpretes de *harpa* y *laúd*

El *harpa* fue un instrumento muy popular entre los egipcios. Se puede datar su uso desde el Imperio Antiguo (2635-2155 a.C.). Podemos encontrar un ejemplo en la una escena de un banquete del gobernador de Rekhmire.

Respecto a los Llaudes existen dos modalidades, el laúd de barco (madera) y el laúd de caparazón de tortuga. Llega a Egipto con dinastía XVIII introducido por extranjeros (en las primeras representaciones sólo lo tocan extranjeros).



8. Burton, H. (1922). *Trompetas de bronce de la tumba de Tutankhamon* [Fotografía]. Obtenido de <http://www.griffith.ox.ac.uk/gri/carter/gallery/gal-011.html#>



7. (s.f.). *Intérpretes de harpa y laúd en una escena de un banquete del gobernador de Rekhmire* [Fotografía]. Obtenido de <https://unmundodeluz.files.wordpress.com/2015/06/harpa-egipcia.jpg>

c) La música en Mesopotamia

i. Los boxeadores de Sikara

En la ilustración vemos a dos hombres en lo que se ha considerado como un combate, aunque algunos expertos discrepan acerca de esto. Para nuestro cometido debemos observar qué sucede detrás de estos combatientes: dos percusionistas, uno con un tambor de grandes dimensiones y otro con unos platillos, parecen animar la escena. Uno de los principales problemas de estas primeras civilizaciones es que no saben fingir la tercera dimensión ni manipular la perspectiva, algo que podría aclarar la escena. Si asumimos que el primer plano es el de los boxeadores, los músicos serían sólo el fondo musical; pero si asumimos que los músicos son los protagonistas, ¿no podría tratarse de una escena de danza o pelea fingida?



9. Museo Arqueológico de Pensilvania. (1985). *Dos hombres boxeando (¿?) a la vez que otros dos tocan un tambor y platillos* [tableta de arcilla hallada en Sinkara]. Obtenido de <https://www.penn.museum/sites/expedition/trials-of-strength/>

ii. El arpa de Ur

Por la cantidad de ejemplares encontrados y las ricas decoraciones, presuponemos que estos cordófonos eran de los instrumentos más valorados. Actualmente la distinción entre arpa y lira es confusa: la fisionomía de unas (las liras son de unas dimensiones tan grandes como las arpas) como la tipología de las otras (de arco en Sumeria y angular en Babilonia) parecen obedecen a un mismo. Debieron tener una estrecha relación con nuestra idea de oráculo y eran empleadas en los ritos religiosos, procesiones reales, rituales de curación y en la fundación de ciudades (lo suponemos por su iconografía animal). Son instrumentos de gran tamaño (para tratarse de liras) que para ser interpretas



10. Martínez, B. (s.f.). *Facsímil del arpa de Ur* [Imagen digital]. Obtenido de <https://www.pinterest.es/pin/363595369896699793/>

requerían de un apoyo. Conocemos su procedencia desde el arte sumerio en el 3.000 a.C. Destacan las liras excavadas en el cementerio real de Ur decoradas en materiales preciosos con incrustaciones. Presentan iconografías de animales que muestran su importancia ritual y religiosa. Existen dos tipos: liras asimétricas apoyadas. Destaca la lira encontrada en el cementerio real de Ur.

d) Materiales de ampliación

- De Angeli, Both, Hagel et. al. (2015). *Music and sounds in Ancient Europe. Contributions from de European Music Archaeology Project* [Documento PDF con la historia de algunos instrumentos encontrados y sus recreaciones actuales]. Obtenido de http://www.emaproject.eu/images/stories/exhibition/catalogue/EMAP_ENG_catalogue
- EMAP. (2015). *Various instruments 2* [Web con vídeos del Proyecto Europeo de Arqueología Musical]. Obtenido de <http://www.emaproject.eu/content/instruments/various-instruments-2.html>
- Griffiths, P., (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*, Madrid: Akal Música.
- Jiménez Pasalodos, R. (s.f.). *Organología e Iconografía instrumental. Los instrumentos a través del tiempo en la música occidental. La construcción de instrumentos musicales en el aula. La investigación y descubrimiento de fenómenos propios de producción sonora* [Documento en PDF facilitado por la profesora]
- Levy, M. (2019). *Michael Levy- Composer for Lyre* [Blog]. Obtenido de http://www.ancientlyre.com/historical_research/
- National Geographic España. (2014). *La cultura material e inmaterial de los Han. National Geographic*. Obtenido de https://www.nationalgeographic.com.es/historia/actualidad/la-cultura-material-e-inmaterial-de-los-han_8318

Tema 3. La Música en la Antigua Grecia

Para este tema

- Introducción histórica a la civilización griega
 - Evolución artístico-histórica
- Las fuentes musicales
- Las representaciones organológicas y restos rescatados
- Teoría musical griega
- Principios y géneros de composición

Ejemplos iconográficos

1) Ánfora ática decorada con figuras negras



II. González, J.M. (2015). Jueguistas con (de izq. a dcha.) barbiton, kithara, claves y aulos [Detalle de una tabla votiva de madera hallada en Pitsa, cerca de Corinto. Período arcaico, 540 a.n.E.]. Obtenido de <https://www.um.es/historiamusica/historial/>

Esta representación puede ser un ejemplo muy ilustrativo de la música griega, pues en ella encontramos intérpretes (de izq. a dcha.) de *barbiton*, *kithara*, *claves* y *aulos*. Aunque desconocemos el cometido de su creación, es muy probable que se trate de una fiesta o de la celebración de algún *komos* o algún concurso poético-musical (tal y como nos relata Platón en el

Ion o en el principio de *El Banquete*); podríamos pensar que podría deberse a unos juegos (en los que los gimnastas debían interpretar también alguna composición), pero en ese caso lo más probable es que los ejecutantes no estuvieran vestidos. Vemos como junto o encima de cada personaje aparece su nombre, este detalle es de singular relevancia para la cultura griega. Los griegos dan mucho valor a su historia y así el simple hecho de ser retratado no sólo supone dejar un legado histórico, sino también el reconocimiento

público de éste por sus contemporáneos.

2) El concurso entre Apolo y Marsias de Martineia

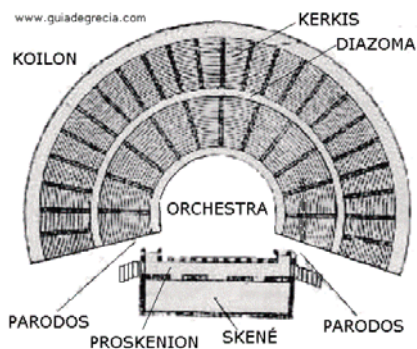
Según el conocido mito, el presumido sátiro Marsias desafió al dios Apolo a un concurso musical, el sátiro concursaría con el aulós mágico que la diosa Atena abandonó, mientras que el dios lo haría con su lira. Para el concurso dictaminaron que las musas, compañeras de Apolo, serían el jurado y el ganador podría tratar al perdedor como quisiese. Hay varias versiones de este concurso: según unas Marsias tocó mejor que Apolo desde el principio, pero Apolo demostró virtuosismos que el sátiro no pudo igualar por las condiciones de su instrumento (Apolo podía tocar la lira al revés, pero el aulós del Sátiro no podía hacerlo); según otras, Apolo cantó a la vez que tocaba la lira (cosa que con el aerófono no se podía hacer). Como mito, nos encontramos el tan traído encuentro entre el *hybris* de Marsias y la *sofrosine* de Apolo.

En la imagen, a nuestra izquierda, contemplamos al dios sentado con la lira, en el extremo opuesto, el sátiro Marsias con el aulós. Mirón realizaría una copia en bulto redondo de la que hoy conservamos una copia incompleta en los Museos Vaticanos.



12. Hellenica World (s.f.). *Concurso de Apolo y Marsas en Mantinea*. [Fotografía] Museo Nacional de Atenas, Grecia. Obtenido de <http://www.hellenicaworld.com/Greece/Ancient/en/Music.html>

3) El teatro griego



13. Guía de Grecia (s.f.). *Partes del teatro griego* [Dibujo digital]. Obtenido de <http://www.guiadegrecia.com/general/teatro.html>

El teatro griego tiene mucha relevancia para la música ya que en su origen (como aclaramos en la introducción) música, danza, poesía y representación eran una misma idea. Para la narración recomiendo que se acompañe de imágenes de algún teatro real (como el de Dodona).

Para los griegos el *Theatron* (o *koilon*) era la zona de los espectadores, mientras que los actores se situaban en la *skené* y en el *prosekenion* (lo que sería el foro en un teatro contemporáneo). Por último tendríamos el coro, un personaje colectivo (“el pueblo”, “la conciencia”, etc.) que cantaba y danzaba por la *orchestra* (moverse danzando), en un principio convivía con los protagonistas, pero con el teatro clásico abandonó su posición y se le dotó de un nuevo espacio al que acceder (y abandonar) mediante el *parodos*.

De la música utilizada apenas hay referencias de las más antiguas que apuntan a una música de tradición oriental pero sin apartarse de los *nomoi*, aunque esto entró en conflicto más adelante.

4) Materiales de ampliación

- Departamento de Música del IES “Anibal González de El Pedroso (Sevilla). [PedrosoComunicAcción]. (2016, agosto 22). *PEQUEÑA HISTORIA DE LA MÚSICA. Capítulo 3: El Mundo Antiguo (II) Grecia y Roma* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=mwEEEzkYsMU>
- Fubini, E. (2018). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (Carlos Guillermo Pérez de Aranda, trad.). Madrid: Alianza Música. (Obra original publicada en 1976)
- Graves, R. *Los mitos griegos* (Lucía Graves, trad.). Barcelona: Círculo de Lectores. (Obra original publicada en 1981)
- Guía de Grecia (s.f.). *El teatro griego* [Página web]. Obtenido de <http://www.guiadegrecia.com/general/teatro.html>
- Hellenica World (s.f.). *Ancient Greek Music*. [Blog]. Obtenido de <http://www.hellenicaworld.com/Greece/Ancient/en/Music.html>

Tema 4. La Música en la Antigua Roma

Para este tema

- Introducción histórica a la civilización romana
 - Evolución artístico-histórica
 - Las fuentes musicales
 - Las representaciones organológicas y restos rescatados
 - ¿Podemos hablar de una teoría musical propia?
 - Principios y géneros de composición
-

Muchos de los ejemplos griegos nos sirven para el caso romano, es por ello por lo que centraré la iconografía a la organología concreta de Roma.

Ejemplos iconográficos

1) Las *bicinae* de la columna de Trajano



14. Antigua Roma al Día (2018). *Detalle de la columna de Trajano* [Fotografía de la escultura]. Obtenido de https://twitter.com/antigua_roma/status/99228470151565312

Esta columna de treinta metros de altura fue ordenada construir por el emperador Trajano para conmemorar sus victorias sobre los dacios entre los años 101 y 106. El escultor busca reproducir los enfrentamientos y partidas en un bajo relieve en espiral que recorre toda la columna. Estas batallas se libraron en dos campañas (del 101 al 103 y del 103 al 106): la primera campaña se describe en la mitad inferior de la columna y la segunda campaña en la superior. Podemos observar cómo el escultor emplea todo el espacio disponible (*horror vacui*) para detallar todo cuanto le sea posible, lo que le lleva a mezclar perspectiva. Gracias a esto, las escenas nos aportan mucha información sobre las armas, costumbres, uniformes, tácticas de guerra y organología de los romanos.

En el segundo cuerpo visualizamos las *bicinae* o *tubae* (epígrafe que incorporaba todos los instrumentos tipo trompeta), unas trompetas naturales con la boquilla tipo copa y cuyo cuerpo se enrollaba sobre el intérprete y sobre sí mismo (hoy nos recordaría mucho

al souxafón por su disposición enroscada alrededor del músico). Este instrumento se solía emplear para dar órdenes y avisos en los campos de batalla, aunque también fue muy popular en desfiles y juegos.

2) El *hydraulis* del mosaico de Zliten

Este instrumento será el antecesor del órgano portativo que tanta importancia tendrá en la Edad Media. El órgano hidráulico contaba con varios receptáculos que se llenaban de agua y aire. El agua ejercía presión sobre el aire y así se conseguían diferentes sonidos al presionar unas teclas que permitiesen la libración de ese aire. El intérprete que lo tañía se llamaba *hydraulés* y el instrumento se empleó en todo el imperio para actos públicos.



15. (S. II a.n.E). *Músicos en un detalle del mosaico de Zliten. Desde la izquierda, la tuba, el hydraulis y dos cornuas* [Mosaico]. Obtenido de https://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_ancient_Rome#/media/File:Musicians_from_Zliten_mosaic.JPG

3) La pequeña percusión de los *Músicos Callejeros* en el mosaico de Cicerón en Pompeya

Sin duda uno de los mosaicos de pared más importantes de la vieja ciudad romana que se conserva en la supuesta casa de Cicerón en Pompeya (aunque hoy se conserva en el Museo Nacional de Nápoles). Se trata de un mosaico del siglo I a.n.E e inspirado en uno griego del siglo III a.n.E. del que conocemos el autor porque éste lo firmo: Dioscourides de Samos. Para el teatro y la música tiene mucha importancia: para los actores por el uso de las máscaras y *¿coturnos?*²⁸ y para los músicos por el uso del *aulós*, *cymbala* (*cymbalum* en sing.) y *tympanum*. Como del aulós ya he comentado el aulós con

²⁸ El tipo de calzado recuerda más a una sandalia que a un coturno, pues no tiene mucha plataforma.

la historia de Apolo y Marsias, me centraré en comentar la pequeña percusión.

El *tympanum* era un pandero de marco, circular, hecho de cuero tensado (parche) sobre un marco de madera. Podríamos clasificar diferentes tipos de *tympanum*: cubierto de cuero por sólo uno de los dos lados, recubierto por los dos lados del marco y relleno de semillas, recubierto por los dos lados del marco pero sin rellenar, o con campanillas y cascabeles. En la mayoría de la imaginería que se ha conservado se observa que el modo de interpretación es golpeando con la palma mano de abajo hacia arriba, pero no por ello podemos presuponer que esta era la única técnica (probablemente también se agitase o se hiciese rodar en aquellos que contenían semillas y campanillas, se golpease con la mano cerrada u otras partes del cuerpo, etc.).



16. (2013). Trío de músicos tocando un aulos, cimbalos y tympanum [Mosaico de Pompeya]. Obtenido de https://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_ancient_Rome#/media/File:Scena_di_commedia,_musici_ambulanti,_dalla_villa_di_ceceroni_a_pompei,_9985_03.JPG.

Los *cymbala* eran unos platillos similares a nuestros crótalos (aunque los romanos distinguían también éstos de los crótalos, instrumento atado a los dedos pulgar y medio). Se trata de dos discos de bronce o madera cóncavos en su centro. Se han encontrado en algunos templos ejemplares de ellos -lo que hace pensar que debieron usarse en ceremonias religiosas-, pero sin duda alguna debieron de ser de gran relevancia en la música popular (como atestigua la arqueomusicología o la imaginería de mosaicos y frescos). Además de estos objetos, también se empleaban sistros y/o *tintinabuli* (cascabeles).

4) Materiales de ampliación

- Arte Viajero (2018). *Mosaico de los músicos callejeros* [Blog de Historia del Arte]. Obtenido de <https://arteviajero.com/articulos/mosaico-de-los-musicos-callejeros/>
- Bofill, M. (2014). *LA MÚSICA EN LA ANTIGUA ROMA* [Blog]. Obtenido de <https://arraonaromana.blogspot.com/2014/03/la-musica-de-la-antigua-roma.html>
- Díaz, Efraím. (2015). *La percusión en época romana* [Blog muy bien documentado y con referencias bibliográficas]. Obtenido de <http://martayefra.blogspot.com/2015/07/la-percusion-en-la-epoca-romana.html>

- EgiptoRoma. [EGIPTOAROMA HISTORIA ANTIGUA]. (2013, septiembre 9). *LA COLUMNA TRAJANA TRAJANO ROMA* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=mwEEEzkYsMU>

SECCIÓN II. LA MÚSICA EN EL MEDIEVO

En este segundo bloque nos adentraremos en la denominada Edad Media, un periodo que se extiende desde la caída del Imperio Romano en el s. V hasta el siglo XV. Dado que la extensión es tan amplia, los historiadores han optado por distinguir la Edad Media bajo los apartados de “Alta Edad Media” y “Baja Edad Media”, aunque algunos historiadores entienden que estos términos tampoco son justos, pues las actividades y las sociedades podían variar mucho de un siglo a otro (los músicos, por ejemplo, distinguimos el siglo XIV y XV como apartados diferentes, primer y segundo Renacimiento).

Durante estos siglos las artes estarán al servicio de la religión, lo cual no quiere decir que no hubiera música en otros contextos, sino más bien que la mayor parte del legado se preservó en monasterios, conventos y otros templos religiosos (incluso músicas profanas). En este tiempo tan vasto asistimos al desarrollo de la modalidad y las notaciones musicales (recordemos que en Mesopotamia ya había indicios de ésta, pero desconocemos cómo interpretarla), del primer canto llano eclesiástico desarrollado desde el conocimiento judío, la convivencia y enfrentamiento entre las tres religiones monoteístas (con el caso peninsular como un ejemplo modélico) y al desarrollo de la simbología de las catedrales románicas y góticas.

En este bloque trataremos entonces:

5. Rito y Música: la música ceremonial judía
6. Los inicios de la música cristiana
7. Al-Andalús. La música en la España Musulmana
8. La monodía no litúrgica y profana medieval
9. El nacimiento de la polifonía

Tema 5. Rito y música: la música ceremonial judía

Para este tema

- Introducción a la religión judía
- Características musicales en la religión davídica
 - Salmos e himnos
 - Cantores y coros

A la hora de abordar la iconografía musical judía (como nos ocurrirá también con la musulmana) nos encontramos con un problema: la iconoclastia. Estas religiones (y el también al principio del cristianismo) consideran que la representación humana, y sobre todo la divina, va en contra de del segundo mandamiento revelada a Moisés (profeta compartido por las tres religiones): no te harás imagen, ni ninguna semejanza de cosa que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra: No te inclinarás a ellas, ni las honrarás; porque yo soy Jehová tu Dios, fuerte, celoso, que visito la maldad de los padres sobre los hijos, sobre los terceros y sobre los cuartos, a los que me aborrecen (Éxodo 20:4-6).

Para este tema, al igual que ocurrirá con el dedicado a Al-Andalus, no puedo detallar iconografía musical. Sin embargo, a la hora de desarrollar el temario, se deberá incidir sobre la salmodia hebrea, los modos y la teoría musical. Conviene recordar también cómo la música de los primeros cristianos, desde la condena que se hace por los patriarcas y Boecio (Fubini, 2018, 89-105), busca un sonido más cercano al recogimiento espiritual, desechando los instrumentos y la música no religiosa como mundana e imperfecta y, como nos recuerda Fubini (2018, 92) y González (2014, 27) ¡incluso la voz podría ser lasciva y peligrosa si no se tiene cuidado!

1) Materiales de ampliación

- “Jewish Music”. (2001). En: *The New Grove. Dictionary of music & musicians*, 2ª ed. New York: Stanley Sadie
- Alonso López, J. (2018), *Las cinco caras de Dios Guía breve para comprender las principales religiones del mundo actual*, Madrid: Arzalia
- Dufourcq, N. (1961). *Breve Historia de la Música* (Emma Susana Speratti, trad.).

México: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1961).

- Fubini, E. (2018). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (Quinta ed.). (C. G. Pérez de Aranda, Trad.) Madrid: Alianza Editorial
- Storia [Treccani Scuola]. (2017, enero 25). *Iconoclastia e iconodulia* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=usn6Tx9HPAY>
- The Israel Music Heritage Project [Hebrew University of Jerusalem]. (2011, noviembre 2). *The Spielberg Jewish Film Archive - Yemen Music of the Yemenite Jews (English)* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=YzpuQjU0F6Q>

Tema 6. Los inicios de la música cristiana

Para este tema

- Acontecimientos sociopolíticos y culturales
- Origen e influencias de la música cristiana
 - Principales liturgias y ritos: galicano, ambrosiano, visigótico, bizantino y mozárabe
 - El gregoriano²⁹
 - Origen, evolución monódica y características principales
 - Modos, ritmos y estilos
 - Notaciones
 - Tropos y secuencias

Cuando hablamos de “música cristiana” nos solemos centrar en el inicio de los diferentes ritos cristianos (bizantino, romano, galicano, etc.) hasta llegar el denominado como tal “canto gregoriano”. Como argumentaba en la introducción, la Edad Media comprende alrededor de unos mil años, lo que provoca una clasificación musical muy dispersa. En este tema me centraré en las representaciones de ese cristianismo primitivo en el que la música convivía con las primeras formas de canto religioso. El problema de estas primeras congregaciones cristianas es que toman mucha de la iconoclastia del judaísmo y, las pocas representaciones que tenemos, parten de la iconografía bizantina anterior al denominado “Primer Periodo Iconoclasta” (730-787) y no cuenta con representaciones instrumentales como tal.

1) El emperador Justiniano y su corte

Aquí no hablaremos de iconografía musical, pero nos permitirá imaginarnos el contexto en el que se mueve ese cristianismo primitivo que coincide justo con la caída del Imperio Romano de Oriente.

²⁹ Obsérvese que no se habla de canto o de música. En las principales religiones monoteístas (judaísmo, cristianismo e islam) este tipo de entonaciones o recitaciones no son música para sus feligreses (aunque compartan algunas características musicales), sino oraciones o llamadas a la oración.

Este mosaico teselar, realizado en torno al año 547, se encuentra en la Iglesia de San Vital de Rávena. Justiniano ascendió al trono desde una familia humilde en el año 527, cincuenta y un años después de la caída de Roma, y es representado como oferente ya que se propuso la *Renovatio et Recuperatio Imperio* (es decir, la ardua tarea de recuperar de nuevo todo el poder del Imperio Romano). Aunque no logró su propósito (por poco, pues sólo le quedó la Galia y Bretaña), el legado que ha dejado en materia de leyes (*corpus iuris civilis*) y en el arte ha sido grandioso.

Contemplando los mosaicos de San Vital nos podemos hacer una ligera idea de cómo era ese primer cristianismo de finales de Imperio Romano de Occidente. Con ellos los artistas bizantinos buscaban representar el idealismo de sus emperadores y la luz celestial (los colores bizantinos son mucho más brillantes que los de la musivaria de la antigua Roma, efecto que consiguen por emplear vidrios recortados de colores en lugar de piedrecitas).



17 The Yorck Project (2002), *El emperador Justiniano y su séquito*. [Mosaico] Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_San_Vital_de_R%C3%A1vena#/media/File:Meister_von_San_Vitale_in_Ravenna_003.jpg

En el mosaico de Justiniano encontramos al emperador ataviado con una corona y una túnica púrpura (emblemas del *Imperator*) y una aureola (representación de la

santidad). El emperador sostiene una patena de oro mientras le custodian los dos aspectos de su poder: el secular (los guardias pretorianos a su derecha) y el espiritual (sacerdotes a su izquierda). Podemos observar también que sobre el personaje inmediatamente a su derecha figura el nombre de Maximianus, obispo que terminó de construir la iglesia y la consagró.

Podemos afirmar así que el mosaico pretende representar la dualidad del poder: humano y divino al que todos los feligreses deben obedecer como máximos representantes del poder humano y divino. También observamos cómo ese cristianismo se sirve de las culturas precedentes no sólo por considerarse como sucesores del Imperio Romano (y justificar así la unificación geográfica de la cristiandad), sino también por el empleo de:

1. Arte: la iconografía del Buen Pastor toma el modelo del Moscóforo de la antigua Grecia, los templos del politeísmo romano
2. Leyes: Justiniano, en su *corpus iuris civilis*, no hace otra cosa que revisar el derecho romano y adaptarlo a la cristiandad
3. Música: las primeras músicas cristianas reflejan un ámbito sonoro más cercano a las sinagogas que a una singularidad propia. Con ellas se busca el recogimiento. Estas primeras músicas, sin embargo, son muy diferentes según el rito cristiano practicado en cada región, hablando incluso en dialectos e idiomas diferentes (González Martínez J. M., 2014, 27)
4. Simbolismo: desde el propio hieratismo de la imagen de Justiniano se aprecia una tendencia a la búsqueda del simbolismo religioso más que al realismo de las imágenes. No se busca representar la realidad visible, que es oscura y falsa, sino la espiritualidad invisible de lo divino que es más bien luminosa

2) Materiales de ampliación

- Beckwith, J. (2007). *Arte paleocristiano y bizantino*. Manuales Arte Cátedra
- Gombrich, E. (1990). *Historia del Arte* (Quinceava ed.). (R. Santos Torroella, Trad.) Madrid: Alianza
- Gómez, S. (2018). *Justiniano y su corte* [Blog]. Obtenido de <https://www.lacamaradelarte.com/2018/02/justiniano-y-su-corte.html>
- Griffiths, P. (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. Madrid: Akal

Música.

- H. Hoppin, R. (2000). *La música medieval*. Madrid: Akal Música
- Pischel, G. (1967). *Historia universal del arte. 1, Pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas*. Barcelona: Noguer

Tema 7. Al-Andalus: La música en la España Musulmana

Para este tema

- La llegada del islam a la península ibérica
- Características sonoras³⁰ del islam
- Música profana (la musik) de Al-Andalus: jarchas y moaxajas
- Organología

A la hora de abordar la iconografía musical musulmana (como ocurría con el judaísmo) nos encontramos con el problema de la iconoclastia. Para lo cual conviene que nos remitamos al Tema 5. Rito y música: la música ceremonial judía (*supra*).

Para este tema (al igual que ocurría con la religión hebraica) no puedo detallar iconografía musical específica de esa cultura. Sin embargo, sí que tenemos algunas representaciones moralistas en el románico cristiano que podrían introducirnos en la organología empelada por los árabes. Debemos prestar cierta cautela al hacerlo, pues estamos ante una visión anacrónica y adoctrinadora del mundo islámico: la representación que yo propongo está fechada en el siglo XII (y nosotros nos estamos moviendo en torno a los ss. V y VII) y es la visión que la iglesia cristiana daba de la música como pecado promovida por paganos.

