

Temario de oposiciones

MÚSICA I

SECUNDARIA

Guillermo San Juan Baylón



TEMA 1

LA AUDICIÓN: PERCEPCIÓN, PSICOLOGÍA, MEMORIA Y ANÁLISIS. ANATOMÍA Y FISIOLOGÍA DEL OÍDO

0. INTRODUCCIÓN
1. ANATOMÍA DEL OÍDO
2. FISIOLOGÍA DEL OÍDO
3. PERCEPCIÓN AUDITIVA
4. PSICOLOGÍA DE LA AUDICIÓN
5. MEMORIA AUDITIVA
6. ANÁLISIS DEL SONIDO
7. ALTERACIONES AUDITIVAS
8. CONCLUSIÓN
9. ANEXO
10. BIBLIOGRAFÍA

CONTEXTUALIZACIÓN DEL TEMA SEGÚN NORMATIVA VIGENTE (LOMLOE)

La audición es uno de los ejes estructurales del actual currículo, tanto de Educación Secundaria Obligatoria como de Bachillerato. En la etapa de Educación Secundaria Obligatoria, la audición es un elemento básico para el desarrollo de las cuatro competencias específicas: por un lado, permite concretar los diferentes elementos del sonido, tanto a nivel cualitativo como su plasmación en el lenguaje musical y en los diferentes contextos culturales (**Competencia específica 1**); es la base de la percepción que permita al alumnado expresarse a través de técnicas pautadas o no de improvisación (**Competencia específica 2**); permite comprender y sistematizar a través de la escucha, la interpretación musical con los medios disponibles (**Competencia específica 3**) y es el principal mecanismo de corroboración y disfrute de las diferentes producciones musicales que potencien la creatividad del alumnado (**Competencia específica 4**).

De la misma manera existe una vinculación del tema con los tres bloques de saberes básicos de cada curso, pero especialmente con el bloque de la Escucha y percepción, sin perder de vista la importancia que tiene también la audición para la identificación de los diferentes contextos musicales históricos y actuales, así como para la interpretación individual y en grupo.

En la etapa de Bachillerato, la audición activa se trata de un elemento imprescindible en las materias de Análisis Musical, Historia de la Música y la Danza, Lenguaje y Práctica Musical y Coro y Técnica Vocal; sea para la identificación de elementos estructurales, históricos, prácticos o para el correcto desempeño de una interpretación individual dentro de un grupo vocal o instrumental.

0. INTRODUCCIÓN

La importancia de la audición en el ser humano se debe a que junto con la vista, son los sentidos que mayor información nos proporcionan sobre nuestro entorno, siendo además la base para la comunicación del lenguaje hablado y del lenguaje musical.

El oído es el sentido más sensible y especializado que tenemos, presentando dos funciones primordiales: informar al cerebro sobre los sonidos que se producen (sistema auditivo) y sobre el sentido del equilibrio (sistema vestibular). Es el segundo sentido en importancia, después de la vista y está insertado dentro del hueso temporal que lo protege.

Definición de audición: Función sensorial por la que se captan los estímulos auditivos. El ser humano percibe el mundo exterior a través de los sentidos, ya que no hay extrasensorialidad.

1. ANATOMÍA DEL OÍDO

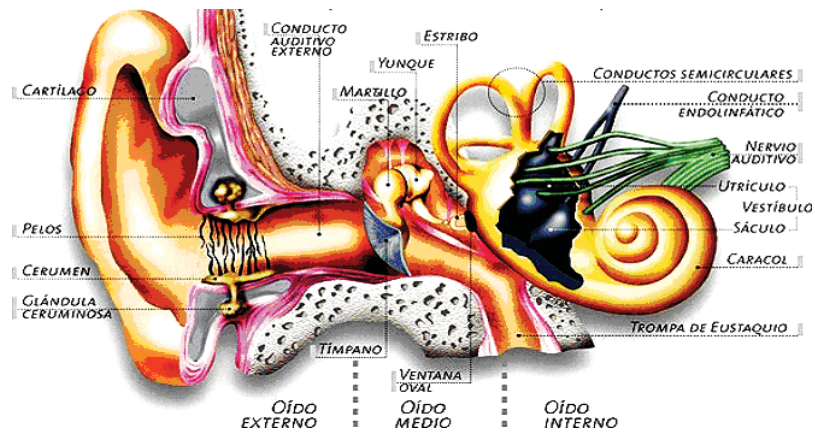
Está formado por 3 secciones:

- **El oído externo**, que capta las ondas sonoras,
- **El oído medio**, que se encarga de transformarlas en energía mecánica,
- **Y el oído interno**, que convierte esta energía en impulsos nerviosos.

1.1 OÍDO EXTERNO

- **Pabellón auricular (oreja)**: está constituido por un pliegue de la piel que actúa como si fuese una bocina invertida. Capta los sonidos del exterior y los dirige al conducto auditivo facilitando la localización de la fuente sonora.
- **Canal o conducto auditivo**: está situado horizontalmente y presenta dos curvas: una convexa, hacia el interior y otra cóncava, hacia el exterior. De esta manera, no podemos llegar directamente al tímpano y dañarlo. Sus paredes están recubiertas de cerumen que atrapa las impurezas del aire, evitando así que pasen dentro. Los pelos, las glándulas sebáceas y ceruminosas se encargan del sistema de autolimpieza del oído externo. El conducto actúa como si fuese una cueva y amplifica el sonido para que llegue en condiciones óptimas al tímpano; lo mantiene en unas condiciones de temperatura y humedad estables para que no afecte a la vibración.

Un exceso de cerumen puede crear tapones que conllevan a una pérdida temporal de audición de hasta 20 decibelios (dB). Si se realiza un lavado a presión con agua caliente y alguna sustancia jabonosa el otorrinolaringólogo puede extraerlos sin problemas, recuperándose de inmediato la sensibilidad perdida.



1.2 OÍDO MEDIO

- **Tímpano:** está formado por una membrana elástica tensada que vibra por simpatía, es decir, capta determinadas vibraciones que se transmiten por el aire.

Tiene un diámetro de 1 cm, 0.1 mm de espesor y 85 milímetros cuadrados de superficie y es semi-transparente, de esta forma el médico puede ver a través la caja timpánica. Como los niños tienen el tímpano más pequeño captan mejor los sonidos muy agudos y son más sensibles al dolor que produce un sonido fuerte.

- **Caja timpánica:** Hueco lleno de aire que está comunicado con la faringe por la Trompa de Eustaquio. En concreto conecta con la rinofaringe, que se encuentra al final de las fosas nasales y al principio de la faringe. La finalidad de la caja timpánica es la de mantener la misma presión de aire a cada uno de los lados del tímpano. De esta forma el tímpano y los huesos pueden vibrar de forma libre.

Cuando la presión exterior (conducto auditivo), y la presión interior (caja timpánica) no es la misma se produce el taponamiento de los oídos; como cuando entramos en un túnel, subimos o bajamos una montaña, buceamos... Para evitarlo, se recomienda bostezar para que de esta manera, entre aire con la presión exterior por la Trompa de Eustaquio y se equilibre en ambas partes.

- **Osículos:** Son los huesecillos más pequeños del cuerpo: martillo, yunque y estribo. Transmiten y amplifican 180 veces la vibración del tímpano al oído interno. De esta manera, la vibración pasa de un medio gaseoso, que mantiene una baja velocidad de transmisión, a un medio sólido con densidad ósea, donde el sonido se transmite con mayor velocidad.

Hay manuales de anatomía, que consideran una parte del estribo como un osículo diferente al que denominan como lenticular, es decir, hueso con forma de lenteja.

- Los ligamentos sostienen estos huesos y los músculos tensores del tímpano y el estapedio en el **yunque** se tensan cuando un sonido es demasiado fuerte. De esta forma, amortiguan la vibración que no daña a las células especializadas del oído interno, que se encuentran en el interior de la **cóclea** (caracol).

También ayudan a enmascarar las ondas sonoras de baja frecuencia en ambientes ruidosos, lo que permite escuchar mejor las palabras; incluso dismi-



Cóclea con contrastes inyectados para diferenciar las diferentes secciones

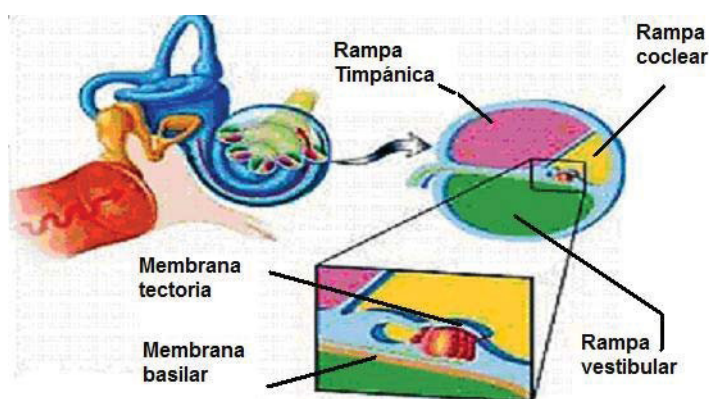
nuyen la sensibilidad auditiva cuando hablamos para que no nos molesten nuestros propios sonidos en el momento de la comunicación.

1.3 OÍDO INTERNO

Insertada dentro del hueso encontramos la **cóclea**. Del tamaño de un garbanzo, el caracol tiene la forma de una pequeña caracola de mar con dos vueltas y media. Consta de tres tubos: rampas timpánica, coclear y vestibular. Sobre su superficie se encuentra el Órgano de Corti, que suministra la información al nervio auditivo.

El complejo auditivo interno está constituido por las siguientes secciones:

- **Los tres canales semicirculares** (lateral, posterior y superior) que informan sobre la posición de la cabeza respecto al cuerpo.
- **El vestíbulo** (sáculo y utrículo): son unas bolsas que hay dentro del caracol en su base y que junto a los



canales semicirculares informan del equilibrio a través del nervio vestibular a nuestro cerebro.

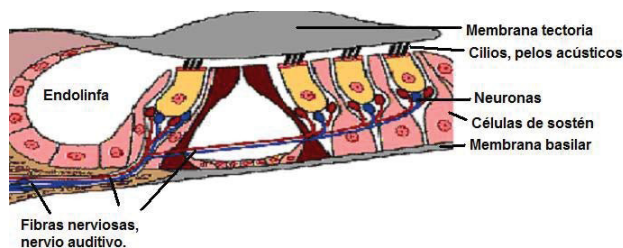
- **La cóclea o caracol**: el movimiento del estribo estimula la membrana llamada ventana oval, que comunica la vibración al interior de la cóclea. El caracol tiene un camino de subida, que se denomina rampa vestibular; al final de ésta se encuentra el **helicotrema**, que es la membrana que transmite el sonido a la rampa timpánica camino de bajada que acaba en la **ventana oval**, la cual transfiere la vibración a la caja timpánica donde se extingue. La cóclea es como una caracola de mar que tiene tres conductos interiores, la rampa timpánica y la vestibular llenos de **perilinf**a y el tercero de **endolinf**a.

1. Un canal de entrada del sonido (membrana timpánica).
2. Un canal de salida (membrana vestibular).
3. Un canal interno independiente llamado rampa coclear, donde chocan los cilios de las células (llamados pelos acústicos), contra la membrana tectoria, al ser empujados por la membrana basilar.

Los distintos conductos aislados de la cóclea están llenos de dos tipos de líquido, endolinf y perilinf, una reliquia que delata el origen de nuestro aparato auditivo. Los peces primitivos tenían un sistema para detectar cambios de presión en el agua.

- **Membrana basilar**: recorre toda la rampa vestibular. Es una membrana que va variando su

densidad, a ella están pegadas las células auditivas, de forma que cada vez que vibra una parte de la membrana, los pelos acústicos chocan contra la membrana tectorial que tienen arriba y generan una corriente electroquímica, que pasa al nervio auditivo.



2. FISIOLÓGÍA DEL OÍDO

La vibración es orientada por el pabellón auricular hacia el canal auditivo. **Una vez allí** aumenta de intensidad y hace vibrar al tímpano, que comunica el sonido a los huesecillos, que vuelven a amplificar la vibración para que ésta llegue en perfectas condiciones. El estribo transmite el sonido a la cóclea, sube por la rampa timpánica haciendo vibrar la membrana basilar, -tanto el sonido fundamental, que vibrará con más fuerza, como sus sonidos armónicos, cada uno con distinta intensidad.

Cada vez que los cilios de las células chocan contra la membrana tectorial, se produce una señal electroquímica que a través la célula y llega al nervio acústico, información que a su vez se transmite a cada uno de los hemisferios cerebrales.