Otra consideración importante que suele pasar desapercibida en nuestras aulas es la distinción entre música y oración (algo común para las tres religiones de libro). El caso de la religión mahometana condena la música como *haram* (prohibido) y se distingue así de la entonación *halal* (permitido), es decir, la llamada a la oración y la entonación de las *suras*.

1) Representaciones de músicos musulmanes en el románico cristiano

Como había introducido, esta imaginería no es más que la visión cristiana que se tenía del mundo música árabe. Encontramos muchos ejemplos de musulmanas intérpretes de panderos (ejs. son *La panderetera* de San Juan de Amandi en Asturias o *La Adufera*

³⁰ Véase la nota anterior.

de Santa María de Yermo en Cantabria) en la iconografía románica, pero desde luego la más numerosa es la de aquellos mahometanos (reconocibles por sus vestiduras y largas barbas) que tañen fídulas o vihuelas (ejs. son La virgen del Rivero o San Miguel en San Esteban de Gormaz). La mayoría de estas representaciones las encontramos en templos románicos del siglo XII ubicados en zonas fronterizas (Soria, Burgos, sur de Cantabria, pirineo aragonés), lo que nos informa precisamente de ese cometido moralista de estos capiteles y canecillos: esta actividad musical es propia de paganos y por tanto debe quedar fuera de la vida cristiana (Gómez Gómez, 1997). A continuación voy a comentar uno de esos músicos en los que mejor se aprecia la intención de clasificarlo como “musulmán” (o “morisco”) y en el que se aprecia claramente la fídula.



18. Mostaza Prieto, A. (2018), *Canecillo del fidulista árabe*. [Fotografía]

En la localidad de Sta. María de Tiermes encontramos una ermita románica protegida por un valle testigo del paso de la cultura romana y celta durante la conquista de la primera a la segunda (ss. III y II a.n.E), en dicho templo podemos destacar unos canecillos historiados bastante bien conservados. Para nuestro cometido nos fijaremos en uno situado en la cornisa del ábside que mira al sur, donde figura un músico que tañe un fídula con extraños ropajes (hábito y turbante), un poblado bigote y lo que parecen unos zuecos o unas pezuñas de cerdo (Gaya Nuño, 1946).

La fídula, la vihuela o el rabel son cordófonos medievales de difícil distinción pues, parafraseando al profesor Faustino Porras Robles (2008), las características de unos y otros no se aprecian muy bien en la terminología medieval y la clasificación suele basarse en la técnica aportada al describir el instrumento. En general se trata de instrumentos tañidos por arco semicircular, con un cuerpo almendrado o en ocho (8), mástil corto y sin trastes finalizado en clavijero y tapa con dos oídos en forma de “C” o “D”.

2) Materiales de ampliación

- [assimalhakeem]. (2011, julio 29). *Music is haram in islam* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=-3GMg7J9ZXU>
- “Islamic religious music”. (2001). En: *The New Grove. Dictionary of music &*

musicians, 2ª ed. New York: Stanley Sadie

- Alonso López, J. (2018), *Las cinco caras de Dios Guía breve para comprender las principales religiones del mundo actual*, Madrid: Arzalia
- Dufourcq, N. (1961). *Breve Historia de la Música* (Emma Susana Speratti, trad.). México: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1961)
- Fubini, E. (2018). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (Quinta ed.). (C. G. Pérez de Aranda, Trad.) Madrid: Alianza Editorial
- Gaya Nuño, J.A. (1946). *El Románico en la Provincia de Soria*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- Gómez Gómez, A. (1946). *El Protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico*. Madrid: Centro de Estudios de Historia de Arte Medieval
- Molina, M. (2010). "Tympanistria nostra: la reconstrucción del contexto y la práctica musical de las pandereteras y aduferas medievales a través de sus representaciones en el arte románico español". *Revista Codex Aquilarensis* N° 26 (2010). Obtenido de http://www.romanicodigital.com/documentos_web/documentos/C26-4_Mauricio%20Molina.pdf [2019, junio 4]
- Mostaza Prieto, A. (2019). "Cantar de ciego: una hipótesis del oficio trovadoresco en la provincia de San Esteban de Gormaz (Soria) durante el siglo XII". *Revista Eviterna* N° 5 (marzo 2019). Obtenido de <https://www.revistaeviterna.com/abel-mostaza> [2019, junio 3]
- Storia [Treccani Scuola]. (2017, enero 25). *Iconoclastia e iconodulia* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=usn6Tx9HPAY>

Tema 8. La monodia no litúrgica y profana medieval

Para este tema

- Introducción artístico-social: gremios, señores y siervos
- La música profana
 - Goliardos, trovadores, troveros y juglares
 - Minnensinger y meistersinger
 - Las Cantigas
 - Organología y arte románico
- Teatro medieval

No es casualidad que la iconografía representada en el tema anterior sea sucedida en este tema. Del mismo modo que la iglesia no veía con buenos ojos la música en general, y la música profana en particular, goliardos, trovadores, troveros y juglares (así como todas las vertientes regionales, sean estos romanceros, meistersinger, etc.) fueron condenados en escritos, capiteles y sermones. Pero sin duda alguna, en lo que representaciones de gran calidad se refiere acerca de la lírica profana medieval, nuestro “manual de referencia” ha de ser las Cantigas de Alfonso X, “El Sabio”.

1) Cantigas de Santa María, atribuidas históricamente a Alfonso X de Castilla y León, “El Sabio”.

Antes de nada conviene aclarar que si bien históricamente se le atribuyen a este rey que tanto se preocupó por cultivar el saber (aunque también fue un bravo guerrero que participó en la Reconquista), parece ser que más bien fue el “mecenas” al que se le dedicó con el fin de sufragar los gastos de la publicación o, a lo sumo, sólo habría compuesto alguno (Snow, S.f.). De cualquier manera, se trata de un códice³¹ procedente de la corte de Alfonso X, datado en la segunda mitad del s. XII y escrito en lengua Galaico-Portuguesa con notación musical mensurada. La versión completa estaría

³¹ Conservamos un total de cuatro ejemplares. El códice de Toledo (To) que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, los dos códices Escorialense (E y T) que es el que presenta iluminaciones más ricas, y el códice de Florencia (F) que presenta viñetas no culminadas pero conserva dos piezas perdidas en los otros.

comprendida por 427 composiciones marianas: bien como canciones de *Loor*, como súplicas a la virgen o como agradecimiento por diferentes circunstancias. Son muy numerosas las cantigas que presentan a músicos acompañados de sus instrumentos³², aquí hablaré de los laúdes, instrumentos predilectos para acompañar la voz en la lírica profana medieval³³.



19. Galería de Instrumentos Medievales (s.f.), *Representación de la Cantiga 170 con una laud y un rabel*. [Imagen digitalizada]. Obtenido de https://cantigas.webcindario.com/imagenes/albuminstrumentos/pages/laudyrael_jpg.htm

Además de la cantiga 170, podemos encontrar también representación de laudes en la cantiga 110. La representación del rabel se asemeja mucho a la de la fídula comentada en el tema anterior: un cordófono frotado con arco cerrado en semicírculo, de origen pastoril y dotado de una, dos o tres cuerdas; el cuerpo y su caja de resonancia es de madera, pero la tapa armónica puede ser de madera, hojalata o cuero tensado.

El laúd, por su parte y como muchos de los cordófonos y percusión, llega por Al-Andalus (musulmanes) con el nombre de *Ud* (en castellano se agrega el prefijo femenino “la” y con este nombre pasará a toda Europa). Es un instrumento de doble orden y sin trastes con una caja de resonancia bastante grande, con el clavijero doblado unos noventa grados hacia atrás (en dirección al intérprete) y con las clavijas al final de éste.

También merece la pena detenernos en uno de los instrumentos más populares de la Península Ibérica, fruto de esa hibridación cultural entre las tres religiones: los instrumentos de percusión. Como ya he introducido el adufe y el pandero, en esta ocasión trataré el tamboril.

³² Podemos ver la colección de todos los instrumentos miniados en la Web de la Galería de Instrumentos Musicales (*Galería de Instrumentos Musicales*, s.f.)

³³ Hay muchísimos más, he escogido éste porque solía doblar la voz (mientras que los aerófonos no solían permitir el canto a la vez que se soplaban en ellos), porque muchos de los otros instrumentos eran rítmicos o hacían segundas voces (y por tanto podrían usarse también en la polifonía medieval) y porque además del laúd representa un rabel.

Esta práctica que hoy asociamos con los distintos folclores peninsulares (vasco, castellano, etc.) ahonda sus orígenes en la Edad Media. En el medievo era costumbre habitual la figura del músico errante en sus diversas facetas, quizá una de las más presentes en el imaginario colectivo sea la del flautista que se acompaña junto con un tambor de marco de pequeñas dimensiones. Las tipologías de flautas suelen ser pequeñas y de 3 o 4 agujeros (de modo que pudieran tocarse con una sola mano) mientras la otra ejercía un ritmo sobre el tamboril, el hecho de tener pocos agujeros no nos debe hacer presuponer que el registro es limitado, pues la presión y dirección del aire insuflado pueden cambiar el registro del instrumento.



20. Galería de Instrumentos Medievales (s.f.), *Representación de la Cantiga 370 con intérpretes de tamboril y flauta*. [Imagen digitalizada]. Obtenido de https://cantigas.webcindario.com/imagenes/albuminstrumentos/pages/tamboriles370_jpg.htm

2) Materiales de ampliación

- Albarca, P. [Pablo's Flipped Music Classroom] (2018, octubre 18). *Historia de la Música - Ep. 1: Los orígenes de la música y la música en la Edad Media* [Video de YouTube]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=wrg1x7VICUA>
- Anglés Pamiés, H. (1943-1964). *La música de las «Cantigas de Santa María», del rey Alfonso X el Sabio*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona. [4 vols.]. Obtenido de <https://books.google.es/books?id=64edNNWOkbsC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- Brancaforte, B. (Ed.). (1984). *Prosa histórica*. Madrid: Cátedra.
- Capella Reial de Catalunya; Hespèrion XX; & Savall, J. [Medieval and renaissance] (2013, noviembre 6). *Alfonso X el Sabio - Cantigas Santa Maria (1221-1284) [FULL ALBUM]* [Video de YouTube]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=nj5Bc8zwwU0>
- *Galería de Instrumentos Medievales*. (s.f.). Recuperado el 4 de junio de 2019, de Cantigas.webcindario: <https://cantigas.webcindario.com/imagenes/albuminstrumentos/indice.htm>
- González Carrasco, A., (2013, octubre 9). [U. P. Carmen de Michalena Tres

Cantos] *Alfonso X el sabio y las cantigas de Santa María* [Vídeo de YouTube].
Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=ubDLjQMT0tQ>

- Griffiths, P., (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. Madrid: Akal Música
- H. Hoppin, R. (2000). *La música medieval*. Madrid: Akal Música
- Hauser, R., (1962). “El romanticismo de la caballería cortesana”, en *Historia Social de la Literatura y el Arte* [2 vols.], Madrid: Debate
- López Estrada, F., (1983). *Introducción a la literatura medieval española*. Madrid: Editorial Gredos
- Mostaza Prieto, A. (2017). *Compositores* [Tabla de Datos que permite comparar la cronología de diferentes compositores]. En Google Drive. Obtenido de https://docs.google.com/spreadsheets/d/1FMd6oweZp5hQJJrmbaeRXzPtO-YvPoPa5_L90Y5d4N0/edit?usp=sharing
- Ribera Tarragó, J. (1922). *La música de las «Cantigas»: estudio sobre su origen y naturaleza, con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos

Tema 9. El nacimiento de la polifonía

Para este tema

- Orígenes, formas y estructuras polifónicas
- Principales tratadistas: Guido d'Arezzo, Anónimo IV, Franco de Colonia, J. Bologna y F. Landini
- Un cambio de estilo: el Arte Gótico y la música
 - a. Ars Antiqua: San Marcial de Limoges, escuela de Notre Dame (Leoninus y Perotinus); Orgamum, conductus y motete. Fuentes polifónicas en España
 - b. Ars Nova:
 - iv. Francia: P. de Vitry y el Roman de Fauvel, la isorritmia y G. de Machaut, las *formes fixes*
 - v. Italia: el trecento italiano, el dolce stile nuovo; el madrigal, la ballata y la caccia
 - vi. España: el arte gótico en España y las peregrinaciones: el códice Calixtino, el Códice de las Huelgas y el Llivre Vermell

Este es uno de los temas más densos de la programación, pues debe prestar atención a diversas prácticas comprendidas entre los siglos IX y XIII. Sin embargo, y por suerte para mi cometido, en el terreno de la imagería y la ilustración no hay distinción entre las diferentes prácticas (al menos de una forma técnica).

Conviene empezar este tema hablando de la Catedral de París, lugar en el que se inicia esa primera notación polifónica. No sólo nos ayudará a comentar el nacimiento teórico de la polifonía, sino que ésta nos sirve para expresar lo que el Arte Gótico ofrece en estos siglos XI-XII frente a lo que significó el Románico de los siglos anteriores. Podríamos sintetizar los cometidos que comparten tanto Románico-Monodía como Gótico-Polifonía en el siguiente cuadro:

Románico	Gótico
Sistema feudal y de vasallaje rural: Horizontalidad (no hay posibilidad de ascenso social)	Despegue de la economía en la ciudad: verticalidad (se puede conseguir una economía y posesiones, nacimiento de la burguesía)

Oscurantismo y misticismo	Iluminismo y elevación (¿ascética?)
Dimensiones estrechas y búsqueda del recogimiento individual: el monasterio como exponente	Grandes dimensiones y búsqueda de la divinidad sensible en los sentidos (la luz se hace color con las vidrieras, las fragancias se despliegan por el entorno, etc.): la catedral como exponente
Arte cristiano: iglesias y monasterios	Arte Mundano: palacios, mercados, ayuntamientos, etc.:
Música sacra. El oficio de las oras	La práctica polifónica (sacra y profana) se refleja en las clases populares (surgen nuevos géneros polifónicos)

Soy consciente de que este cuadro es muy escueto frente a todo lo que la cultura, sociedad y musicalidad ofrece, pero puede ser un buen punto de partida para expresar la dicotomía que supone enfrentar estos dos estilos con las dos prácticas musicales.

En el campo de la iconografía musical se nos presenta un problema de difícil resolución, ¿qué tipo de ilustraciones podemos considerar polifónicas? Surge un problema de origen significativo, pues la propia palabra “polifonía” puede aludir a varias cuestiones que en una representación no se delimitan tan claramente. Estas son:

1. Vocal

- a. Considerar que una ilustración en la que hay un coro todas las voces cantan en homofonía (bien haciendo la misma voz, bien moviéndose en paralelo)
- b. Considerar que una ilustración en la que aparece representado un coro hay una división por cuerdas (distinguiéndose al menos dos tipos de movimientos o registros diferenciados)

2. Instrumental

- a. Considerar que varios instrumentos interpretan una misma melodía
- b. Considerar que los distintos instrumentos hacen melodías diferentes o se asocian por grupos

3. Mixto

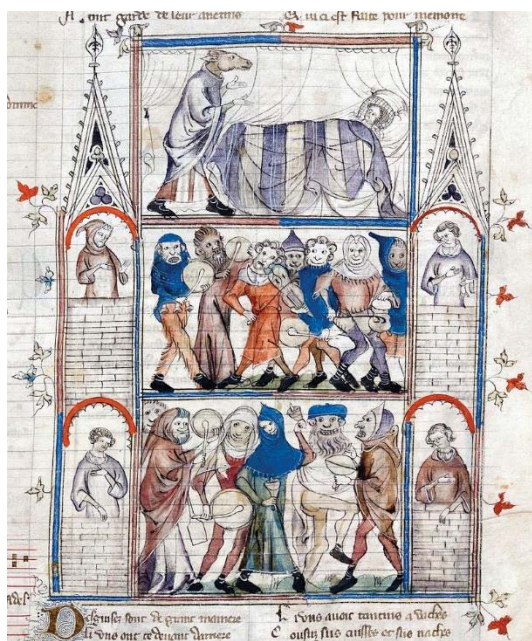
- a. Encontramos representaciones de cantantes e instrumentos en la que ambas hacen la misma melodía o se mueven en paralelo
- b. Encontramos representaciones de cantantes e instrumentos en la que voz e instrumento hacen melodías diferentes

Esto condiciona enormemente nuestra imaginación, pues no sabemos realmente

dónde podemos distinguir qué está representando polifonía y qué no. Normalmente lo que hacemos es recurrir a la pieza que acompaña esa ilustración musical (si la hubiera) y de ello deducir el comportamiento de voces y/o instrumentos. Así, si el manuscrito presenta una pieza polifónica, presuponemos que la imagen que lo acompaña está tratando de representar esa diversidad de voces e instrumentos.

Para este propongo retomar las Cantigas de Santa María pues, aunque en notación sí que encontremos claramente la diferenciación polifónica, ninguno de los manuscritos religiosos (M, F, Anónimo IV, Montperllier, etc.) presentan iconografía musical. Quizá puedan ser útiles otros ejemplos de manuscritos miniados: el manuscrito Pluteus 29.1 (de la Biblioteca Laurenziana de Florencia) o algunas de las primeras portadas tardo románicas (como la portada de la Majestad de la Colegiata de Toro); pero no he encontrado imágenes de buena calidad de éstos.

1) El Roman de Fauvel



21. Biblioteca Nacional Francesa (s.f.), Fol. 34r (BN fr. 146) del *Roman de Fauvel* con varios músicos y bailarines [Imagen digitalizada]. Obtenido de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charivari.jpg>

Es sin duda uno de los manuscritos³⁴ más populares del siglo IVX atribuido a Gervais du Bus y popularizado por Philippe de Vitry. Además de todas las cuestiones musicales y técnicas que el docente de música debe conocer acerca de este popular poema en el que un asno se convierte en el señor de la casa de su dueño. En primer lugar conviene aclarar que no se trata de un único ejemplar cuyas obras son polifónicas, sino que encontramos músicas monódicas, música sacra en francés y latín, cantos populares... Las composiciones polifónicas se limitan casi en exclusividad a una serie de motetes conservados en el manuscrito de la Biblioteca

³⁴ Uno de los doce que se conservan. El aquí comentado es el BN fr. 146 atribuido a Chaillou de Pesstain. La mayoría de estos ejemplares fueron escondidos por sus dueños ya que estaban condenados como literatura prohibida por la iglesia por su carácter anticlerical.

Nacional Francesa (BN fr. 146).

Ahora debemos observar la página que propongo para el análisis, el folio 34 recto del manuscrito de la Biblioteca Nacional Francesa (BN fr. 146, fol. 34r). En esta página encontramos una ilustración dividida en tres cuerpos (o pisos) horizontales franqueados por dos torres en las que encontramos cuatro personajes que observan (o parecen describir) la escena. Según el Samuel N. Rosenberg y Hans Tischler (1991, 123-124), los tres cuerpos de la imagen suceden en el mismo espacio temporal de acuerdo al poema: el asno Fauvel está a punto de yacer con “su esposa” Vain Glorie (piso superior) mientras en la calle unos grotescos juerguistas festejan la boda de éste (dos cuerpos inferiores).

Si prestamos atención precisamente a los dos cuerpos inferiores, a ese cortejo de juerguistas apreciamos en el centro de la página a un fidulista (supra.) y varios percusionistas que golpean tambores y campanas, sí, pero sobre todo vajillas, cacerolas, jarras y sartenes. No quiere decir que esta imagen aluda a una obra polifónica como tal, pero sí que el carácter algarabío de la ilustración nos hace pensar que los músicos-monstruos están interpretando, cuanto menos, diferentes sonidos.

2) Materiales de ampliación

- Anglés Pamiés, H. (1943-1964). *La música de las «Cantigas de Santa María», del rey Alfonso X el Sabio*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona. [4 vols.]. Obtenido de <https://books.google.es/books?id=64edNNWOkbsC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>
- Brancaforte, B. (Ed.). (1984). *Prosa histórica*. Madrid: Cátedra
- Capella Reial de Catalunya; Hespèrion XX; & Savall, J. [Medieval and renaissance]. (2013, noviembre 6). *Alfonso X el Sabio - Cantigas Santa Maria (1221-1284) [FULL ALBUM]* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=nj5Bc8zwwU0>
- Clemencic Consort [Mirko Volpe]. (2018, mayo 12). *Le Roman de Fauvel* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=HjpvGikKrzs>
- Dillon, E. (2002). *Medieval Music-Making and the “Roman de Fauvel”*. United Kingdom: Cambridge University Press

- *Galería de Instrumentos Medievales*. (s.f.). Recuperado el 4 de junio de 2019, de Cantigas.webcindario:
<https://cantigas.webcindario.com/imagenes/albuminstrumentos/indice.htm>
- González Carrasco, A. [U. P. Carmen de Michalena Tres Cantos] (2013, octubre 9). *Alfonso X el sabio y las cantigas de Santa María* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=ubDLjQMT0tQ>
- Griffiths, P., (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. Madrid: Akal Música
- H. Hoppin, R. (2000). *La música medieval*. Madrid: Akal Música
- Hauser, R., (1962). “El romanticismo de la caballería cortesana”, en *Historia Social de la Literatura y el Arte* [2 vols.], Madrid: Debate
- Lecco, M. (2014). “Il I Libro del Roman de Fauvel nella scrittura (e iconografia) del manoscritto Paris B.N.fr.146”. *Revista de Filología Románica*. 31(1), 129-148
- López Estrada, F., (1983). *Introducción a la literatura medieval española*. Madrid: Editorial Gredos
- Mostaza Prieto, A. (2017). *Compositores* [Tabla de Datos que permite comparar la cronología de diferentes compositores]. En Google Drive. Obtenido de https://docs.google.com/spreadsheets/d/1FMd6oweZp5hQJJrmbaeRXzPtO-YvPoPa5_L90Y5d4N0/edit?usp=sharing
- Ribera Tarragó, J. (1922). *La música de las «Cantigas»: estudio sobre su origen y naturaleza, con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos

SECCIÓN III. LA MÚSICA EN EL RENACIMIENTO

Cuando hablamos del Renacimiento solemos situarnos en una época enfrentada a la Edad Media, en una iluminación tras años de oscurantismo. Esto es un error por partida doble: en primer lugar el Renacimiento es el último despunte de la Edad Media, no es una época distinta sino los dos últimos siglos de esta (Baja Edad Media); en segundo lugar esa Edad Media no debe ser pensada como una época de Oscuridad, en esos años se producen varias innovaciones y revoluciones que dan sentido a muchas de las actividades humanas que hoy en día aún realizamos. El término “Renacimiento” resulta entonces engañoso, ¿qué renace realmente? Normalmente pensamos en que renacen los cánones de belleza del mundo clásico, pero sabemos más bien que el renacimiento es fruto de una época (s. XIV) y un entorno (la República de Florencia) determinados, derivados precisamente, de la misma Edad Media. Como nos recuerda Dahlhaus (2003), en el momento en el que determinamos un estilo a una época (pongamos como ejemplo Renacimiento-S. XIV), faltamos a la historia y a la estética.

Otra idea clave para este apartado es el concepto de Humanismo: después de una sociedad teocéntrica en la que la religión gobernaba la vida de los hombres, éste es capaz de mirarse a sí mismo de nuevo. Esto no es cierto del todo, la misma iglesia es patrona de este movimiento. De nuevo es el fruto de la época: la economía se estabiliza (hasta dónde podamos considerar) y las gentes adquieren medios y conocimientos gracias a los nuevos avances tecnológicos. Despuntan así las ciencias, el cultivo de las artes, la observación de la naturaleza o la expresión de los sentimientos.

En la música, sin embargo, ese idealismo clásico no se entiende de la misma manera que en el resto de las artes: apenas sabían -ni sabemos- nada del sonido de la vieja Roma, así que esa concatenación se produce por la evolución del Ars Nova. No obstante sí debemos prestar a un cambio crucial que se da en la figura del músico y en la del compositor: por primera vez éste sale del anonimato y adquiere relevancia y reconocimiento social; no sólo por sus composiciones, sino porque gracias a la imprenta éstas (junto con el nombre del compositor) viajan por toda Europa. En este bloque trataremos entonces:

10. La transición al Renacimiento. S. XIV
11. El primer Renacimiento. S. XV
12. La llegada de los Estilos Nacionales del siglo XVI

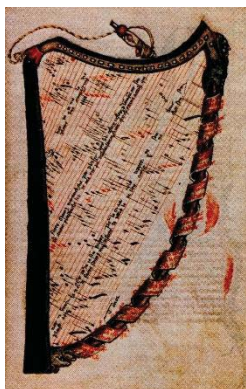
Tema 10. La transición al Renacimiento: el s. XIV

Para este tema

- El Ars Subtilior y el espíritu renacentista
- El sonido inglés: Dunstable y el manuscrito de Old Hall
- La escuela borgoñona: Dufay y Busnois. La evolución del motete, la misa cíclica y la chanson borgoñona
- La organología del renacimiento

Con la llegada del s. XV la iconografía musical crece exponencialmente, no sólo se debe a la llegada de la imprenta moderna de Gutenberg -pues en manuscritos también aumenta-, sino sobre todo por la importancia que adquieren todas las artes fuera del ámbito eclesiástico que les era reservado en siglos anteriores desde la caída de Roma: si antes las únicas iconografías musicales las encontrábamos en la decoración de templos y miniaturas de manuscritos; ahora la música, la pintura, la escultura y la arquitectura irán adquiriendo autonomía respecto al poder religioso.

1) La harpe de Melodie



22. The Newberry Consort (s.f.), *Representación de La harpe de melodie en el Manuscrito ChicagoFol. 10r (Ms. 54, 1)*. [Imagen digitalizada]. Obtenido de <https://newberryconsort.org/harp-series-1/>

Yo propongo iniciar este tema con el Ars Subtilior. No hay ninguna fuente que relacione mejor las artes plásticas con la música que la composición de Jacob Senleches (anónimo en el ejemplo propuesto) que encontramos en el Manuscrito Chicago (Newberry Library, Ms. 54.1, f. 10r): la *harpe de Melodie*³⁵.

Se trata de un *virelai* a dos voces (*cantus* y *tenor*) escritas en unos “pentagramas”³⁶ que son representados como si fueran las cuerdas del arpa y con acompañamiento (escrito

³⁵ Encontramos otra versión en el famoso Codex Chantilly, pero mientras otras ilustraciones decoran este famoso manuscrito, la versión de *la harpe molodie* apenas aparece representado en un hexagrama. Véase el ms. 564 (antes 1047), f. 43v de la Bibliothèque du Musée Conde.

³⁶ El término “pentagrama” aludiría a las cinco líneas habituales desde el s. XVI, pero en nuestro ejemplo son diez (*cantus*) y nueve (*tenor*) líneas en lugar de cinco. Sería propio hablar más bien de eneagrama y decagrama, pero por sinécdoque y convenio lingüístico he optado por nombrarlo como “pentagrama”.

en la columna del arpa). Sin embargo la disposición de las cuerdas y de los sonidos - *cantus* y tenor- representados podría hacer pensar que se trata de una tablatura, pero al observar bien las claves comprobamos que se trata de un “pentagrama” corriente, eso sí, de muy difícil lectura para no el habituado.

El *harpe de melodie* es un claro ejemplo de ese “Arte sutil” que comienza a darse a finales del XIV y que perfila el nuevo gusto del renacimiento: la belleza se busca en complacer a los sentidos humanos y no sólo en la búsqueda trascendental. Esta belleza será sinónimo de perfeccionamiento y refinamiento, pues no todos pueden captarla (H. Hoppin, 2000, 489), y la complejidad rítmica, armónica, melódica, e incluso estética y visual, serán algunas de sus características (Atlas, 2009, 50-54).

2) La Alegoría del Buen Gobierno de Lorenzetti³⁷

Este fresco pintado por Ambrogio Lorenzetti entre 1338 y 1340 y que hoy podemos contemplar en el Ayuntamiento de Sena nos permite ilustrar varias cuestiones: el auge de la vida en la ciudad, la primacía de los valores honorables de un buen gobernante que años más tarde Maquiavelo tratará en su *El Príncipe*, la visión hedonista que se tiene acerca de un gobierno óptimo y la representación de la danza como actividad propicia de éste.



23. Arquivolta (s.f.), *Los efectos del buen gobierno en la ciudad* [Fresco digitalizado]. Obtenido de <https://arquivolta.wordpress.com/2011/09/05/los-efectos-del-buen-gobierno-ambrogio-lorenzetti/>

³⁷ He de admitir que me habría gustado ilustrar el apartado de la organología con la propuesta que hace Hoppin titulada *Escena aristocrática* (2000, 484), pero he accedido al museo de arte mueble de París (https://collection.mobiliernational.culture.gouv.fr/recherche?period_start_year=1500&period_end_year=1522) y no he encontrado el tapiz que él propone

Esta es la primera vez que en un fresco se representa la vida secular de una ciudad en un día cualquiera del año. En ella se pretenden simbolizar los valores elevados que deben tener los nueve gobernantes de la ciudad de Siena y su alcalde para favorecer la prosperidad de la ciudad, la cual imitará esos valores positivos para llegar a la armonía comunitaria. Como podemos apreciar la perspectiva nos recuerda a Il Giotto o Il Duccio, con el uso de un escorzo forzado por el empleo de arquitecturas geométricas.

Para nuestro cometido debemos centrarnos precisamente en el eje de la composición, propuesto por un coro de doncellas que bailan al ritmo de una pandereta. Esta *rueda* (danza) no es casualidad que haga girar en torno a ella toda la composición. La música y la danza son las artes que mejor representan en este espacio la armonía y equilibrio. Con esta ilustración también podemos haer una alusión a la danza.

3) La organología del Renacimiento en el Codex Squarcialupi



24. Marc Lewon (2012), *Representación de "Lady Music"* (I-Nn Ms. VA 14, fol. 17r) [Imagen digitalizado]. Obtenido de <https://mlewon.wordpress.com/2012/11/05/fr-auenlob-miniature/>

Este famoso manuscrito localizado en la Biblioteca Medicea Laurenziana (con la signatura Med. Pal. 87) fue compilado en Florencia a principios del s. XV y se conoce bajo este curioso nombre porque pasó a ser propiedad del organista Antonio Squarcialupi hacia la mitad del siglo XV. Además de recopilar unas 350 composiciones de diversos autores del *trecento* y *quattrocento* italiano, suele venir acompañado con una miniatura de los compositores que crearon dichas composiciones (quizá la más conocida sea la de Landini).

Pero prestemos atención a la página que nos ocupa, el folio 17 recto que la profesora Helena Calvo Cuesta también usaba en sus clases. En el vemos representada a la “Dama Música” tañendo un órgano portativo rodeada de (de izquierda a derecha y de arriba abajo): una dama vestida de rojo que tañe la fídula, el Rey David con un salterio, una dama con traje azul tañendo la vihuela, un hombre que percute un pandero, (la “Dama Música”), un danzarín con unas tejoletas en la mano, un intérprete de traje azul con una cornamusa y una música tras él

con lo que parece una cornamusa, un tibalero, y dos intérpretes a las trompetas³⁸.

Esta imagen es un símil similar a la descrita en el punto anterior, “la música como unificadora armónica”. Pero debemos percatarnos de otra peculiaridad, en este periodo sabemos de la formación de los primeros *consorts* musicales: los ministriles se dividían entre los que interpretaban música alta (de alta intensidad, como los aerófonos) y música *bassa* (de baja intensidad, como las cuerdas). Si atendemos a la imagen propuesta, esta clasificación se cumple a la perfección: en la parte inferior de la página observamos los instrumentos Altos mientras que en la parte superior están los instrumentos de música *bassa*.

4) Materiales de ampliación

- “Squarcialupi”. (2001). En: *The New Grove. Dictionary of music & musicians*, 2ª ed. New York: Stanley Sadie
- Arquivolta (s.f.). *Los efectos del buen gobierno en la ciudad. Ambrogio Lorenzetti* [Blog]. Obtenido de <https://arquivolta.wordpress.com/2011/09/05/los-efectos-del-buen-gobierno-ambrogio-lorenzetti/>
- Atlas, A. W. (2009). *La música del Renacimiento*. Madrid: Akal Música
- Codex Chantilly [Rafael Fernández de Larrinoa] (2016, diciembre 19). *Jacob Senleches - Virelai "La harpe de melodie"* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=wd3ouxA9p-o>
- Fundación Juan March [Fundación Juan March] (2013, julio 30). *La música medieval de Tasto Solo* [Vídeo de YouTube en el que se explica el órgano portátil]. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=UQLwaBgL_YA
- Fusco, R. (1999). *El Quattrocento en Italia* (Beatriz López González, trad.). Madrid: Itsmo
- H. Hoppin, R. (2000). “Capítulo XIX. La transición al Renacimiento”. En *La música medieval*. Madrid: Akal Música
- Meckenem, I. van (1490). *El organista y su mujer* [Grabado]. Se puede visualizar en Atlas, A. W. (2009). *La música del Renacimiento*. Madrid: Akal Música, 258
- Mostaza Prieto, A. (2017). *Compositores* [Tabla de Datos que permite comparar

³⁸ Personalmente me llama la atención la cantidad de personajes de apariencia femenina interpretando aerófonos, instrumentos que tradicionalmente están asociados al hombre.

la cronología de diferentes compositores]. En Google Drive. Obtenido de https://docs.google.com/spreadsheets/d/1FMd6oweZp5hQJJrmbaeRXzPtO-YvPoPa5_L90Y5d4N0/edit?usp=sharing

Tema 11. El primer Renacimiento

Para este tema

- Italia y el espíritu humanista
 - El Quattrocento
 - La llegada de la imprenta y su importancia musical: Petrucci
 - La escuela Franco-Flamenca: Dufay (II), Ockeghem y Josquin des Prez
 - El Renacimiento en Inglaterra y Germanías
 - *Anthem* y Coral
 - Las reformas: Enrique VIII y Lutero
 - El lied polifónico alemán
-

Como afirma Griffiths, “el Renacimiento no se produjo de la noche a la mañana” y el nacimiento de la armonía tonal empieza a dar sus primeros pasos con la sensación acordal y triádica procedente de Inglaterra, sonoridad que se acompañó de la técnica del faubordón de los borgoñones, o la isoritmia de los francoflamencos ¡o la composición sobre melodías de *cantus firmus* creando nuevos géneros sacros y profanos! (Griffiths, 2009, 53-60).

En cuestiones artísticas convendría partir de la representación de los principios humanistas que se aprecian en el Renacimiento, por eso, y tal y como hace la profesora Helena Calvo en sus clases, podríamos partir de la representación que Botticelli hace en 1475 de *La adoración de los magos*: en ella tenemos algunas cuestiones ya tratadas en el tema anterior (supra.) como la importancia del autor (Botticelli) que aparece retratado en primer plano mirando al espectador; junto a este detalle vemos como los donantes, la familia Médicis, aparecen pintados con ropajes contemporáneos a la izquierda del espectador. Rememoremos: el autor cobra importancia, pero igualmente los protagonistas pasan a ser los hombres y las mujeres contemporáneos que llegan a immortalizarse con las figuras sacras. Aunque por falta de tiempo y de importancia, considero que para este primer apartado es mejor que nos centremos en una de las construcciones que más impresionó (y todavía impresiona) al visitante, edificio que además tiene una vinculación crucial con la música de su tiempo: la cúpula que Brunelleschi realizó para Santa Maria del Fiore de Florencia.

1) La inauguración de la cúpula de Santa Maria del Fiore de Brunelleschi³⁹

La catedral de Florencia no era una nueva construcción: a finales del siglo XIII y con la excepción de su cúpula, la catedral de Santa Reparata ya existía conformada por el templo principal, el campanile y baptisterio. Sin embargo esa catedral no estaba terminada aún: aunque ya se realizasen misas y otras celebraciones en su interior, faltaba la joya de su corona, la gran cúpula que nadie se atrevía a construir⁴⁰ y que permitirá a su arquitecto, Filippo Brunelleschi, salir de la maña situación económica en la que se encontraba.

Así el día 25 de marzo de 1436, fiesta de la Anunciación y de Año Nuevo (Atlas, 2009, 116-117), el Papa Eugenio IV consagra de nuevo la catedral rebautizándola como Santa Maria del Fiore (trad. *Santa María de las Flores*) en lugar de Santa Reparata y, aunque la cúpula no estaba todavía terminada (esto sería en 1446), ese día 25 de marzo se alzaron en festejos en la ciudad de Florencia; no era para menos: en ese momento Florencia estaba enfrentada con el Milanesado por ostentar la cabeza patrimonial de los reinos y repúblicas italianas y aquel día nada menos que el Papa y toda su capilla real (incluido Dufay) habían ido a Florencia para consagrar la basílica gótico-italiana. A los ojos de las naciones, la Florencia de los Médicis había vencido a la Milán de los Sforza, el pequeño David venció al gigante Goliat.

Y aquí entra nuestro cometido musical: el prestigioso franco-flamenco Guillaume Dufay (1397-1474), cantor de la capilla papal de Eugenio IV (1383-1447), toma como *cantus firmus* el introito gregoriano de *Terribilis est locus iste* para componer el motete isorítmico *Nuper rosarum Flores*. ¿Pero qué relaciones tiene que ver éste con la cúpula de Brunelleschi? Como relata el musicólogo A.W. Atlas en su *La Música del Renacimiento*: “En 1793, el simbolismo [de *Nuper Rosarum Flores*] fue interpretado como la plasmación sonora de las proporciones de la misma Santa Maria del Fiore mediante las proporciones isorítmicas 6:4:2:3, concretamente, las proporciones de la nave (6) con respecto al transepto (4), al ábside (2) y a la elevación de la cúpula (3)” (Atlas, 2009, 120-121).

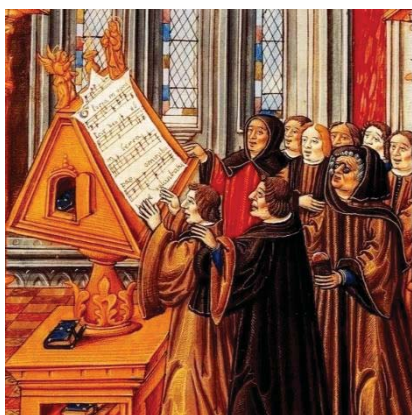
Sim embargo, y como también el profesor Atlas menciona en su libro (2009, 121),

³⁹ No se incluye imagen ya que carece de relevancia para la historia descrita.

⁴⁰ Cuenta la leyenda que el propio Brunelleschi ganó el proyecto por ser capaz de mantener un huevo en pie sobre la mesa.

estas proporciones que utilizó Dufay no obedecen tanto a Santa Maria del Fiore (de hecho no son exactas), sino a las proporciones divinas que se describen del Templo de Salomón, lo cual no deja de ser interesante, pues hace presuponer que Dufay compuso su obra para la inauguración de una catedral, es decir, asimilar su obra musical con la imagen del templo bíblico. Existen otras referencias marianas y geográficas en Santa Maria del Fiore, pero esas escapan a nuestro cometido relacional aquí descrito.

2) Miniatura con representación de la Capilla Real Francesa



25. (s.f.), *Representación de algunos cantores de la Capilla Real Francesa* [Miniatura]. Obtenido de <https://images.ctfassets.net/2hnbm9tfxdca/400xXNKd5KMQ8UEEQe6kgs/cdb1dd12a77ec31f61a74b7a7f04dd0e/Johannes-Ockeghem.jpg?fm=jpg&w=900&h=900>

Otro de los apartados de este tema es la figura de Ockeghem (1410, 1425- 1497), compositor borgoñón que fue cantante en la iglesia de Nuestra Señora de Amberes, cantor del duque de Borbón y finalmente cantor de la Capilla Real Francesa (al servicio de tres monarcas: Carlos VII, Luis IX y Carlos VIII).

En la imagen que encontramos a la izquierda de estas líneas podemos observar a un grupo de cantores de la capilla real francesa frente a un facistol. Como afirma Atlas (2009, 190) “algunos pretenden que la figura más alta [con anteojos] en primer plano es Ockeghem. La imagen no sólo nos permite figurarnos la apariencia de este cantor, según dicen “gran bajo”, sino ver cómo era la práctica de canto coral en la Capilla Real Francesa.

3) Materiales de ampliación

- “Squarcialupi”. (2001). En: *The New Grove. Dictionary of music & musicians*, 2ª ed. New York: Stanley Sadie
- Albarca, P. [Pablo's Flipped Music Classroom] (2018, noviembre 15). *Historia de la Música - Ep. 2: El Renacimiento* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/Ow4SuRQl0xQ>
- Atlas, A. W. (2009). *La música del Renacimiento*. Madrid: Akal Música
- Fernández de Larrinoa, R. (2014). DUFAY – MOTETE “NUPERR ROSARUM FLORES” (ANÁLISIS) [Blog profesional de Historia de la Música]. Historia de la Música. Obtenido de <https://bustena.wordpress.com/2014/10/25/analisis->

dufay-nuper-rosarum/

- Griffiths, P. (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. Madrid: Akal Música
- Mostaza Prieto, A. (2017). *Compositores* [Tabla de Datos que permite comparar la cronología de diferentes compositores]. En Google Drive. Obtenido de https://docs.google.com/spreadsheets/d/1FMd6oweZp5hQJJrmbaeRXzPtO-YvPoPa5_L90Y5d4N0/edit?usp=sharing
- Saga, M. (2019). *La Catedral de Florencia, maravilla del Renacimiento* [Blog]. National Geographic España. Obtenido de https://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/catedral-florencia-maravilla-renacimiento_13634/6
- Trachtenberg, M. (2001). "Architecture and Music Reunited". En *Renaissance Quarterly*. 54 (3):740-775

Tema 12. La llegada de los Estilos Nacionales del siglo XVI

Para este tema

- 1) El Renacimiento en España
 - a. Arte y reino: los Reyes Católicos y los Austrias Mayores
 - b. Los grandes compositores (Morales, guerrero y Victoria) y los cancioneros musicales (Palacio y Segovia)
- 2) Italia y el Cinquecento
- 3) Las formas (psuedo) profanas del renacimiento pleno:
 - a. La Frottola
 - b. La Canzona y el villancico
 - c. El Madrigal
 - i. Las tres primeras generaciones madrigalística: Verdelot, Willaert, Rore, Wert, Marenzio y Gesualdo
 - ii. Cuarta y quinta generación madrigalística: Gombert y De Monte
 - d. Formas instrumentales: laúd, vihuela y tecla (ricercare, fantasía, tocata, suite y tema con variaciones)

Con los Estilos Nacionales entramos en el terreno de la música particular que se da en algunas de las naciones europeas que importaron un género propio a la Historia de la Música. Hasta el momento el panorama musical clásico europeo era más o menos homogéneo: el canto gregoriano dio paso al canto polifónico de los motetes eclesiásticos, la música profana que ha llegado por tradición escrita perteneció a trovadores y demás cantantes itinerantes (de lo música popular de tradición oral apenas sabemos nada)⁴¹. Veamos algunos de ellos a través del panorama iconográfico.

1) El Jardín de las Delicias de El Bosco

Sin duda hablar de Hieronymus van Aeken Bosch, conocido como El Bosco (1450-1516), es hablar de un pintor internacional: tuvo un contrato con Felipe el Hermoso, su estilo gustaba en Venecia o París, Felipe II admiraba el misticismo que

⁴¹ La mayoría de estas músicas han sido filtradas por la música culta.

existía en su obra... Llegado este punto conviene hacer un alto en el camino: debemos recordar que en la figura de Felipe I “El Hermoso” se aúnan las coronas de Castilla y Aragón, pero también le corresponderá en posesión gran parte de los actuales Países Bajos. Es decir, cuando hablamos de las posesiones de Felipe I de Castilla solemos pensar que a Castilla le pertenecen todas estas posesiones, pero no es así, cada reino es independiente aunque tenga un mismo monarca. El Bosco pintó para la “protoEspaña”, pero debemos recordar que él no era un pintor de escuela española.



26. De Mendoza, A. (2015), *Tabla derecha de "El jardín de las Delicias", El infierno* [Pintura] Obtenido de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_jard%C3%ADn_de_las_Delicias_de_El_Bosco.jpg

El jardín de las Delicias es uno de los cuadros más representativos de El Bosco, contemplar su infierno (tabla derecha del tríptico) puede servirnos para imaginarnos la sonoridad del s. XVI. En esta imagen la música (y el sonido) está por todas partes: desde los sonidos de las distintas aves demoniacas que atormentan a los condenados, pasando por los instrumentos que en él aparecen representados, hasta una partitura redescubierta recientemente en las nalgas de uno de los condenados (BITACORAS.COM, 2014).

En esta imagen encontramos unas orejas cortadas por un cuchillo y, muy cerca de ella, una gaita de color rosa que nos recuerda la imagen de un pulmón. Si seguimos contemplando la imagen, un poco más abajo, una zanfona que empala a una mujer por sus genitales está rodeada de un conjunto instrumental muy diverso: en la mitad de ésta encontramos un triángulo -semejante a una balanza-, de su base crece una chirimía que es sujeta por una mujer con una flauta en su trasero, bajo ésta una especie de demonio-mapache percute un tambor; junto al tambor, en el mismo suelo, unas trompetas bastardas y curvas. Aunque hay muchas más, éstas son de difícil visión, por ello acabaré citando el arpa enmarcada dentro de un laúd junto a la izquierda de la zanfona. Ante este “infierno musical” (como ha sido llamado) uno puede preguntarse qué pretendía decir El Bosco, actualmente no hay una respuesta unánime por los diferentes expertos (véanse los “Materiales de Ampliación” de este tema -infra- para saber más).

2) Materiales de ampliación

- Albarca, P. [Pablo's Flipped Music Classroom] (2018, noviembre 15). *Historia de la Música - Ep. 2: El Renacimiento* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/Ow4SuRQl0xQ>
- Alonso Martínez, A. (2015). *Los instrumentos musicales en el “Jardín de las delicias” del Bosco* (Trabajo de Fin de Grado). Universidad del País Vasco
- Atlas, A. W. (2009). *La música del Renacimiento*. Madrid: Akal Música
- Griffiths, P. (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. Madrid: Akal Música
- Mostaza Prieto, A. (2018, marzo). *Música, pintura y actitud ante la muerte: representaciones musicales en “El Jardín de las Delicias” de El Bosco y “El triunfo de la muerte” de Brueghel el Viejo*. Obtenido de <https://www.revistaeviterna.com/mostaza>
- Silvia Maroto, P. (s.f.). *Jardín de las Delicias, El [El Bosco]* [Enciclopedia Online del Museo del Prado]. Obtenido de <https://www.museodelprado.es/recurso/jardin-de-las-delicias-el-el-bosco/578702d4-4420-4e97-8518-8363a1fc2c9e>
- Yarza Luaces, J. (s.f.). *Bosco, El. Hieronymus van Aeken Boch* [Enciclopedia Online del Museo del Prado]. Obtenido de <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/bosco-el-hieronymus-van-aeken-bosch/f475dc36-4d42-4318-9637-5d20605ec7fb>

SECCIÓN IV. LA MÚSICA EN EL BARROCO

El término “Barroco” (que surge de forma despectiva) es un significante artístico en el que solemos delimitar el siglo XVII y la primera mitad del XVIII. Musicalmente solemos delimitar este periodo entre dos fechas clave: el inicio del año 1600 con el estreno de la primera ópera conservada y el final en 1750 con la muerte del más famoso representante de este estilo, J. S. Bach.

El humanismo del Renacimiento se distorsiona: el ser humano ya no busca la expresión ideal de la belleza sino que desarrolla la visión sentimental que ya se había perfilado en ese periodo. El arte Barroco busca la expresión de los sentimientos, el gusto por los contrastes, la observación del detalle entre el caos de la ornamentación y el sentido del movimiento que se extrae de ello.

Del mismo modo, el Barroco es uno de los periodos más revolucionarios para la Historia de la Música: nace la ópera, la orquesta moderna (que no contemporánea), las grandes formas instrumentales, se abandona progresivamente la modalidad para sentarse en la tonalidad, surgen los primeros virtuosos y los primeros compositores de renombre popular. No obstante, aunque la música salga de los templos y palacios aún sigue estando al servicio de las grandes monarquías europeas, de la aristocracia y de la iglesia. El músico ya es conocido, tanto fuera como dentro de la vida aristócrata y eclesiástica, pero aún dependerá de un mecenas (sigue siendo artesano más que artista).

En este bloque trataremos entonces:

13. La transición al Barroco

14. Música y teatralidad barroca. La primera mitad del s. XVIII

15. El fin del Barroco

Tema 13. La transición al Barroco

Para este tema

- El Renacimiento contra el Barroco. Análisis estilístico e histórico: la luz, el color y la teatralidad. La figura del músico: Monteverdi y la *seconda prattica*
- Periodos, géneros, estilos y compositores
- Fuentes de estudio: tratados teóricos e iconografía (literatura y arte)⁴²
- La sonoridad barroca: los rasgos musicales (bajo continuo, efecto eco, la textura, el ritmo, etc.). Historicismo y *early music*.
- La teoría de los afectos y su plasmación en la música (cromatismo, retórica musical, *world painting*, disonancia y nuevo contrapunto)

Como dije en el tema anterior, desde la llegada de la imprenta y las grandes monarquías el arte se internacionaliza: de encontrar apenas unos pocos vestigios de arte musical en el paleolítico, a multiplicarse por centenas en el Barroco. Todos los grandes personajes de su tiempo (incluyendo los que tienen medios) desean decorar sus palacios con este nuevo estilo. Por lo tanto, a la hora de seleccionar obras relevantes para mi cometido en este periodo, me encuentro con mayores dificultades. Veamos algunas de ellas.

1) Retrato de Claudio Monteverdi

Con la pintura Barroca acogida por la contrarreforma se busca llegar a la gente y provocar en ella reacción mística. Llama la atención cómo las pinturas barrocas se cargan de dramatismo (santos extasiados o sufriendo, caballos rampantes, cielos tormentosos), chocantes contrastes de luz y oscuridad (claroscuro) como si un foco de luz artificial incidiese sólo en lo que ha de ser representado, colores vívidos y un realismo terrenal. El pintor Caravaggio fijó un estándar al dramatizar sus escenas religiosas mediante diagonales de luz que incidían en rasgos personales de sus modelos (para resaltar

⁴² Una vez más, recomiendo emplear los textos citados por González Martínez (2014).



27. Caleron (2004), *Retrato de Monteverdi por Bernardo Strozzi*, [Imagen digitalizada]. Obtenido de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monteverdi.jpg>

determinadas emociones y acciones) mientras dejaban el resto en penumbra. Esta técnica se denominó tenebrismo. Estas pinturas se caracterizan por ilustrar situaciones culminantes, a la vez que sugieren la historia que ha sucedido justo antes de la escena mostrada.

Con el retrato que Strozzi (1581) hace de Claudio Monteverdi (1567-1643) en 1640 podemos ver algunas de esas características: una luz (casi celestial) incide sobre el rostro del compositor que mira detenidamente al que lo observa a él mientras sostiene unas partituras. La teatralidad que se desarrolla en el arte (y que culminará con el Éxtasis de Bernini, *infra*.) se aprecia claramente en esta escena: nos parece que nosotros estamos contemplando una obra de teatro en la que un foco incide directamente sobre el actor principal que parece romper la cuarta pared para dirigirse a su público.⁴³

2) La *Commedia per musica*



28. Menéndez Torrellas, G. (2013), "*Commedia per musica*". [Imagen escaneada] Obtenido de (Menéndez Torrellas, 2013., 19)

El nacimiento de la ópera con la *Favola d'Orfeo* es fruto de un momento y espacio determinado. En la Italia de mediados del siglo XV se puso de moda un género teatral denominado *commedia dell'arte* que tenía sus orígenes en el carnaval veneciano renacentista. En este género teatral convivían números vocales (madrigales en su mayoría) con danzas y partes habladas, y su característica principal es que su

elenco está compuesto de personajes arquetípicos: *innamorati*, Pantaleone, el Dottore Graziano, los lacayos, Arlecchino, Pulcinella, el Capitán Spavento (Menéndez Torrellas, 2013). La imagen que acompaña a estas líneas es un buen ejemplo de tres de estos personajes que conformarían el nuevo estilo de la *Commedia per musica* (y que llegarán

⁴³ Personalmente me recuerda el momento del soliloquio, "Ser o no ser", de Hamlet. Habla para sí, pero el público de la sala se hace partícipe y el monólogo pasa a ser un diálogo.

a ser incluso los protagonistas de la Opera Buffa): de izquierda a derecha tenemos a Arlechino con cantoral, en el medio a Pantaleone con una *viola de braccio* y a la derecha de la imagen (o izquierda de este último) a Il Dottore con otro cantoral.