Más de un millón de células especializadas transmitirán al nervio auditivo la siguiente información:

1. Qué células vibraron: tono del sonido principal y de sus armónicos (timbre).
2. Cuántos cilios chocaron: a mayor número, mayor intensidad.
3. Cuánto tiempo estuvieron haciéndolo: duración.



3. PERCEPCIÓN AUDITIVA

El atributo más destacado de nuestra audición, es que se trata de un sentido que está continuamente recibiendo señales, durante las 24 horas del día, incluso cuando estamos durmiendo.

Sensación:

1. Fase física: Se produce el estímulo (sonido exterior) que excita el órgano sensorial (tímpano).
2. Fase fisiológica: Se transmite la vibración a través del oído medio e interno.
3. Fase psíquica: Llega a través de los nervios acústicos la información al cerebro.

4. PSICOLOGÍA DE LA AUDICIÓN

El oído de un adulto sano detecta sonidos comprendidos entre 20Hz (Hertzios) y 20 KHz (Kilohertzios, o 20.000 Hz), presentando una sensibilidad es mayor en la franja que va desde los

1.000 a los 3.000 Hz. Dentro de este margen de frecuencias se transmite la mayoría de la información en la comunicación oral. La capacidad perceptiva es menor en frecuencias bajas por una buena razón: si los umbrales de audición fueran más bajos, estaríamos todo el día escuchando los latidos de nuestro corazón y nuestra respiración. Sin embargo, en el extremo superior, nuestro oído no es muy sensible, si lo comparamos con el del resto de los mamíferos. [Ver tema 15, Banda de audiofrecuencias]

4.1 LÍMITES DE LA AUDICIÓN HUMANA: UMBRALES

El tímpano, sólo vibra ante determinados sonidos denominados audiofrecuencias. De todas las vibraciones que se producen, sólo somos capaces de escuchar aquellas que tienen estas características:

- **Altura o Tono:** Sonido más grave: 20Hz (Hertzios), algunos textos citan 16Hz. Sonido más agudo: 20.000 Hz (20KHz). Por debajo, son infrasonidos, por encima, ultrasonidos.
- **Intensidad:** El sonido más débil captado mide 1 dB (decibelio), el umbral de dolor en el ser humano se sitúa en los 120 dB.
- **Duración:** Diferenciamos dos sonidos distintos, si entre ellos transcurre un mínimo de 0.06 s (segundos). Si la diferencia es menor, se percibe como un único sonido.
- **Timbre:** nuestra capacidad de asimilación tímbrica es muy grande, diferenciamos cualquier cambio sobre la serie armónica, así como variables en el ataque, caída, mantenimiento y extinción del sonido.

4.1.1 UMBRAL DE AUDIBILIDAD

Nos informa de la mínima cantidad de energía necesaria para que un sonido pueda ser audible. Diversos estudios demuestran que se puede escuchar el tic tac de un reloj de pulsera a 6 metros de distancia en condiciones de silencio. Este umbral varía de una persona a otra, incluso a lo largo del día y en especial, si ha estado sometida a un entorno ruidoso dentro de la sonoesfera. [FELDMAN, *Understanding psychology*, 1986]

4.1.2 UMBRAL DIFERENCIAL

Se trata de la capacidad de una persona para diferenciar un sonido de otro. Se ha demostrado que en un coro sinfónico de 100 cantantes, si uno deja de hacerlo, ni siquiera el director lo apreciará.

- Variaciones en la percepción sonora:
 1. Cuando aumenta la intensidad de un sonido, da la sensación de ser más grave y más agudo de lo que en realidad es.
 2. Sin una duración adecuada, el oído no puede dilucidar correctamente la altura.
 3. La sensación de disonancia aumenta a mayor intensidad.

4. Cuantos más sonidos tenga un acorde, más se disimula la disonancia interna que tenga, siempre que el resto de los sonidos de los acordes sean consonantes.

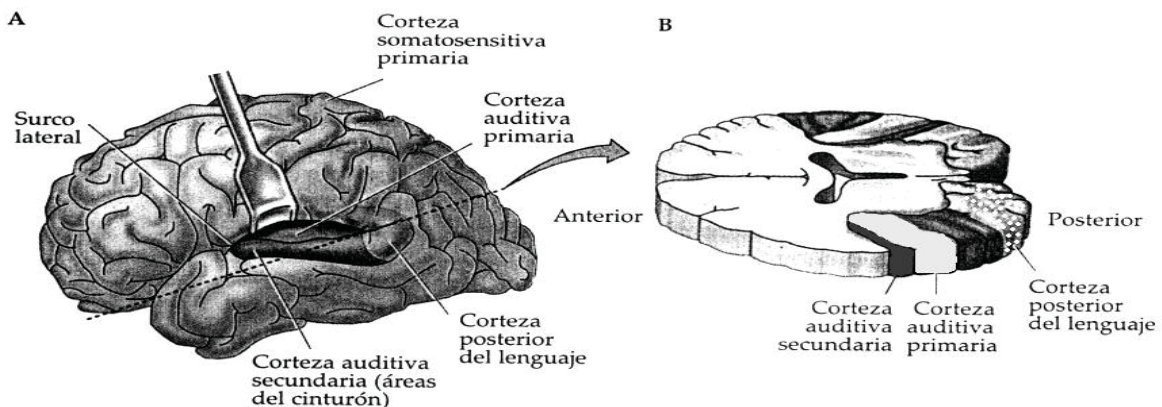
5. Cuanto mayor es el intervalo ente dos sonidos, menor es la sensación de disonancia.

5. LA MEMORIA AUDITIVA

400.000 bits de información por segundo procesa nuestro cerebro. Todos esos datos llegan a través de los sentidos son analizados, procesados, filtrados y la gran mayoría de la información es desechada. De toda esa información, sólo emerge en la conciencia lo que más nos interesa, siendo conscientes tan sólo de 2000 bits por segundo, información sobre nuestro entorno, nuestro cuerpo y el tiempo.

Desde que el feto desarrolla el sentido del oído, está escuchando todos los sonidos que se producen a su alrededor. El ser humano, gracias a los gases de la atmósfera está inmerso dentro de una **sonosfera** que nos bombardea incluso cuando estamos durmiendo.

El cerebro, cuando escucha un sonido, activa unos determinados puntos en la corteza auditiva. Cuando se recuerda ese sonido, se reactivan exactamente los mismos puntos, generándose así la memoria. Por lo tanto, el cerebro no distingue físicamente hablando entre realidad y recuerdo, ya que se produce la activación de las mismas redes neuronales.



6. ANÁLISIS

Fases de la percepción auditiva:

1. Discriminación auditiva. Elegimos el sonido que nos interesa. Ejemplo: En una terminal de un aeropuerto entre docenas de sonidos, seleccionamos el del altavoz que dice nuestra puerta de embarque.
2. Análisis del sonido: procedencia, altura, intensidad, duración y timbre.
3. Comparación: el cerebro recurre a la memoria auditiva, que funciona como una base de datos, para comparar el sonido escuchado con otro captado anteriormente.
4. Reacción al sonido. Ejemplo: Si escuchamos el frenazo de un coche, nos alertará del peligro de ser atropellados.

5. Registro y actualización de datos.

Cuando se escucha una obra musical, son muchos los elementos susceptibles de análisis, de ellos destacamos:

- Ritmo (pulsación, velocidad, acentos, fórmulas...)
- Melodía (extensión, dibujo, intervalos...)
- Tono (atracción hacia los grados tonales, modulaciones, cadencias...)
- Modo (occidental, eclesiástico, oriental, atonal...)
- Armonía (progresiones, tensión-relajación, ritmo armónico, acordes, consonancias y disonancias...)
- Textura (monodía, heterofonía, polifonía, homofonía, melodía acompañada...)
- Timbre (instrumentación)

7. ALTERACIONES AUDITIVAS

Los primeros problemas aparecen cuando no oímos el timbre de la puerta, el teléfono... ante el televisor entendemos bien los informativos, pero no las películas dobladas, nos cuesta entender a los niños y todo el mundo se queja de que hablamos alto.

En todas estas manifestaciones hay un denominador común: se oye, pero no se entiende bien, es el comienzo de la hipoacusia o sordera relativa. Los problemas de audición son más frecuentes de lo que se piensa, ya que una de cada cinco personas la padece (en España, son más de 2 millones).

Los últimos datos epidemiológicos europeos demuestran que el 10% de los jóvenes la sufren, como consecuencia del volumen excesivo de los reproductores de mp3 y por frecuentar ambientes de gran contaminación acústica.

7.1 SORDERA E HIPOACUSIA

- Alteraciones anatómicas (malformaciones congénitas)
- Alteraciones fisiológicas
 - a. Sordera unilateral/bilateral (de un oído o de los dos).
 - b. Sordera de conducción, (problemas en el oído externo y medio).
 - c. Sordera neural, (problemas en el oído interno).
 - d. Sordera central, (fallos de conexión nerviosa en el cerebro).
 - e. Hipoacusia, (pérdida relativa de sensibilidad auditiva).
- Alteraciones psicoperceptivas:
 - a. tonal: se percibe un tono distinto al real.

- b. de localización: no sabe de dónde procede el sonido.
- c. de Willis: se perciben mejor los sonidos en ambientes ruidosos.

7.2 AUDIOMETRÍAS

Para determinar la capacidad auditiva de una persona se realizan diferentes pruebas. Las más utilizadas son la audiometría tonal, que mide la intensidad y el tono (Hz/dB) y la audiometría vocal, que busca la curva de inteligibilidad (se emiten palabras a diferentes intensidades).

7.3 SINESTESIA

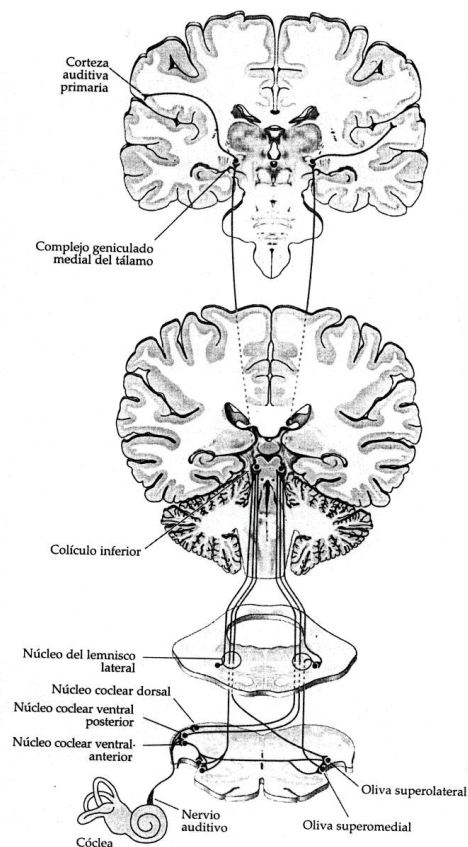
Es una afectación que padecen personas que tienen las redes neuronales auditivas erróneamente conectadas con otras visuales (zona occipital del cerebro), de tal manera que, cuando escuchan ciertos sonidos, se activan zonas de recuerdo de imágenes y ven colores. Ha habido músicos que se cree la padecieron como Scriabin. Pese a intentos de establecer correlaciones entre sonidos y colores, se ha demostrado que son pseudoteorías, ya que cada sinestésico ve un color distinto ante el mismo sonido. **En el anexo didáctico ampliamos información sobre este tema de gran interés médico, artístico y didáctico.**

7.4 EL IMPLANTE COCLEAR

El avance más importante de la última década para la sordera absoluta ha sido sin duda el implante coclear. En España, más de 1.200 personas, entre las que destacan 150 niños, han sido **sometidas** a esta complicada intervención quirúrgica con éxito. Los pacientes llevan detrás de la oreja un transductor que transforma las señales acústicas en eléctricas, incidiendo directamente sobre el nervio auditivo.

8. CONCLUSIÓN

Nuestro oído, es un asombroso órgano capaz de distinguir más de 300.000 tonos distintos, registrar toda la gama de ondas que oscilan entre 20 y 20.000 Hz. **Todo** ello lo conseguimos gracias a un complejo sistema donde intervienen miles de células nerviosas, con más de un millón de cilios, con los tres huesos más pequeños del ser humano y con una membrana tan delgada como el papel de seda. Es sin duda, el órgano más sensible de todos, ya que registra estímulos con energías **sorprendentemente pequeñas**.