2) Materiales de ampliación

- [Educatina] (2011, noviembre 2). *Barroco I - Historia del Arte – Educatina*. [Video de Youtube]. Obtenido de <https://youtu.be/5wsQ7FNAawI>
- [Educatina] (2011, noviembre 22). *Barroco II - Historia del Arte – Educatina*. [Video de Youtube]. Obtenido de https://youtu.be/s_EF0d6wwVw
- Albarca, P. [Pablo's Flipped Music Classroom] (2018, noviembre 17). *Historia de la Música - Ep. 3: El Barroco* [Video de YouTube]. Obtenido de https://youtu.be/oFLGazF0_Nw
- Griffiths, P. (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. Madrid: Akal Música
- Menéndez Torrellas, G. (2013). *Historia de la ópera*. Madrid: Akal Música
- Mostaza Prieto, A. (2017). *Compositores* [Tabla de Datos que permite comparar la cronología de diferentes compositores]. En Google Drive. Obtenido de https://docs.google.com/spreadsheets/d/1FMd6oweZp5hQJJrmbaeRXzPtO-YvPoPa5_L90Y5d4N0/edit?usp=sharing
- Walter Hill, J. (2010). *La música Barroca*. Madrid: Akal Música

Tema 14. Música y teatralidad barroca. La primera mitad del S. XVIII

Para este tema

- El nacimiento de la ópera
 - Del madrigal a la ópera y la camerata florentina (Bardi)
 - El estilo recitativo
 - La ópera veneciana: Monteverdi
 - Es estilo castizo en España: Zarzuela y ópera
 - La ópera inglesa: Purcell, las mascaradas
 - Es estilo germano: Telemann
 - La ópera francesa: Lully, “ballet de cour”, comedia ballet y tragedia lírica
 - La música religiosa
 - Reforma y Contrarreforma
 - Nuevas formas (oratorio, cantata, pasión, sonata para iglesia)
 - La música instrumental
 - Principales agrupaciones y formas musicales (canzona, suite, sonata da cámara, chacona y pasacalle)
 - La música para teclado (variaciones, ricercar, fantasía, tocata, preludio)
-

La iconografía del nacimiento de la ópera la hemos tratado en el tema anterior. Aquí podríamos añadir otras ilustraciones como *Jacopo Peri como intérprete de Orfeo* (Menéndez Torrellas, 2013, 20) o la escenografía de *La Pellegrina* (Walter Hill, 2010, 38). Por ello en este tema me centraré en la música religiosa y la música instrumental.

1) *El éxtasis de Sta. Teresa* en la Capilla de los Cornaro, de Bernini



29. Livioandronico2013 (2015), *Capilla de los Cornaro en Santa María de la Victoria en Roma* [Fotografía]. Obtenido de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Coronaro_chapel_in_Santa_Maria_della_Vittoria_in_Rome_HDR.jpg

Cuando hablamos de Barroco estamos hablando también del enfrentamiento entre reformistas (anglicanos, luteranos y luteranos principalmente) y los contrarreformistas de la iglesia romana (Roma y las posesiones imperiales de la monarquía hispánica)⁴⁴. Es por ello que la iglesia católica tuvo que utilizar una panoplia de ilustraciones que representasen el patetismo (en el sentido de expresión exacerbada del sentimiento) para hacer de sus imágenes una representación más cercana al hombre, imágenes que, por otra parte, ser realizaban según los gustos de la época. Dejando atrás las esculturas y pinturas religiosas impasibles, dotadas de los cánones de la armonía clásica y geométrica, proliferarán las esculturas y pinturas que representan la agonía de mártires, Cristo y de la Virgen María de una forma desengañada, realista e incluso exacerbada.

Un buen ejemplo de esta teatralidad lo encontramos en la Capilla de los Cornaro en Santa María de la Victoria de Roma, realizada por G. L. Bernini (1598-1680) entre 1644 y 1652. En el centro de esta capilla encontramos el famoso *Éxtasis de Santa Teresa* en el que vemos a Santa Teresa de Ávila sufriendo uno de sus éxtasis en transverberación por parte de un ángel. Bernini capta perfectamente esa experiencia de dolor y placer que Santa Teresa describía: los ojos y boca de la Santa reflejan ambos sentimientos a la par que su mano no parece evitar la saeta angelical. Por su parte, el rostro del ángel contrasta

⁴⁴ Podría pensarse también en la corona francesa, pero realmente Francia se debatió entre los reformistas y contrarreformistas (Atlas, 2009., 575)

con la expresión de Teresa para crear un contraste entre la santa y el ángel de modo que la escultura da una sensación de dinamismo. Y si la imagen es teatral ya de por sí, a ella se le suma que a ambos laterales del edículo encontramos unos palcos en los que se sitúa la familia Cornaro contemplando la escena como si de una escena de teatro o de ópera se tratase.

2) *El Concierto*, de Nicolas Tournier



30. World Imaging (2009), *Le Concert* de Tournier [Fotografía del lienzo original]. Obtenido de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Tournier_Le_Concert_1630_1635.jpg

Esta pintura de Nicolas Tournier (1590-1639) puede ser un buen ejemplo de esa música cortesana que proliferaba en esta época. Según W. Hill puede tratarse de un *air de cour* (2010, 135) en el que aparecen representados un clérigo tocando la viola de gamba (probablemente el maestro de música de alguno de los jóvenes de la escena), un castrado cantando (también vestido de negro) y tres jóvenes nobles (por sus vestimentas): una dama al clavecín o virginal y dos caballeros dos al violín y laúd. La imagen no sólo nos permite imaginar el sonido de la escena, sino que además ilustran algunas características típicas del periodo barroco: el uso de castrados que se inician en el canto bajo la protección de la iglesia -que por otro lado condenaba la práctica de la castración-, de ahí su vestimenta negra, la importancia de los maestros de capilla en la enseñanza musical de la nobleza, el uso de bajo continuo con función acordal o acompañamiento (viola, laúd y clave) y el protagonismo que empieza a cobrar el violín.

3) Materiales de ampliación

- [Educatina] (2011, noviembre 2). *Barroco I - Historia del Arte – Educatina*.

- [Vídeo de Youtube]. Obtenido de <https://youtu.be/5wsQ7FNAawI>
- [Educatina] (2011, noviembre 22). *Barroco II - Historia del Arte – Educatina*. [Vídeo de Youtube]. Obtenido de https://youtu.be/s_EF0d6wwVw
 - Albarca, P. [Pablo's Flipped Music Classroom] (2018, noviembre 17). *Historia de la Música - Ep. 3: El Barroco* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de https://youtu.be/oFLGazF0_Nw
 - Griffiths, P. (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. Madrid: Akal Música
 - Menéndez Torrellas, G. (2013). *Historia de la ópera*. Madrid: Akal Música
 - Mostaza Prieto, A. (2017). *Compositores* [Tabla de Datos que permite comparar la cronología de diferentes compositores]. En Google Drive. Obtenido de https://docs.google.com/spreadsheets/d/1FMd6oweZp5hQJJrmbaeRXzPtO-YvPoPa5_L90Y5d4N0/edit?usp=sharing
 - Walter Hill, J. (2010). *La música Barroca*. Madrid: Akal Música

Tema 15. El fin del Barroco

Para este tema

- La música vocal de finales del barroco
 - La música religiosa de finales del barroco
 - La Alemania de Schütz, Buxtehude y Bach
 - La música contrareformista: del villancico profano al villancico sagrado
 - La música operística de finales del XVIII
 - Italia: Vivaldi
 - Francia y la llegada del Barroco: Rameau
 - Inglaterra y universalismo: Handel
 - La música instrumental del XVIII
 - Concierto grosso
 - Concierto para solista
 - La Sonata
 - Suite, variación y fuga (Scarlatti)

El tema anterior y este se encuentran enlazados por la música vocal: el tema que nos ocupa ahora parte de la música vocal de Alemania y España para pasar a dar las últimas innovaciones en la ópera y música instrumental de finales de XVIII

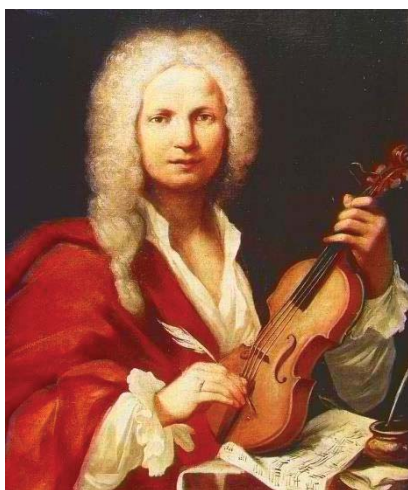
1) Belén napolitano del Museo Nacional de Escultura, en Valladolid

Carlos de Borbón (futuro Carlos III de España) era rey de Nápoles y Sicilia y un amante de la caza, de las reformas ilustradas y de las artes, lo que le valdría el sobrenombre de “El mejor alcalde de Madrid” cuando se hiciese con el gobierno de España, momento en el que importaría este Belén datado a finales de la primera mitad del siglo XVIII y que es un ejemplo aquella costumbre que se estaba dando en algunos de los países mediterráneos cristianos de representar el nacimiento de Cristo, una tradición que, por otra parte, pretendía remontarse hasta San Francisco de Asís.

Así llega este famoso *praesepe* repleto de escenas individuales muy barrocas en las que podemos hasta 184 intérpretes de diferentes nacionalidades, clases sociales y

profesiones -pastores, reyes, pajes, artesanos, etc.-, interpretando diferentes tipologías de instrumentos. Lamentablemente aquí sólo puedo centrarme en alguna de ellas, pero para cualquiera que manifieste interés le recomiendo leer el artículo que el músico Joaquín Díaz realizó y en el que aparece una clasificación de muchas de estas escenas musicales (Díaz González, 2001). Contemplando algunas de las escenas de este belén napolitano nos podemos imaginar cómo sonaban las músicas de los hogares, los villancicos, las primeras bandas militares que se están fraguando. Sin duda alguna el valor artístico y musical que ofrece al espectador es de inestimable valía.

2) Retrato de Vivaldi



31. Driante70 (2014), *Retrato de Vivaldi* [Lienzo digitalizado]. Obtenido de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vivaldi.jpg>

Antonio Vivaldi (1678-1741) es uno de los máximos exponentes del concierto barroco y de la técnica y virtuosismo propias de éste. Apodado “el cura pelirrojo” por ser un sacerdote con ese tono de cabello, Vivaldi fue excusado de dar misas por abandonar en plenos oficios para anotar un motivo musical. Sabemos que la vida clerical, a pesar de vestir el tono cardenalicio en la imagen que nos ocupa, no era de su agrado y además se permitía ciertas vivencias licenciosas no bien vistas en el clero (Argenta, Los clásicos también pecan. La vida íntima de los grandes músicos, 2017, 15-24).

Aunque vestido de rojo, Vivaldi no era Cardenal, pero el retrato nos permite intuir sus dos facultades más conocidas: el hecho de sujetar el violín con la mano izquierda nos indica su faceta de músico virtuoso (algo que además confirma el clavijero del violín, donde podemos ver alguna de las cuerdas saliendo del mismo como si se hubiese afinado recientemente), por su parte, la mano derecha sostiene una pluma que parece firmar el instrumento y, bajo este, una partitura, con ello se nos dice que él es el compositor de esa obra. Con esta imagen el músico confirma su trabajo y su obra, no es un mero profesional, es un artesano que firma su obra y se le reconoce como tal (Castro, 2005, 17-30).

3) Materiales de ampliación

- [Educatina] (2011, noviembre 22). *Barroco II - Historia del Arte – Educatina*.

- [Vídeo de Youtube]. Obtenido de https://youtu.be/s_EF0d6wwVw
- Albarca, P. [Pablo's Flipped Music Classroom] (2018, noviembre 17). *Historia de la Música - Ep. 3: El Barroco* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de https://youtu.be/oFLGazF0_Nw
 - Argenta, F. (2013). *Pequeña Historia de la Música*. Madrid: Espasa
 - Argenta, F. (2017). *Los clásicos también pecan. La vida íntima de los grandes músicos*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial
 - Díaz González, J. (2001). Instrumentos musicales en el belén napolitano del Museo Nacional de Escultura. *Boletín del Museo Nacional de Escultura*(5), 23-32. Obtenido de Fundación Joaquín Díaz: https://funjdiaz.net/articulos/1998instrumentos_musicales_belen_napolitano.pdf
 - Griffiths, P. (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. Madrid: Akal Música
 - Menéndez Torrellas, G. (2013). *Historia de la ópera*. Madrid: Akal Música
 - Mostaza Prieto, A. (2017). *Compositores* [Tabla de Datos que permite comparar la cronología de diferentes compositores]. En Google Drive. Obtenido de https://docs.google.com/spreadsheets/d/1FMd6oweZp5hQJJrmbaeRXzPtO-YvPoPa5_L90Y5d4N0/edit?usp=sharing
 - Museo Nacional de Escultura [Iglesia en Valladolid] (2015, diciembre 20). *Oro de Nápoles: Belén Napolitano_Museo Nacional de Escultura*. [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/c8jNr8rTQBM>
 - Walter Hill, J. (2010). *La música Barroca*. Madrid: Akal Música

SECCIÓN V. CLASICISMO MUSICAL

Se suele considerar al Clasicismo como el periodo que marca la transición de la Edad Moderna a la Edad Contemporánea y musicalmente delimitamos su cronología entre los años 1730 y 1820 aproximadamente (Rosen, 1997) y esto suscita de nuevo ese debate entre los diferentes estilos que apuntaba Dalhaus (*supra.*): ¿Culmina el Barroco en 1750 y no se compone nada en ese estilo después? ¿Cómo puede darse por fecha de inicio del Clasicismo el 1730 si en ese periodo todavía estamos en el Barroco?

En el resto de las artes el clasicismo ya había tenido lugar porque, a diferencia de la música, se conservaba un gran legado de pinturas, esculturas y arquitectura de Grecia y Roma. Por todo ello en estas disciplinas plásticas se denominó “Neoclasicismo”, buscando retomar los ideales grecorromanos de belleza en el equilibrio y búsqueda de la razón por encima del sentimiento (Fubini, 2018, 211-266). Con la llegada de los ideales ilustrados que surgen en Francia, en el siglo XVII se fomenta la burguesía que había surgido en los siglos precedentes y el movimiento cultural se asienta en la nueva clase social burguesa y en la pequeña nobleza, hechos que culminarán con la Revolución Francesa. Estos cambios se reflejan en la Historia de la Música de manera que la ésta cede su lugar en la iglesia ante los salones burgueses y conciertos públicos. El compositor se asentará como un artista que busca este nuevo público con una música más natural, y elegante en la que predomine la claridad formal y la melodía frente al bloque armónico (Downs, 2015, 27-31).

En este bloque trataremos entonces:

16. Estilos preclásicos

17. La música clásica. La segunda mitad del XVIII

Tema 16. La transición al Barroco

Para este tema

- ¿El barroco termina con Bach? El problema de la datación estilística: la estética de Hegel (las tres formas de manifestación artística) y la crítica de Dalhaus
 - Clasicismo musical contra neoclasicismo espacial
 - El concepto de “música clásica” y la figura del músico
 - El estilo entre las artes: estética y arte
 - Características para el cambio: la ilustración
 - Fuentes de estudio: tratados teóricos e iconografía
-

Para algunas cuestiones de este tema, conviene recurrir a las cuestiones estéticas que surgen en esta época y buscan distinguirse del Barroco (Fubini, 2018), el problema de la clasificación estilística que sugieren los enciclopedistas y las primeras “Historias de la Música” (Dalhlhaus, 2003) y el problema de considerar la historia como hechos efectúales (Castro, 2005)

1) Herederos del clasicismo: ejemplos iconográficos

Entender la sociología de la época a través del Arte puede llegar a ser complicado, pero con el Neoclasicismo en las artes plásticas esta tarea puede resultar más sencilla: el uso de los órdenes clásicos, el gusto por el mármol o vestir con las vestimentas romanas en las pinturas u otros objetos muebles. Así tenemos ejemplos como el óleo *Charles Towneley y sus amigos en su galería de escultura* de Zoffany, el lienzo *Retrato de Madame Récamier* de Jacques-Louis David o en España el *Retrato de la Marquesa de Santa Cruz* de Francisco de Goya.



32. Laura1822 (2015), *Retrato de la Marquesa de Santa Cruz de Francisco de Goya* [Óleo sobre lienzo digitalizado]. Obtenido de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Retrato_de_la_Marquesa_de_Santa_Cruz.jpg

En este lienzo encontramos a la Marquesa de Santa Cruz con la belleza idealizada de los cánones clásicos: la figura se encuentra yacente lateral y reclinada sobre un amplio sillón, a modo de triclinio romano. La vestimenta blanca recuerda a los peplos romanos donde, además, Goya emplea la técnica de los paños mojados para resaltar cadera y senos. La diferencia con algunas de las protagonistas romanas es el uso de las zapatillas, elemento que alude a la pureza de la Marquesa. Otros elementos que os recuerdan a las pinturas romanas son los paños marrones o el uso de una rama de parra en la cabeza.

En el ámbito musical destaca el uso que se hace de una guitarra-lira, un instrumento muy de moda en la época. El hecho de retratarla así parece asemejarla a una de las musas griegas (¿Terpsícore? ¿Erato?). La guitarra-lira es un instrumento que recurre a la fisionomía del arpa pero emplea el mástil de una guitarra, con un diapasón con trastes incrustados y con un clavijero que, normalmente, se oculta detrás del cabezal. El instrumento tiene menor acústica que una guitarra corriente, es por ello que se la dotó de una base plana de modo que pudiese ser colocada en vertical como un simple elemento decorativo.

3) Materiales de ampliación

- [Educatina] (2011, noviembre 22). *Neoclásico- Historia del Arte – Educatina*.

- [Video de YouTube]. Obtenido de https://youtu.be/weIBFUhs_Ko
- “Lyre-guitar”. (2001). En: *The New Grove. Dictionary of music & musicians*, 2^a ed. New York: Stanley Sadie
 - Albarca, P. [Pablo's Flipped Music Classroom] (2019, enero 20). *Historia de la Música - Ep. 4: El Clasicismo* [Video de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/aKSXmPiDWC8>
 - Argenta, F. (2013). *Pequeña Historia de la Música*. Madrid: Espasa
 - Downs, P. G. (2015). *La música Clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal Música
 - Griffiths, P. (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. Madrid: Akal Música
 - Mostaza Prieto, A. (2017). *Compositores* [Tabla de Datos que permite comparar la cronología de diferentes compositores]. En Google Drive. Obtenido de https://docs.google.com/spreadsheets/d/1FMd6oweZp5hQJJrmbaeRXzPtO-YvPoPa5_L90Y5d4N0/edit?usp=sharing
 - Museo del Prado (s.f.). *La Marquesa de Santa Cruz* [Obra Comentada]. Museo del Prado. Obtenido de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-marquesa-de-santa-cruz/e1d2cbc6-8549-4ade-9383-2dde4ee6dfcb>

Tema 17. La música clásica. La segunda mitad del XVIII

Para este tema

- El clasicismo temprano: *Empfindsamer Stil*, el estilo galante y la Escuela de Mannheim
- La música instrumental: la Primera Escuela de Viena: C.P. E. Bach, Haydn y Mozart
- Las formas instrumentales: sonata, sinfonía y concierto. La música de cámara (cuarteto clásico)
- Las formas vocales
 - La ópera
 - La ópera seria. La reforma de Gluck
 - La Ópera Buffa: Pergolesi
 - Canción y música religiosa
- Las corrientes musicales españolas: afrancesados, italianizados y patriotas

Podría parecer que el Clasicismo es una corriente estilística seria, en parte favorecida por el Estilo Clásico italiano, el *Style Galant* francés y el *Empfindsamer Stil* alemán. En cierto modo es así, pero también es el despunte de la denominada Ópera Buffa que busca la carcajada y la crítica social que la ópera seria no se podría permitir.

1) El concierto doméstico a finales del XVIII de Nicholas Aertmann



33. Downs Philip G. (2015), *A Late-18th-Century House Concert de N. Aertmann* [Pintura digitalizada]. Obtenido de Downs (2015, 635)

No se trata de una obra muy conocida, pero con la pintura *A Late-18th-Century House Concert* de Nicholas Aertmann, ubicada en el Rijksmuseum de Ámsterdam

podemos idealizar la práctica musical de cámara que se produjo en muchos hogares de finales del XVIII y que, junto con el racionalismo científico, condujo a la creación de nuevos instrumentos (como el piano) o al perfeccionamiento de los ya existentes. En la imagen que he tomado del libro de Downs (2015, 635) observamos estas innovaciones en el prototipo de cuarteto de cuerda y viento (violonchelo, violines, clavecín, oboe, etc.).

2) Patriotas contra afrancesados

Para este apartado recomiendo visualizar algunas obras de Goya. En ellas podremos encontrar las vestimentas y estilos de vidas asociados a los denominados *Afrancesados* y a los *Patrióticos*. De este modo podremos comprender no sólo la división que se dio entre la población, sino también entre los estilos de vida de unos y de otros.

3) Materiales de ampliación

- [Educatina] (2011, noviembre 22). *Neoclásico- Historia del Arte – Educatina*. [Vídeo de YouTube]. Obtenido de https://youtu.be/weIBFUhs_Ko
- Albarca, P. [Pablo's Flipped Music Classroom] (2019, enero 20). *Historia de la Música - Ep. 4: El Clasicismo* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/aKSXmPiDWC8>
- Lechero Fett; Patri y Ángel [A toda leche] (2017, diciembre 26). *GUERRA de INDEPENDENCIA Española ¿Qué pasó?* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de https://youtu.be/-rEH_MlJhhc
- Argenta, F. (2013). *Pequeña Historia de la Música*. Madrid: Espasa
- Downs, P. G. (2015). *La música Clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal Música
- Griffiths, P. (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. Madrid: Akal Música
- Mostaza Prieto, A. (2017). *Compositores* [Tabla de Datos que permite comparar la cronología de diferentes compositores]. En Google Drive. Obtenido de https://docs.google.com/spreadsheets/d/1FMd6oweZp5hQJJrmbaeRXzPtO-YvPoPa5_L90Y5d4N0/edit?usp=sharing

SECCIÓN VI. ROMANTICISMO Y NACIONALISMO MUSICAL. EL S. XIX

El Romanticismo comprende prácticamente todo el siglo XIX y para la música es un momento crucial al convertirse esta en un arte autónomo (que por ejemplo la pintura ya había logrado con el Neoclasicismo) y que permite a esta configurarse como lenguaje privilegiado por encima del resto de las artes (Dalhlhaus, 2003, 267-312). La música romántica surge como fruto de los ideales revolucionarios llegados desde Francia, pero también de la estética del *Stürm and Drang* alemán (cuyo inicio se produjo a finales del Barroco y llegará a la cumbre con la figura del Werther de Goethe).

La música manifiesta por primera vez la máxima esteticista de “el arte por el arte”, lo que provoca que la música sea un arte autónomo y la figura del compositor sea liberada del mecenas para pasar a considerarse un genio dotado de cualidades creadoras excepcionales (ideal del genio kantiano). El movimiento melódico del Clasicismo se ve aquí envuelto por la tendencia al desarrollo armónico, la libertad rítmica y la pulsación fluida. Esto provoca no sólo el avance de las Grandes Formas instrumentales (y la llegada de los Poemas Sinfónicos o de la Ópera Romántica), sino también de un gusto musical burgués que desemboca en la creación de “Pequeñas formas” (*lied*, canción, etc.) que los aristócratas y burgueses entonan en su hogar, acompañados del instrumento de moda: el piano.

Desde mediados del XIX una corriente se desenvuelve fruto de este romanticismo. Asociado al pensamiento de Herder y de Hegel, las élites llaman a la población a buscar el sentimiento nacional en las artes, el idioma, etc., surgen así los nacionalismos que culminarán con modificaciones del mapa europeo que aún hoy conservamos. La música nacionalista buscará la individualidad del pueblo y empelará el folclore como elemento unificador y compartido por todo el país.

En este bloque trataremos entonces:

18. La música instrumental del Romanticismo
19. La música vocal romántica
20. Los nacionalismos

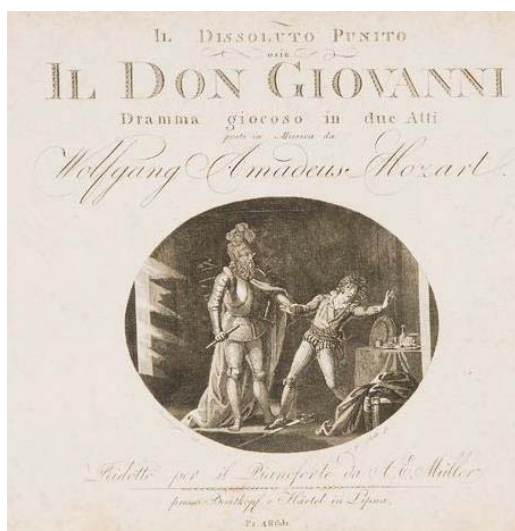
Tema 18. La música instrumental del Romanticismo

Para este tema

- Introducción sociocultural y estética (*stürm and drang*). La figura del músico romántico
 - La importancia de la música instrumental
 - El paradigma de Beethoven. La nueva sinfonía
 - La evolución orquestal: innovaciones y nueva organología.
 - Música pura contra música programática. El poema sinfónico: Berlioz y Mendelssohn
 - La cuestión del virtuosismo y misticismo: Paganini
 - La llegada del piano romántico
 - Las cuestiones técnicas: Clementi y Czerny
 - El virtuosismo pianístico: Chopin y Liszt
 - La música de cámara: Brahms
-

La importancia que cobra la música instrumental es fruto de la idea de *Wackenroder* o “música como lenguaje privilegiado” que se da en el XIX. Este principio se fomenta en la idea de que la música no necesita de un texto que explique aquello que narra, sino que ella misma puede transmitir mensajes superiores no limitados por las palabras, con una sintaxis y una morfología propias que no requieren de traducción. Paradójicamente, esta idea tuvo dos formas: la música pura y la música programática. La primera argumenta que la música no requiere de un programa que explique aquello que narra, el oyente que conozca el lenguaje musical será capaz de comprender el mensaje sin ningún apoyo; por su parte, la segunda, entenderá que, aunque la música tenga ese poder narrativo, requiere del apoyo de un programa que descifre los elementos sonoros meramente simbólicos a un lenguaje narrativo y descriptivo.

1) Portada de la primera edición de *Don Giovanni* publicada por Breitkopf und Härtel (1801)



34. Antiquariat-voerster. (s.f.), *Primera edición de Don Giovanni publicada por Breitkopf un Härtel en 1801* [Portada Escaneada]. Recuperado <http://www.antiquariat-voerster.de/index.php/noten-in-erst-und-fruehdrukken/4-noten-partituren-opern-operetten-klavie>

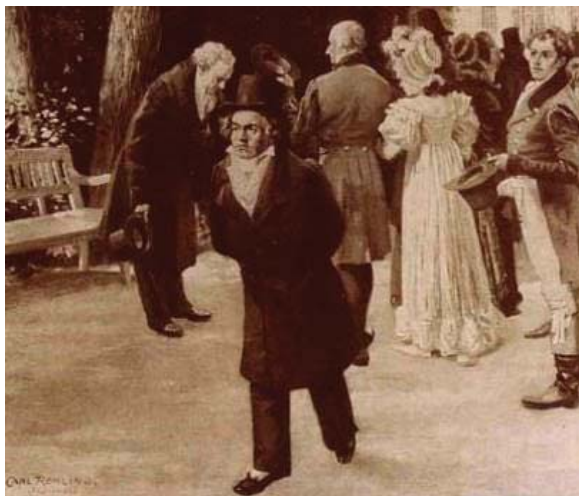
Aunque generalmente entendemos el Don Giovanni como una obra clásica, lo cierto es que la última época de Mozart (1756-1791) ya apunta hacia las características del Romanticismo en varios factores: el uso de armonías no convencionales, el lenguaje de sus últimas sonatas para piano, la temática de sus óperas, etc.

Esta portada del Don Giovanni es un ejemplo paradigmático del nuevo gusto operístico que se dará en el Romanticismo. El Don Juan es representado como un adolescente que el fantasma del Comendador prende. La temática

del fantasma que vuelve de ultratumba, el héroe sacrificado o la fuerza del destino serán algunos de los emblemas del Romanticismo. Pero además la obra de Mozart ya se entendió como “fuera de su época” por sus contemporáneos en su estreno en 1788: tuvo un rechazo estrepitoso por considerarla como “demasiado difícil” y “dura en el tratamiento vocal” (Downs, 2015, 530), críticas que años más tarde se verterán en la polémica suscitada por los partidarios y retractores de Wagner.

De lo que no cabe duda es de que si queremos entender Don Giovanni como “obra clásica”, el final de la misma es paradigmático del estilo romántico: Beethoven llegó a juzgar como inmoral al protagonista, lo que despertó a su vez la polémica en pleno XIX acerca de si el héroe-villano no debería haber tenido otro final (Downs, 2015, 530). De lo que no cabe duda, y como afirmaba Dalhaus (*supra.*) es que encasillar un estilo por su cronología o su forma puede provocar este tipo de acontecimientos en los que una obra “se adelanta a su época”.

2) Ludwig van Beethoven en Teplitz, ¿Autor?



35. Aresti, M. (2013). *Beethoven y Goethe en Teplitz* [Grabado]. Obtenido de <https://loscoloresdelamusica.wordpress.com/2013/12/16/ludwig-van-beethoven-felicidades-para-todos/>

Beethoven suele considerarse como el paradigma del Genio Romántico por excelencia: infancia perdida, indisciplinado ante la burguesía, la voluntad de poder, un hombre eternamente enamorado, el carácter pasional exacerbado, la libertad creadora... Si bien la musicología histórica ha demostrado que esto no es más que “un personaje” que el sordo genial se creó y que era más que respetado por sus contemporáneos (Platinga, 2015,

89-91); el ideal de “genio romántico” se produce tras su muerte y, sobre todo, gracias a la figura de Wagner .

En este grabado se muestra aquella famosa anécdota (que tantos ríos de tinta ha suscitado y que probablemente sea falsa) que Bettina Brentano contaba acerca de su rechazo a la nobleza (Argenta, *Los clásicos también pecan. La vida íntima de los grandes músicos*, 2017, 176-179). La historia narra cómo Beethoven estaba paseando en 1812 con el escritor Goethe por el parque-balneario de Teplitz cuando se cruzaron con la emperatriz y, mientras Goethe se paró a saludar, Beethoven continuó su camino haciendo caso omiso de la familia imperial.

Como decía anteriormente, *si non vero é ben trovato*, hoy en día todavía persiste esa imagen de Beethoven como genio indisciplinado que se sitúa por encima del hombre para ser inmortal. Rememoremos aquí aquella anécdota en la que Beethoven se dirigió a un príncipe diciéndole “Lo que es usted, lo es por casualidad. Lo que soy yo, lo soy por mí mismo. Príncipes ha habido miles y los habrá todavía. Beethoven sólo hay uno” (Argenta, *Los clásicos también pecan. La vida íntima de los grandes músicos*, 2017, 183). Esta anécdota (y su ilustración) son un buen reflejo de aquel *Hombre ante el mar de nubes* de David Friedrich.

3) *Berlioz dirigiendo* o *Concierto de Berlioz*, de Louis Reybaund (1846)



36. Delac, U.. (2016). *Berlioz dirigiendo - Caricatura de Louis Reybaud (1846)* [Caricatura]. Obtenido de <http://tertulia-animal.blogspot.com/2016/05/musica-hector-berlioz-y-su-sinfonia.html>

La figura de Hector Berlioz (1803-1869) es sin lugar a dudas una de las más relevantes del Romanticismo; y no sólo por su contenido musical, sino por los debates que suscitó acerca de la nueva sonoridad que éste le dio a la Orquesta Sinfónica y que reflejó en escritos como *Les Soirées de l'orchestre* (Platinga, 2015, 226)

Gracias a esta caricatura realizada por Reybaund podemos figurarnos cómo entendió parte del público contemporáneo al compositor.

Tras el fracaso de su ópera *Les Troyens*, la mayor parte de la crítica consideró que Berlioz abusaba de los metales de la orquesta y que esto hacía de la tímbrica de la orquesta un sonido estridente y, después del festival Berlioz de 1840, la crítica parisina realizó este grabado que años más tarde caricaturizó el vienés Gradilla (Dahlhaus, 2014, 153).

4) Materiales de ampliación

- [Educatina] (2011, noviembre 22). *Romanticismo- Historia del Arte – Educatina*. [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/ardDoXUu3sk>
- Albarca, P. [Pablo's Flipped Music Classroom] (2019, febrero 18). *Historia de la Música - Ep. 4: El Romanticismo* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/8w-o8I5dOI0>
- Argenta, F. (2013). *Pequeña Historia de la Música*. Madrid: Espasa
- Dahlhaus, C. (2014). *La música del siglo XIX*. Madrid: Akal Música
- Downs, P. G. (2015). *La música Clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal Música
- Griffiths, P. (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. Madrid: Akal Música
- Mostaza Prieto, A. (2017). *Compositores* [Tabla de Datos que permite comparar la cronología de diferentes compositores]. En Google Drive. Obtenido de <https://docs.google.com/spreadsheets/d/1FMd6oweZp5hQJJrmbaeRXzPtO->

YvPoPa5_L90Y5d4N0/edit?usp=sharing

- Platinga, L. (2015). *La música Romántica*. Madrid: Akal Música
- Villarespe, S. (s.f.). *EL ENCUENTRO DE DOS GRANDES: BEETHOVEN Y GOETHE EN TEPLITZ*. Obtenido de https://www.academia.edu/13605664/EL_ENCUESTRO_DE_DOS_GRANDES_BEETHOVEN_Y_GOETHE_EN_TEPLITZ

Tema 19. La música vocal romántica

Para este tema

- El lied romántico: Schubert, Schumann y Brahms (II)
- La ópera romántica
 - La ópera cómica italiana (Rossini), la Gran Opera Francesa (Meyerbeer) y la ópera romántica alemana (Weber)
 - La segunda escuela de belcanto italiano: Bellini, Rossini y Donizetti

Siguiendo la estética del tema anterior, el Romanticismo tuvo un importante cariz en la música vocal: bien por la expresividad que ésta ofrecía, bien por la calidad de los textos escogidos que fueron musicalizados.

1) *Schubertiada* de Julius Schmid (1897)⁴⁵



37. AndreasPraefcke (2006). *Schubertiade, de Julius Schmid* [óleo sobre lienzo]. Obtenido de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Julius_Schmid_Schubertiade_Detail.jpg

Sin duda uno de los personajes más paradigmáticos del Romanticismo fue Franz Schubert (1797-1828), pianista, director y compositor del que apenas conocemos datos biográficos. En el arte Schubert es retratado por algunos de sus amigos, tanto en solitario como en algunas de sus fiestas privadas -como por ejemplo la que retrató Schwind y

⁴⁵ Además de esta obra pictórica, conservamos otras como *Schubertiada en casa de Joseph von Spaum* de Moritz von Schwind.

podemos ver retratada en el libro de Platinga (2015, 140). Franz von Schober fue una de las primeras personas que utilizó el término de schubertiada (schubertiade) en una epístola a Sonnleithner, quien conoció a Schubert su casa de Viena y desde entonces invitarían a algunos amigos más a estos acontecimientos privados tan comunes en las sociedades románticas.

2) Materiales de ampliación

- [Educatina] (2011, noviembre 22). *Romanticismo- Historia del Arte – Educatina*. [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/ardDoXUu3sk>
- Albarca, P. [Pablo's Flipped Music Classroom] (2019, febrero 18). *Historia de la Música - Ep. 4: El Romanticismo* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/8w-o8I5dOI0>
- Argenta, F. (2013). *Pequeña Historia de la Música*. Madrid: Espasa
- Dahlhaus, C. (2014). *La música del siglo XIX*. Madrid: Akal Música
- Downs, P. G. (2015). *La música Clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal Música
- Griffiths, P. (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. Madrid: Akal Música
- Mostaza Prieto, A. (2017). *Compositores* [Tabla de Datos que permite comparar la cronología de diferentes compositores]. En Google Drive. Obtenido de https://docs.google.com/spreadsheets/d/1FMd6oweZp5hQJJrmbaeRXzPtO-YvPoPa5_L90Y5d4N0/edit?usp=sharing
- Platinga, L. (2015). *La música Romántica*. Madrid: Akal Música
- Ross, A. (2016). *Escucha Esto* (Luis Gago, trad.). Barcelona: Seix Barral. (Obra original publicada en 2010).

Tema 20. Los nacionalismos

Para este tema

- Del Romanticismo al Nacionalismo: La estética de Hegel y Herder
 - Música y Drama: el nacionalismo alemán en la figura de Wagner
 - Viva VERDI: la Italia del Resurgimiento y la figura de Verdi
 - Las dos Rusias: el europeísmo de Tchaikovsky contra la reivindicación de “Los Cinco” (Balákirev, Cui, Músorgski, Rimski-Kçorsakov y Borodin)
 - El movimiento checo: Semetana y Dvorak
 - El movimiento escandinavo: Sibelius y Grieg
 - Revisionismo y progresismo español: los nuevos géneros en la zarzuela (Barbieri, Chapí y Bretón) y la música instrumental (Albéniz y Granados)
-

1) *Retratos*

Cuando hablamos del Romanticismo hablamos de un movimiento surgido desde las clases elitistas. Muchas veces pensamos que era un movimiento popular, pero se ha popularizado con el paso del tiempo. Es por ello que podemos ver diferentes retratos de los compositores románticos para comprender el movimiento herderiano. Dado que conservamos muchos retratos, aquí me limitaré a hacer una enumeración que luego el profesor podrá utilizar para ubicar el compositor y analizar el cómo es representado el compositor (casi siempre como un burgués). La lista de obras propuestas es (González Martínez J. M., 2014, 211-243):

1. Bellini- Rillosi, Giuseppe (s.f.). *Retrato de Vincenzo Bellini* [Óleo sobre lienzo]. Milán: Museo del Teatro alla Scala
2. Brahms, Johannes - (s.f.) *Fotografía de Johannes Brahms*.
3. Chopin- Delacroix, Eugène (s.f.). *Retrato de Frédéric Chopin* [Óleo sobre lienzo]. París: Musée du Louvre.; Wodzinska, Maria (1835). *Retrato de Frédéric Chopin* [Acuarela]
4. Donizetti- Rillosi, Giuseppe (s.f.). *Gaetano Donizetti* [Óleo sobre lienzo]. Milán: Museo del Teatro alla Scala
5. Liszt- Von Kaulbach, Wilhelm (1856). *Retrato de Liszt* [Óleo sobre

- leinzo]. Budapest: Liszt Ferenc Memorial Museum
6. Mendelssohn- Magnus, Edward (1846). *Retrato de Felix Mendelssohn* [Óleo sobre lienzo].
 7. Pagagnini- Dominique Ingres, Jean Auguste (1819) *Nicoló Pagagnini* [Dibujo al Carbón]. París: Musée du Louvre
 8. Rossini- Camuccini, Vincenzo (s.f.). *Retrato de Gioachino Rossini* [Óleo sobre lienzo]. Milán: Museo del Teatro alla Scala
 9. Schubert- Rieder, Wilhelm August (1875). *Retrato de Franz Schubert* [Óleo sobre lienzo, copia de una acuarela el mismo autor de 1825].
 10. Schumann, Robert- Kriehuber, Joséph (1839). *Retrato de Robert Schumann* [litografía]
 11. Verdi, Boldini, Giovanni (s.f.). *Giuseppe Verdi* [Óleo sobre lienzo]. Galería Nacional de Arte Moderno
 12. Wagner- Hanfstaengl, Franz (1871). *Richard Wagner* [Fotografía]

1) Paisajes bélicos

En los llamados “nacionalismos” los pintores parecen tratar siempre dos temáticas diferentes: batallas o acontecimientos del pasado. La explicación es bastante convincente: si se empela el motivo de la batalla, el sentimiento nacional aflora en pos de la victoria de la misma; si el motivo es una historia del pasado, el sentimiento nacional les recuerda que comparten ese pasado común. En resumen, este arte tiene como uno de sus objetivos (bien porque se crea con ese fin, bien porque se utiliza con ese fin) hacer que entre las clases populares se cree un sentimiento nacional que les identifique como “nosotros” frente a las otras naciones o pueblos que serán identificados como “los otros” (Taylor, 1993).

Es por todo esto que la música encuentra un hueco en el nacionalismo de las naciones: puede servirse de materiales populares, de melodías conocidas que, junto con el sentimiento evocativo que de por sí tiene, proclaman un mensaje de identidad. Como he comentado, algunas de las expresiones plásticas que se empelaron pertenecían al pasado (incluso se habían pintado hacía años) y, otras de las que propongo, fueron creadas a posteriori recreando la imaginaria que se tenía de aquella batalla o alzamiento:

- Francia:

- Delacroix, Eugène (1830), *La libertad guiando al pueblo*. París: Museo del Louvre
- Emmanuel Philippoteaux, Henri Félix (1848), *Lamartine in front of the Town Hall of Paris rejects the red flag on 25 February 1848*. París: Museo del Louvre
- Alemania:
 - ¿? (1848), *Revolución Alemana de 1848*
- Italia:
 - Karger-Decker, Bernt (s.f.); *Grafitis Viva V.E.R.D.I.* información obtenida de <https://www.nationalgeographic.com/archaeology-and-history/magazine/2017/01-02/verdi-operas-italy-national-identity/>
- España
 - Goya, Francisco de. (1814); *Los fusilamientos del 3 de mayo*. Madrid: Museo del Prado
- Rusia
 - Aivazovski, Iván (1850), *La novena ola*: San Petersburgo: Museo Ruso
- Grecia
 - Delacroix, Eugène (1824), *La matanza de Quios*. París: Museo del Louvre
- Panorama General.
 - Sorrieu, Frederic (1848), *República Democrática y Social Universal*.



38. Sorrieu, F. (1848). *República Democrática y Social Universal* [óleo sobre lienzo]. Obtenido de <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Frederic-Sorrieu/60308/Rep%C3%ABblica-Democr%C3%A1tica-y-Social-Universal,-1848.html>

Con esta imagen se representa muy bien el sentimiento que estaba surgiendo en las diferentes naciones, identificándose como un “derecho divino” al aludir a la cristiandad como “Fraternidad” que bendice el desfile de naciones desde los cielos. Se produce una revolución hermética (“así en la tierra como en el cielo”) según la cual la Revolución Universal se ha de basar en la justicia y fraternidad que es modelo de la religión celestial. Un ángel anuncia la buena nueva apuntando hacia la tierra con una trompeta.

Al mismo tiempo, en la tierra, se pretende representar el Antiguo Régimen monárquico como caduco y acabado, de ahí que encontremos esparcidos por el suelo multitud de coronas y títulos sobre los que caminan los republicanos con sus banderas. Esta imagen pretende decir: que el estado no es la monarquía, sino su pueblo. A la izquierda de la imagen encontramos una estatua que representa la “Alegoría de la República Universal” en la que vemos a ésta vestida con un gorro frigio, una antorcha que simboliza la libertad y la luz entre las tinieblas que guiará al pueblo, los derechos humanos escritos en una tabla que sujeta en su mano (analogía con las Tablas de la Ley). Al lado derecho encontramos un ciprés que mantiene en él las banderas de diferentes nacionalidades, símbolo de la fraternidad entre naciones

3) Materiales de ampliación

- [Educatina] (2011, noviembre 22). *Romanticismo- Historia del Arte – Educatina*. [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/ardDoXUu3sk>
- [Educatina] (2013, septiembre 17). *Concepto de Nacionalismo- Ciencias Políticas– Educatina*. [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/IQDe4UiUxh8>
- Fernández de Larrinoa, R. (2014). *Unidad 17- Nacionalismo y Romanticismo en Alemania* [Blog profesional de Historia de la Música]. Historia de la Música. Obtenido de <https://bustena.wordpress.com/historia-de-la-musica-online/el-siglo-xix/unidad-17/>
- Albarca, P. [Pablo's Flipped Music Classroom] (2019, febrero 18). *Historia de la Música - Ep. 4: El Romanticismo* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/8w-o8I5dOI0>
- Argenta, F. (2013). *Pequeña Historia de la Música*. Madrid: Espasa
- Dahlhaus, C. (2014). *La música del siglo XIX*. Madrid: Akal Música

- Downs, P. G. (2015). *La música Clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal Música
- Griffiths, P. (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. Madrid: Akal Música
- Menéndez Torrellas, G. (2013). *Historia de la ópera*. Madrid: Akal Música
- Mostaza Prieto, A. (2017). *Compositores* [Tabla de Datos que permite comparar la cronología de diferentes compositores]. En Google Drive. Obtenido de https://docs.google.com/spreadsheets/d/1FMd6oweZp5hQJJrmbaeRXzPtO-YvPoPa5_L90Y5d4N0/edit?usp=sharing
- Platinga, L. (2015). *La música Romántica*. Madrid: Akal Música

SECCIÓN VII. EL SIGLO XX

Resulta curioso que los periodos del pasado pueden encuadrarse en un solo estilo durante muchos años (Concepto de “Edad Media” para mil años), pero sin embargo, cuanto más nos retrotraemos al presente, la cuestión estilística se acota en un periodo de tiempo ínfimo (así el clasicismo musical se cataloga en sólo cincuenta años y el dadaísmo en apenas diez). El siglo XX es un tiempo de cambio acelerado en el que no hay un estilo artístico definido como en el pasado (un estilo por un periodo de tiempo). Con el siglo XX hay una búsqueda de nuevos lenguajes en todas las artes: partiendo de las vanguardias que nacen del seno del Romanticismo (Impresionismo y Expresionismo) se llegaría a una búsqueda de la abstracción que culminará con los últimos formatos contemporáneos: desde el Futurismo y el Dadaísmo hasta los estilos “Neo” que buscan imitar el pasado (neoclasicismo, neorrománico, etc.).

Desde un punto de vista cronológico, la música contemporánea comienza a finales del XIX y llegaría hasta la actualidad. Esa búsqueda de lenguaje “abstracto” comenzará con el abandono progresivo de la tonalidad funcional (atonalismo y dodecafonismo) para recrearse en un universo sonoro y un concepto nuevo de “obra musical”.

En este bloque trataremos entonces:

21. La Transición al XX
22. Las Primeras Vanguardias
23. El Neoclasicismo
24. Música y Política
25. Últimas Poéticas. La música de mediados de siglo
26. En busca de la identidad popular

Tema 21. La transición al XX

Para este tema

- ¿Hasta cuándo llega el Romanticismo? El problema de la cronología
- Ambiente artístico y social: del realismo al simbolismo
- El cambio de herencia postromántico: Verdi-Puccini y Wagner-Mahler

Aunque nos resulte extraño, y como afirma el profesor Morgan (1999, 17), “resulta imposible establecer de una forma precisa cuándo comenzó la música del siglo XX, como un fenómeno estilístico y estético”. La línea simbólica de Debussy recuerda a la sonoridad imprecisa de algunas obras de Strauss, quien a su vez tomó el fin de la tonalidad (que sería el postulado de Schöenberg) de Wagner, Mahler o Strauss. En definitiva, aunque el siglo XX se inicia cronológicamente con el Año Nuevo de 1900, en el mundo artístico las fronteras no están tan claras: las primeras vanguardias son herederas directas del Posromanticismo.

Este tema nos puede servir como una introducción estética al s. XX. Por tanto, la cuestión artística y los ejemplos plásticos que ésta puede ofrecer quedan relegados por asuntos teóricos: el pensamiento del siglo XX, el arte como disciplina interdisciplinar de la sociología y la política del XX (Adorno), la muerte del Arte (Danto), etc. Para ello, y como en otras ocasiones, recomiendo los libros de Sixto José Castro (2005) para tener una introducción general a la estética, el libro de Fubini (2018) para comprender el pensamiento musical, y el manual de Dalhaus (2003) para tratar el problema del estructuralismo asociado al estilismo.

1) Del Arte Figurativo al Arte Abstracto

Si en los siglos anteriores el arte requería de la representación (fuera ésta realista o idealizada), el arte del siglo XX se caracteriza por un claro componente de subjetividad. Antes del siglo XX el arte pretendía representar los hechos, acontecimientos, a personajes... es decir, buscaba la objetividad. Una de las características principales del arte de vanguardia es que se basa en la subjetividad, bien del autor bien del contemplativo (Castro, 2005). Son muchos los ejemplos que podremos encontrar, tantos como vanguardias que surgen. Propongo centrarnos en ejemplos pictóricos una vez que

entremos en los temas concretos.

2) Materiales de ampliación

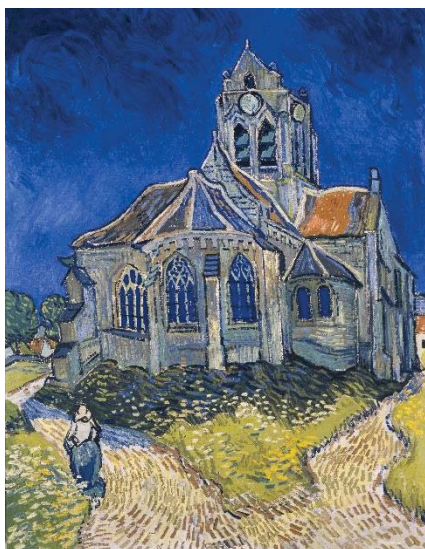
- [camen maria espinosa] (2012, noviembre 10). *El arte ha muerto: Introducción a la teoría del fin del arte de Arthur C. Danto* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/19Tv546yZcc>
- [Educatina] (2011, noviembre 18). *Dadaísmo- Historia del Arte – Educatina*. [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/JmoOONp4OHE>
- [Educatina] (2011, noviembre 18). *Impresionismo- Historia del Arte – Educatina*. [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/wkUxpiWsXZU>
- [Educatina] (2011, noviembre 19). *Cubismo- Historia del Arte – Educatina*. [Vídeo de YouTube]. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=69e_zf9sRas
- [Educatina] (2011, noviembre 24). *Expresionismo- Historia del Arte – Educatina*. [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/IC06GgpJLgk>
- Albarca, P. [Pablo's Flipped Music Classroom] (2019, mayo 5). *Historia de la Música - Ep. 6: El Siglo XX* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/vi9fl5nciQ0>
- Argenta, F. (2013). *Pequeña Historia de la Música*. Madrid: Espasa
- Dahlhaus, C. (2014). *La música del siglo XIX*. Madrid: Akal Música
- Griffiths, P. (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. Madrid: Akal Música
- Menéndez Torrellas, G. (2013). *Historia de la ópera*. Madrid: Akal Música
- P. Morgan, R. (1999). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal Música
- Mostaza Prieto, A. (2017). *Compositores* [Tabla de Datos que permite comparar la cronología de diferentes compositores]. En Google Drive. Obtenido de https://docs.google.com/spreadsheets/d/1FMd6oweZp5hQJJrmbaeRXzPtO-YvPoPa5_L90Y5d4N0/edit?usp=sharing
- Ross, A. (2016). *Escucha Esto* (Luis Gago, trad.). Barcelona: Seix Barral. (Obra original publicada en 2010)
- Ross, A. (2016). *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música* (Luis Gago, trad.). Barcelona: Seix Barral. (Obra original publicada en 2019)

Tema 22. Las primeras vanguardias

Para este tema

- Idea y concepto de “Vanguardia”. Las vanguardias más relevantes en la música del XX (Impresionismo, Expresionismo, Neoclasicismo, etc.)
- Últimos coletazos de la transición. El simbolismo en Francia: Debussy y Ravel
- El Expresionismo. La Segunda Escuela de Viena: Schönberg, Berg y Webern. El periodo de entreguerras

1) Simbolismo e Impresionismo



39. van Gogh, V. (1890). *La iglesia de Auvers-sur-Oise* [Óleo sobre lienzo]. Obtenido de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/Vincent_van_Gogh_-_The_Church_in_Auvers-sur-Oise%2C_View_from_the_Chevet_-_Google_Art_Project.jpg

Si bien a Debussy (1862-1918) no le gustaba ser considerado impresionista (Ross, 2016), sino simbolista. De ahí el título de este apartado. Normalmente se suele ilustrar el inicio del Impresionismo con aquel famoso cuadro de Monet *Impresión, sol naciente*; pero yo aquí propongo la pintura de un postimpresionista al que se le pueden aplicar aquellos valores que retratan el impresionismo: Van Gogh.