9. ANEXO DIDÁCTICO

CURIOSIDAD SOBRE EL TEMA: LA SINESTESIA

La RAE define la sinestesia como “sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él.” En su segunda acepción, desde un punto de vista más psicológico, la define como: “Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente”. Y en la tercera acepción adquiere una dimensión artística: “Unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales, como en *soledad sonora* o en *verde chillón*”.

La sinestesia supone unir dos sentidos diferentes: ver la música, oír los colores o describir un sonido con el recuerdo de un tacto. Es una cualidad que pueden tener más o menos desarrolladas algunas personas y que ha suscitado el interés de varios artistas modernos a lo largo del siglo XX como Kandinsky, Matisse o Salvador Dalí. En los últimos años ha habido un creciente interés por algunos artistas de mezclar los sentidos fruto de un deseo de experimentación o una necesidad vital posteriormente convertida en arte. Ambas vertientes se fusionan en la figura de Neil Harbisson.

Neil Harbisson (nacido el 27 de julio de 1982 en Mataró) es un artista británico conocido por su capacidad para escuchar los colores. El artista nació con una particularidad visual a través de la cual sólo percibía la realidad en escala de grises. Harbisson tiene un implante coclear con antena implantada permanentemente en su cabeza desde 2004, osteointegrada dentro de su cráneo y saliente de su hueso occipital. La antena le permite oír las frecuencias del espectro de luz, incluyendo colores invisibles como infrarrojos y ultravioletas.

Además de tener conexión a Internet para recibir colores de satélites o cámaras externas, puede recibir llamadas telefónicas dentro de su cráneo.

A partir de la implantación de la antena, Harbisson pasó de ver un mundo en escala de grises a escuchar una sinfonía de color e incluso escuchar rostros y pinturas, faceta esta última en la que centra su trabajo artístico.

El color y el uso de la tecnología como una extensión del artista (y no como parte de la performance) son temas centrales en el trabajo de Harbisson conocido como “cyborg art”.

La sinestesia tiene un valor expresivo y didáctico que ofrece muchas posibilidades, tanto como base de creación de una obra original como en las formas actuales de aproximarnos al arte.

ORIENTACIONES PARA LA CREACIÓN DE PROPUESTAS DIDÁCTICAS PARA ESO Y BACHILLERATO SEGÚN NORMATIVA VIGENTE (LOMLOE)

Tal como se indicó en la contextualización del tema, la audición es el elemento básico para el desarrollo de las competencias específicas de la materia de Música en todas las etapas educativas.

En cualquier curso de la Educación Secundaria se deben plantear actividades que tengan como base una audición activa, entendida como la acción de escuchar con atención en una primera fase, para después poder percibir y comprender disfrutando de la música en todas sus facetas. Las situaciones de aprendizaje donde esto puede ser posible son: actividades de percepción de diferentes cualidades del sonido (**Competencia específica 1**); ejercicios de expresión a través de la improvisación colectiva basados en pautas escuchadas a otros/as estudiantes (**Competencia específica 2**); identificación de emociones que puedan desprender diferentes audiciones (**Competencia específica 3**); creación colectiva de una obra musical a través de la audición de diferentes ejemplos musicales originales o preexistentes (**Competencia específica 4**); o situaciones de aprendizaje que combinen diferentes competencias específicas como actividades de sinestesia entre artes (dibujo y música). La mayoría de estas situaciones de aprendizaje están relacionadas con el bloque de saberes básicos de Escucha y percepción y con los criterios de evaluación correspondientes a las competencias específicas planteadas. La audición activa se puede plantear como una situación de aprendizaje que puede atender a los diferentes ritmos de aprendizaje del alumnado en el marco de una escuela inclusiva: aplicando las medidas de refuerzo o ampliación según convenga y priorizando los elementos que sean del interés del alumnado, en la medida de lo posible, para favorecer la adquisición de las competencias.

En la etapa de Bachillerato, la audición activa es la base para la identificación de las diferentes características musicales y estructurales en la asignatura de Análisis Musical I. En esta materia se deben plantear situaciones de aprendizaje relacionadas con las siguientes competencias específicas: análisis musical colaborativo a través de la escucha activa y la observación de partituras (**Competencia específica 1**), ejercicios deductivos colaborativos para la identificación de diferentes géneros, estilos o contextos musicales (**Competencia específica 2**); o actividades de experimentación de emociones a través de la audición de determinados estilos o tipos de canciones (**Competencia específica 5**). Las situaciones de aprendizaje planteadas estarán relacionadas en su mayor parte con el saber básico de Iniciación al análisis musical, aunque también en menor medida con el de La forma musical y se han de relacionar con los criterios de evaluación correspondientes a las competencias específicas planteadas.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. *Tratado de otorrinolaringología y cirugía de cabeza y cuello*. 4 volúmenes. Editorial Médica Panamericana, 2008, 2ª Edición. ISBN: 9788498350753, 9788498350777, 9788498351071 y 9788498351095.

AA. VV. *Temas de Lenguaje musical*. 2 volúmenes. Editorial Piles, 1995. ISBN 84-88548-76-1.

CARDINALI, D. (2007) *Neurociencia aplicada, sus fundamentos*. Editorial Médica Panamericana. ISBN: 950-06-0328-4.

WEBGRAFÍA

BOTELLA, A. M., GIMENO, J. V., *Psicología de la música y audición musical*. Distintas aproximaciones. El Artista [Internet]. 2015; (12):74-98. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87442414006>

CYBORGART. NEIL HARBISSEON. (21 de septiembre de 2021). https://www.cyborgart.org/cyborg_artists/neil_harbisson.html

FERREIRA, M., (6 de septiembre de 2017). *Sinestesia artística*. Revista.UNIR.net

myriamferreirafernandez.wordpress.com/2017/09/06/sinestesia-artistica/ [Consultado el 16 de mayo de 2022]

Formación en Orl. 2014. Libro virtual de formación en otorrinolaringología. [online]

HARBISSEON, N. (2012, junio) I listen to color [video]. Conferencias TED. https://www.ted.com/talks/neil_harbisson_i_listen_to_color/transcript

Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [27 de mayo de 2022].

NORMATIVA LOMLOE

Real Decreto 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria.

Real Decreto 243/2022, de 5 de abril, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas del Bachillerato.

Real Decreto 984/2021, de 16 de noviembre, por el que se regulan la evaluación y la promoción en la Educación Primaria, así como la evaluación, la promoción y la titulación en la Educación Secundaria Obligatoria, el Bachillerato y la Formación Profesional.

NOTA: Las imágenes del tema están extraídas de la bibliografía citada o son de elaboración propia.

Temario de oposiciones

MÚSICA II

SECUNDARIA

Guillermo San Juan Baylón



Temario de oposiciones
MÚSICA SECUNDARIA II

Guillermo San Juan Baylón



Primera edición, 2024

Autor: Guillermo San Juan Baylón

Maquetación: Educalia Editorial

Edita: Educàlia Editorial

Imprime: Grupo digital 82, S.L.

ISBN: 978-84-129425-8-3

Depósito legal: En trámite

Printed in Spain/Impreso en España.

Todos los derechos reservados. No está permitida la reimpresión de ninguna parte de este libro, ni de imágenes ni de texto, ni tampoco su reproducción, ni utilización, en cualquier forma o por cualquier medio, bien sea electrónico, mecánico o de otro modo, tanto conocida como los que puedan inventarse, incluyendo el fotocopiado o grabación, ni está permitido almacenarlo en un sistema de información y recuperación, sin el permiso anticipado y por escrito del editor.

Alguna de las imágenes que incluye este libro son reproducciones que se han realizado acogiéndose al derecho de cita que aparece en el artículo 32 de la Ley 22/18987, del 11 de noviembre, de la Propiedad intelectual. Educàlia Editorial agradece a todas las instituciones, tanto públicas como privadas, citadas en estas páginas, su colaboración y pide disculpas por la posible omisión involuntaria de algunas de ellas.

Educàlia Editorial

Avda de les Jacarandes 2 loft 327 46100 Burjassot-València

Tel. 960 624 309 - 963 768 542 - 610 900 111

Email: educaliaeditorial@e-ducalia.com

www.e-ducalia.com

CONTENIDO

TEMA 41 ESTILOS PRECLÁSICOS Y CLASICISMO. CARACTERÍSTICAS GENERALES. ORGANOLOGÍA	5
TEMA 42 FORMAS INSTRUMENTALES PRECLÁSICAS Y CLÁSICAS	17
TEMA 43 FORMAS VOCALES PRECLÁSICAS Y CLÁSICAS.....	27
TEMA 44 LA MÚSICA EN EL SIGLO XVIII EN ESPAÑA.....	38
TEMA 45 EL BALLE. ORIGEN Y EVOLUCIÓN	49
TEMA 46 LA MÚSICA EN EL ROMANTICISMO. ETAPAS. ESTÉTICA MUSICAL. ORGANOLOGÍA	59
TEMA 47 LA MÚSICA INSTRUMENTAL EN EL ROMANTICISMO.	71
TEMA 48 LA MÚSICA VOCAL EN EL ROMANTICISMO. LA ÓPERA Y EL LIED.....	87
TEMA 49 LA MÚSICA EN EL S. XIX EN ESPAÑA.....	100
TEMA 50 DIVERSIDAD DE ESTILOS MUSICALES AL FINAL DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX: EXPRESIONISMO Y NACIONALISMOS	113
TEMA 51 DIVERSIDAD DE ESTILOS MUSICALES A FINALES DEL S. XIX Y PRINCIPIOS DEL S. XX: EL IMPRESIONISMO	126
TEMA 52 LA MÚSICA EN EL SIGLO XX HASTA LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL (I): LA SEGUNDA ESCUELA DE VIENA.....	139
TEMA 53 LA MÚSICA EN EL SIGLO XX HASTA LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL (II): LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS	153
TEMA 54 LA MÚSICA EN EL SIGLO XX HASTA LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL (III): NEOCLASICISMO.....	165
TEMA 55 LA MÚSICA EN EL SIGLO XX HASTA LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL (IV): LA MÚSICA EN ESPAÑA	177
TEMA 56 MÚSICA DESPUÉS DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL (I): MÚSICA CONCRETA, ELECTRÓNICA Y ELECTROACÚSTICA.....	189

TEMA 57 MÚSICA DESPUES DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL: SERIALISMO INTEGRAL, MÚSICA ALEATORIA Y OTRAS TENDENCIAS	199
TEMA 58 FUNCIÓN SOCIAL DE LA MÚSICA A TRAVÉS DEL TIEMPO.....	210
TEMA 59 EL FOLCLORE MUSICAL EN ESPAÑA	225
TEMA 60 EL FLAMENCO. ORIGEN Y EVOLUCIÓN.....	239
TEMA 61 MÚSICA AFRICANA Y AMERICANA.....	252
TEMA 62 EL JAZZ. ORIGEN Y EVOLUCIÓN.....	264
TEMA 63 LA MÚSICA POPULAR. EL ROCK Y EL POP. ANÁLISIS MUSICAL Y SOCIOLÓGICO	278
TEMA 64 EL SONIDO GRABADO. EVOLUCIÓN DE LAS TÉCNICAS DE GRABACIÓN Y REPRODUCCIÓN DEL SONIDO	291
TEMA 65 MÚSICA EN DIRECTO.	304
TEMA 66 LOS MEDIOS DE DIFUSIÓN Y LA MÚSICA A TRAVÉS DEL TIEMPO.....	316
TEMA 67 MÚSICA E IMAGEN: LA MÚSICA EN EL CINE Y EN EL TEATRO. OTRAS CREACIONES AUDIOVISUALES.....	332
TEMA 68 CONSUMO DE LA MÚSICA EN LA SOCIEDAD ACTUAL: PRODUCTOS MUSICALES AL ALCANCE DE TODOS. CONTAMINACIÓN SONORA.....	348
TEMA 69 TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN APLICADA AL LENGUAJE MUSICAL: COMPOSITOR, PARTITURA, INTÉRPRETE, OYENTE.....	361
TEMA 70 MÉTODOS Y SISTEMAS DIDÁCTICOS ACTUALES DE EDUCACIÓN MUSICAL: DALCROZE, ORFF-SCHULWERK, MARTENOT, KODALY, WILLEMS, WARD.....	373

TEMA 41

ESTILOS PRECLÁSICOS Y CLASICISMO. CARACTERÍSTICAS GENERALES. ORGANOLOGÍA

0. INTRODUCCIÓN
1. CONTEXTO CULTURAL Y SOCIAL
2. ESTILOS PRECLÁSICOS
3. ESTILO CLÁSICO
4. ORGANOLOGÍA
5. ESTÉTICA
6. CONCLUSIÓN
7. ANEXO DIDÁCTICO
8. BIBLIOGRAFÍA

CONTEXTUALIZACIÓN DEL TEMA SEGÚN NORMATIVA VIGENTE (LOMLOE)

La música del Clasicismo puede formar parte de los contextos de aprendizaje en los que incorporar actividades que formen parte de situaciones de aprendizaje para el desarrollo de las competencias específicas en ESO y Bachillerato. En la ESO podemos proponer el siguiente tipo de actividades relacionadas con la música clásica para desarrollar las competencias: análisis a través de la percepción activa de los diferentes parámetros musicales y rasgos estilísticos elementales de ejemplos de música preclásica y clásica (**competencia específica 1**); actividades de improvisación basadas en estructuras y formas musicales del Clasicismo (**competencia específica 2**); interpretación musical y dancística de piezas musicales del repertorio de la música clásica (**competencia específica 3**); creación de propuesta artístico-musical de manera guiada, o más independiente en 4º de ESO, cuyo contexto cultural sea el Clasicismo (**competencia específica 4**). Los saberes básicos vinculadas a las competencias planteadas están relacionadas con los bloques de Escucha y Percepción; Interpretación, improvisación y creación escénica; y Contextos y Culturas.