Me gustaría que comparásemos este templo gótico que pinta Van Gogh con la original. Vemos que las formas se intuyen, pero no se precisan y el tiempo parece haberse distorsionado, no es que se haya detenido, sino que parece estar esperando al contemplador (los colores y la perspectiva quieren dar esa sensación).

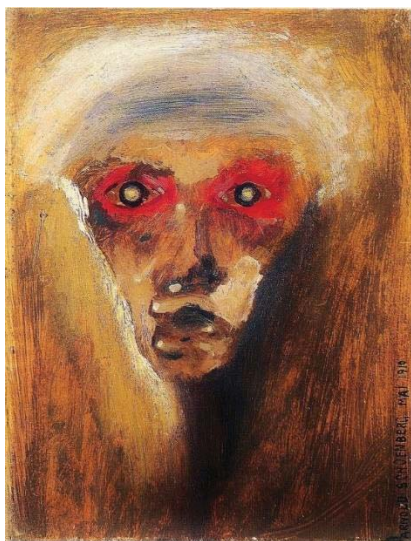
Estas características podríamos compararlas con el impresionismo musical: el tempo es marcado por el intérprete en la interpretación o se vuelven a utilizar los modos y los timbres que ofrecen los instrumentos (los colores de la pintura).

Otra obra que conviene contemplar en el aula sería el *Preludio a la siesta de un Fauno* de Debussy, obra que surge inspirada por uno de los poemas de Mallarmé (*L'après-midi d'un faune*) y cuya música será empelada posteriormente por el coreógrafo ruso

Vaslav Nijinsky para los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev en un ballet titulado *La siesta de un fauno*.

2) Dodecafonismo y Expresionismo

Arnold Schöenberg (1874-1951) es conocido por “romper la tonalidad” (Ross, 2016), pero lo que pocos saben es que también era pintor y, precisamente, destacan sus pinturas expresionistas.



40. Schoenberg, A. (1910). *La mirada roja* [Óleo sobre lienzo]. Obtenido de <https://lineassobrearte.com/2015/10/17/la-mirada-roja-de-arnold-schonberg-1910/>

La pintura “La mirada roja” de Arnold Schöenberg es un buen ejemplo de pintura expresionista. Al igual que hacía el expresionismo, deforma la realidad para reflejar la subjetividad que el visionario le quiera dibujar, por lo que se pretendía buscar los sentimientos más íntimos del ser humano (principalmente vinculada con el pensamiento existencialista y la angustia vital). Para ello, los expresionistas buscan la dureza en sus pinturas: colores fuertes, figuras informes o amorfas que despierten la inquietud e intranquilidad. Estas características fueron representadas en la música dodecafónica: se juega con la forma, los timbres son exportados en registros sonoros desagradables (muy

agudos, chirriantes, etc.), la temática de sus letras tiende a existencialismo, etc.

3) Materiales de ampliación

- [Educatina] (2011, noviembre 18). *Dadaísmo- Historia del Arte – Educatina*. [Video de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/JmoOONp4OHE>
- [Educatina] (2011, noviembre 18). *Impresionismo- Historia del Arte – Educatina*. [Video de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/wkUxpiWsXZU>
- [Educatina] (2011, noviembre 19). *Cubismo- Historia del Arte – Educatina*. [Video de YouTube]. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=69e_zf9sRas
- [Educatina] (2011, noviembre 24). *Expresionismo- Historia del Arte – Educatina*. [Video de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/IC06GgpJLgk>
- Albarca, P. [Pablo's Flipped Music Classroom] (2019, mayo 5). *Historia de la*

Música - Ep. 6: El Siglo XX [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/vi9fl5nciQ0>

- Argenta, F. (2013). *Pequeña Historia de la Música*. Madrid: Espasa
- Griffiths, P. (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. Madrid: Akal Música
- Menéndez Torrellas, G. (2013). *Historia de la ópera*. Madrid: Akal Música
- Mostaza Prieto, A. (2017). *Compositores* [Tabla de Datos que permite comparar la cronología de diferentes compositores]. En Google Drive. Obtenido de https://docs.google.com/spreadsheets/d/1FMd6oweZp5hQJJrmbaeRXzPtO-YvPoPa5_L90Y5d4N0/edit?usp=sharing
- P. Morgan, R. (1999). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal Música.
- Ross, A. (2016). *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música* (Luis Gago, trad.). Barcelona: Seix Barral. (Obra original publicada en 2019)
- Ross, A. (2016). *Escucha Esto* (Luis Gago, trad.). Barcelona: Seix Barral. (Obra original publicada en 2010)
- Vilorio, I. (2015, octubre 17). «“La mirada roja”, de Arnold Schönberg (1910)» [Blog], en *Líneas sobre Arte*. Recuperado de <https://lineassobrearte.com/2015/10/17/la-mirada-roja-de-arnold-schonberg-1910/>

Tema 23. El neoclasicismo musical

Para este tema

- El problema del “Neoclasicismo” en Las Artes (revisión del tema 16)
 - “Les Six” (Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc, Tailleferre) y Satie
 - El melomanismo y la apuesta de Stravinsky
 - Neoclásicos americanos: Copland, Carter y Menotti
 - El barroquismo de Hindemith
 - El neoclasicismo en España: Falla (II) y los Halffter
-

1) Los “neo”

Con la llegada de las vanguardias, son varios los compositores, pintores, escultores y artistas en general que hacen una revisión al pasado para la creación de nuevas obras. Hemos visto como Van Gogh pintó la iglesia gótica de Auvers sur Orise en uno de sus cuadros impresionistas, pero las nuevas corrientes no empezarán las vanguardias para reflejar el pasado, sino que directamente se valdrán de sus técnicas, materiales, sonoridades, etc. para (re)crearlo. Así el neoclasicismo será una revisión del periodo clásico pero en el siglo XX, el neobarroquismo hará lo propio con el Barroco, el Neorrenacentismo lo propio con la arquitectura Renacentista... todas estas corrientes se aúnan bajo el mismo epígrafe, el Neoclasicismo (incluso cuando se componen obras al estilo barroco, como hizo Falla) o Eclecticismo Historicista (como se denominó a las artes plásticas, incluso cuando se construyen obras al estilo neogótico como los edificios de Gaudí).

En Castilla y León contamos con varios ejemplos del estilo ecléctico historicista: la iglesia de San Juan de Valladolid (neorrománico), el Priorato de Santa María de Duero de Tudela de Duero en Valladolid (neogótico); la Casa Botines de León (neogótico), el Palacio Episcopal de Astorga en León (neogótico), la Iglesia de San José en Soria (neobarroco), el Palacio de la Diputación en Palencia (neorrenacentista) o el Teatro Apolo de Miranda de Ebro en Burgos (neorrenacentista), etc.

3) Materiales de ampliación

- [Educatina] (2011, noviembre 18). *Dadaísmo- Historia del Arte – Educatina*. [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/JmoOONp4OHE>
- [Carlos Gonzalez Navarrete] (2011, agosto 11). *De Revivals, Neos y otros términos históricos* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/OjCwMkFc6do>
- [Educatina] (2011, noviembre 18). *Impresionismo- Historia del Arte – Educatina*. [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/wkUxpiWsXZU>
- [Educatina] (2011, noviembre 19). *Cubismo- Historia del Arte – Educatina*. [Vídeo de YouTube]. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=69e_zf9sRas
- [Educatina] (2011, noviembre 24). *Expresionismo- Historia del Arte – Educatina*. [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/IC06GgpJLgk>
- Albarca, P. [Pablo's Flipped Music Classroom] (2019, mayo 5). *Historia de la Música - Ep. 6: El Siglo XX* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/vi9fl5nciQ0>
- Argenta, F. (2013). *Pequeña Historia de la Música*. Madrid: Espasa
- Griffiths, P. (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. Madrid: Akal Música
- Menéndez Torrellas, G. (2013). *Historia de la ópera*. Madrid: Akal Música
- P. Morgan, R. (1999). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal Música.
- Mostaza Prieto, A. (2017). *Compositores* [Tabla de Datos que permite comparar la cronología de diferentes compositores]. En Google Drive. Obtenido de https://docs.google.com/spreadsheets/d/1FMd6oweZp5hQJJrmbaeRXzPtO-YvPoPa5_L90Y5d4N0/edit?usp=sharing
- Ross, A. (2016). *Escucha Esto* (Luis Gago, trad.). Barcelona: Seix Barral. (Obra original publicada en 2010)
- Ross, A. (2016). *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música* (Luis Gago, trad.). Barcelona: Seix Barral. (Obra original publicada en 2019)

Tema 24. Música y Política

Para este tema

- De la Rusia Zarista a la URSS comunista: Prokofiev, Rasmaninov y D. Shostakovich
- Alemania y el nazismo. El caso Wagner. Weil y Strauss
- Las corrientes americanas: Ives, Cowell y Varese
- España: La Generación del 98 y La generación del 27

Antes que nada me gustaría recomendar la lectura de la Parte II del libro *El ruido eterno* de Alex Ross (2016, 275-426), en él, el autor repasa a través de tres capítulos muy amenos la historia de la Música en la Rusia de Stalin, en los Estados Unidos de Roosevelt y de la Alemania de Hitler.

1) Hitler y los Wagner

El propio Ross, en el libro antes mencionado (*supra.*), hace una visión global del fenómeno wagneriano en la Alemania nazi. El propio Wagner tenía una visión negativa del judaísmo: en 1850 condenó la “judificación” de la música alemana en su escrito *El judaísmo en la música* y su *Parsifal*, coetáneo de sus estudios sobre la raza y regeneración, se interpretó como una obra puramente germana que cargaba contra las “inmoralidades” del judaísmo.



41. Courtesy (2013). (de izq. a der.) Wieland Wagner, Adolf Hitler y Wolfgang Wagner [Fotografía]. Obtenido de <https://www.jpost.com/Magazine/Opinion/Wagner-and-Hitler-Active-or-passive-influence>

Hitler acudía al Festival de Bayreuth que la familia Wagner gestionaba desde la muerte del compositor. En concreto, Wieland Wagner, nieto del compositor que se alistó en las juventudes hitlerianas de niño y nunca se separó del nazismo, asumió la dirección del festival y lo renombró como “El nuevo Bayreuth”. Wieland llegó a

solicitar al Führer ser su sobrino adoptivo y se le veía habitualmente desfilando con el uniforme nazi, algo que marcaría a toda la familia hasta la actualidad.

Otro de los personajes que tuvo una relación con el judaísmo fue Richard Strauss (1864-1949), aunque como ocurrirá con el caso Shostakovich, la relación nunca quedó claro si fue recíproca (en el caso de Strauss compartía además mucha familia judía).

2) Materiales de ampliación

- [Educatina] (2011, noviembre 18). *Impresionismo- Historia del Arte – Educatina*. [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/wkUxpiWsXZU>
- [Educatina] (2011, noviembre 19). *Cubismo- Historia del Arte – Educatina*. [Vídeo de YouTube]. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=69e_zf9sRas
- [Educatina] (2011, noviembre 24). *Expresionismo- Historia del Arte – Educatina*. [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/IC06GgpJLgk>
- Albarca, P. [Pablo's Flipped Music Classroom] (2019, mayo 5). *Historia de la Música - Ep. 6: El Siglo XX* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/vi9fl5nciQ0>
- Angarmegia. Portal de Investigación y Docencia [Antonio García Megia] (2011, septiembre 26). *La generación del 27*. [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/O664xo9Xmoc>
- Argenta, F. (2013). *Pequeña Historia de la Música*. Madrid: Espasa
- Efe (2017, julio 28). Festival Richard Wagner de Bayreuth: del nazismo a su refundación, bajo el lema “nada es eterno”. El Mostrador. Recuperado de <https://m.elmostrador.cl/cultura/2017/07/28/festival-richard-wagner-de-bayreuth-del-nazismo-a-su-refundacion-bajo-el-lema-nada-es-eterno/>
- Fundación Zuloaga, y Fundación Telefónica [Ignacio Suárez Zuloaga] (2011, julio 18). *Generación del 98*. [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/19TDXngTEJw>
- Griffiths, P. (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. Madrid: Akal Música
- Menéndez Torrellas, G. (2013). *Historia de la ópera*. Madrid: Akal Música
- Mostaza Prieto, A. (2017). *Compositores* [Tabla de Datos que permite comparar la cronología de diferentes compositores]. En Google Drive. Obtenido

dehttps://docs.google.com/spreadsheets/d/1FMd6oweZp5hQJJrmbaeRXzPtO-YvPoPa5_L90Y5d4N0/edit?usp=sharing

- P. Morgan, R. (1999). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal Música
- Ross, A. (2016). *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música* (Luis Gago, trad.). Barcelona: Seix Barral. (Obra original publicada en 2019)
- Ross, A. (2016). *Escucha Esto* (Luis Gago, trad.). Barcelona: Seix Barral. (Obra original publicada en 2010)
- Uzan, Elan (2017, julio 28). WAGNER AND HITLER: ACTIVE OR PASSIVE INFLUENCE? The Jerusalem Post. Recuperado de <https://www.jpost.com/Magazine/Opinion/Wagner-and-Hitler-Active-or-passive-influence>

Tema 25. Últimas poéticas: la música de mediados del siglo XX

Para este tema

- Serialismo: Messiaen, Boulez y Stockhausen
- Música electrónica, textural y estocástica
- Posmodernismo musical: Berio
- De la aleatoriedad al minimalismo: Cage y Reich
- Las notaciones del XX y nueva organología: la celesta, el sintetizador y el theremin

1) *Los Tres Músicos* de Picasso



42. admtrenzarte (2017). *Los tres músicos (versión de Filadelfia)* [Óleo sobre tela]. Obtenido de <http://web.trenzarte.com/2017/09/23/los-tres-musicos-de-picasso/>

El lienzo sobre tela *Los tres músicos* de Pablo Picasso nos es muy útil para ilustrar las corrientes posmodernas que se dan, sobre todo el Collage (como el tercer movimiento de la Sinfonía de Berio). Existen dos versiones diferentes de sus músicos, ambas pintadas en 1921 pero con algunas características diferentes. Aquí vamos a ver la segunda versión, aquella que encontramos en Filadelfia.

Para pintar ese famoso trío, Picasso empleó sus conocimientos del Collage. No porque utilizase diferentes recortes para hacer la composición, sino más bien por simular con colores los trajes de los músicos como si fuesen trozos de tela cortada. Según narra Federico Sopena en *Picasso y la Música* (Sopena Ibañez, 1982), a Picasso no le gustaba la música clásica y, si hizo su colaboración para crear los diseños de *El sombrero de tres picos*, era porque le resultaba atrayente la música “espacial” que encontró en el ballet.

En la imagen podemos encontrar (de izq. a der.) a un violinista, a un oboe y lo que podría ser una guitarra o una zanfona. En algunas fuentes consideran que es una guitarra y que es Picasso quien la sujeta (porque era su instrumento favorito) y que los otros dos

son el poeta Guillaume Apollinaire y el poeta Max Jacob (admtrenzarte, 2017).

1) *Nuevas notaciones*

Los compositores del XX se percataron de que en las partituras convencionales las notaciones son muy restrictivas (normas establecida por el compositor y sujetas a la interpretación del músico), así que promulgaron una serie de notaciones que se alejasen de las “cadenas del ego”. No es por tanto una escuela ni un método, sino la búsqueda de notaciones expresivas y plásticas que innoven en la composición, lectura e interpretación de una “partitura” que renuncie a los elementos del lenguaje subjetivo (emisor, receptor y mensaje). Para su cometido emplea símbolos⁴⁶, ilustraciones, colores y formas no apreciables en partituras tradicionales.

Aunque podríamos buscar sus precedentes en el Ars Subtilior (finales del XIV), estas representaciones eran más plásticas e intelectuales que técnicas; otros estudiosos buscan sus precedentes en Varèse o Russolo, pero en opinión de algunos musicólogos (Fernández, 2007) y (P. Morgan, 1999, 397-398) éstos se sirven de grafías convencionales y suprimen con ello la cuestión plástica a la par que minimizan la expresiva a un lenguaje subjetivo.

Para finalizar decir que, al tratarse de un recurso ecléctico o sistema muy diluido, son varias las escuelas, corrientes, vanguardias y compositores quienes han “creado” nuevas grafías: el Dadaísmo⁴⁷, la Música Indeterminada⁴⁸, la Música Electrónica⁴⁹, la

⁴⁶ La palabra “símbolo” es clave. Un símbolo es una grafía que adquiere un significado gracias al convenio social (por ejemplo una señal de tráfico).

⁴⁷ El dadaísmo fue una corriente vanguardista que renegaba de la intención del autor, de la recepción y de toda dimensión artística (“anti arte”); podríamos decir que es lo que el nihilismo a la filosofía. Se trata de una corriente iniciada en los años veinte, pero en la música tuvo su “reinención” en la figura de Luciano Berio con composiciones como su serie *Sequenzas* (1958-2002).

⁴⁸ De nuevo destaca aquí la figura de Cage quien, gracias a sus dotes gráficas, ha propuesto casi exclusivamente sistemas notacionales innovadores para todas sus obras; desde su famoso *4'33* (1962) pasando por su *Concierto para piano y orquesta* (1958), hasta su *ORGAN²/ASLSP (As Slow As Possible)* (1987). Otros ejemplos son *December* (Earle Brown) o las cuatro *Projections* (Morton Feldman)

⁴⁹ Hablar de Música Electrónica es hablar de eclecticismo musical. Son varias las corrientes, innovaciones y técnicas que empujan este término. Por ejemplo al hablar del Theremin, de los “estudios electrónicos” de Stockhausen, o de la Música House... estaríamos hablando de “Música electrónica”. El criterio fundamental de todos ellos es el empleo de recursos electrónicos a la hora de componer-interpretar (grabaciones, empleo de sintetizadores, amplificadores, etc.)

Música Textural⁵⁰ o la Música Estocástica⁵¹ son algunos ejemplos.

3) Materiales de ampliación

- admtrenzarte. (23 de septiembre de 2017). *los tres músicos de Picasso*. Obtenido de Tresarte: <http://web.trenzarte.com/2017/09/23/los-tres-musicos-de-picasso/>
- Argenta, F. (2013). *Pequeña Historia de la Música*. Madrid: Espasa
- Griffiths, P. (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. Madrid: Akal Música
- Menéndez Torrellas, G. (2013). *Historia de la ópera*. Madrid: Akal Música
- P. Morgan, R. (1999). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal Música.
- Mostaza Prieto, A. (2017). *Compositores* [Tabla de Datos que permite comparar la cronología de diferentes compositores]. En Google Drive. Obtenido de https://docs.google.com/spreadsheets/d/1FMd6oweZp5hQJJrmbaeRXzPtO-YvPoPa5_L90Y5d4N0/edit?usp=sharing
- Ross, A. (2016). *Escucha Esto* (Luis Gago, trad.). Barcelona: Seix Barral. (Obra original publicada en 2010)
- Ross, A. (2016). *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música* (Luis Gago, trad.). Barcelona: Seix Barral. (Obra original publicada en 2019)
- [Carlos Gonzalez Navarrete] (2011, agosto 11). *De Revivals, Neos y otros términos históricos* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/OjCwMkFc6do>
- [Educatina] (2011, noviembre 18). *Dadaísmo- Historia del Arte – Educatina*. [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/JmoOONp4OHE>
- [Educatina] (2011, noviembre 18). *Impresionismo- Historia del Arte – Educatina*. [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/wkUxpiWsXZU>
- [Educatina] (2011, noviembre 19). *Cubismo- Historia del Arte – Educatina*. [Vídeo de YouTube]. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=69e_zf9sRas
- [Educatina] (2011, noviembre 24). *Expresionismo- Historia del Arte – Educatina*.

⁵⁰ Se trata de un tipo de música que se dio a finales de los cincuenta donde se buscaba ahondar más en los atributos sonoros del conjunto que en la acumulación de detalles individuales. Destacan los compositores Krzysztof Penderecki (1933-) y György Ligeti (1923-) con obras como *Threnody for the victims of Hiroshima* (Penderecki, 1960) o *Atmosphères* (Ligeti, 1961).

⁵¹ Esta escuela busca explotar la música desde la dimensión arquitectónica y de la composición por bloques de armónicos. Destaca la figura de Iannis Xenakis (1922) con composiciones como *Matastasis*.

[Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/IC06GgpJLgk>

- Uzan, Elan (2017, julio 28). WAGNER AND HITLER: ACTIVE OR PASSIVE INFLUENCE? The Jerusalem Post. Recuperado de <https://www.jpost.com/Magazine/Opinion/Wagner-and-Hitler-Active-or-passive-influence>
- Efe (2017, julio 28). Festival Richard Wagner de Bayreuth: del nazismo a su refundación, bajo el lema “nada es eterno”. El Mostrador. Recuperado de <https://m.elmostrador.cl/cultura/2017/07/28/festival-richard-wagner-de-bayreuth-del-nazismo-a-su-refundacion-bajo-el-lema-nada-es-eterno/>
- Albarca, P. [Pablo's Flipped Music Classroom] (2019, mayo 5). *Historia de la Música - Ep. 6: El Siglo XX* [Vídeo de YouTube]. Obtenido de <https://youtu.be/vi9fl5nciQ0>

Tema 26. En busca de la identidad popular

Para este tema

- 4) El problema de la identidad. La música “clásica”, la Música Popular Urbana y la Música Folclórica
 - 5) La Música Popular Urbana en la creación de la identidad norteamericana
 - a. Blues y Jazz
 - b. Pop y Rock
 - 6) El revisionismo de la “tradicición”
 - a. La música tradicional y la construcción de lo popular.
 - i. Bartok
 - ii. Las escuelas tradicionales españolas: Castellana, Catalana, Gallega y Andaluza
-

Una buena forma de empezar este tema sería repasando las diferencias que se han establecido tradicionalmente entre “Música clásica” o “cultura”, “música popular urbana” y “Música tradicional”. Dado que para este curso estarán en el último de EEPP se podría incluso proponer un debate acerca de esas terminologías, del significado que se les asocia a cada una, de los límites que cada cual tiene, etc. De este modo no sólo relajamos la tensión que se puede tener en las últimas clases, sino que integramos de forma activa al alumnado más maduro.

También se podría hacer una reflexión de las representaciones de lo popular: si se observa un cuadro de campesinos tocando música, ¿es música clásica o popular? Si asumimos que es música clásica, observamos que es interpretada por el pueblo (primer problema de significado, la interpretación elitista de “lo clásico”); si asumimos que es popular, ¿por qué se estudia la organología de esas pinturas en la música clásica? También podemos hacer una revisión de cómo se ha interpretado la pintura: visión de las élites, visión popular, etc.

1) La importancia de las portadas

Las portadas de los vinilos, LP, casetes y hoy en día de los CD se han convertido en sí misma en obras de arte. Las portadas también nos permitirán debatir acerca de la Teoría de la Recepción y de los públicos de cada estilo musical. Así vemos como

popularmente se ha visto la música de la siguiente manera (y con ello suscitar un debate y poner contra ejemplos):

	COMPOSICIÓN	INTERPRETACIÓN	PÚBLICO	ESPACIOS	TRANSMISIÓN	DIFUSIÓN
CULTA	Canon académico	Académica	Nivel de erudición superior	Auditorios y teatros	Academia (partitura)	Medios de comunicación
TRADICIONAL	Canta-autor Anonimato	Formados o no	Pueblo	Calle	Oral	Local
POPULAR	Autoría colectiva		Urbe	Locales	Transmisión mixta y medios digitales	Medios de masa

Como portadas podemos emplear algunas de las más icónicas y que han pasado a la Historia de la Música: la primera obra de estudio de la Velvet Underground (*The Velvet Underground & Nico* con la portada de Andy Warhol), la icónica portada de Pink Floyd en la que vemos la refracción de la luz (*The Dark Side of the Moon*) o la que aquí veremos, la del octavo álbum de The Beatles (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*).



Quizá una de las obras más icónicas de la Historia de la Música, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* era un álbum de The Beatles compuesto por trece canciones sin solución de continuidad. La portada fue un montaje fotográfico realizado por Peter Blake y que suscitó y apoyó la polémica que corría acerca de la muerte de Paul McCartney⁵², siempre asesorado por el grupo británico.

La novedad del álbum es que incluye en su interior las letras de todas las canciones, un sinfín de ilustraciones y, como no podía ser de otro modo, una relación de los personajes de la portada con su identidad (Alester Crowley, Carl Gustav Jung, Edgar Allan Poe, Bob Dylan, etc.); el porqué de estos personajes, algunos han querido ver una declaración de intenciones de los gustos e inspiraciones del grupo, otros una simple broma más del mítico grupo. Asociado a este disco y a la idea de “cita” que vimos en el tema anterior, cabe citar la portada de éste como una de las más parodiadas de la historia (desde Frank Zappa, pasando por los Monty Python hasta llegar a The Simpson).

2) Materiales de ampliación

- Albarca, P. [Pablo's Flipped Music Classroom] (2019, junio 6). *Historia de la Música - Ep. 7: El Siglo XX (Música moderna)* [Video de YouTube]. Obtenido de https://youtu.be/LogQ_Npd00s
- Argenta, F. (2013). *Pequeña Historia de la Música*. Madrid: Espasa
- Cámara de Landa, Enrique (2003). *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

⁵² Recomiendo la lectura de *Paul está muerto* (Sánchez & Sánchez, 2014), un libro que relata las leyendas que han suscitado el Rock y el Pop y que todavía hoy en día son fáciles de escuchar como ciertas.

- Frith, Simon (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge: MA: Harvard University Press.
- Martí, Josép (2000). *Mas allá del arte. La música como generadora de realidades sociales*. Barcelona: Deriva
- Mostaza Prieto, A. (2017). *Compositores* [Tabla de Datos que permite comparar la cronología de diferentes compositores]. En Google Drive. Obtenido de https://docs.google.com/spreadsheets/d/1FMd6oweZp5hQJJrmbaeRXzPtO-YvPoPa5_L90Y5d4N0/edit?usp=sharing
- P. Morgan, R. (1999). *La música del siglo XX*. Madrid: Akal Música.
- Ross, A. (2016). *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música* (Luis Gago, trad.). Barcelona: Seix Barral. (Obra original publicada en 2019)
- Ross, A. (2016). *Escucha Esto* (Luis Gago, trad.). Barcelona: Seix Barral. (Obra original publicada en 2010)

BLOQUE III. CONCLUSIONES

1. PROBLEMAS QUE HAN SURGIDO EN LA ELABORACIÓN DEL TRABAJO

La poca paridad de las obras en la cronología

En primer lugar me he percatado de la poca paridad que hay entre materiales. Lo cierto es que ya era algo previsible antes de comenzar a elaborar este trabajo: así he encontrado muy pocos materiales que interrelacionen la música con las artes plásticas en los primeros pasos de la Historia de la Música; pero, lo que puede resultar más llamativo es que con la llegada de las nuevas técnicas artísticas (fotografía, cine, etc.) aumentan los medios de difusión del arte y con ello la producción (un ejemplo claro de esto podría ser la Fábrica de Warhol), pero la interdisciplinariedad artística que se había dado desde los griegos se fragmenta definitivamente. Así, si bien se acrecienta el número de pinturas y la posibilidad del público de verlas durante el XIX, aquellas que reflejan ambientes musicales disminuyen en proporción al pasado (por ejemplo al clasicismo, donde estos “ambientes musicales” son retratados gracias a esa idea de armonía clásica). ¿Esto se debe a esa búsqueda de la música de un lenguaje propio? ¿por ello disminuyeron la cantidad de representaciones plásticas? ¿Se debe quizá al cambio de interés y de público de la música durante el XIX, abandonando las clases elitistas para abrirse al gran público, o es que el interés musical es en sí mismo un medio transmisor absoluto? ¿Se debe quizá al interés de la pintura en reflejar las nuevas expresiones contemporáneas? Seguramente la respuesta sea la conjunción de todas estas preguntas. Así aumentan el número de pinturas, por ejemplo, durante el XX, pero aunque estén vinculadas a una misma escuela o tendencia que la música (pongamos el ejemplo del “impresionismo”) éstas rara vez reflejan la práctica musical.

Temporalización

Aunque ya he dedicado un apartado a esta idea, durante la elaboración del trabajo me he percatado de la cantidad de materiales que el profesor puede utilizar en sus clases (aquí ofrezco una muy breve propuesta). Simplemente aclarar que este trabajo es una propuesta de materiales, no una metodología en sí. Es por ello que no encontraremos respuestas a cuestiones formales de la asignatura de la Historia de la Música, no localizaremos una concreción de un temario, no veremos el desarrollo del temario de

acuerdo a los apartados propuestos del tema... simplemente se buscaba una propuesta de materiales que sirvan de apoyo ilustrativo a una planificación ideal (que el propio profesor deberá realizar) del aula.

Por todo ello conviene usar esta propuesta una vez acotada la programación, es decir, la contextualización del aula, las competencias, los objetivos, contenidos, los criterios de evaluación, la metodología didáctica, los procedimientos de evaluación y calificación, los contenidos, organización, temporalización, medidas de atención a la diversidad... del aula. De este modo la propuesta presente serviría como materiales de clase que se añadirían a los ya propuestos por el profesorado, de modo que la didáctica de estos contenidos dependerá de la programación del aula.

Materiales de ampliación

Durante la realización de los temarios propuestos y siguiendo las propuestas de mi tutor, he optado por incluir un subtítulo denominado “Materiales de ampliación”. Con ello se busca que el docente pueda acceder a otros libros, vídeos de YouTube, artículos online, etc. de forma que pueda recordar conceptos o usarlos para su alumnado.

La mayoría de estos materiales los he propuesto por conocer el contenido de los mismos, pes la mayoría de los mismos pertenecen a mi biblioteca personal y se bien que pueden resultar muy útiles para contrastar información de forma fidedigna. Cada temario tiene unos “materiales de ampliación” diferentes adecuados a los contenidos tratados en el mismo aunque no pertenezcan a los materiales propuestos por mí: así, por ejemplo, si en el tema 26 propongo dar El Rock y el Pop, los materiales de ampliación incluyen bibliografía básica para ese tema (aunque en mis materiales no se trate la historia del rock).

2. TOMA DE DECISIONES

A la hora de tomar decisiones, siempre he estado asesorado por mi tutor, José Ignacio Palacios. Aunque en la mayoría de las decisiones he seguido sus recomendaciones, no ha sido así siempre.

Este trabajo se ha ido fraguando sobre la marcha en muchos aspectos: comenzó siendo una propuesta sólo de materiales musicales del arte románico (pues partía de unos artículos que había escrito anteriormente), pero vimos que esta opción podía ser mucho

más enriquecedora.

Surgía así un nuevo problema con una difícil decisión. Este trabajo podría haber resultado mucho más completo (incluso, como afirmó mi tutor, podría ser objeto de Tesis Doctoral) de haber tenido más tiempo para su realización. El profesor José Ignacio Palacios me sugirió ir a segunda convocatoria para poder profundizar mucho más en los contenidos tratados, pero por motivos laborales esto me es imposible.

3. CONCLUSIONES

Para finalizar, sería oportuno recordar la hipótesis y objetivos de este trabajo (*supra.*). Después de haber proporcionado una selección de materiales propios de la asignatura de Historia del Arte, convendría realizar un estudio posterior acerca de si los contenidos de la asignatura de Historia de la Música se han aprendido de una forma más profunda por el alumnado, algo que debería corroborar a largo plazo una vez puesta en marcha esta propuesta

En cuanto a los objetivos, he realizado una breve propuesta de contenidos propios de la Historia del Arte- que pueden servir al docente de la asignatura de Historia de la Música como herramientas que faciliten el aprendizaje profundo del alumnado. Dependerá de este si desea utilizarlos y corroborar mi hipótesis inicial. Lo que sí puedo asegurar es que éstos profundizan en el conocimiento de la obra musical, el compositor o la técnica atendiendo al espíritu de época (*Zeitgeist*), pues sitúan la obra en un contexto social y artístico.

Hemos visto además como algunas composiciones musicales surgen infundidas por obras de arte; bien por inspiración, bien por inauguración de alguna de ellas, etc. Sirvan como ejemplo el *Nuper Rosarum Flores* (Dufay) o el *Preludio a la siesta de un fauno* (Debussy).

Como propuesta material, creo que no hemos llegado a conocer sucintamente la Historia de la Música de otras culturas musicales del mundo y su legado a la Historia de la Música Occidental, pues los materiales por sí mismos no tienen valía sin una programación multicultural que la sostenga. Es cierto que con la propuesta incido en otras religiones (islam o judaísmo) o en otras culturas (China), pero requiere también de la sapiencia del maestro el dar los contenidos de éstas de una forma equitativa en importancia al resto de temas de forma enseñe a sus alumnos el uso y funciones que tiene

la música en los contextos culturales determinados.

Finalmente espero que estos materiales hayan servido para otorgar una visión interdisciplinar entre la Historia del Arte y en la Historia de la Música a través de puntos comunes, pues como ya hemos visto la relación entre las diferentes ramas humanísticas nació bajo la misma rama del saber y, aunque se haya especializado en diferentes ciencias del saber, comparten una historia común, un contexto determinado, una metodología similar, etc.

BLOQUE IV. ANEXOS

ANEXO I. 1 CUADRO COMPARATIVO DE LOS TEMARIOS TRATADOS EN LA PROGRAMACIONES DE H^a DE LA MÚSICA EN EEPP DE LOS CONSERVATORIOS DE SALAMANCA, LEÓN Y VALLADOLID

Para la realización de la misma:

1. Se han descargado las tres programaciones de sus respectivas páginas web a fecha de catorce de mayo de 2019.
2. He intentado agrupar en una misma fila contenidos comunes en los tres Conservatorios, para ello he aplicado un criterio cromático: en fondo de celda azul, 3º EEPP; fondo rojo, 4º EEPP; fondo amarillo, 5º EEPP; fondo verde 6º EEPP. Como se puede apreciar, teóricamente no se dan ni los mismos contenidos, en los mismos cursos, ni con la misma profundidad en los tres conservatorios.
3. Se han agrupado bajo un epígrafe estilístico común atendiendo a la clasificación por época-estilo (Cuestiones técnicas, Edad Antigua, Edad Media, Barroco, etc.). Este epígrafe viene considerado en la primera columna de la tabla.
4. Encontramos tres tipografías de línea en la tabla:
 - a. La línea simple (_____) delimita los contenidos comunes dentro de una misma unidad.
 - b. La línea doble (=====) demarca un epígrafe clasificatorio diferente.
 - c. La línea discontinua (- - - - -) separa dos temas que en la unidad de otro conservatorio considera como única y por tanto la frontera no es tan clara.

La tabla se expone a continuación:

	Salamanca	León	Valladolid
Questiones	<p>Tema 1. SONIDO Y CREACIÓN MUSICAL: 1.1. Parámetros del sonido: altura, duración, intensidad y timbre;</p> <p>1.2. La melodía. El motivo musical. Recursos melódicos.</p>	<p>Tema 1. La música como mensaje en el contexto histórico. El lenguaje de la música. El gusto. El proceso creativo. El oyente. El mensaje musical. El compositor. El interprete</p>	<p>(No considera ninguna cuestión técnica)</p>

	Salamanca	León	Valladolid
	<p>1.3. La armonía. Evolución. Las voces en la armonía. Acorde. Cadencia. Consonancia y disonancia. Técnicas de composición basadas en la armonía: imitación, contrapunto, canon, fuga, estilo fugado, bajo continuo, bajo cifrado. Recursos relacionados con la armonía: progresión armónica, modulación. Usos de la tonalidad. Unísono. Divisi. Obligato. Pedal y bordón.</p> <p>1.4 El ritmo. El compás. Ritmo binario y ternario. El tempo. Elementos y recursos relativos al ritmo: rubato, anacrusa, síncopa. Ritmo sincopado, contratiempo, célula rítmica, ostinato.</p> <p>1.5. El timbre. Principales clasificaciones organológicas. Principales agrupaciones instrumentales. Evolución de la orquesta.</p>	<p>Tema 2. La materia prima de la música: el sonido, cualidades, organización del material sonoro. Los estilos. Los géneros musicales.</p>	

	Salamanca	León	Valladolid
	<p>Tema 2. TEXTURA, FORMA Y GÉNERO: 2.1. Textura, definición; 2.2. Tipos de textura; 2.3. La forma musical, definición. 2.4. Clasificaciones de las formas. 2.5. El género musical, definición. 2.6. Clasificaciones del género musical.</p>		
	<p>(El último apartado del tema 1 de 3º EEPP incluye la organología)</p>	<p>Tema 3. Principios de organología. Clasificación de los instrumentos y familias instrumentales. La orquesta: origen y evolución</p>	
	<p>(No considera la interdisciplinaridad)</p>	<p>Tema 4. La música como banda sonora de los cambios históricos y sociales. Relación de la música con el resto de las artes. Fuentes para el conocimiento de la historia de la música. División en periodos y estilos. Criterios.</p>	

	Salamanca	León	Valladolid
La Música en la Antigüedad	<p>Tema 3. LA MÚSICA EN LA ANTIGÜEDAD. 3.1. Época primitiva. Instrumentos.</p> <p>3.2. Grecia. Los orígenes de la tragedia. Los instrumentos y su cometido en la sociedad griega. Roma.</p>	<p>Tema 5. Origen de la actividad musical. El neolítico. La edad antigua (China, Egipto, Mesopotamia...). La música como ideal educativo en Grecia.</p> <p>La teoría musical griega. Instrumentos grecolatinos.</p>	<p>Tema 1. La Música en la Prehistoria. La música en las primeras grandes civilizaciones: Mesopotamia y Egipto.</p> <p>Tema 2. La música en la antigua Grecia. Fuentes. Evolución histórica. Teoría musical griega. Principios y géneros de composición. Organología. Roma y su práctica musical</p>

	Salamanca	León	Valladolid
Edad Media	<p>Tema 4. EDAD MEDIA. 4.1. Los inicios de la era cristiana. Influencia judía. Salmos e himnos. Cantores y coro.</p> <p>4.2. Principales liturgias y cantos: galicano, ambrosiano, visigótico, bizantino.</p> <p>4.3. El canto gregoriano. Origen. Características del canto gregoriano. Modos y ritmos. Estilos. Formas litúrgicas.</p>	<p>Tema 6. Inicios de la era cristiana, de la Edad Media. Acontecimientos sociopolíticos y culturales. Origen e influencia de la música cristiana. La monodia religiosa. Repertorio. La música profana medieval. Las cantigas. Teatro medieval. Drama litúrgico. Instrumentos medievales</p>	<p>Tema 3. Los orígenes de la música cristiana. Las distintas liturgias primitivas orientales y occidentales: bizantina, ambrosiana, romano antiguo, galicana, hispánica o mozárabe.</p>
	<p>Tema 5. EVOLUCIÓN DEL CANTO GREGORIANO. 5.1. Difusión. Tropos y secuencias. Dramas litúrgicos. Los nombres de las notas.</p>	<p>Tema 1. La música y el surgimiento de las ciudades. El Gótico. Inicios de la polifonía. Procedimientos polifónicos: organum, discantus. El Ars</p>	<p>Tema 4. El canto gregoriano en la Misa y el Oficio: origen y evolución, notaciones. Características. Desarrollos del canto gregoriano: tropos y secuencias.</p>

	Salamanca	León	Valladolid	
	<p>Tema 6. MONODIA NO LITÚRGICA Y PROFANA: 6.1. Juglares, trovadores y troveros. Las Cantigas de Alfonso X El Sabio. Cantigas de amigo. Teatro medieval.</p>	<p>Nova. Machaut. La escuela flamenca.</p>	<p>Tema 5. La monodia profana medieval. Goliardos, juglares, trovadores y troveros. Minnesinger y meistersinger. Música medieval en España. Organología.</p>	
<p>Tema 7. LOS INSTRUMENTOS EN LA EDAD MEDIA</p>				<p>Tema 6. El nacimiento de la Polifonía. Sus orígenes. Formas y estructuras. Guido d'Arezzo. La Escuela de San Marcial de Limoges.</p>
<p>Tema 8. NACIMIENTO DE LA POLIFONÍA. 8.1. Primeras formas de polifonía. Formas y estructuras. Principales tratadistas. 8.2. Ars Antiqua. San Martial de Limoges. Notre Dame de Paris. Organum, conductus y motete. Franco de Colonia. 8.3. Ars Nova. Philippe de Vitry. El Roman de Fauvel. Isorritmia. Machaut. Formes fixes francesas a finales del siglo</p>				<p>Tema 7. El Ars Antiqua. La Escuela de Notre Dame de Paris: Leonin, Perotin. Organum, conductus y origen del motete. Notación en el siglo XIII: Franco de Colonia. Fuentes polifónicas en España.</p>

	Salamanca	León	Valladolid
	<p>XIV. Trecento italiano. Jacobo de Bologna, Francesco Landini.</p> <p>8.4. Ars nova en España: el Llivre Vermell.</p>		<p>Tema 8. Ars Nova en Francia: Philippe de Vitry. El Roman de Fauvel. La isorrítmia. Guillaume de Machaut. Las formes fixes. Italia; el dolce stile nuovo. Francesco Landini. El madrigal, la ballata y la caccia.</p>
La Música en el Renacimiento	<p>1. RENACIMIENTO: 1.1. Características generales;</p> <p>1.2. La escuela de Borgoña</p> <p>1.3. La escuela franco-flamenca.</p> <p>1.4⁵³. Otras escuelas: Inglaterra, Francia.</p> <p>1.5. El Renacimiento en España</p>	<p>Tema 2. Introducción histórico-artística del periodo renacentista. Conceptos generales. La polifonía clásica. Formas religiosas musicales: misa, motete, coral. La polifonía en las distintas escuelas europeas: Roma, Venecia, España</p>	<p>Tema 9. La transición al Renacimiento: el Ars Subtilior. el sonido inglés, Dunstable,. El manuscrito de Old Hall. La música en los países borgoñones. Dufay, Busnois. Chanson borgoñona, evolución del motete y misa cíclica.</p> <p>Tema 10. El Primer Renacimiento. El Humanismo y su influencia en la</p>

⁵³ En la programación original aparece bajo el epígrafe numérico “9.4. Otras Escuelas [...]”. Está claro que esto se debe a un error en la numeración y he optado por corregirlo aquí para poder hacer una comparación más certera.

	Salamanca	León	Valladolid
	<p>Tema 2. POLIFONÍA RELIGIOSA EN EL RENACIMIENTO.</p> <p>2.1. El motete.</p> <p>2.2. La misa.</p> <p>2.3. El coral y el anthem.</p> <p>2.4. Polifonía religiosa en España</p>		<p>música. La imprenta: Petrucci. La Escuela Franco-Flamenca: Dufay, Ockeghem, Josquin des Prez.</p> <p>Tema 11. El siglo XVI. Nacimiento de estilos nacionales: Inglaterra, España e Italia. La frottola y el madrigal. Distintas generaciones de madrigalistas: Verdelot, Willaert, Rore, Wert, Marenzio y Gesualdo. Cuarta y quinta generación: Gombert, De Monte.</p>
	<p>Tema 3.-. POLIFONÍA PROFANA EN EL RENACIMIENTO.</p> <p>3.1. El humanismo.</p> <p>3.2. Formas de polifonía profana.</p>	<p>Tema 3. El Humanismo. La polifonía profana. El madrigal. La polifonía en España. Los cancioneros.</p>	<p>Tema 12. Reforma Protestante y Contrarreforma, influencias en la música. Escuela de Roma: Palestrina, Orlando di Lasso. Tomas Luis de Victoria</p>

	Salamanca	León	Valladolid
	<p>El madrigal. El lied polifónico alemán.</p> <p>3.3.- Las formas renacentistas profanas en España.</p>		<p>Tema 1. El Renacimiento en España. La música en tiempos de los Reyes Católicos. La música durante los reinados de Carlos I y Felipe II. Los grandes compositores: Morales, Guerrero y Victoria.</p>
<p>Tema 4, LOS INSTRUMENTOS EN EL RENACIMIENTO</p>		<p>Tema 4. La música instrumental en el Renacimiento. Características. Formas instrumentales. Laúd. Vihuela. Órgano. Instrumentos de tecla.</p>	<p>Tema 2. Música instrumental del Renacimiento. Características generales. Organología. Formas y rasgos: canzona, ricercare, fantasía, tocata, suite y tema con variaciones.</p>

	Salamanca	León	Valladolid
La Música en el Barroco	<p>Tema 5. MÚSICA BARROCA:</p> <p>5.1. Renacimiento versus Barroco;</p> <p>5.2. Panorama histórico, social e ideológico: la figura del músico;</p> <p>5.3. Periodos, géneros, estilos y compositores;</p> <p>5.4. Contexto estético y artístico;</p> <p>5.5. Fuentes de estudio: tratados teóricos e iconografía;</p> <p>5.6. La “sonoridad” barroca, rasgos musicales;</p> <p>5.7. La interpretación barroca: Historicismo y Early Music;</p> <p>5.8. Trascendencia: contagios e influencias;</p> <p>5.9. Aplicaciones prácticas: lectura e interpretación de textos barrocos;</p> <p>5.10. Ejemplos de notación barroca.</p>	<p>Tema 5. Origen y aspectos socioculturales del estilo barroco. Principales novedades en las artes visuales. La luz. El color. Características del Barroco musical. El origen de la ópera. Monteverdi. La ópera en Francia. La ópera en Inglaterra. La zarzuela española.</p>	<p>Tema 3. El Barroco: introducción. Periodización. Contexto histórico, cultural y musical.</p>

	Salamanca	León	Valladolid
	<p>Tema 6. MÚSICA DEL BARROCO TEMPRANO: 6.1. Características generales;</p> <p>6.2. Antecedentes geográficos y culturales;</p> <p>6.3. La literatura y el arte;</p> <p>6.4. Las dos prácticas; 6.5⁵⁴. La teoría de los afectos;</p> <p>6.6. El ritmo;</p> <p>6.7. El bajo continuo</p> <p>6.8. El nuevo contrapunto;</p> <p>6.9. Disonancia y cromatismo.</p>	<p>Tema 6. La música barroca religiosa. La música religiosa. Las nuevas formas. La música religiosa española. Las formas instrumentales: fuga, sonata, suite, concierto, formas libres</p>	

⁵⁴ Aquí se ha alterado la numeración por “5.5. La teoría de los afectos”. Véase el pie de página anterior.

	Salamanca	León	Valladolid
	<p>7. ELNACIMIENTO DE LA ÓPERA: 7.1. La camerata Florentina; 7.2. El madrigal; 7.3. El estilo recitativo; 7.4. Claudio Monteverdi; 7.5. La ópera veneciana</p>	<p>Tema 1. El Barroco. Introducción político-social. El origen y los protagonistas del desarrollo de la Opera en Italia. La Camerata de los Bardi. Monteverdi. La opera inglesa: Purcell. La Música escénica en España. La música religiosa, las nuevas formas: Oratorio, Cantata, Pasión. La música religiosa en España.</p>	<p>Tema 4 La ópera y sus orígenes. Intermedios y madrigales representados. La camerata florentina. Monteverdi. Escuelas operísticas</p>
<p>8. BARROCO VOCAL: 8.1. Música de cámara vocal; 8.2. Música religiosa: el oratorio y la cantata en el siglo XVII; 8.3. Música vocal en el siglo XVIII: música teatral en Francia e Italia; 8.4. Música vocal en el siglo XVIII.</p>		<p>Tema 2. La música en la primera mitad del s.XVIII. Ambiente socio-cultural. La música barroca francesa. El estilo Rococó. La música instrumental en Italia. El concierto barroco y sus representantes: Vivaldi, Tartini.</p>	<p>Tema 5. El Barroco medio en Italia. La ópera y la cantata de cámara. Alessandro Scarlatti. Francia: el “ballette de cour”, la comedia ballet, la tragedia lírica. Lully. Inglaterra: las mascaradas. Purcell.</p>

	Salamanca	León	Valladolid
	<p>(No consideran, de forma específica, el Barroco en España)</p>	<p>(No consideran, de forma específica, el XVII en España)</p>	<p>Tema 6. El siglo XVII español. Características generales. Música religiosa y música profana. La música teatral: la Zarzuela y la Ópera. La música instrumental. El órgano.</p>
<p>9. INSTRUMENTAL: 9.1.⁵⁵ Principales agrupaciones y formas instrumentales; 9.2. Música para teclado en el Barroco; 9.3. Música para conjunto instrumental en el Barroco.</p>	<p>BARROCO</p>	<p>Tema 3. Características de la música barroca en Alemania. El paradigma de músico genial: Bach. Sus aportaciones y su legado pedagógico. Haendel: sus aportaciones en el terreno vocal e instrumental.</p>	<p>Tema 7. La música instrumental del siglo XVII. La música de danza y su influencia en la música instrumental. Variaciones sobre canciones. La canzona, el ricercar, la fantasía, la tocata, el preludio. Frescobaldi. La suite. La sonata de iglesia y la sonata de cámara. La chacona y el pasacalle.</p>

⁵⁵ En todo este tema se ha alterado la numeración confundiendo con subpartados del tema 8, por ejemplo “8.1. Principales agrupaciones y formas instrumentales” en lugar de “9.1. Principales agrupaciones y formas instrumentales”. Véase el pie de página anterior.