En el Bachillerato, la música del Clasicismo forma parte de los contextos de aprendizaje de la materia de Historia de la Música y la Danza de 2º, así como de las audiciones de Análisis Musical, repertorio para Lenguaje y Práctica Musical y partituras escogidas para Coro y técnica vocal.

0. INTRODUCCIÓN

En el siglo XVIII, se asume de forma definitiva una nueva visión racional del mundo defendida entre otros por Newton: La Tierra y el resto de los planetas giran alrededor del Sol, moviéndose en órbitas elípticas en virtud de las Leyes de la Física. Esta tal vez sea una de las manifestaciones más evidentes del cambio de mentalidad de la sociedad ilustrada frente a la sociedad barroca.

1. CONTEXTO

1.1. CONTEXTO CULTURAL

La Ilustración es el nuevo movimiento humanista que surge como una rebelión contra la religión sobrenatural y a favor de una religión natural, en contra de la metafísica y a favor de la razón: tesis que lucha por la libertad del individuo, la igualdad de derechos y la educación para todos los ciudadanos. Sus principales representantes fueron: Locke y Hume en Inglaterra y Montesquieu y Voltaire en Francia. Todos ellos sentarán las bases sobre las que se desarrollará la Revolución Francesa en 1789, la Independencia estadounidense y además, propiciarán un mecanicismo reflejo de la Revolución Industrial inglesa. En política, aparece el Despotismo ilustrado de monarcas que como Federico II de Prusia, que se rodearán de filósofos como Voltaire y músicos como Carl Philipp Emanuel Bach.

Las ideas ilustradas inciden directamente sobre la música. Se intenta crear un estilo musical universal, contrariamente a los estilos nacionales del Barroco. La clase media cada vez adquiere un mayor poder económico y por lo tanto, también político y social. Con ello, se genera la necesidad de popularizar el arte, de hacerlo asequible a aquellos que no habían tenido un profesor de música desde niños, tal y como era usual en las familias aristocráticas. Los primeros conciertos públicos destinados a unos oyentes totalmente heterogéneos, buscan la creación de un estilo musical atractivo y asequible para este auditorio.

1.2. CONTEXTO SOCIAL

- a. **Patronazgo:** Todos los músicos del Clasicismo dependerán del mecenazgo: Mozart subyugado al Arzobispo de Salzburgo, Haydn al Príncipe Esterházy o Beethoven a diferentes mecenas, como al Conde Waldstein (aunque será el primer compositor en independizarse, dedicará muchas de sus obras a distintas personalidades)

Como ejemplo de la servidumbre a la que estaban sometidos, Joseph Haydn (1732-1809) es contratado por el compositor Nicola Porpora para acompañar a sus alumnos y también para realizar los diferentes servicios domésticos.

Federico II El Grande, no permitió la salida de la mujer y de los hijos de Carl Philipp Emanuel Bach, que pretendía romper con el mecenazgo de su amo. El músico era un sirviente más que vestía con librea como el resto de lacayos y que estaba sujeto por contrato a obligaciones similares. Los músicos como sirvientes que eran, a la hora de comer, lo hacían con el resto del servicio en las dependencias destinadas a ello, hecho que para Mozart suponía una verdadera humillación, a pesar de que el maestro de Salzburgo conseguirá no sin disgustos ni sin consecuencias laborales posteriores, liberarse del yugo que suponía la dependencia del Arzobispo de Salzburgo.

- b. Ediciones de partituras y derechos de autor

El crecimiento de la industria editorial propiciará la publicación y venta de partituras siendo uno de los nuevos recursos nuevos con los que podrán contar los compositores. En esta época se edita mucha música destinada al gran público, con obras de poca dificultad técnica. Son tantas las editoriales que publican sin permiso de sus autores las obras, en un claro inicio de la piratería musical, que surge en Gran Bretaña la primera reglamentación que se encarga de intentar poner orden en este caos, se trata del Decreto para la Defensa de los Derechos del Autor de 1709.

c. Historiografía

Es un período de esplendor para la historiografía, ya que surgen las dos primeras *Historias Generales de la Música* en varios volúmenes, publicadas en dos versiones distintas, una la de Burney y otra la de Hawkins. También se escriben numerosas obras didácticas para el gran público. Este fenómeno sirve para comprender no sólo la técnica instrumental del momento, sino también la praxis interpretativa de alguna de las obras clásicas.

PRINCIPALES OBRAS DIDÁCTICAS	
LEOPOLD MOZART	Tratado sobre los principios fundamentales sobre la forma de tocar del violín
JOHANN QUANTZ	Ensayo hacia un método para tocar la flauta travesera
C.P.E. BACH	Ensayo sobre el verdadero arte de tocar los instrumentos de teclado

d. Los conciertos públicos

En Francia, se organiza por primera vez un concierto público. Los **Conciertos espirituales**, de acuerdo con el programa se ceñían a la interpretación de música sagrada. Sin embargo, con el paso del tiempo se irán incluyendo obras profanas.

Son numerosos los teatros líricos que se inauguran por toda Europa, además de las salas de concierto. Por ejemplo, Haydn compondrá las *Sinfonías de Londres* para los Conciertos Salomón y las *Sinfonías de París* para la serie de conciertos que organizaba la Logia Olímpica en la capital francesa.

Haydn hacia finales del siglo XVIII era ya muy famoso en toda Europa. Invitado por el violinista y empresario inglés Johann Peter Salomon acude a Londres. Estas giras entrañaban la composición y estreno de nuevas obras para el público londinense, que estaba ansioso de escuchar la música de una figura de renombre mundial. En los primeros meses de 1794 dirigió un concierto en presencia de Jorge III de Gran Bretaña antes de regresar a Viena. A esta segunda estancia se remonta la composición del último grupo de sinfonías, llamadas desde entonces "*Sinfonías de Londres*".

2. ESTILOS PRECLÁSICOS

El cambio del estilo musical barroco al rococó, al estilo galante y de este al clásico, se llevará a cabo de forma progresiva y sin estridencias. La muerte de Bach y Haendel cerrará el Barroco tardío, para dar paso a un **rococó** que finalizará con la desaparición de Domenico Scarlatti, cuyo estilo será sustituido por el **estilo galante**.

El siglo XVIII presenta desde el año 1750 hasta 1775 un período intermedio donde se establecen las bases del Clasicismo, pero todavía no se puede hablar de un estilo clásico. Es una etapa de transición que se suele denominar **Preclasicismo**. En los estilos preclásicos ya no se utiliza el bajo continuo y el contrapunto es desechado.

2.1. EL ESTILO GALANTE

Se caracteriza por la elegancia de sus melodías y por presentar una textura rudimentaria basada en la melodía acompañada. El ritmo armónico es lento, poco variado y se basa fundamentalmente en los grados tonales. Su música está destinada a atraer al gran público y por ello presenta un estilo sencillo liberado de toda artificiosidad y dificultad técnica.

ELEMENTOS DE LA MÚSICA GALANTE
1. El bajo actúa como simple soporte armónico y se va eliminando el bajo continuo, aunque todavía se mantenga en formas de transición como la sonata a solo con bajo continuo.
2. La línea melódica señala cuáles deben ser los acordes acompañantes.
3. El desarrollo acórdico se realiza de acuerdo con sencillas fórmulas estereotipadas como el <i>bajo de Alberti</i> y otras similares como son los acordes quebrados, acordes de dos sonidos...
4. Se abandona la textura polifónica, el contrapunto imitativo y se instaura la melodía acompañada.
5. En cuanto al carácter, en los <i>Allegro</i> se expresa alegría y cierta picardía en forma de juego, mientras que en los <i>Adagio</i> se expresa la afectación.
6. Las melodías se construyen a partir de la superposición de pequeños motivos rítmicos que generan semifrases de dos, tres o cuatro compases.

Entre los compositores del estilo destacamos a C. P. E. Bach (hijo de J.S.Bach). Su música presenta una melodía sencilla con un pequeño soporte armónico tratándose de una música de carácter amable, ceremoniosa y no dramática, destinada al entretenimiento y la diversión. El estilo galante se presenta como una escritura contraria al contrapunto. Quantz, Leopoldo Mozart, Telemann y Stamitz son también representantes de este estilo.

El estilo galante será difundido por la **Orquesta de Mannheim**. El elector Karl Theodor reconstruye su castillo imitando al Palacio de Versalles y crea una gran agrupación instrumental que intervenía en la corte y en el teatro de ópera, a la que invitaba a los más famosos intérpretes y bajo cuya dirección se hallaba Johan Stamitz.

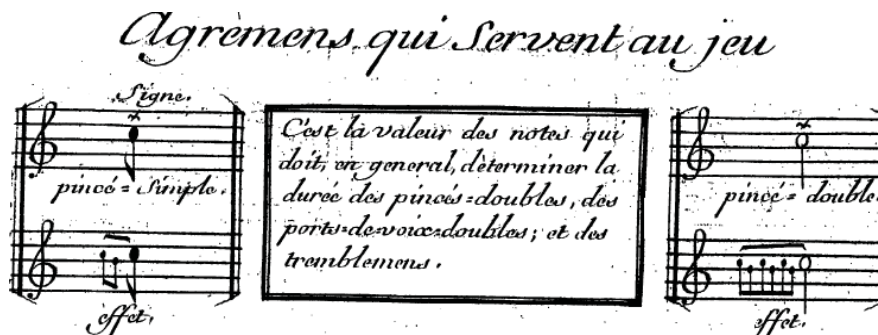
La orquesta se convirtió pronto en la más importante e influyente de Europa, primero por su elevado número de músicos (53), así como por la alta preparación de éstos. Uno de los efectos orquestales que popularizó fue el uso de un progresivo *crescendo*, una rica paleta orquestal de dinámicas que iban desde el *pp* al *ff* pasando por todas las sonoridades intermedias, y la utilización exacta de los golpes de arco para toda la sección de cuerda frotada, recurso preconizado con anterioridad por Lully.

Stamitz, destacado violinista, dirigía la orquesta desde el *concertino*, mientras que en el resto de orquestas, el director continuaba sentado al clave. En la creación de las sinfonías que creaba *ex profeso* para su orquesta, otorgaba a los numerosos instrumentos de viento una relevancia desconocida hasta la fecha. Además, incluía trompas, trompetas y timbales, en una estructura orquestal que adelanta las que más tarde emplearán Haydn y Mozart. Stamitz independiza en la orquesta la sección de cuerda frotada de la de viento-madera, aumentando además el número de instrumentos y con ello, provoca un menor protagonismo del bajo continuo.

2.2. EL ESTILO ROCOCÓ

Surge en Francia tras la muerte de Luis XIV extendiéndose por toda Europa. Es un arte aristocrático destinado exclusivamente a los estamentos privilegiados. El músico más importante es el clavecinista François Couperin que compone obras con una rica ornamentación detallada en la partitura. Por analogía con el resto de artes plásticas, se trata de un estilo elaborado, recargado, adornado y solemne.

" *L'art de toucher le clavecin* " ("el arte de tocar el clave") es un tratado que contiene ejercicios de digitación, pulsación, ornamentación y otros aspectos de la técnica para teclado. Es una valiosa guía para comprender la música de Couperin y el estilo francés de la época, mucho más ornamentado que los estilos italiano y alemán.



Página 19 del Tratado

2.3. CORRIENTES CULTURALES

Además de los estilos expuestos que influirán de forma determinante en el nacimiento del Clasicismo, encontramos dos corrientes culturales artísticas que tendrán una gran repercusión:

- a. *Empfindsamer stil* (estilo sentimental): Es un estilo que presenta una gran variedad y riqueza en los matices, emplea frases cortas y cambia continuamente de ritmo y de dinámica, combinando los diferentes estados de ánimo.
- b. *Sturm und Drang* (tormenta y empuje): Corriente que reivindica la originalidad en las composiciones. La música ya no se concibe como un divertimento sino como un desahogo. El artista, para poder desarrollar su genio creador, debe escapar de las leyes formales y de los convencionalismos imperantes. Cada compositor crea su propio lenguaje y la expresividad es un pilar básico.

Haydn y Mozart presentan obras donde aplican algunos de los preceptos de esta corriente literaria alemana. Para ello, se valen de abundantes y continuas modulaciones, profusión de cromatismos y en el aspecto rítmico, la utilización de síncopas. De esta manera consiguen hacer más expresiva y personalizada su música, precursora de la música romántica posterior.

3. ESTILO CLÁSICO

El estilo clásico, desde la perspectiva musicológica, es el desarrollado por autores como Haydn, Mozart, y el de la primera etapa compositiva de Beethoven, que imita a sus maestros.

3.1. CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA CLÁSICA

- a. Melodías simétricas

Hay una gran preocupación por la proporción y la simetría, tal y como ocurría con las normas a la hora de construir un templo griego. La prueba más relevante que encontramos es la creación de melodías que presentan una estructura proporcional entre dos partes. La gran mayoría constan de frases musica-

les con 8 compases, divididas en dos semifrases de 4; pero también, aunque es menos usual, también hallamos frases de 6 compases seccionadas en semifrases de 3.

Este hecho favorece la comprensión, asimilación, memorización y reconocimiento de las obras, lejos de las complicadas melodías continuas figuradas de muchas obras barrocas. Las frases musicales, además presentan una clara delimitación sintáctica con semicadencias en las semifrases y cadencias en las frases, típicas de un mundo tonal incipiente que debe remarcar con asiduidad los polos de atracción de los grados tonales dentro de las escalas mayor y menor, que se instauran de forma exclusiva.

PERÍODO

FRASE 1



SEMIFRASAS 1

SEMIFRASAS 2



FRASE 2

Estas melodías formadas por grupos binarios, donde predomina el antecedente y el consecuente, son la asimilación de las tonadas de la música popular, que presentan una estructura similar por parte de la música culta. De hecho, Haydn y Mozart recurren a melodías populares en alguna de sus obras.

A la hora de construir melodías, encontramos una gran diferencia entre los dos grandes maestros: primero, Haydn crea las melodías en torno a la dominante, mientras que Mozart incide en la tónica. Ello provoca que las melodías de Mozart, para el oyente estén mejor acabadas y por lo tanto resulten más estables y atractivas que las de Haydn.

b. Música tonal

La música del Clasicismo es el paradigma arquetípico de la música tonal. Son los acordes de tónica, dominante y subdominante, los más utilizados en el acompañamiento de las obras. Se fija al principio y al final de la pieza la tonalidad principal, mientras que en las secciones contrastantes se modula siempre de forma cautelosa a alguna de las tonalidades vecinas, en especial, a la tonalidad del relativo menor o la tonalidad de la dominante.

c. Armonía clásica

La armonía se instaura gracias a la sistematización y justificación racional que realiza Rameau: las progresiones armónicas, las modulaciones, la construcción de acordes, el uso de las notas extrañas al acorde... Todas las reglas que rigen la armonía tonal se plasman en este momento histórico.

El acorde triádico se constituye como la columna vertebral sobre el que se articulan otros que son disonantes como son los de séptima de dominante. El uso de los acordes es limitado siendo los cambios armónicos reducidos. Se aprovecha el cambio de compás y los tiempos fuertes para cambiar de acorde, de acuerdo con las progresiones armónicas imperantes. [Ver Tema 23 Armonía]

d. Textura: melodía acompañada

El bajo de Alberti, es una forma sencilla a la hora de realizar un acompañamiento mediante el despliegue de acordes atendiendo al siguiente patrón:



Sonata en Do M para piano de Mozart

Se trata de un tipo de acompañamiento basado en acordes quebrados o arpegiados que genera un pulso rítmico que ayuda a una fluida interpretación de la melodía.

e. Estructura: forma sonata

La forma sonata se convierte en el modelo compositivo a seguir en numerosas obras de la música instrumental:

- Sonatas para solistas.
- Música de cámara (dúo, trío, cuarteto, quinteto...).
- Conciertos orquestales para solista/s.
- Sinfonías.

[Ver Tema 26]

4. ORGANOLOGÍA

4.1. LA ORQUESTA CLÁSICA Y EL DIRECTOR

Será a partir de mitad de siglo cuando gracias a Stamitz, se renueve la orquesta de cámara barroca y se amplíe tanto el número como el tipo de instrumentos favoreciendo las nuevas necesidades que requerían las grandes salas y los conciertos públicos. Además de acabar con el bajo continuo y por lo tanto con el clave, la cuerda se dividirá en cinco secciones: violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos, tal y como ocurre en la actualidad.



Clarinete que se utilizaba en el siglo XVIII

La mayor complejidad de las obras requerirá la aparición estable de un director así como de un mayor número de ensayos previos. Serán los propios compositores en muchas ocasiones quienes dirijan sus propias obras, asegurándose así una correcta interpretación.

En la sección de viento-madera se añadirán los clarinetes. La sección se componía generalmente de una flauta travesera, dos oboes y dos fagotes. En la sección de viento-metal, se fijarán las trompas, incluyéndose en contadas ocasiones dos trompetas. En la sección de percusión, adquieren un relativo protagonismo los timbales que refuerzan los momentos culminantes como son las cadencias finales.



Las trompas y trompetas eran naturales

Pero estas novedades no sólo afectarán a la música instrumental sino también a la vocal. Las aportaciones e innovaciones de Gluck no se limitan exclusivamente a cuestiones estructurales operísticas. En la orquestación de sus obras dramáticas, adopta a los nuevos clarinetes y otorga un papel relevante a las violas, además de reforzar el papel de los violonchelos y de la familia de viento-madera, que dejan de ser instrumentos casi ornamentales (cuya función se limitaba a la realización de imitaciones de las otras voces), para dotarlos de mayor independencia y algo más de protagonismo junto con un nuevo rol de soporte armónico.

4.2. EL ORIGEN DEL PIANO

Bartolomeo Cristofori es el luthier que idea un nuevo instrumento en el que el intérprete puede graduar la intensidad del sonido. Inicialmente lo llama *clavicembalo col piano e Forte* o *clavicèmbalo fortepiano* y se conocerá por su última palabra, como piano. J. S. Bach junto con Haendel, Rameau i Couperin probarán el piano primitivo, considerándolo como un nuevo artificio experimental- Incluso en España, el prestigioso Domenico Scarlatti rehusará tocar el *martellati* que poseía Farinelli.

El triunfo del piano frente al clavicémbalo, clavicordio y órgano de iglesia, se debe a un motivo estilístico. La nueva música clásica requería de un *cantabile*, un *legato*, unos modos de toque y articulación, así como una gradación dinámica que sólo el piano podía ofrecer.



Piano construido por Cristofori

Los grandes pianistas del momento son Clementi y Mozart, quienes aprenden de niños a tocar el clave y son educados dentro de la tradición pedagógica de la escuela clavecinista, donde la ornamentación improvisada y las *inegalités* barrocas todavía se empleaban. Mozart, pudo contar con un manual que su propio padre confeccionó para sus dos hijos, igual que J. S. Bach configura el *Álbum de Ana Magdalena*.

Mientras Haydn se preocupa más por la composición y nunca se plantea su actividad como concertista, Mozart desde niño, es admirado como niño prodigio al clave. En cuanto a la concepción de la praxis interpretativa al piano, criticará a su rival Clementi a quién llamará "el mecánico", por la excesiva preocupación técnica que mostraba en la realización de terceras, en detrimento de una sensibilidad y calidad sonora acorde con la obra a ejecutar.

C.Ph.E.Bach aporta una de las principales innovaciones en la técnica de los instrumentos de teclado: el uso del paso del pulgar, una técnica digital donde sólo con el dedo se articulan los diferentes modos de toque (sin intervenir la mano ni el brazo). Estas formas de articulación son: *portato*, *tenuto*, *legato* y *staccato*.

En 1777, Mozart visita el taller de Andreas Stein y prueba uno de sus pianos que califica como de sonoridad estable, uniforme y resalta su variedad dinámica y su riqueza tímbrica. Años más tarde, adquiere un fortepiano Walthert que todavía se conserva en su casa natal de Salzburgo.

4.3. LOS INTÉRPRETES

En las obras clásicas la aportación expresiva del intérprete es cada vez más relevante, las obras son cada vez más complejas y se requiere una técnica más depurada, tanto en la música solista como en la de cámara y orquestal. Las improvisaciones se eliminan de las obras. Tan sólo en las cadencias de los conciertos para instrumentos solistas se dejará un pequeño margen a la aportación creativa del intérprete, mientras que la ornamentación añadida del rococó desaparece por completo.

5. ESTÉTICA

5.1. ARTE COMO MÍMESIS

El arte, según los ideales clásicos aristotélicos, debía ser mimesis de la Naturaleza. Esto quiere decir, que la pintura puede imitar aquello que percibimos a través de la vista, así como la música plasmará la realidad auditiva. La *teoría de la mimesis* o de la imitación de la naturaleza la encontramos en las sinfonías descriptivas de Carl Philipp Emanuel Bach y Haydn, que reciben la nomenclatura general de militares, pastorales, burlescas, caza, tempestad...

Charles Batteaux escribe su obra *Tratado sobre las Bellas Artes reducidas a un mismo principio* de 1747. Será uno de los tratados que más influirán en el Siglo de las Luces. Recopila así los principales hitos en el pensamiento estético clasicista:

- “El hombre es el resultado de lo que sus sentidos perciben”
- “El objetivo del hombre es buscar la Verdad, la Belleza y el Bien”
- “El objeto de las ciencias es la Verdad, mientras que el de las Bellas Artes es la Belleza y el Bien”

Hay una vuelta neoplatónica al principio que establece que lo bello es bueno.

- “La esencia de las artes no es lo verdadero, sino la copia e imitación de lo verdadero”.
- “El objeto principal de la música y la danza debe ser la imitación de sentimientos o de pasiones”

5.2. MÚSICA COMO EQUILIBRIO Y PROPORCIÓN

La música clásica busca la claridad, el buen gusto y la elegancia como preceptos y se instauran en un arte más racional que pasional. El racionalismo apela al intelecto y al uso de la razón. Tradicionalmente se dice que se trata de un estilo en el que la forma importa más que el contenido, siendo la misión de la música la

de ofrecer sonidos placenteros que imitan a los de la naturaleza. Pero esta simplificación es algo engañosa, ya que la sociedad dieciochesca nunca se vio a sí misma de esta forma.

Hob.	Catálogo temático de las obras de Haydn realizado por Anthony von Hoboken (1957-78)
KV.	Catálogo Köchel de las obras de Mozart creado en 1862. Fue ampliado por Albert Einstein que añadió toda una serie de obras que no estaban catalogadas añadiendo letras, para así mantener la numeración original.

6. CONCLUSIÓN

A la muerte de J.S.Bach se abren nuevas posibilidades en Europa con la proliferación de nuevos estilos musicales que anticiparán el clasicismo: los estilos galante y rococó, que contrastarán en sencillez y elaboración, respectivamente, darán pie al clasicismo estructurado, armónico y tonal de Haydn, Mozart y el primer Beethoven. Las corrientes culturales del *Empfindsamer stil* y el *Sturm und drang* por su parte, además de dotar de expresividad a los estilos de la segunda mitad del siglo XVIII, prepararán el camino para la irrupción del Romanticismo posterior.

7. ANEXO DIDÁCTICO

CURIOSIDAD SOBRE EL TEMA: Carl Philipp Emanuel Bach y el *Empfindsamer stil*.

El término *Empfindsamkeit* [sensibilidad] hace referencia a un fenómeno estético situado a mediados del siglo XVIII en la Europa septentrional que defendía la inmediatez de la respuesta emocional como guía para el comportamiento moral apropiado. Marcando el abandono del periodo barroco, el movimiento evolucionó en torno a 1770 hacia el *Sturm und Drang* en el ámbito literario, liderado por Goethe, y tuvo pronto su impacto en el terreno musical. C. Ph. E. Bach fue el máximo exponente de esta corriente también conocida como estilo sentimental (*Empfindsamer stil*) con epicentro en la corte de Federico II el Grande de Prusia, junto a otros compositores de la talla de W. F. Bach, Abel, Graun y Quantz.