	Salamanca	León	Valladolid
	<p>(La música religiosa del XVII se ha considerado en el tema 8 de 4º de EEPP)</p>	<p>(La música religiosa del XVII se ha considerado en el tema 6 de 4º de EEPP)</p>	<p>Tema 8. La música religiosa en el siglo XVII. Formas más importantes de la música religiosa. El Oratorio, la cantata, la pasión. El concierto sacro en Alemania. Schütz.</p>
<p>1. FINAL DEL BARROCO: 1.1. Antonio Vivaldi; 1.2. Jean Philippe Rameau; 1.3. Johan Sebastian Bach; 1.4. George Friedrich Haendel.</p>		<p>Tema 4. La música escénica en el s.XVIII. Características. La opera en los distintos países europeos.</p>	<p>Tema 9. La ópera en la primera mitad del siglo XVIII. Ópera seria y ópera bufa. Scarlatti. Händel. Rameau. Pergolesi. La ópera cómica</p>
<p>(La música instrumental de la primera mitad del XVIII se ha considerado en el tema 9 de 4º de EEPP)</p>		<p>(La música instrumental de la primera mitad del XVIII se ha considerado en el tema 2 de 4º de EEPP)</p>	<p>Tema 10. La música instrumental de la primera mitad del siglo XVIII. El concierto grosso, el concierto para solista, la sonata. Doménico Scarlatti. La suite, la variación, la fuga.</p>
<p>(La música alemana de la primera mitad del XVIII se ha considerado en el tema 1 de 4º de EEPP)</p>		<p>(La música alemana de la primera mitad del XVIII se ha considerado en el tema 3 de 4º de EEPP)</p>	<p>Tema 11. La música en Alemania en la primera mitad del siglo XVIII. Bach. Händel. Telemann</p>

	Salamanca	León	Valladolid
	(Esta programación no considera la música española en el XVIII)	(No consideran, de forma específica, el Barroco en España)	Tema 12. La música española en el siglo XVIII. Religiosa, teatral e instrumental
Clasicismo musical	<p>2. ESTILOS PRECLÁSICOS: 2.1. Del Tardo-barroco al Rococó;</p> <p>2.2. El Empfindsamer Stjil;</p> <p>2.3. C.P.E. Bach;</p> <p>2.4. A. Scarlatti;</p> <p>2.5. Formas de sonata y sinfonía;</p> <p>2.6. Pergolesi: la ópera preclásica y el oratorio.</p>	<p>Tema 5. El Clasicismo musical: origen del término y acepciones. La forma sonata como estructura compositiva por excelencia. El concierto clásico. La música de Cámara en el Clasicismo. Haydn. Aportaciones a la Hª de la Música de Mozart</p>	<p>Tema 1. La música en la segunda mitad del siglo XVIII: el Clasicismo musical. Contexto sociocultural. Características musicales.</p>

	<p>3. MÚSICA EN EL CLASICISMO (I): 3.1. Introducción al context de la Ilustración;</p> <p>3.2. Panorama histórico, social e ideológico: la figura del músico;</p> <p>3.3. Periodos, géneros, estilos y compositores;</p> <p>3.4. Contexto estético y artístico;</p> <p>3.5. Fuentes de estudio: tratados teóricos e iconografía;</p> <p>3.6. Rasgos musicales de la “sonoridad” clasicista;</p> <p>3.7. Corrientes interpretativas;</p> <p>3.8. Trascendencia: contagios e influencias posteriores;</p> <p>3.9. Aplicaciones prácticas: lectura e interpretación de textos históricos;</p> <p>3.10. Ejemplos de notación.</p>	<p>Tema 2. Clasicismo temprano: Stile Galant, Empfindsamkeit. Escuela de Mannheim.</p> <p>Pergolesi y el nacimiento del género “buffo”: Gluck y la reforma de la ópera seria.</p>
--	---	---

	Salamanca	León	Valladolid
	<p>4. FORMAS DEL CLASICISMO VIENÉS (II): 4.1. Evolución de las formas de sonata y su influencia en los géneros instrumentales;</p> <p>4.2. Formas instrumentales: sonata, sinfonía y concierto;</p> <p>4.3. Formas vocales: ópera, canción y música religiosa;</p> <p>4.4. El cuarteto desde Haydn hasta Beethoven.</p>		<p>Tema 3. Clasicismo Pleno: 1ª Escuela de Viena. Haydn, Mozart y Beethoven</p>

	Salamanca	León	Valladolid
	<p>5. MÚSICA A FINALES DEL S. XVIII (III): 5.1. F. J. Haydn: obras instrumentales y vocales;</p> <p>5.2.W. A. Mozart: primeras obras maestras del período vienés;</p> <p>5.3. El concierto y la ópera en Mozart;</p> <p>5.4. La sinfonía desde Sammartini a Beethoven;</p> <p>5.5. El siglo XVIII en España.</p>		

	Salamanca	León	Valladolid
Romanticismo (y nacionalismo) Musical	<p>6. MÚSICA EN EL ROMANTICISMO: 6.1. Introducción: contexto y problemática de la periodización de la música en el siglo XIX;</p> <p>6.2. Schübert;</p> <p>6.3. El piano romántico: Clementi, Dusek y Field; 6.4. Otros contemporáneos: Czerny, Moscheles y Hummel;</p> <p>6.5. Virtuuosos del piano: Chopin y Liszt.</p>	<p>Tema 6. El S.XIX como punto de partida de una nueva realidad estética. Aspectos socio políticos y filosóficos. Los cambios artísticos. La transición. Beethoven: aportaciones y etapas creadoras. Schubert. La difusión del Romanticismo por Europa. I</p>	<p>Tema 4. El Romanticismo. Características generales. Antecedentes del Romanticismo: Sturm und Drang. Literatura y Música. Evolución de la armonía, de la técnica instrumental y de las formas musicales en el período romántico. La nueva función social del músico.</p>
	<p>7. MÚSICA VOCAL ROMÁNTICA: 7.1. El lied de Schübert y de sus predecesores: la escuela berlinesa, Viena y el Sur de Alemania;</p> <p>7.2. Notación musical romántica;</p> <p>7.3. Patrimonio musical romántico en España.</p>	<p>Tema 2. La música escénica del siglo XIX. La Ópera en Italia. Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi. Alemania: Weber y Wagner. La Ópera en Francia y España.</p>	<p>Tema 5. El Lied romántico. Schubert, Schumann, Brahms.</p>

	Salamanca	León	Valladolid
	<p>8. ÓPERA ROMÁNTICA: 8.1. Rossini, la ópera cómica italiana y la ópera romántica alemana (1814-1830); 8.2. El belcanto italiano de 1830 a 1848: Bellini, Donizetti, la Grand Ópera francesa; 8.3. Wagner y el Drama musical (1848-1870); 8.4. Verdi y la ópera italiana.</p>		<p>(No se considera un apartado específico para la ópera romántica anterior a los nacionalismos)</p>
<p>9. MÚSICA INSTRUMENTAL ROMÁNTICA: 9.1. La sinfonía después de Beethoven: Berlioz y Schumann; 9.2. Mendelssohn, Liszt y el poema sinfónico; 9.3. Conciertos románticos y repertorio (1848 a 1870); 9.4. La sinfonía (1870 a 1889): Brahms, Bruckner, Tchaikovsky; 9.5. La música de cámara de Brahms.</p>		<p>Tema 1. Música instrumental romántica. El piano romántico. Chopin, Liszt, Schumann. El Lied romántico. La sinfonía romántica. Mendelssohn, Brahms, Berlioz. La música de Cámara. El violín y Paganini.</p>	<p>Tema 6. El piano romántico: Chopin, Schumann, Mendelssohn, Liszt. El concierto después de Beethoven. El concierto virtuoso. Paganini, Liszt.</p> <p>Tema 7. La música de cámara. La música sinfónica: música pura y programática.</p>

	Salamanca	León	Valladolid
	<p>1. OTROS NACIONALISMOS:</p> <p>1.1. Historicismo, Nacionalismo y Exotismo: Mussorgsky, Bizet y Saint-Saëns;</p> <p>1.2. El siglo XIX en España: música religiosa, instrumental, ópera, zarzuela, género chico y Renaixença;</p> <p>1.3. Nacionalismo ruso: Balakirev, Borodin, Korsakov y Rachmaninov;</p> <p>1.4. Nacionalismo en la Europa del Este: Smetana, Dvorák y Janáček.</p>	<p>Tema 4. El Nacionalismo en el S. XIX y su influencia en la Música. El norte de Europa: Grieg, Sibelius. Rusia: Glinka, (el grupo de los cinco). La tendencia europeísta. El Centroeuropa. El Nacionalismo español.</p>	<p>Tema 8. El Nacionalismo Musical. Rusia (los Cinco), Checoslovaquia (Smetana, Dvorak), Escandinavia (Sibelius, Grieg), España (Albeniz, Granados)</p>
<p>5º EEPP)</p>	<p>(Las óperas de nacionalismo alemán e italiano se vieron en el tema 8 de</p>	<p>(Las óperas de nacionalismo alemán e italiano se vieron en el tema 2 de 6º EEPP)</p>	<p>Tema 1. Cambio de siglo: herencia y transformación. Ópera, música sinfónica y lied Verdi-Puccini, Wagner-Mahler</p>

	Salamanca	León	Valladolid
El siglo XX y contemporaneidad	<p>2. LA TRANSICIÓN AL SIGLO XX (1889 -1914): 2.1. Mahler y Strauss en Viena;</p> <p>2.2. Sibelius y Elgar en el Norte de Europa;</p> <p>2.3. Busoni en Italia;</p> <p>2.4. Scriabin en Rusia,</p>	<p>Tema 3. Movimientos musicales posteriores al Romanticismo. Ambiente artístico y social. El Realismo, Naturalismo, Simbolismo e Impresionismo: Debussy.</p>	<p>(Esa transición al XX se observa en el tema 1 de 6º EEPP)</p>
	<p>3. MÚSICA DEL SIGLO XX: LAS PRIMERAS VANGUARDIAS (1900-1950):</p> <p>3.1. Simbolismo en Francia: Debussy y Ravel;</p> <p>3.2. Expresionismo y Dodecafonismo en la Segunda. Escuela de Viena: Schönberg, Berg y Webern;</p> <p>4. NUEVAS TONALIDADES: 4.1. Stravinsky; 4.2. Bartók.</p>	<p>Tema 5. Los movimientos musicales en la 1º mitad del S.XX</p>	<p>Tema 2. Impresionismo: Debussy. Ravel, Falla, Bartok</p>

	Salamanca	León	Valladolid
		<p>aspectos socio polfticos y culturales. El neorromanticismo. Expresionismo. Atonalismo y Serialismo. Politonalismo. Ravel. Satie .Scriabin,Stravinski, Bartok, Kodali.</p>	<p>Tema 3. Expresionismo: Schönberg, Berg, Weill</p> <hr/> <p>Tema 4. Período Entreguerras: Dodecafonismo y Serialismo. 2ª Escuela de Viena</p>
<p>5. NEOCLASICISMO: 5.1. Les Six, Satie; 5.2. Hindemith, Weill, Orff; 5.3. Experimentalismo americano: Ives, Cowell, Varèse; 5.4. Neoclásicos americanos: Copland, Carter, Gershwin, Bernstein, Menotti;</p>	<p>6. LA INFLUENCIA DE LA POLÍTICA: 6.1. Alemania Hindemith y Weil; 6.2. Rusia: Prokofiev y Shostakovich;</p>		<p>Tema 5. Neoclasicismo: Stravinsky, Shostakovich, Bartok, Falla, Respighi, Prokofiev, Hindemith</p>

	Salamanca	León	Valladolid
	<p>7. MÚSICA ESPAÑOLA DE LA PRIMERA MITAD DE SIGLO: 7.1. Falla;</p> <p>7.2. La Generación del 27 en España.</p> <p>8. MÚSICA A PARTIR DE 1945</p> <p>SERIALISMO: 7.1. Serialismo: Messiaen y Boulez en Francia, Stockhausen en Alemania, Babbit en EEUU;</p> <p>7.2.⁵⁶ Música electrónica: textural y estocástica;</p> <p>7.3. El postserialismo: citas y collages;</p>		<p>Tema 6. La música posterior a la 2ª Guerra Mundial. 1950-70: Serialismo, Aleatoriedad, Música Concreta, Música Electroacústica, Música Textural</p>

⁵⁶ En la original se ha saltado el “7.2.”.

	Salamanca	León	Valladolid
	<p>9. MÚSICA A PARTIR DE 1945</p> <p>OTRAS TENDENCIAS 9.1.⁵⁷ Música aleatoria: John Cage;</p> <p>9.2. Minimalismo;</p> <p>9.3. El jazz, el rock y las músicas populares urbanas;</p> <p>9.4. Últimas tendencias posmodernas: musique concrète, estudios electrónicos, sintetizadores y música por ordenador; Música y cine; Formas de notación contemporánea;</p> <p>9.5. Nuevos instrumentos electrónicos;</p> <p>9.6. Nuevos perfiles sociológicos de los músicos contemporáneos.</p>	<p>(Ningún tema considera las Últimas Poéticas Musicales de la segunda mitad del s. XX)</p>	<p>Tema 7. La música desde 1970: Minimalismo, Grafismo simbólico, Nueva espiritualidad</p>

⁵⁷ La numeración en este tema ha sido alterada por completo. Encontramos así, por ejemplo, “8.1. Música aleatoria: John Cage” en lugar de “9.1. Música aleatoria: John Cage”. Como en las anteriores ocasiones, lo he corregido.

	Salamanca	León	Valladolid
	<p>10. MUSICA ESPAÑOLA DE LA SEGUNDA MITAD DE SIGLO: 9.1. La generación de la posguerra y la del 51 en España; 9.2. Patrimonio musical español actual;</p>	<p>Tema 6. Música en España y América durante la primera mitad del siglo XX. Últimas tendencias.</p>	<p>Tema 8. La música española en el s.XX: la Generación de los Maestros, la Generación del 27, la Generación del 51</p>

ANEXO II. 2 ESQUEMA PARA EL COMENTARIO DE AUDICIONES

Para la realización de la misma:

1. Ya tenía realizada una tabla que complementé de un libro de texto de 3º de la ESO.
2. He incorporado elementos que me parecían relevantes y que yo no contemplaba.
Para ello encontré una propuesta de la Junta de Andalucía (Junta de Andalucía).

Un buen comentario de audición, es decir, describir con nuestras propias palabras lo que una obra musical puede decirnos (por sí misma o para nosotros) requiere de dos cuestiones fundamentales: el silencio en el transcurso de la audición y la comprensión. En una primera audición escucharemos la obra o fragmento en su totalidad registrando sólo las sensaciones que nos produce, posteriormente intentaremos "entender" dicha audición para lo que nos será útil un pequeño esquema de los elementos que constituyen el lenguaje musical. El esquema o guía que se propone es el siguiente:

CARACTERÍSTICAS MUSICALES

1. EL GÉNERO Y LA FORMACIÓN

- Género:
 - Vocal*, Instrumental, Mixta mundo
 - Profano, Religioso ○ Programática, Descriptiva,
 - Culta, popular, Músicas del Dramática, Pura
- Formación: Dúo, Trío, cuarteto, quinteto, orquesta de cámara, orquesta, banda de música, Coro

*Relación música-texto. Si la música es vocal, podemos indicar el idioma, temática, número de sílabas por texto: silábico, melismático o neumático. o La relación formal entre texto y música: si la estructura del texto condiciona la estructura de la música. o Relación semántica: cuando se intenta pintar con la música lo que quiere expresar el texto.

2. FORMA Y ESTRUCTURA

Representar gráficamente la estructura de la obra, bien utilizando letras, bien con grafía no convencional (para elementos que se repiten utilizar el mismo símbolo). Esta representación nos puede ayudar a la hora de ubicar los demás elementos del lenguaje musical y observar su utilización a lo largo de la obra.

- Formas básicas: Simple (A), Binaria (AB), Ternaria (ABA), o Rondó (ABACA), Estrófica (a a a a),
- Forma villancico/ canción (A b ó B a)

- Formas imitativas (motete, fuga)
- Tema con variaciones
- Sonata
- Formas fijas (rondeau, virelay, ballade) (s. XIV-XV)
- Formas cíclicas
- Formas improvisatorias

3. MELODÍA

- Melodía de dibujo ondulante, plana, con saltos o interválicos
- Ámbito muy abierto, ámbito estrecho
- Melodía clara y limpia, melodía ornamentada, melismática
- Melodía fluida, melodía discontinua
- Longitud de las frases

4. ARMONÍA

- Modal, tonal (tonalidad mayor o menor)
- Describe la secuencia de acordes, sobre todo si hay modulaciones

5. TEXTURA

Intentar definir la combinación y entramado formado entre las diferentes voces. Las más frecuentes son:

- Monodía: una sola línea melódica común a todas las voces (propia del primer Medievo)
- Polifonía
 - Contrapuntística: dos o varias melodías con distinto ritmo simultaneas, propia del Renacimiento.
 - Homofonía: todas las voces con el mismo ritmo en bloques acordes, como las corales de Bach
 - Heterofónica: hay varias voces pero son independientes
 - Fuga: las voces se imitan entre sí y se alejan de la melodía original
 - Canon: aunque es contrapuntística (como la fuga) la estudiamos por separado. Se trata de una sola melodía basada en la imitación entre dos o más voces separadas por un intervalo temporal
 - Melodía con acompañamiento: propia del romanticismo (Lieder).

6. TIMBRE Y DINÁMICA

- Tímbica: Instrumentos predominantes, alternancias y juego tímbrico, articulación, opciones de interpretación, calidad de la grabación y demás aspectos que nos parezcan interesantes.
- Dinámica: matices (*pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*), agógicas (¿hay reguladores de intensidad?), clímax (¿dónde y/o por qué se puede producir ahí? ¿quizá la retórica musical?)

7. TEMPO

1. Indicadores de movimiento o de tempo
 - a. Rápido: Allegro, Vivace, Molto vivace
 - b. Moderado: Moderato, Andante, Andante con moto
 - c. Lento: Lento, Adagio.
2. Ritmo: ¿cómo se organiza? (¿hay células rítmicas como podría ser un ritmo troqueo o de obertura francesa? ¿hay un ostinato rítmico?) ¿es un ritmo *marcato* o *legato*? ¿hay algún ritmo repetitivo? ¿hay elementos extraños al ritmo como sincopas, contratiempos, cambios rítmicos...?
3. Indicador de compás: 2/4, 3/4, 6/8...
4. Pulso: Binario, ternario, compuesto, libre. Si se sabe el compás, mejor. o Organización del ritmo:

pequeñas células rítmicas que se repiten, figura predominante, ritmo marcado, con ostinatti, variado.

8. CONCLUSIONES

A partir del análisis de los elementos anteriores, podemos concluir argumentando el estilo de la obra, posible autor y título, completando el esquema precedente.

1. **Título:**
2. **Autor:**
3. **Año/época composición:**
4. **Temática:** De qué trata. Resumen. Sobre todo si contiene texto, si es solo música se puede obviar
5. **Sensaciones musicales:** Explica cómo se combinan todos los elementos musicales, de los que has ido tomando nota. Haz una narración resumiendo todas sus características musicales y explicando cómo se relacionan y se usan para crear un ambiente, una sensación, para contar lo que el compositor pretende contarnos
6. **Sensaciones extramusicales:** Lo que esta música nos evoca, lo que imaginamos al escucharla
Opinión: Si era de libre elección, ¿Por qué la has elegido? ¿Qué te sugiere?

Resumen de todo lo anterior, qué valor tiene para ti

REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA

- Abad Carlés, A. (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Argenta, F. (2013). *Pequeña Historia de la Música*. Madrid: Espasa.
- Argenta, F. (2017). *Los clásicos también pecan. La vida íntima de los grandes músicos*. Barcelona, España: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Atlas, A. W. (2009). *La música del Renacimiento*. Madrid, España: Akal Música.
- Castro, S. J. (2005). *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*. Salamanca, España: San Esteban.
- Chiantore, L., Domínguez Moreno, Á., & Martínez García, S. (2016). *Escribir sobre música*. Barcelona, España: Musikeon Books.
- Conservatorio de Valladolid. (2018). El Conservatorio de Valladolid: testigo de un siglo en legislación musical educativa. *100 años de historia. Conservatorio de Valladolid*, 103-120.
- Coulter, D., & Wiens, J. R. (2002). Educational Judgment: Linking the Actor and the Spectator. *Educational Researcher*, 31(4), 15-25.
- Dahlhaus, C. (2003). *Fundamentos de la historia de la música*. (N. Machain, Trad.) Barcelona, España: Gedisa.
- Dahlhaus, C. (2014). *La música del siglo XIX*. Madrid, España: Akal Música.
- de la Peña Gómez, M. d. (2008). *Manual Básico de Historia del Arte*. Extremadura, España: Universidad de Extremadura.
- Downs, P. G. (2015). *La música Clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid, España: Akal Música.
- Fatás, G., & Borrás, G. M. (2016). *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*. Madrid, España: Alianza Editoria.
- Fubini, E. (2018). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (Quinta ed.).

- (C. G. Pérez de Aranda, Trad.) Madrid, España: Alianza Editorial.
- Gaya Nuño, J. A. (1946). *El Románico en la Provincia de Soria*. Madrid, España: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Gombrich, E. (1990). *Historia del Arte* (Quinceava ed.). (R. Santos Torroella, Trad.) Madrid, España: Alianza.
- Gómez Gómez, A. (1997). *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico*. Bilbao. España: Centro de Estudios de Historia del Arte Medieval.
- González Martínez, J. M. (2009). Factores condicionantes en la transposición literatura-música. *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*(64), 259-278.
- González Martínez, J. M. (2014). *La Música en la Historia del Arte. Materiales didácticos*. Murcia, España: edit.um.
- Griffiths, P. (2009). *Breve Historia de la Música Occidental*. Madrid, España: Akal Música.
- Grimme, E. G. (1967). *Historia del arte universal. 12, La pintura medieval*. Bilbao, España: Moretón.
- H. Hoppin, R. (2000). *La música medieval*. Madrid: Akal Música.
- Hernández Hernández, F. (2006). Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. *Bases para un debate sobre investigación artística*, 9-50.
- Hernández Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*(26), 85-118.
- Jiménez Pasalodos, R. (2016). *Organología e Iconografía instrumental. Los instrumentos a través del tiempo en la música occidental. La construcción de instrumentos musicales en el aula. La investigación y descubrimiento de fenómenos propios de producción sonora*. Valladolid.
- Kemp, A. E. (1993). *Aproximaciones a la Investigación en Educación Musical*. (A. L. Frega, & D. Poch de Grätzer, Edits.) Buenos Aires, Argentina: Collegium Musicum.

- López Cano, R., & San Cristóbal Opazo, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona, España: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Pischel, G. (1967). *Historia universal del arte. 1, Pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas*. Barcelona, España: Noguer.
- Pischel, G. (1967). *Historia universal del arte. 2, Pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas*. Barcelona, España: Noguer.
- Pischel, G. (1967). *Historia universal del arte. 3, Pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas*. Barcelona, España: Noguer.
- Platinga, L. (2015). *La música Romántica*. Madrid, España: Akal Música.
- Porras Robles, F. (2008). Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval. Enumeración y descripción organológica. *Lemir*(12), 113-136.
- Menéndez Torrellas, G. (2013). *Historia de la ópera*. Madrid, España: Akal Música.
- Morgan, R. P. (1999). *La música del siglo XX*. Madrid, España: Akal Música.
- Rosen, C. (1997). *The Classical Style*. New York, United States: W.W. Norton.
- Rosenberg, S. N., & Tischler, H. (Edits.). (1991). *The monophonic Songs in the Roman de Fauvel*. Nebraska, United States: University of Nebraska.
- Ross, A. (2016). *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música* (Decimoctava ed.). (L. Gago, Trad.) Barcelona, España: Seix Barral.
- Sánchez, H., & Sánchez, D. (2014). *Paul está muerto y otras leyendas urbanas del Rock* (Segunda ed.). Madrid, España: errata naturae.
- Sanchidrián, J. L. (2018). *Manual de Arte Prehistórico*. Barcelona, España: Ariel.
- Sopeña Ibañez, F. (1982). *Picasso y la música*. Madrid, España: Ministerio de Cultura.
- Sureda, J., & Milicua, J. (1992). *Historia Universal del arte. 5*. Barcelona, España: Planeta.
- Taylor, C. (1993). *El multiculturalismo y "la política de reconocimiento"*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.

Walter Hill, J. (2010). *La música Barroca*. Madrid, España: Akal Música.

Wilder, J. B. (2015). *Historia del arte para Dummies*. (A. García Espada, Trad.)
Barcelona, España: Grupo Planeta.

WEBGRAFÍA

admtrenzarte. (23 de septiembre de 2017). *los tres músicos de Picasso*. Obtenido de
Tresarte: <http://web.trenzarte.com/2017/09/23/los-tres-musicos-de-picasso/>

Ansede, M. (23 de febrero de 2018). *La obra de arte rupestre más antigua la hizo un
neandertal*. Obtenido de El País:
https://elpais.com/elpais/2018/02/22/ciencia/1519314761_836333.html

BITACORAS.COM. (14 de febrero de 2014). *La misteriosa canción que ocultaba El
jardín de las delicias. ABC Redes*. Obtenido de
<https://www.abc.es/tecnologia/redes/20140214/abci-jardin-delicias-cancion-201402141330.html>

De Angeli, S., Adje Both, A., Hagel, S., Holmes, P., Jiménez Pasalodos, R., & Lund, C.
(2018). *Primordial Sounds*. En *Music and Sounds in Ancient Europe* (págs. 13-
49). Roma: EMAP. Obtenido de European Music Archaeology Project:
<http://www.emaproject.eu/exhibition/introduction.html>

Díaz González, J. (2001). *Instrumentos musicales en el belén napolitano del Museo
Nacional de Escultura. Boletín del Museo Nacional de Escultura*(5), 23-32.
Obtenido de Fundación Joaquín Díaz:
https://funjdiaz.net/articulos/1998instrumentos_musicales_belen_napolitano.pdf

Galería de Instrumentos Medievales. (s.f.). Recuperado el 4 de junio de 2019, de
Cantigas.webcindario:
<https://cantigas.webcindario.com/imagenes/albuminstrumentos/indice.htm>

González Martínez, J. M. (1998-1999). *Los procesos de codificación múltiple en el
discurso artístico musical y literario. Imafrente*(14), 71-77.

González Martínez, J. M. (2005). *Página Principal*. Recuperado el 8 de mayo de 2019,
de Historia de la Música. Departamento de Historia del Arte:
<https://www.um.es/historiamusica/index.html>

- Junta de Andalucía. (s.f.). *Repositorio de la página web de la Junta de Andalucía*. Recuperado el 25 de diciembre de 2017, de Esquema para el comentario de Audiciones: http://agrega.juntadeandalucia.es/repositorio/06052014/09/es-an_2014050613_9170545/ODE-4977419b-8581-312f-bb66-65d23ebcde48/Esquema_comentario_audicion.pdf
- Junta de Castilla y León. (13 de mayo de 2019). *Conservatorios de Música de Castilla y León*. Obtenido de Web de la Junta de Castilla y León: <http://www.jcyl.es/web/jcyl/Portada/es/Plantilla100Directorio/1248366924958/0/1284401862008/DirectorioPadre>
- Lidz, F. (Mayo de 2019). *What Do We Really Know About Neanderthals?* Obtenido de Smithsonianmag: <https://www.smithsonianmag.com/science-nature/new-research-redefining-what-we-thought-about-neanderthals-180971918/>
- López Cano, R. (24 de febrero de 2019). *Objetivos y justificación*. Obtenido de Papeles Suelos: <http://rlopezcano.blogspot.com/2019/02/objetivos-y-justificacion.html>
- Lozano López, E. (2007). *La portada de Santo Domingo de Soria. Estudio formal e iconográfico*. Recuperado el 15 de mayo de 2019, de Dialnet: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=7793>
- Martín Lorenzo, S. (septiembre de 2014). *Los Músicos Silentes del Pórtico de la Majestad de la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro: Revisión historiográfica e iconografía*. Recuperado el 15 de mayo de 2019, de Repositorio Documental de la Universidad de Valladolid: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/8128>
- Museo del Prado. (21 de junio de 2011). *Investigación*. Recuperado el 15 de mayo de 2019, de El sonido de la pintura en el Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/el-sonido-de-la-pintura-en-el-museo-del-prado/eb949e8a-bcc6-4c21-8a2e-b6d5cbbb9acc>
- René, G. (14 de julio de 2013). *La música en la Pintura*. Recuperado el 15 de mayo de 2019, de "El pincel", con lienzo: <https://elpincelconlienzo.wordpress.com/2013/07/14/la-musica-en-la-pintura/>
- Snow, J. T. (S.f.). *Alfonso X y la cuestión de la autoría de las Cantigas de Santa Maria (otra vez)*. Granada: Universidad de Granada. Obtenido de

https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_2_018.pdf