Carl Philipp Emanuel Bach fue uno de los compositores más reconocidos de su época. Fue capaz de marcar un cambio determinante a nivel expresivo a través del *Empfindsamer Stil* (estilo sentimental), que surge a mitad del siglo XVIII como alternativa al *Affektenlehre* (teoría de los afectos), según la cual una composición expresaba un único sentimiento en función a un rígido código armónico. En cambio, el estilo sentimental podía reflejar diferentes emociones humanas en la misma composición. El resultado musical de la obra de C.Ph.E.Bach permite una flexibilidad en la interpretación que proporciona un sentido melódico fresco y brillante inspirado en una armonía y una melodía al gusto del compositor y no sometida a un formalismo académico compartido por más autores de la época. C.Ph.E.Bach invita a evitar la ornamentación superflua del estilo galante para dotar a la música de una naturalidad que cumpla con la máxima que afirma en su *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (*Ensayo sobre el verdadero arte de tocar los instrumentos de tecla*) de 1753: "para emocionar al oyente, el intérprete ha de emocionarse a sí mismo".

ORIENTACIONES PARA LA CREACIÓN DE PROPUESTAS DIDÁCTICAS PARA ESO Y BACHILLERATO SEGÚN NORMATIVA VIGENTE (LOMLOE)

La música clásica puede formar parte de situaciones de aprendizaje para el desarrollo de competencias específicas en el alumnado. El modo de aproximación de este tema al alumnado debe de llevarse a cabo desde la práctica a fin de asimilar características fundamentales de la música del Clasicismo y su contexto. Recordemos que el Clasicismo es una época en la que existe una gran cantidad de obras que pueden ser del interés del alumnado, tanto por las características melódicas, armónicas, rítmicas y dinámicas como por el uso de determinadas piezas en los medios de comunicación, videojuegos, cine e internet. En la Educación Secundaria Obligatoria, las actividades que podemos plantear como parte de situaciones de aprendizaje que nos permitan desarrollar las competencias específicas relacionadas con el contexto de la música clásica podrían ser: actividades de gamificación para la identificación de características de la música clásica (estructuras, pregunta-respuesta, instrumentos, melodía, armonía, textura, forma y género musical...) a través del uso de la voz, instrumentos y las herramientas tecnológicas (**competencia específica 1**); improvisación de melodías basadas en secuencias armónicas clásicas (patrón I-IV-I-V I-IV-V-I que podría hacerlo el propio alumnado a través de la grabación con herramientas digitales) o improvisación de una melodía (superior) eliminada deliberadamente de una obra pianística con *bajo de Alberti* desarrollando una exploración musical que desemboque en la consolidación de una técnica de improvisación instintiva que respete la sonoridad y la estructura de la música del Clasicismo (**competencia específica 2**); interpretación de piezas musicales del Clasicismo a través de la voz, instrumentos y el uso de herramientas digitales, poniendo especial interés en la memorización de las estructuras clásicas, el trabajo rítmico, de afinación y expresivo (**competencia específica 3**); creación de un proyecto pluridisciplinar inspirado en el contexto del Clasicismo musical donde se establezcan relaciones temáticas o musicales imaginativas con los contextos culturales más cercanos al alumnado (**competencia específica 4**). Las actividades planteadas forman parte de las situaciones de aprendizaje desde múltiples perspectivas, siempre priorizando la inclusión educativa, el respeto de los diferentes ritmos de aprendizaje, la perspectiva de género y la importancia de la cercanía al contexto del alumnado para favorecer la adquisición de las competencias.

En el Bachillerato, la música del Clasicismo puede formar parte del repertorio de canciones de Coro y técnica vocal y Lenguaje y Práctica Musical, y del análisis de piezas en Análisis Musical, pero forma parte indivisible del temario de la materia de Historia de la Música y la Danza de 2º y, en este caso, podemos hablar de actividades que formen parte de situaciones de aprendizaje que propicien el desarrollo de las competencias específicas siguientes: **competencia específica 1**, a través de actividades de análisis fundamentadas en la percepción activa y que permitan al alumnado diferenciar los principales rasgos de la música del Clasicismo; **competencia específica 2**, a través de actividades de síntesis comparativa entre las diferentes formas compositivas de la música clásica de manera colaborativa y con el objetivo de establecer paralelismos y diferencias entre las diferentes técnicas y buscando un común denominador entre los diferentes ejemplos analizados; **competencia específica 3**, a través de actividades de interpretación musical haciendo uso de la voz, la expresión corporal y las herramientas digitales con el objetivo de tomar conciencia de manera inmersiva del contexto cultural de la música del Clasicismo; **competencia específica 4**, a través de actividades de investigación colaborativas sobre temas, instrumentos, contextos, roles de género, etc. con el objetivo de reflexionar sobre el papel social en el contexto de la música del Clasicismo así como reflexionar sobre la riqueza del patrimonio cultural universal; y **competencia específica 5**, a través de la creación de una página web original de carácter divulgativo donde, de manera colaborativa y por secciones, se publiquen conceptos relevantes o que sorprendan al alumnado en un ejercicio de visión críti-

ca sobre las aportaciones de diferentes periodos de la historia inspirados en la música del Clasicismo y su contexto histórico, siempre respetando los derechos de autor y la propiedad intelectual. Estas actividades se integran en los bloques de Percepción visual y auditiva, Contextos de creación, Investigación, opinión crítica y difusión y Experimentación activa

8. BIBLIOGRAFÍA

BEAUSSANT, P. *François Couperin*. Editorial Alianza

DOWNS, P.G. (2015) *La música clásica: la Era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Editorial Akal

ROSEN, CH. (2015) *Estilo clásico, Haydn, Mozart y Beethoven*. Editorial Alianza.

WEBGRAFIA

FUNDACIÓN MARCH (2019). *C.P.E.Bach y el estilo sentimental*. March.es. Recuperado de: <https://www.march.es/es/madrid/c-p-e-bach-estilo-sentimental>

MILELLA, F. (10 octubre de 2019). *Carl Philipp Emanuel Bach, natural y expresivo*. Música en México. Historia de la música. Musicaenmexico.com.mx. Recuperado de: <https://musicaenmexico.com.mx/historia/carl-philipp-emanuel-bach-natural-y-expresivo/>

MÚSICA ANTIGUA (4 de diciembre 2019). *Carl Philipp Emanuel Bach y el estilo sentimental*. Musica Antigua.com. Disponible en <https://musicaantigua.com/carl-philipp-emanuel-bach-y-el-estilo-sentimental/>

NORMATIVA LOMLOE

Real Decreto 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria.

Real Decreto 243/2022, de 5 de abril, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas del Bachillerato.

Real Decreto 984/2021, de 16 de noviembre, por el que se regulan la evaluación y la promoción en la Educación Primaria, así como la evaluación, la promoción y la titulación en la Educación Secundaria Obligatoria, el Bachillerato y la Formación Profesional.

TEMA 42

FORMAS INSTRUMENTALES PRECLÁSICAS Y CLÁSICAS

0. INTRODUCCIÓN
1. MÚSICA CLÁSICA
2. MÚSICA PARA SOLISTAS
3. MÚSICA DE CÁMARA
4. MÚSICA ORQUESTAL
5. CONCLUSIÓN
6. ANEXO DIDÁCTICO
7. BIBLIOGRAFÍA

CONTEXTUALIZACIÓN DEL TEMA SEGÚN NORMATIVA VIGENTE (LOMLOE)

Las formas instrumentales del Clasicismo pueden formar parte de los contextos de aprendizaje en los que incorporar actividades que formen parte de situaciones de aprendizaje para el desarrollo de las competencias específicas en ESO y Bachillerato. En la ESO podemos proponer el siguiente tipo de actividades relacionadas con las formas de la música preclásica y clásica para desarrollar las competencias: análisis a través de la percepción activa de los parámetros relacionados con los instrumentos y las estructuras de ejemplos de música preclásica y clásica (**competencia específica 1**); actividades de improvisación basadas en estructuras y formas musicales del Clasicismo (**competencia específica 2**); interpretación musical y dancística de piezas musicales del repertorio de la música clásica (**competencia específica 3**); creación de propuesta artístico-musical de manera guiada, o más independiente en 4º de ESO, cuyo contexto cultural sea el Clasicismo (**competencia específica 4**). Los saberes básicos vinculadas a las competencias planteadas están relacionadas con los bloques de Escucha y Percepción; Interpretación, improvisación y creación escénica; y Contextos y Culturas.

En el Bachillerato, la música del Clasicismo forma parte de los contextos de aprendizaje de la materia de Historia de la Música y la Danza de 2º, así como de las audiciones de Análisis Musical, repertorio para Lenguaje y Práctica Musical y partituras escogidas para Coro y técnica vocal.

0. INTRODUCCIÓN

La música instrumental clásica se caracteriza por asumir muchas de las innovaciones de la ópera cómica y por estar sujeta a una constante experimentación dependiendo del gusto del público al que estaba destinada.

El descubrimiento de grandes hallazgos arqueológicos influirá en un nuevo renacimiento de la estética grecolatina antigua, en especial en la arquitectura y en el resto de artes plásticas. En la música, esta corriente afectará a la estructura compositiva, reflejándose en la proporcionalidad de las partes con la simetría en las frases melódicas, que se dividen a su vez en antecedente y consecuente; mientras que el principio de lo sencillo lo encontramos en la sencillez de las líneas melódicas que están despojadas de cualquier tipo

de ornamento innecesario rococó. Se buscará así un estilo inteligible, proporcionado y equilibrado entre expresividad y estructura formal, o lo que es lo mismo entre forma y contenido. Desde el punto de vista formal, será la forma sonata la que se aplicará prácticamente a la totalidad de la música para solista, música de cámara, conciertos y sinfonías, además de piezas para el entretenimiento como son las serenatas y divertimentos.

1. MÚSICA CLÁSICA

La música instrumental clásica es aquella que se compone en el periodo comprendido entre 1750 y 1810.

Se caracteriza por:

- Crear un **lenguaje musical propio homogéneo en toda Europa**, al contrario que ocurría en el Barroco con las distintas escuelas nacionales.
- **Su finalidad es la de agradar al público.** Con el desarrollo de la venta de partituras y la asistencia a los conciertos públicos, se hace necesario crear en ocasiones música utilitaria, es decir, música sencilla para ser interpretada de forma doméstica por la clase media burguesa. Por eso la mayoría de la música que se vende son sonatas para teclado o para pequeños grupos de música de cámara. La música instrumental irá adquiriendo cada vez una mayor relevancia gracias a la gran difusión de sus obras a través de la venta de partituras.
- Si en el Preclasicismo las melodías instrumentales nacen de la yuxtaposición de pequeños motivos melódicos y rítmicos de uno o dos compases que se van repitiendo y variando, junto con texturas variadas heredadas del contrapunto anterior; la música instrumental clásica se articula a partir de una melodía que se va desarrollando como norma general, a lo largo de ocho compases.
- La melodía reina, y por ello, se crea todo un **sistema sintáctico de frases y semifrases simétricas** con semicadencia en la primera semifrase y cadencia conclusiva en la segunda semifrase. Gracias a esta similitud con las tonadas, en muchas ocasiones se toman prestadas **melodías de la música popular** para la composición de obras instrumentales.
- Como la **melodía es el eje fundamental**, la **textura prioritaria es la de melodía acompañada**. Esta textura generalmente creada con procedimientos sencillos, mantiene un ritmo armónico que se basa en los grados tonales de dominante, subdominante y tónica. El bajo de Alberti, es una de las disposiciones acórdicas preferidas por su sencillez y fácil ejecución en el teclado.
- Las melodías se convierten en temas y estos se insertan como material contrastante en los diversos movimientos que configuran una obra. Los temas se transportan a las tonalidades relativas mayores y menores, en concreto a las tonalidades vecinas a través de la dominante. Las **modulaciones** y puentes modulantes están claramente fijados para que transcurra sin estridencias y con naturalidad, a lo largo de la obra. Este procedimiento se emplea especialmente en las secciones de desarrollo de la forma sonata.
- Se establecen de forma progresiva los **preceptos de la armonía clásica y tonal**, con preponderancia de los acordes tríadicos y con el protagonismo del acorde de séptima de dominante. En pleno Clasicismo, la cadencia típica creada por la sucesión del acorde de sobretónica produce una fuerte disonancia y desequilibrio, que a modo de apoyatura, resuelve en el acorde de tónica que ya está preparado y se mantiene como nota pedal.

2. MÚSICA SOLISTA

La música para solista clásica, al estar basada fundamentalmente en la estructura de la forma sonata, deja de lado a la improvisación que había sido tan valorada en el Barroco. Mozart, en muchos de sus conciertos para piano, escribe él mismo las cadencias para impedir el exceso de protagonismo y virtuosismo de los intérpretes.

2.1. MÚSICA PARA VIOLÍN

La importante escuela instrumental violinística continuará con la destacada figura de Giuseppe Tartini (1692-1770), que compone numerosas sonatas para este instrumento entre las que encontramos *El trino del diablo*.

Otro de los intérpretes más relevantes es Pietro Nardini, a quien se le considera el violinista más brillante y virtuoso del momento dentro del estilo de la música galante. Mientras que el teórico más importante, que plasma en su obra la técnica violinística de este periodo, es Leopold Mozart y el compositor de estilo galante por antonomasia es Luigi Boccherini, afamado violonchelista.

2.2. MÚSICA PARA CLAVE

C. Ph. E. Bach, uno de los cuatro hijos de J. S. Bach que triunfará como músico, es apadrinado por Telemann a quien sucederá en su puesto como compositor oficial de la ciudad de Hamburgo. Clavecinista y acompañante de la corte ilustrada más influyente de Europa, acompañaba a Federico II de Prusia, monarca aficionado a la flauta. Pronto se convertirá en uno de los intérpretes de clave más reputados del momento. Compone numerosas sonatas y conciertos para este instrumento, que se encuentran a caballo entre las suites para clave de su padre y las sonatas para piano de Haydn y Mozart.

2.3. MÚSICA PARA PIANO

Las primeras sonatas para teclado de Haydn están creadas de acuerdo con las posibilidades técnicas del clave, mientras que las últimas, incluyen todos los recursos que ofrece el piano, como los *crescendo*, *sforzando* o acentos que aparecen de forma súbita.

Las numerosas sonatas para piano de Mozart son un compendio de riqueza compositiva. Además de las sonatas propiamente dichas, incluye también fantasías que rompen con muchos de los preceptos del Clasicismo, así como obras con la forma de tema con variaciones.

La *Sonata para piano nº 11 en La mayor, KV 331* de Wolfgang Amadeus Mozart consta de tres movimientos: *Andante grazioso*, con un tema con seis variaciones. *Menuetto*, que incluye el típico minueto y trío. *Rondo Alla Turca: Allegretto*. Es una de las piezas más célebres de Mozart, similar a la bagatela *Para Elisa* de Beethoven.

Rondo Alla Turca Turkish March

W. A. MOZART

ALLEGRETTO

“En este momento, voy a empezar de una vez con los pianos de Stein. Cuando no había visto ninguno de estos pianos, los favoritos siempre habían sido los de Späth. Pero ahora prefiero muchomás los de Stein, pues estos apagan el sonido mucho mejor que los otros. Cuando toco fuerte, puedo mantener o levantar el dedo, pero el sonido cesa en el momento que lo he producido; de cualquier manera que toque las teclas, el sonido siempre es parejo. El sonido nunca choca, nunca es más fuerte o más débil, o enteramente ausente. En una palabra, siempre es parejo. Es verdad que un pianoforte de este tipo cuesta al menos 300 gulden, pero la preocupación y la labor que Stein poneen su construcción no se puede pagar. Sus instrumentos tienen una espléndida ventaja sobre los otros, están hechos con acción de escape. Sólo un constructor entre cien se preocupa de esto. Sin el escape es imposible evitar la sacudida y la vibración después que se golpea la nota. Cuando uno toca las teclas, los martillos caen de vuelta en el momento que tocan las cuerdas, ya sea que sostengas la tecla o la sueltas.”

Robbins Landon, H.C. *The Mozart Compendium: A Complete Guide to Mozart´s Life and Music.*

London, Border Press, 1991, pág. 302.

Beethoven publica sus primeras tres sonatas para piano bajo la supervisión directa de su maestro Haydn, a quien se las dedica. La primera sonata está construida sobre la tonalidad inusual de fa menor, al igual que hizo anteriormente C. Ph. E. Bach en una de sus famosas sonatas para clave. Además, innova con la presentación de una serie de modulaciones ingeniosas, cualidad característica de la creatividad de Beethoven.

3. MÚSICA DE CÁMARA

La música de cámara está concebida en principio para un grupo de instrumentistas que comparten como solistas el mismo protagonismo, pero esto no fue así en el Preclasicismo, donde la función del bajo continuo todavía seguía pesando. De forma progresiva se va otorgando un papel más destacado a cada instrumento dejando que cada uno suene durante más tiempo, creando música de cámara que se llamará **concertante** donde los instrumentos se “enfrentan” entre ellos.

Las formas preponderantes de música camerística preclásica serán el **trío de cuerda** para dos violines y violonchelo, junto con la **sonata** para dos instrumentos y las agrupaciones formadas por los **cuartetos** y **quintetos de cuerda**. La música de cámara, a partir de 1750, va adquiriendo cada vez una mayor complejidad. Las diferentes voces instrumentales se irán imbricando hasta el punto de considerarse como una sinfonía de pequeñas proporciones.

En el Clasicismo, el viento-madera irá adquiriendo cada vez un mayor protagonismo, hasta el punto de convertirse en una agrupación fija formada por el **quinteto de viento**, que estaba compuesto por flauta, oboe, clarinete, trompa y fagot.

ALGUNAS OBRAS DE MÚSICA DE CÁMARA DEL CLASICISMO	
HAYDN	<i>Trío en sol menor “Rondó gitano” para violín, violonchelo y piano.</i>
MOZART	<i>Cuarteto “La caza” para dos violines, viola y violonchelo.</i> <i>Pequeña serenata nocturna</i>
BEETHOVEN	<i>Trío en sib m “Archiduque” op. 97</i> <i>Septimino op. 20, partitura en seis movimientos para clarinete, fagot, trompa y cuarteto de cuerda.</i> <i>Sonata “Primavera” para violín y piano</i> <i>Cuartetos Razumovsky</i>

Haydn, uno de los compositores más destacados en la literatura camerística, creará los **cuartetos** para instrumentos de cuerda frotada y perfeccionará en sus 83 cuartetos y 32 tríos la forma de la sonata clásica. Son en realidad, sonatas generalmente para dos violines, viola y violonchelo. La música de cámara como las **serenatas** y **divertimentos** se ejecutaban mientras se comía, se cenaba o en la sobremesa como música ambiental. En sus últimos cuartetos para cuerda, experimenta con acordes de sexta aumentada, cromatismos y enarmonías propias del cercano Romanticismo.

A Mozart, al principio le cuesta mucho dedicarse a la composición de obras de cámara, ya que es un estilo que no domina. Sus primeros cuartetos no distan en absoluto del estilo de Haydn, a quien copia. En sus manuscritos encontramos numerosas correcciones y cambios, algo inusual en la escritura mozartiana.

Beethoven destaca en el estilo clásico de cámara con su novedoso *Septimino*, obra de tanta trascendencia popular que llegará a aborrecerla, pese a emplear más tarde el tema en una de sus sonatas para piano. El resto de música de cámara muestra la decisiva influencia de Haydn.

4. MÚSICA ORQUESTAL

4.1. LA ORQUESTA CLÁSICA

La orquesta de Mannheim introducirá una dinámica que oscila desde el *pianísimo* hasta el *fortísimo* con *crescendo* y *diminuendo* progresivos, cambios súbitos *fortepiano*, así como un *staccato* breve y desarticulado junto con un *legato* suave y fluido. Es conocido el extremado cuidado que ponían en cada una de las interpretaciones, hecho que catapultó pronto a la agrupación como la más importante de Europa. Stamitz lo que hace es aplicar como violinista virtuoso que era, su interpretación solista a la orquesta, con una articulación precisa y simultánea del fraseo. La dirección pasa al violín principal que se convertirá con el tiempo en el director de orquesta. En cuanto al estilo de las obras de la Orquesta de Mannheim, están escritas en estilo galante, creadas a partir de pequeñas células motívicas que se van anexionando a lo largo de la obra, tal y como era costumbre en ese momento, con un ritmo armónico lento.

ORQUESTA CLÁSICA	
Cuerdas	Violines primeros, violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos.
Maderas	2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes y 2 fagotes.
Metales	2 trompas y 2 trompetas
Percusión	2 timbales

Respecto al número de ejecutantes, las orquestas clásicas eran por regla general pequeñas. La de Haydn contaba con 30 músicos, mientras que las agrupaciones vienesas oscilaban alrededor de 35 intérpretes. La sección de las maderas y el viento, en general, interviene al principio como relleno armónico, duplicando las voces de la cuerda. Con el tiempo, el rol cambiará e irá adquiriendo cada vez un mayor protagonismo dentro de la obra. El clarinete, por ejemplo, formará parte de la orquesta a partir de 1790 de forma estable.

4.2. LA SINFONÍA

Nace de la obertura italiana que se llamaba por entonces sinfonía. Es una forma tripartita compuesta por tres secciones claramente diferenciadas. Las oberturas de finales del Barroco y del Preclasicismo, no tenían

relación alguna con el resto de la ópera, es decir, no utilizaba el material temático de las arias ni de los recitativos posteriores. Por esta razón, la obertura orquestal operística se convierte en una estructura instrumental independiente que dará origen a la futura sinfonía.

OBERTURA DE LA ÓPERA ITALIANA	
I	Allegro
II	Andante
III	Minueto o Giga

Las sinfonías sufren un largo proceso de experimentación y modificaciones formales hasta llegar a Mozart. Son muchos los músicos que se dedican a la composición de este tipo de obras que son muy demandadas y valoradas en todo tipo de conciertos por el auditorio, hasta tal punto, que se han catalogado unas doce mil sinfonías en este siglo.

Los focos culturales de donde emana la música instrumental son:

- **Milán**, con Sammartini.
- **Viena y el Imperio austrohúngaro**, con numerosos compositores como Wagenseil que compone sinfonías en estilo galante, Johan Vanhal y los hermanos Michael y Joseph Haydn, junto con la imponente y prolífica Orquesta de Mannheim, lugar desde el que se irradian numerosas influencias.
- **París**, donde encontramos a Gossec.

Las sinfonías de Haydn asumen diferentes denominaciones dependiendo del momento del día cuando se iban a interpretar: "La mañana", "El mediodía" y "La tarde", otras como "María Teresa" rememoran la visita de la emperatriz de Austria a la residencia de su patrón; otras son el resultado de la influencia del movimiento del *Sturm und Drang*, por el que compone sinfonías en modo menor y con títulos tan sugerentes como "La passione", "Los adioses", "El filósofo" y "Fúnebre".

Las más de cien sinfonías creadas por el compositor vienés reflejan su evolución estilística. Haydn parte de las formas preclásicas, que copia al principio en sus primeras sinfonías, donde no sólo imita las oberturas tripartitas de la ópera italiana, sino que también aplica el modelo de la sonata de iglesia barroca. Muchas de sus sinfonías comienzan con un adagio muy breve que sirve de introducción a otros tres movimientos de mayor entidad que se encuentran escritos en la misma tonalidad. Progresivamente, irá experimentando hasta conseguir la forma sonata clásica en cuatro movimientos: I, Allegro, II, Andante, III, Minueto y trío, IV, Allegro.

Cuando viaja a Gran Bretaña compone la *Sinfonía n.º 92 "Oxford"*, coincidiendo con su nombramiento como Doctor Honoris Causa en esta universidad. Del mismo periodo encontramos la *Sinfonía n.º 100* titulada "Militar" y también la número 104, "Londres". Estas últimas obras igualan a las sinfonías mozartianas. No debemos olvidar que además de una gran amistad, la admiración era mutua entre ambos maestros.

En cuanto a la estructura formal de sus sinfonías, la obra de Haydn se caracteriza porque en el desarrollo, tras la Exposición de los dos temas contrastantes, no aparece un nuevo material temático, sino que se sirve de los temas expuestos para extraer pequeños motivos con los que juega, combina, amplía, modifica y conjuga con uso del contrapunto como se hacía en la música preclásica; creando secuencias fugadas que incluyen estrechos hasta que llega la Reexposición. La fascinación por la forma sonata en sus sinfonías llega hasta tal punto, que en muchas de ellas, la incluye también en el segundo movimiento lento, pero de una forma tan sutil, que es casi imperceptible.

Mozart (1756-1791): Aunque una catalogación de una editorial alemana en el siglo XIX, establecía que Mozart había compuesto 41 sinfonías, con posterioridad y tras una ardua labor musicológica, se añadieron 24 más. Sin embargo, la primera clasificación es la que continuará utilizándose. De todas estas obras orquestales, las más destacadas son la número 38 "Praga", la *Sinfonía n.º 40* que es la más conocida y la *Sinfonía n.º 41 "Júpiter"*.

Las tres últimas sinfonías las compone en el verano de 1788, en tan sólo seis semanas. En el último movimiento, adapta la melodía de una aria cómica y copia el modelo de contrapunto del tratado de Fux, *Gradus ad Parnassum*, con una fuga simple y otra doble.

4.3. EL CONCIERTO PARA SOLISTA/S Y ORQUESTA

Dos de los hijos de Bach incidirán de forma determinante sobre esta forma. **C. Ph. E. Bach** crea obras para clavicordio en vez de para clavicémbalo, por las posibilidades dinámicas y tímbricas que ofrecía. Obras cuya interpretación era exclusivamente "doméstica", pero en ningún caso como instrumento solista frente una orquesta, dada su débil y delicada sonoridad. Por su parte **Johan Christian Bach (1725-1782)**, en sus cuarenta conciertos para teclado, será el primero en utilizar el nuevo piano como instrumento solista para la interpretación pública. Así lo demuestra en sus *Sei concerti per il cembalo o piano e forte (Seis conciertos para clavicémbalo o piano)*. Estas formas preclásicas reemplazarán al antiguo *concerto grosso* barroco.

PRIMER MOVIMIENTO DE LOS CONCIERTOS PARA TECLADO DE J. C. BACH	
Exposición	Orquesta + Solo con orquesta + Orquesta
Desarrollo	Solo con orquesta + Cadencia
Reexposición	Solo con orquesta + Cadencia + Orquesta

El concierto para solista y orquesta se afianzará como estructura tripartita a partir de 1760. **Mozart** es el compositor más prolífico de este género. Su *Concierto para piano y orquesta n.º 21* es una de sus obras maestras.

CONCIERTOS PARA SOLISTAS Y ORQUESTA DE MOZART	
Piano	27
Violín	5
Trompa	4
Oboe	1
Clarinete	1
Flauta	1
Fagot	1
Flauta y arpa	1
2 pianos	1
2 violines	1

De todos los conciertos de Mozart, destacan en número los conciertos para piano debido a que el maestro vienés era quien estrenaba e interpretaba sus obras ante un público al que pretendía convencer. Desde los once años hasta el último año de vida se dedicará a la composición de esta forma instrumental. Los diez últimos conciertos están considerados como verdaderas obras maestras. En cuanto a los conciertos para

violín, hay que recordar que no era tan virtuoso como con el piano, escribiendo para este instrumento tan sólo cinco conciertos.

El resto de los conciertos están escritos para instrumentos de viento-madera, mientras que llama la atención de los cuatro destinados a la trompa, y es que por esta época, los avances tecnológicos que propicia Revolución Industrial con sus nuevas aleaciones de metales, posibilitan la construcción de unos instrumentos mucho más versátiles que las trompas naturales, cuyo ámbito melódico se basaba en apenas ocho sonidos que se obtenían bien con la vibración de los labios, o bien por la intermediación de los movimientos de la mano dentro de la campana. Antes de la inclusión de llaves y pistones, los metales se limitaban a integrar las agrupaciones instrumentales de las fanfarrias que siempre interpretaban sus obras al aire libre. En las obras anteriores, salvo excepciones como los conciertos de Brandeburgo de Bach, estos instrumentos se limitaban a reforzar determinadas secciones breves, ya que los compositores temían las desafinaciones debidas a la inestabilidad del instrumento.

5. CONCLUSIÓN

Los grandes compositores del Clasicismo componían obras para el gusto del público al que iban destinadas. Cuando el estilo de Mozart evoluciona de forma distinta a la requerida, le provocará su ruina.

Aunque es Beethoven el primer músico romántico, Mozart se adelanta a su tiempo y en la *Fantasía KV 475* anuncia el estilo pianístico de Schubert, en la *Sonata en do menor* para piano KV 457, establece la estructura formal que copiará literalmente Beethoven para su *Sonata patética*, mientras que en la *Sinfonía número 41*, se encuentran los gérmenes de un Romanticismo incipiente. Son muchos los estudiosos que consideran que si Mozart hubiese vivido más años, la historia de la música occidental habría cambiado de forma radical. Cómo podría haber asumido el Romanticismo, es una hipótesis sin duda muy interesante.

NOTA: Las imágenes del tema están extraídas de la bibliografía citada o son de elaboración propia.

6. ANEXO DIDÁCTICO

CURIOSIDAD SOBRE EL TEMA: Cuarteto de *las disonancias* de W.A.Mozart

El cuarteto de cuerdas nº.19 en do mayor K 465 de W.A.Mozart es también conocido como el *cuarteto de las disonancias* debido a la extraordinaria naturaleza armónica y melódica de los compases de inicio. Se trata del último de una serie de seis cuartetos dedicados a Haydn y compuestos entre 1782 y 1785. Esta obra, compuesta en cuatro movimientos: *Adagio-allegro*, *Andante cantábile*, *Menuetto* y *Allegro molto*; destaca especialmente por el inicio del primer movimiento, que en sus primeros compases genera una armonía más propia de la música de vanguardia.

La obra en su primer movimiento comienza con el violonchelo repitiendo la tónica con figuración de corchea de manera muy suave e inquietante para dar paso a las sucesivas entradas de la viola y el segundo violín, que forman un acorde de la bemol mayor, apareciendo en último lugar el primer violín tocando un semitono más alto (la natural) en el momento que la viola baja al sol, mostrando un acorde de do menor con sexta añadida ya desde el primer compás y dejando en el oyente una sonoridad disonante que no es propia de la época Clásica. Incluso se llegó a afirmar que Mozart había cometido algún tipo de error en el comienzo de la obra. Sin embargo, si analizamos los primeros compases de la obra, encontramos que son

el germen del material de todo el cuarteto: base pulsante, entradas escalonadas, choques de semitonos y una figura ascendente que se desliza. Con la excepción de algunos pasajes cromáticos en los demás movimientos y un breve recordatorio de los semitonos ascendentes y deslizantes al final de la pieza, el cuarteto n.º19 es un ejemplo de música de cámara del Clasicismo con una distribución melódica y armónica típica del periodo final del autor: las sombras cromáticas que avanza Mozart en este cuarteto podrían ser un anticipo de un Romanticismo incipiente así como de la sonoridad atonal propia de la vanguardia del siglo XX.

ORIENTACIONES PARA LA CREACIÓN DE PROPUESTAS DIDÁCTICAS PARA ESO Y BACHILLERATO SEGÚN NORMATIVA VIGENTE (LOMLOE)

Las formas instrumentales preclásicas y clásicas pueden formar parte de situaciones de aprendizaje para el desarrollo de competencias específicas en el alumnado. El modo de aproximación de este tema al alumnado debe de llevarse a cabo desde la práctica a fin de asimilar características fundamentales de la música del Clasicismo y su contexto. Recordemos que el Clasicismo es una época en la que existe una gran cantidad de obras que pueden ser del interés del alumnado, tanto por las características melódicas, armónicas, rítmicas y dinámicas como por el uso de determinadas piezas en los medios de comunicación, videojuegos, cine e internet. En la Educación Secundaria Obligatoria, las actividades que podemos plantear como parte de situaciones de aprendizaje que nos permitan desarrollar las competencias específicas relacionadas con el contexto de las formas instrumentales de la música clásica podrían ser: actividades de gamificación para la identificación de características estructurales de la música instrumental clásica y preclásica así como la identificación de instrumentos y agrupaciones a través del uso de la voz, instrumentos y las herramientas tecnológicas (**competencia específica 1**); improvisación de melodías basadas en secuencias armónicas clásicas (patrón I-IV-I-V I-IV-V-I que podría hacerlo el propio alumnado a través de la grabación con herramientas digitales) o improvisación de una melodía (superior) eliminada deliberadamente de una obra pianística con *bajo de Alberti* desarrollando una exploración musical que desemboque en la consolidación de una técnica de improvisación instintiva que respete la sonoridad y la estructura de la música del Clasicismo mediante el uso de instrumentos (**competencia específica 2**); interpretación de piezas musicales del Clasicismo a través de instrumentos musicales y el uso de herramientas digitales, poniendo especial interés en la memorización de las estructuras clásicas, el trabajo rítmico, de afinación y expresivo (**competencia específica 3**); creación de un proyecto pluridisciplinar inspirado en los instrumentos Clasicismo musical donde se establezcan relaciones temáticas o musicales imaginativas con los contextos culturales más cercanos al alumnado (**competencia específica 4**). Las actividades planteadas forman parte de las situaciones de aprendizaje desde múltiples perspectivas, siempre priorizando la inclusión educativa, el respeto de los diferentes ritmos de aprendizaje, la perspectiva de género y la importancia de la cercanía al contexto del alumnado para favorecer la adquisición de las competencias.

En el Bachillerato, la música del Clasicismo puede formar parte del repertorio de canciones de Coro y técnica vocal, así como del análisis de piezas en Análisis Musical y parte indivisible del temario de la materia de Historia de la Música y la Danza de 2º y, en este caso, podemos hablar de actividades que formen parte de situaciones de aprendizaje que propicien el desarrollo de las competencias específicas siguientes: **competencia específica 1**, a través de actividades de análisis fundamentadas en la percepción activa y que permitan al alumnado diferenciar las principales estructuras y formas instrumentales de los estilos preclásico y clásico; **competencia específica 2**, a través de actividades de síntesis comparativa entre las diferentes formas instrumentales de la música clásica de manera colaborativa y con el objetivo de establecer paralelismos y diferencias entre las diferentes formaciones y estructuras, buscando un común denominador entre

los diferentes ejemplos analizados; **competencia específica 3**, a través de actividades de interpretación musical haciendo uso de instrumentos musicales, la expresión corporal y las herramientas digitales con el objetivo de tomar conciencia de manera inmersiva del contexto cultural de la música del Clasicismo y sus antecesores; **competencia específica 4**, a través de actividades de investigación colaborativas sobre estilos, temas, instrumentos, contextos, roles de género, etc. con el objetivo de reflexionar sobre el papel social en el contexto de la música del Clasicismo así como reflexionar sobre la riqueza del patrimonio cultural universal; y **competencia específica 5**, a través de la creación de una página web original de carácter divulgativo donde, de manera colaborativa y por secciones, se publiquen conceptos relevantes o que sorprendan al alumnado en un ejercicio de visión crítica sobre las aportaciones de diferentes periodos de la historia inspirados en la música del Clasicismo y su contexto histórico, siempre respetando los derechos de autor y la propiedad intelectual. Estas actividades se integran en los bloques de Percepción visual y auditiva, Contextos de creación, Investigación, opinión crítica y difusión y Experimentación activa

7. BIBLIOGRAFÍA

BOTTGER, D. (2006) *W. A. Mozart*. Editorial Alianza

ROBINS, H.C. (1991) *The Mozart Compendium: A complete Guide to Mozart's Life and Music*. London, Border Press.

ROSEN, CH. (2005) *Las sonatas para piano de Beethoven*. Editorial Alianza

ROSEN, CH. (2015) *El estilo clásico*. Editorial Alianza

WEBGRAFIA

Análisis Musical (19 de noviembre de 2015). Cuarteto de las disonancias. Analisismusical.wordpress.com. Disponible en <https://anlismusical.wordpress.com/2015/11/19/cuarteto-de-las-disonancias/>

Música en México (24 de marzo de 2019). Cuarteto no.19 K.465 -Wolfgang Amadeus Mozart. Musicaenmexico.com.mx. Fuente: Chris Darwin en lifesci.sussex.ac.uk. Disponible en <https://musicaenmexico.com.mx/cuarteto-no-19-k-465-wolfgang-amadeus-mozart/>

NORMATIVA LOMLOE

Real Decreto 217/2022, de 29 de marzo, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria.

Real Decreto 243/2022, de 5 de abril, por el que se establecen la ordenación y las enseñanzas mínimas del Bachillerato.

Real Decreto 984/2021, de 16 de noviembre, por el que se regulan la evaluación y la promoción en la Educación Primaria, así como la evaluación, la promoción y la titulación en la Educación Secundaria Obligatoria, el Bachillerato y la Formación Profesional.